



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

MARCELA MATOS NHEDO

ETNIAS NAS BIENASIS DE SÃO PAULO:
Deslocamentos de um tema nas obras de Adriana Varejão e Maria Bonomi

ETHNICS AT SÃO PAULO BIENNIAL'S:
Displacements of a theme in the works of Adriana Varejão and Maria Bonomi

CAMPINAS
2018

MARCELA MATOS NHEDO

ETNIAS NAS BIENNAIS DE SÃO PAULO:

Deslocamentos de um tema nas obras de Adriana Varejão e Maria Bonomi

ETHNICS AT SÃO PAULO BIENNIAL'S:

Displacements of a theme in the works of Adriana Varejão and Maria Bonomi

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Visual Arts.

Orientador: Dra. Maria José de Azevedo Marcondes

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DE TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA MARCELA MATOS NHEDO,
E ORIENTADA PELA PROF(A). DR(A).
MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES; CAPES
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3766-9907>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N499e Nhedo, Marcela Matos, 1972-
Etnias nas Bienais de São Paulo : deslocamentos de um tema nas obras de Adriana Varejão e Maria Bonomi / Marcela Matos Nhedo. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Maria José de Azevedo Marcondes.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bonomi, Maria, 1935-. 2. Varejão, Adriana, 1964-. 3. Bienal de São Paulo. 4. Arte moderna. 5. Arte contemporânea. 6. Multiculturalismo na arte. I. Marcondes, Maria José de Azevedo, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Ethnicities at São Paulo Biennial's : displacements of a theme in the works of Adriana Varejão e Maria Bonomi

Palavras-chave em inglês:

Bonomi, Maria, 1935-
Varejão, Adriana, 1964-
Bienal de São Paulo
Art, Modern
Contemporary art
Multiculturalism in art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes

Banca examinadora:

Maria José de Azevedo Marcondes [Orientador]
Mauricius Martins Farina
Ivanir Cozeniosque Silva
Ricardo Nascimento Fabbrini
Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira

Data de defesa: 31-01-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

MARCELA MATOS NHEDO

ORIENTADOR(A): MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES

MEMBROS:

1. PROF(A). DR(A). MARIA JOSÉ DE AZEVEDO MARCONDES
2. PROF(A). DR. MAURICIUS MARTINS FARINA
3. PROF(A). DR(A). IVANIR COZENIOSQUE SILVA
4. PROF(A). DR. RICARDO NASCIMENTO FABBRINI
5. PROF(A). DR. LUIZ SÉRGIO DA CRUZ DE OLIVEIRA

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluno(a).

DATA DA DEFESA: 30.01.2018

DEDICATÓRIA

As crianças índigo e cristal, Clara e René.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela bolsa de estudos concedida.

À Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes pela valiosa e paciente orientação.

Aos professores Mauricius Farina, Marta Strambi, Maria Cecília França Lourenço e Gisele Beiguelman pela transmissão de conhecimentos em suas aulas.

Ao professor Murilo Marx *in memoriam* por seus conselhos e por sua amizade em tempos longínquos.

À artista Adriana Varejão pela entrevista e pelo envio de documentos necessários à pesquisa.

Ao Atelier Maria Bonomi pelo envio de documentos necessários à pesquisa.

Às Bibliotecas do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e do Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp).

À Fundação Bienal de São Paulo e ao arquivo do Estado de São Paulo por seus amparos à pesquisa historiográfica da arte brasileira.

Ao povo indígena Maraguá representado pelo artista e escritor Yaguarê Yamã e ao povo indígena Krukutu representado por Karaí de Oliveira Paula.

À Rosa Cordeiro pela parceria nas visitas às aldeias indígenas e por seus registros fotográficos.

Ao escultor Leo Ceolin pela entrevista e pelo empréstimo de seus esboços do projeto *Etnias*.

Ao artista Carlos Pedrañez pelo fornecimento de imagens do projeto *Etnias*.

À leitura crítica das amigas Sandra Portuense Aparecida de Carvalho e Bruna Morais de Sousa.

Ao meu esposo e família pelo apoio incondicional.

RESUMO

A tese que se apresenta insere um estudo da temática das “etnias” nas artes no Brasil a partir da égide das Bienais de São Paulo e, fora das bienais, analisa os deslocamentos artísticos de trabalhos emblemáticos como projeto Polvo, de Adriana Varejão, e Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil, de Maria Bonomi. Situa com brevidade a inserção de “etnias” no contexto da arte brasileira a partir do século XX e aponta o delineamento da temática com as contribuições da fortuna crítica de alguns historiadores, antropólogos e sociólogos que participaram da legitimação do tema nas artes do Brasil, sobretudo, a partir da década de 1950. Neste processo, estabelece-se o papel das Bienais de São Paulo no contexto da descoberta e valorização do percurso de alguns artistas que têm tratado o tema com pioneirismo, como Brecheret, Carybé, Livio Abramo, Claudia Andujar, Lygia Pape e Anna Bella Geiger, dentre outros. No presente trabalho, encontra-se o envolvimento de Maria Bonomi com outros artistas que vêm legitimando o tema “etnias”, com destaque para as suas curadorias e para seu trabalho de arte para a cidade Etnias - Do Primeiro e Sempre Brasil e, por fim, a tese sustenta a importância do tratamento da arte de Adriana Varejão nas discussões das questões de “etnicidade na arte” através de jogos metalinguísticos que se encontram na transitoriedade do Barroco ancestral com o Barroco brasileiro e com diversas contaminações da Arte Conceitual.

Palavras-chave: Bonomi, Maria, 1935-. Varejão, Adriana, 1964-. Bienal de São Paulo. Arte moderna. Arte contemporânea. Multiculturalismo na arte.

ABSTRACT

The thesis presented here includes a study of the theme of "ethnics" in the arts in Brazil from the aegis of the Biennials of São Paulo and outside the biennials, analyzes the artistic displacements of emblematic works such as: Project *Polvo* by Adriana Varejão and *Etnias. From the first and always Brazil*, by Maria Bonomi. It briefly states the insertion of "ethnicities" in the context of Brazilian art from the twentieth century and points out the thematic design with the contributions of the critical fortune of some historians, anthropologists and sociologists who participated in the legitimization of the theme in the arts of Brazil, especially , from the 1950's, and in this process establishes the role of the Biennials of São Paulo in the context of the discovery and valorization of the path of some artists who have treated the theme with a pioneering theme such as: Brecheret, Carybé, Livio Abramo, Claudia Andujar, Lygia Pape and Anna Bella Geiger, among others. There is the involvement of Maria Bonomi with the artists who have been legitimizing the theme, highlighting her curatorships and her art work for the city, *Etnias. From the first and always Brazil*, and, finally, the thesis, sustains the importance from the treatment of the art of Adriana Varejão in the discussions of the questions of "ethnicity in art" through metalinguistic games that are in the transitoriness of the ancestral Baroque with the Brazilian Baroque and with several contaminations of Conceptual Art.

Keywords: Bonomi, Maria, 1935-. Varejão, Adriana, 1964-. Bienal de São Paulo. Art, Modern. Contemporary art. Multiculturalism in art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Autor desconhecido. <i>Cenas de canibalismo de um prisioneiro inimigo</i> , 1557	26
Figura 2 - Autor desconhecido. <i>Cena de antropofagia, ritual de esquartejamento de uma vítima</i> , 1588	26
Figura 3 - Théodore de Bry. <i>Cena de canibalismo</i>	27
Figura 4 - Albert Eckhout. Detalhe de obra, <i>Mulher Tapuia</i> , 1641	28
Figura 5 - Hercule Florence. Detalhe de obra, <i>Índio Mandurucú</i> , 1828	30
Figura 6 - Hercule Florence. Detalhe de obra, <i>Mulher Mandurucú</i> , 1828	30
Figura 7 - Victor Meirelles. <i>Primeira missa no Brasil</i> , 1860	31
Figura 8 - Rodolpho Amoêdo. <i>O Último Tamoio</i> , 1883	32
Figura 9 - Antônio Parreiras. <i>Fundação da Cidade de São Paulo</i> , 1913	32
Figura 10 - Di Cavalcanti. <i>Samba/Carnaval</i> , 1931	36
Figura 11 - Fúlvio Pennachi. <i>Painel história da imprensa</i> , 1939	36
Figura 12 - Victor Brecheret. <i>Drama Amazônico</i> , 1955	37
Figura 13 - Livio Abramo. <i>Negra</i> , 1951	46
Figura 14 - Victor Brecheret. <i>Luta de índios Kalapalos</i> , 1951	47
Figura 15 - Victor Brecheret. <i>Morena</i>	47
Figura 16 - Victor Brecheret. <i>Bartira</i> , 1952	50
Figura 17 - Victor Brecheret. <i>A Índia escondida por um grande peixe</i> , 1947-1948	50
Figura 18 - Lasar Segall. <i>Mãe Preta</i> , 1930	51
Figura 19 - Carybé. <i>Índios</i> , 1961	57
Figura 20 - Alfredo Volpi. <i>Mulata</i> , 1927	57
Figura 21 - Livio Abramo. <i>Macumba</i> , 1953	58
Figura 22 - Maria Bonomi. <i>Espacial</i> , 1962	59
Figura 23 - Tarsila do Amaral. <i>Negra</i> , 1923	59
Figura 24 - Maria Bonomi. <i>Corpo Humano Saravá</i> , 1965	61
Figura 25 - Maria Bonomi. <i>Homenagem a Nara Leão</i> , 1966	62
Figura 26 - Bruno Giorgi. <i>Capoeira</i> , 1956	63
Figura 27 - Carybé. <i>A grande mulata</i> , 1973	66
Figura 28 - Carybé. <i>Primeiro Governador da Bahia</i> , 1973-4	66
Figura 29 - José Valentim Rosa. <i>Mulher da Selva</i> , 1975	68
Figura 30 - Armando Sendin. <i>Colóquio</i> , 1975	69
Figura 31 - Tancredo de Araújo. <i>O filho coroado de Ogum</i> , 1975	69
Figura 32 - Claudia Andujar. <i>Sonhos Yanomami</i> , 1974	763
Figura 33 - Lygia Pape. <i>Caixa Brasil</i> , 1968	794
Figura 34 - Lygia Pape. <i>Our Parents Fossilis</i> , 1974	79

Figura 35 - Anna Bella Geiger. <i>Brasil Nativo, Brasil Alienígena</i> , 1977.....	79
Figura 36 - Anna Bella Geiger. <i>Retrato</i> , 1976	79
Figura 37 - Sylvia Caiuby Novaes. <i>Homem bororo recebe ornamentos</i> , 1973	82
Figura 38 - Miguel Rio Branco. <i>Diálogo com Amaú</i> , 1983.....	82
Figura 39 - Maureen Bisilliat. <i>Mestre Bumba (Maranhão)</i> , 1985	84
Figura 40 - Eliane Bandeira. <i>Mulher Índia</i> , 1985	85
Figura 41 - Maria Bonomi. <i>A inteligência acaba de nascer</i> , 1989.....	86
Figura 42 - Lygia Pape. <i>Amazônia</i> , 1989	87
Figura 43 - Cícero Dias. <i>Jurupari 3</i> , s. d.....	89
Figura 44 - Celeida Tostes. <i>Projeto Gesto Arcaico</i> , 1990-1991	90
Figura 45 - Gonzaga. <i>Figura Antropomorfa</i> (projeto Xingu: o Homem e o Rio), 1990	90
Figura 46 - Hélio Oiticica. <i>Nildo da Mangueira veste Parangolé</i> , 1994.....	92
Figura 47 - Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por incisura</i> , 1994.....	93
Figura 48 - Joscelyn Gardner. <i>Emerge Island</i> , 1994 e <i>Virtual Omphalos</i> , 1996	94
Figura 49 - Adriana Varejão. <i>Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho</i> , 1998	96
Figura 50 - Rosângela Rennó. <i>Sem título</i> , 1996	97
Figura 51 - Claudia Andujar. <i>Yanomami, na sombra das luzes</i>	97
Figura 52 - Anna Bella Geiger. <i>Série Fronteiriços</i> , 1997	98
Figura 53 - Arthur Omar. <i>Série Antropologia da face gloriosa. A grande muralha</i> , 1973-99 .	98
Figura 54 - Vik Muniz. <i>Valentine, a mais rápida da série As crianças de açúcar</i> , 1996	99
Figura 55 - Edgard de Souza. <i>Sem título</i> , 1998	99
Figura 56 - Laura Lima. <i>Sem título</i> , 1997-98.....	100
Figura 57 - Adriana Varejão. <i>Sem título</i>	104
Figura 58 - Miguel Rio Branco. <i>Diálogo com Amaú</i> , 1984.....	104
Figura 59 - Shirin Neshat. <i>Série Soliloquy (Velied Women in 3 Arches)</i> , 1999.....	108
Figura 60 - Ingrid Mwangi. <i>Neger</i> , 1999.....	108
Figura 61 - Kara Walker. <i>Slavery! Slavery!</i> , 1997.....	109
Figura 62 - Ivens Machado. <i>Sem título</i> , 2004.....	111
Figura 63 - Simryn Gill. <i>Dalam</i> , 2001	113
Figura 64 - Juan Britos. <i>Oriente/Occidente: Comunidades Indígenas do Paraguai</i> , s.d.	114
Figura 65 - Samuel Fosso. <i>Mémoire d'un ami</i> , 2000	114
Figura 66 - Hans Hamid Rasmussen. <i>Vers le champ</i> (Detalhe de obra), 2002-2004	115
Figura 67 - Guy Tillim. <i>A cobertura de Sherwood Heights, Smit Street</i> , 2004	117
Figura 68 - Lida Abdul. <i>Jogos de guerra (o que vi)</i> , 2006.....	117
Figura 69 - Hélio Melo. <i>Sem título</i> , 1984.....	118
Figura 70 - Marcellvs L. <i>3195</i> , 2005.....	118
Figura 71 - Fernando Ortega. <i>Salto de Eyipantla</i> , 2001	118

Figura 72 - Loulou Charinet. <i>Mulheres brancas</i> , 2002.....	118
Figura 73 - Mustafá Maluka. <i>Eles não são o meu povo</i> , 2005.....	119
Figura 74 - María Galindo. <i>Ladra</i> , 1900-20	120
Figura 75 - Claudia Andujar. <i>Série Marcados</i> , 1980-93.....	120
Figura 76 - Joe Sheehan. <i>Canção continua a mesma</i> , 2004.....	122
Figura 77 - Carlos Navarrete. <i>Arquivo Pessoal</i> , 2008	122
Figura 78 - Ângela Ferreira. <i>For Mozambique III</i> , 2008.....	123
Figura 79 - N. S Harsha. Detalhe de <i>Venha discursar para nós</i> , 2008	126
Figura 80 - Andrew Esiebo. <i>Deus está vivo</i> , 2006.....	126
Figura 81 - Nastio Mosquito / Bofa da Cara. <i>Minha mente africana</i> , 2009.....	126
Figura 82 - Pedro Costa. <i>Mínino macho, mínino femea</i> , 2006	127
Figura 83 - Karina Skvirsky Aguilera. Detalhe de <i>My Pictures from Ecuador</i> , 1978.....	127
Figura 84 - Zanele Muholi. <i>Série: Faces e fases</i>	127
Figura 85 - Yoel Díaz Vázquez. <i>A torre do ruído</i> , 2006 – 2010	128
Figura 86 - Maria Thereza Alves. <i>Iracema</i> , 2009	128
Figura 87 - Gabriel Acevedo Velarde. <i>Fotogramas de Extração</i> , 2010.....	128
Figura 88 - Frédéric Bruly Bouabré. <i>As marcas sublimes em uma semente de cola branca</i> , 2000	131
Figura 89 - Ambroise Ngaimoko. <i>Foto souvenir de jovens vestindo calças pata de elefante</i> , 1972-1973.....	132
Figura 90 - Hans Eijkelboom. <i>Foto anotações – Uma seleção do diário fotográfico</i> , 1992- 2012	132
Figura 91 - Runo Lagomarsino. <i>Las Casas is Not a Home</i> , 2008/2010.....	133
Figura 92 - Bispo do Rosário. Detalhe de <i>colagem</i>	133
Figura 93- Ciudad Abierta. <i>O Há-lugar de Amereida, poesia em ato</i> , 1952-2012	134
Figura 94 - Tiago Borges e Yonamine. <i>AfroUFO – projeto</i> , 2014	138
Figura 95 - Arthur Scovino. Parte da instalação: <i>Caboclo Samambaia</i> , 2013	138
Figura 96 - Giuseppe Campuzano. <i>Fotografias para documento de identidade</i> , 2011	139
Figura 97 - Sandi Hilal, Alessandro Petti e Grupo Contrafile. <i>Mujawara</i> . 2014.....	139
Figura 98 - Revista Urbania no.5 p.103. Graziela Kunsch e Lilian L'Abbate Kelian.....	140
Figura 99 - Éder Oliveira. <i>Detentos de Belém do Pará</i> , 2013.....	140
Figura 100 - Armando Queiroz com Almiros Martins e Marcelo Rodrigues. <i>Ymá Nhandehetama</i> , 2009	141
Figura 101 - Juan Downey. Detalhe de obra, <i>Shabono Circular</i> , 1977.....	141
Figura 102 - Sheela Gowda. <i>Fabricação da folha de borracha e instalação</i> , 2014.....	141
Figura 103 - Gabriel Abrantes. <i>Os humores artificiais</i> , 2016	146

Figura 104 - Jonathas de Andrade. <i>O peixe</i> , 2016.....	146
Figura 105 - Ana Carvalho, Tita e Vincent Carelli. <i>O Brasil dos Índios: um arquivo aberto</i> , 2016	147
Figura 106 - Carlos Motta. <i>Sem título</i> , 1998.....	147
Figura 107 - Lyle Ashton Harris. <i>Hoje não julgarei nada que ocorrer: Arquivo Ektachrome: Camiseta do Malcolm X, Roma, 1992, 2015-2016</i>	148
Figura 108 - Carolina Caycedo. <i>Cosmorrede de pesca Yaqui</i> , 2016.....	148
Figura 109 - Bené Fonteles. <i>Ágora: Oca Tapera Terreiro</i> , 2016	149
Figura 110 - Lais Myrrha. <i>Dois pesos, duas medidas</i> , 2016.....	149
Figura 111 - Maria Thereza Alves. <i>Cartaz exposto na 32ª. Bienal</i> , 2016.....	150
Figura 112 - Dalton Paula. Da série <i>Rota do tabaco</i> , 2016	150
Figura 113 - Adriana Varejão. <i>Natividade</i> , 1987.....	153
Figura 114 - Adriana Varejão. <i>Azulejos</i> , 1988.....	155
Figura 115 - Adriana Varejão. <i>Milagre dos peixes</i> , 1991.....	157
Figura 116 - Adriana Varejão. <i>Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição e relíquias</i> , 1993	162
Figura 117 - Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por revulsão</i> , 1994.....	163
Figura 118 - Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por overdose</i> , 1994	164
Figura 119 - Adriana Varejão. <i>Azulejaria azul em carne viva</i> , 1999	166
Figura 120 - Adriana Varejão. <i>Linda do Rosário</i> , 2004.....	167
Figura 121 - Jean-Baptiste Debret. <i>Um jantar brasileiro</i> , 1827	171
Figura 122 - Adriana Varejão. <i>Filho bastardo II - cena de interior</i> , 1995	171
Figura 123 - Adriana Varejão. <i>Pele tatuada à moda de azulejaria</i> , 1995.....	172
Figura 124 - Adriana Varejão. <i>Índia. Testemunhas oculares X, Y e Z</i> , 1997	174
Figura 125 - Adriana Varejão. <i>Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho</i> , 1998	177
Figura 126 - Adriana Varejão. <i>Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho</i> , 1998	177
Figura 127 - Adriana Varejão. <i>Duplo reflexo do outro: (díptico)</i> , 1999.....	178
Figura 128 - Adriana Varejão. <i>Polvo I (China series)</i> , Galeria Fortes Vilaça, 2014.....	183
Figura 129 - Adriana Varejão. <i>Polvo I (Classic series)</i> , 2013	184
Figura 130 - Adriana Varejão. <i>Polvo I (Seascape series)</i> , 2014.....	184
Figura 131 - Adriana Varejão. <i>Polvo I (China series)</i> , 2014.....	184
Figura 132 - Adriana Varejão. <i>Caixa Tintas Polvo</i> , 2013-2014.....	183
Figura 133 - Alexandre Rodrigues Ferreira. <i>Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, rio Negro, 1783-1792</i> ; Adriana Varejão. <i>Polvo I (China series)</i> , 2014	185
Figura 134 - Lux Vidal. <i>Fotografia mostrando pintura facial</i> , 2000; Adriana Varejão. <i>Polvo I (China series)</i> , 2014.....	185
Figura 135 - Adriana Varejão. <i>Kindred Spirits V</i> , 2015.....	186

Figura 136 - Adriana Varejão. <i>Kindred Spirits III</i> , 20158	186
Figura 137 - 1 - George Catlin. <i>Pawnee</i> (detail), 1832; 2 - Ellsworth Kelly. <i>Blue, Green, Red II</i> , 1965; 3 - <i>Aivillik Inuit woman Niviatsniaq ("Shoofly Comer") in 'fancy' dress</i> , 1904..	187
Figura 138 - Adriana Varejão. <i>Kindred Spirits (with Big Polvo and Mimbres)</i> , 2015	187
Figura 139 - Selfie de Malcol M Horton, <i>Love your work</i> , 2015	188
Figura 140 - Portrait at Dallas Contemporary, 2015	188
Figura 141 - Adriana Varejão, <i>Big Polvo</i> , 2015	188
Figura 142 - Adriana Varejão. <i>Brown Mimbres I</i> , 2015.....	189
Figura 143 - Adriana Varejão. <i>White Mimbres I</i> , 2015.....	189
Figura 144 - Maria Bonomi. <i>A Águia</i> , 1967	194
Figura 145 – Maria Bonomi. <i>Ascensão</i> , 1976	195
Figura 146 - Maria Bonomi. <i>Epigrama em alumínio</i> . Coleção datada a partir de 1984.....	198
Figura 147 - Maria Bonomi. <i>Troféu Ginete Serasa</i> , 1993.....	199
Figura 148 - Maria Bonomi. <i>Ginete Serasa</i> , 2002	199
Figura 149 - Maria Bonomi. Nota manuscrita de Maria Bonomi. Descrição do processo criativo do painel <i>Futura Memória</i> , 1989	201
Figura 150 - Maria Bonomi. <i>Futura Memória</i> , 1989.....	202
Figura 151 - Maria Bonomi. Projeto para a instalação <i>Passagem pela Imagem</i> , 2001.....	208
Figura 152 - Maria Bonomi. <i>Bula experimental da artista - Maria Bonomi para se refletir sobre a instalação</i> ,1997.....	210
Figura 153 - Maria Bonomi. <i>Passagem pela imagem</i> , 2012.....	211
Figura 154 - Maria Bonomi. Esboço do <i>Projeto Etnias do primeiro e sempre Brasil</i> . <i>Still</i> de vídeo.....	213
Figura 155 - Planta de localização dos painéis <i>Etnias</i>	215
Figura 156 - Maria Bonomi. <i>O Elogio da Xilo</i> , 1994	220
Figura 157 - Leo Ceolin. Estudo para <i>Projeto Etnias</i> , 2006.....	221
Figura 158 - Maria Bonomi. <i>Etnias do Primeiro e Sempre Brasil</i> , 2007.....	225
Figura 159 - Maria Bonomi. Execução <i>Painel Etnias</i> , 2006.....	226
Figura 160 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil</i> , 2008.....	226
Figura 161 - Leo Ceolin. Estudo para <i>Projeto Etnias</i> , 2007.....	227
Figura 162 - Maria Bonomi. <i>Escritos: nomes de tribos indígenas</i> , 2008.....	227
Figura 163 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil</i> , 2008.....	228
Figura 164 - Gravura em Metal de Pierre Firens e Joachin du Viert.....	228
Figura 165 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil</i> , 2008.....	229
Figura 166 - Albert Eckhout. <i>Dança dos índios tarárus</i> , 1641	229
Figura 167 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil</i> , 2008.....	230

Figura 168 - <i>Battle Between Indian Tribes, from “Brevis Narratio...”</i> , engraved by Théodore de Bry by Le Moyne, Jacques (de Morgues) (1533-1588).....	230
Figura 169 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	231
Figura 170 - Jean Baptiste Debret. <i>Bandeirantes de Mogi das Cruzes, 1834</i>	231
Figura 171 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	232
Figura 172 - <i>Índios Pataxós, Bahia. Pesca do Caranguejo</i>	232
Figura 173 - <i>Índios executando o Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	233
Figura 174 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	233
Figura 175 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	234
Figura 176 - Jean Baptiste Debret. <i>Negociantes Contando Índios, 1817-1820</i>	234
Figura 177 - Leo Ceolin. <i>Estudo para Projeto Etnias, 2007</i>	235
Figura 178 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	236
Figura 179 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	236
Figura 180 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	237
Figura 181 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	237
Figura 182 - <i>Homem pintado e ornamentado</i>	238
Figura 183 - <i>Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil, 2008</i>	239
Figura 184 - Yaguarê Yamã. <i>Recordando o 7º Encontro de Escritores e Artistas Indígenas, 2010</i>	239

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – ETNIAS NAS ARTES E NAS BIENAS DE SÃO PAULO	24
1.1. Etnias: uma introdução com definição e breve contextualização histórica.....	24
1.2. Etnias: novas abordagens.....	33
1.3. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 1951 a 1983: O Pluralismo artístico .	43
1.3.1. Etnias: fora das Bienais de São Paulo: um recorte a partir de Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e Lygia Pape	75
1.4. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 1985 a 1998. O Multiculturalismo.....	83
1.5. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 2002 a 2016. A hibridização	102
CAPÍTULO 2 – ADRIANA VAREJÃO. GENEALOGIAS DE POLVO	152
2.1. As alegorias do Barroco nas obras de Varejão.....	152
2.2. Pinturas simulacros de outras técnicas artísticas (década de 1990).....	155
2.3. Pinturas com volumetria e esculturas simulacros de matéria	165
2.4. O Barroco na contemporaneidade.....	168
2.5. Genealogia específica do Projeto Polvo	169
2.6. Projeto Polvo: Extensões ou tensões de conteúdos sócio-culturais.....	180
CAPÍTULO 3 – MARIA BONOMI E ETNIAS	190
3.1. Percurso artístico	190
3.2. Da gravura à tridimensão	191
3.3. Concreto da Madeira ou Concreto do Barro?	200
3.4. Maria Bonomi. Do Moderno ao Contemporâneo	203
3.5. Apresentação do projeto <i>Etnias. Do primeiro e sempre Brasil</i>	212
3.6. <i>Etnias. Do Primeiro e Sempre Brasil</i> . Formas plásticas e conteúdos sócio-culturais.....	215
CONCLUSÕES	240
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS	246
ANEXOS	263

INTRODUÇÃO

O foco da pesquisa é a análise do tema “etnias” nas artes no Brasil a partir da abordagem das Bienais de São Paulo, citando os artistas que tinham um vínculo com a temática e tratando de modo mais específico das participações das artistas Maria Bonomi¹ e Adriana Varejão², que possuem projeção sobre as temáticas; no caso de Bonomi, pela criação do painel de arte pública *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, de 2008, e, de Varejão, o projeto *Polvo*, de 2013-2014. Para tanto, objetivamos destacar o percurso artístico, relevante para a constituição desse conceito norteador nessas obras destacadas, além das participações dessas artistas nas Bienais de São Paulo: no caso de Bonomi, desde as primeiras versões da mostra até sua atuação que se encerrou nos bastidores da 22ª Bienal, de 1992, e, no caso de Varejão, da 23ª Bienal em diante. Por conta do pioneirismo na tratativa crítica da temática, ressaltam-se também as artistas Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e Lygia Pape que representam um divisor de águas a partir do fim da década de 1960 em diante.

A ideia original da pesquisa, ao ingressar no doutorado, em 2013, era focar a transposição da linguagem gráfica de Maria Bonomi para sua arte pública entre os anos de 1976 e 2008. Esse tema proporcionaria uma abordagem sobre Bonomi e a adaptação das lições da matriz gráfica para a sua obra de arte pública. Entrementes, durante as orientações, a abordagem centrou-se além da técnica em

¹ Nascida em Mena, na Itália no ano de 1935, vem para o Brasil acompanhando seu avô em 1945, Giuseppe Martinelli, por ocasião da construção do Edifício Martinelli. A perda prematura de seu avô fez com que ela, aos 11 anos de idade, fosse morar no Colégio das Cônegas de Santo Agostinho, onde seu talento para o desenho pôde ser percebido. O casal Pinto Alves encaminhou-a a Lasar Segall, que logo lhe deu algumas instruções. Contudo, sua primeira formação de ateliê foi com Yolanda Mohalyi, uma influente artista que a colocou no cenário das artes e proporcionou a apresentação de suas obras em 1952 no Museu de Arte de São Paulo. Ainda naquela época, foi apadrinhada pelo casal Bardi – Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi; isso possibilitou a sua inserção no circuito artístico brasileiro e posteriormente no cenário internacional.

² Adriana Varejão é uma artista carioca nascida em 1964 que iniciou sua vida acadêmica na Escola de Engenharia da PUC do Rio de Janeiro. Abandonou esse curso para fazer cursos livres de Arte na Escola do Parque Lage, também no Rio de Janeiro, de 1981 a 1985. Realizou a sua primeira exposição individual em 1988, na galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro e a primeira bienal foi a de São Paulo, em 1994. A sua inserção no circuito da arte internacional ocorreu a partir de 1994, com a Bienal de Havana. Dentre suas participações individuais mais significativas, destacam-se as do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro e em Brasília, em 2001, a da Fundação Cartier de Paris, em 2005, dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 2012-13 e do Instituto de Arte Contemporânea de Boston, em 2015. Dentre as coletivas estão as Bienais de São Paulo, Veneza, Tóquio e Bucareste além das aquisições nas instituições de arte de grande prestígio, como *Tate Modern*, em Londres, o *MoMa*, em Nova Iorque e a *Fundação Gulbenkian de Arte*, em Lisboa. Desde 2008, figura entre os artistas contemporâneos contemplados com um pavilhão exclusivo no Inhotim Centro de Arte Contemporânea, em Brumadinho, Minas Gerais.

uma questão conceitual, no caso as referências sobre a arte multiculturalista. Posteriormente, inserimos a análise de Adriana Varejão, como um contraponto temático para faturas distintas, partindo no caso de Bonomi, da xilogravura, e de Varejão, da pintura, que, em ambos os casos, em determinados momentos de suas carreiras artísticas, percebe-se uma busca estética ligada à temática do social voltada para questões políticas. Em ambos os casos, ocorre a tessitura de mitopoéticas com representação identitária da arte como instrumento de poder e de interlocução com um público ampliado pela recepção e inter-relação tanto com instalações como na Arte para a cidade.

Durante o mestrado, sob orientação de Daisy Valle M. Peccinini de Alvarado, defendido nesta instituição em 2002, sob o título *O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi*, apontamos análises sobre as gravuras de Bonomi e sua carreira artística de 1944 a 1998. Contudo, restaram questões sobre as obras de instalação e intervenções de arte pública de 1976 a 2008. As pesquisas no Atelier da artista continuaram durante os anos de 2000 a 2008, período em que a autora trabalhou como contratada para organizar o acervo da artista em um percurso que se encerrou em 10 de dezembro de 2008, conforme relatório anexo protocolado pelo Atelier.

Em 2012, algumas inquietações foram resgatadas para elaboração de um novo projeto apresentado como instrumento de seleção para o presente doutorado. Esse tema era sobre Maria Bonomi e as transposições da xilogravura para a sua obra de arte pública.

No decorrer da presente pesquisa, que teve início em 2013, as orientações se direcionaram para o aprofundamento das questões que envolvem o múltiplo nas artes. A pesquisa incluiu, a partir desta etapa, a hipótese da inclusão de outros artistas brasileiros que se valeram do múltiplo ou da repetição iconográfica específica na arte contemporânea. Além de Maria Bonomi e outros artistas abordados, o nome que surgiu em instância quase imediata, quando analisados os aspectos formais da arte, foi o de Adriana Varejão, que tem feito uso da estética do Barroco de modo muito particular na interseção de elementos díspares e semelhantes e pela inserção do Barroco na estética e procedimentos artísticos contemporâneos do Neobarroco e da Arte Conceitual. Durante as orientações, estabelecemos a inserção de Adriana Varejão com a sua releitura sobre o Barroco,

pois em sua obra encontramos um par paralelo à construção identitária do tema “etnias”.

A alteração do projeto de pesquisa nos possibilitou descobrir como as artistas Maria Bonomi e Adriana Varejão tratam suas iconografias e iconologias e suas confluências e diferenças na determinação de seus percursos artísticos e históricos do moderno ao contemporâneo. Partiu-se, então, do recorte das bienais paulistas por considerá-lo relevante tanto para a legitimação de percursos de artistas que tratam da temática supracitada quanto para apontar a inserção dela — e de algumas de suas associações — com a abordagem sócio-político-artística dentro do viés das discussões sobre etnicidade.

Com o objetivo de compreender a expressão artística de Bonomi, foram usados como referenciais bibliográficos autores como Mayra Laudanna, que, ao organizar o livro *Maria Bonomi da Gravura à arte pública*, aborda um apanhado geral da tese da própria artista, bem como a biografia contada por meio de documentos, presentes no acervo de Bonomi, e finaliza fazendo uma crônica artística temporal.

Além dela, analisamos a tese de doutorado de Alecsandra Matias de Oliveira, intitulada *Poética da memória - Maria Bonomi e Epopeia Paulista*, na qual a autora apresenta um estudo que contempla as convergências da memória e da arte, bem como seus desdobramentos estéticos, sobretudo a partir da pesquisa que aborda o painel *Epopeia Paulista* de 2004 a 2005.

Outro referencial teórico de extrema importância é o catálogo da exposição intitulada *Maria Bonomi: Gravura Peregrina*, com textos de Marcelo Mattos Araújo, Ana Maria Belluzzo e Maria Bonomi, por ocasião da abrangente mostra retrospectiva da artista na qual se apresenta uma inserção sobre a multiplicidade das imagens da obra gráfica para a obra tridimensional a partir dos *Epigramas*.

Além destes, Jacob Klintowitz, com o livro *Maria Bonomi gravadora*, pôde contribuir para o entendimento “da subordinação ao suco” da gravura e da matriz gráfica que em *Etnias* será representada pela sulcagem do barro, como apenas um dos aspectos que permeiam essa arte pública.

A bibliografia que ilumina a análise de Adriana Varejão teve início com o catálogo da exposição *Adriana Varejão: polvo*, escrito por Luísa Duarte, sobre o projeto da artista apresentado na Galeria Fortes Vilaça, em 2014, bem como a antologia de textos organizados por Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa para a

exposição “*Histórias mestiças*”, realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, em 2014. Neste mesmo ano, Schwarcz também publicou, em parceria com Varejão, *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, que foi referência para compor o repertório imagético referencial das obras de Adriana.

A metodologia da tese é multidisciplinar, uma vez que adotamos as linhas de suporte teórico e instrumental apoiadas na História da Arte, Filosofia da Arte, Estudos Visuais nas Artes e análise de depoimentos orais de indígenas, que contribuíram para o trabalho *Etnias*, de Bonomi. Do mesmo modo, a pesquisa de campo sobre obra de Adriana Varejão contou com o deslocamento até o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, para a visita e análise das obras da *Galeria Adriana Varejão*, inseridas dentro e fora da galeria.

No primeiro capítulo da tese, condicionou-se a pesquisa por definição do termo “etnias”, seguida por uma volta ao tempo, recorrendo a narrativas dos expedicionistas europeus a partir dos primeiros contatos com os povos indígenas que habitam no Brasil ancestral e, deste modo, citando os principais representantes da ideia de etnicidade ainda arraigada ao termo de raça e a construção estética do exótico e pitoresco sob a égide do “homem branco” representado por ilustrações da antropofagia e das cenas narradas por Hans Staden e o seu contato com os Tupinambás. Também recorreu-se às obras André Thevet, Théodore de Bry, Albert Eckhout, Frans Post, José Joaquim Freire, Joaquim José Codina, Jean-Baptiste Debret, Aimé-Adrien Taunay, Antoine Hercule Romuald Florence e Johan Moritz Rugendas, dentre outros. Além desses artistas, há referência aos artistas brasileiros que, na virada do século XIX para o XX, fizeram ilustrações, ao estilo neoclássico e romântico, de cenas de que alentavam um ideal naturalista e ficcional de aspectos sociais com uso de narrativas históricas e literárias.

Em um segundo momento deste primeiro capítulo, há um breve histórico do tema “etnias” dentre a fortuna da crítica da arte brasileira atrelada a antropólogos e sociólogos nacionais e internacionais que se apresentavam como influenciadores nas artes, a exemplo, Franz Boas, Mário de Andrade, Gilberto Freire, Luiz de Aguiar Costa Pinto, Claude Lévi-Strauss, Ernest Beaglehole, Sérgio Buarque de Holanda, Edison de Souza Carneiro, Darcy Ribeiro, dentre outros estudiosos que se debruçaram sobre o tema e marcaram presença nas décadas de 1920 a 1970, contribuindo de modo substancial para que a Arte Brasileira partisse em busca de uma identidade nacional, que por hora segue atrelada ao Modernismo. Sob esse

intento moderno, há nuances dentre os artistas brasileiros que se debruçaram sobre as questões identitárias e étnicas, que são apontadas adiante, nas obras de Lula Cardoso Ayres, Emiliano Di Cavalcanti, Fulvio Pennacchi, Cândido Portinari e Victor Brecheret.

A hipótese da tese debruçou-se, no momento seguinte, sobre a pesquisa das Bienais de São Paulo com o viés das etnias, uma abordagem que se justifica por seu ineditismo e por tratar-se da busca por paralelos entre de artistas que abordaram o tema, que se instaura de modo recorrente na história da arte no Brasil e que, desde 1951, teve suas incursões e representatividade nas bienais paulistas, do mesmo modo que possibilita o conhecimento de métodos construtivos inusitados inseridos nas mais diversas poéticas artísticas e que tem em comum a temática da etnicidade. É preciso destacar que as bienais, durante muitos anos, foram associadas ao processo de reconhecimento das trajetórias dos artistas brasileiros, dentro e fora do país, conforme se apontará durante o texto para as intenções que vão desde o seu fundador o conde Francisco Matarazzo até os organizadores mais recentes deste evento. Diante disso, destaca-se a arte que trouxe a um público ampliado pelas bienais com iconografias transgressivas e provocativas, na busca de inquietação do espectador sobre as questões da arte e de seu caráter sociocultural dessa temática comum.

A metodologia de trabalho por entre as bienais foi observar visualmente cada catálogo e apontar imagens que pareciam abordar o tema “etnias”. A seguir, procurou-se por nomes das obras dos artistas, e, depois, optou-se pela leitura do que cada catálogo trazia em termos de construções textuais para, a partir daí, estabelecer um agrupamento das edições em três períodos: de 1951 a 1983, de 1985 a 1998 e de 2002 a 2016. Durante esse processo, consideram-se abordagens semelhantes quanto a alguns apontamentos referentes às citadas questões étnico-socioculturais e à aproximação das artes do mundo real, dito político e representativo, com suas nuances e variantes a partir das participações de artistas, formas expositivas e curatoriais que foram se modificando e se consolidando ao longo das Bienais de São Paulo, aliás, também como a própria noção de etnicidade vai adquirindo contornos ampliados e com base nos discursos que colocam em pauta a alteridade.

Do primeiro período, há um recorte da chamada “geração bial brasileira” e seu “pluralismo artístico” a partir da estética moderna brasileira e

circulações artísticas com o modernismo internacional, tanto pelos movimentos da virada do século quanto daqueles que surgiram no século XX, ou seja, vertentes das pós-impressionistas às simbolistas, *fauves*, *art nouveaux*, *art déco*, neoplásticas, expressionistas, surrealistas, cubistas e concretas. Desta fase, o recorte realizado foi pelos artistas brasileiros cujas temáticas se alinham no enfoque social-identitário e nacional, tratando da miscigenação dos povos. Deste modo, destacam-se Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Lula Cardoso Ayres, Lasar Segall, Livio Abramo, Carybé, Bruno Giorgi, Hansen Bahia, Maria Bonomi e Gilberto Salvador, dentre outros.

No segundo recorte, de 1985 a 1998, dito “sobre o Multicultural”, com as experiências das décadas de 1970 a 1980, do *Kitsch*, *Art Naïf*, Arte Bruta, Arte Experimental e Arte Postal, abre-se uma senda rumo às discussões das transformações culturais e político-econômicas, que serão definitivas no delineamento entre arte e multiculturalismo no debate contra a “totalização da arte”. Por meio dessa interlocução, muitos artistas projetaram nas bienais paulistas um desejo de inclusão de novos debates como o das artes marginalizadas, a exemplo da 16ª Bienal de São Paulo, que trouxe a *Arte Plumária do Brasil* para um espaço expositivo que vinha se abrindo para documentar uma “dívida histórica e simbólica” em relação às etnias indígenas. Artistas e curadores irão de um modo mais direto ou indireto visitar um passado recente sobre a miscigenação entre os povos na América Latina e como a arte se insere neste contexto, a exemplo da fotógrafa Maureen Bisilliat e de outros artistas, como Eliane Bandeira, sendo Maria Bonomi curadora e artista, Lygia Pape, Adriana Varejão, Waltércio Caldas, Artur Barrio, Cildo Meireles, Leonilson, Miguel do Rio Branco, Claudia Andujar, Anna Bella Geiger, Arthur Omar e Ivens Machado.

No terceiro recorte, de 2002 a 2016, o das “artes híbridas”, acentua-se a busca pela alteridade e pela diversidade cultural com o diálogo entre culturas diferentes através da arte e pelo viés estético das conquistas minimalistas, da *Land Art* e da Arte Conceitual para realizar entrecruzamentos de ordem semântica e estética que resultaram no conceito de transculturalidade e de hibridização na contemporaneidade. No âmbito mundial, as representações são cada vez mais engajadas com a política da alteridade e com a militância da arte, a exemplo das participações de Claudia Andujar, Ivens Machado, Hélio Melo, Maria Thereza Alves, Bispo do Rosário, Éder Oliveira, Jonathas de Andrade, além dos internacionais

Simryn Gill, Shirin Neshat, Ingrid Mwangi, Kara Walker, Juan Britos, Samuel Fosco, Hans Hamid Rasmussen, Guy Tilim, Gabriel Acevedo Velarde e Lyle Ashton Harris.

No capítulo 2, apresentam-se as “Trajetórias de Adriana Varejão”, com a análise de um percurso discursivo com ênfase seus percursos no Brasil e no mundo. O primeiro subcapítulo, “Pinturas simulacros de outras técnicas artísticas (década de 1990)”, trata de discussões sobre o emprego da pintura em tela, como simulação/emulação da pintura em azulejaria, ideia tratada por Paulo Herkenhoff desde 1996 com relação às “pinturas suturas” e discutidas a partir de um possível avivamento das relações transdisciplinares das imagens. O desmembramento desse subcapítulo gerou outro, cujo título é “Pinturas com volumetria e esculturas simulacros de matéria”. Nele, há um enfoque apontando para o fato de o que simulacro de linguagens técnicas se transformou em simulacro da matéria e, no caso mais específico da série *Charques*, em especial, as ruínas de *Linda do Rosário*, de 2004, houve um apanhado a respeito do desaparecimento da iconografia do Barroco ou Neobarroco e a substituição de azulejos barrocos pelos de uso cotidiano. Posteriormente, apresentamos outro subcapítulo, intitulado “o Barroco na contemporaneidade”, sobre as tendências do Barroco sob influência do olhar de Omar Calabrese³. No subcapítulo seguinte, “Genealogia específica do projeto *Polvo*”, abordamos uma análise descritiva do projeto *Polvo*, que apresenta as suas origens seminais a partir de outras obras referenciais e suas múltiplas contextualizações de etnias. E, no último subcapítulo, vislumbra-se descrever o projeto *Polvo* com suas facetas de instalação e com características proximais da Arte Conceitual, analisando-o de modo mais pormenorizado através de seus paralelismos com outras obras e com o projeto *Kindred spirits*.

No capítulo 3, aborda-se o percurso artístico de Maria Bonomi, situando na carreira da artista os dados históricos mais relevantes. No primeiro subcapítulo, “Da gravura à tridimensão”, o discurso explora a relação da passagem da fatura das obras bidimensionais para as tridimensionais a partir da descoberta formal da nova linguagem pelo método de transposição, descrito e proposto na análise de algumas das instalações e as obras de arte pública que obtiveram maior projeção nacional e internacional na última década. O segundo subcapítulo, “Concreto da madeira ou concreto do barro”, traz, nesse jogo de palavras, a exploração da materialidade

³ Semiólogo, crítico de arte italiano, atualmente é professor de Universidade de Siena. Dedicou-se ao estudo do neobarroco no final do século XX e começo do Século XXI.

física das propostas poéticas da artista, ora a partir das possibilidades do uso da madeira (de seus veios para o concreto), ora do barro (com suas nuances) e maleabilidade de linhas repetidas, mimetizadas, transpostas com maior volume para o concreto. Enfim, uma discussão sobre o uso da lição gráfica recodificada em novas linguagens e materialidades. No terceiro subcapítulo, “Maria Bonomi: Moderna ou contemporânea?”, a ênfase está em discutir este limiar a partir do suporte teórico proposto por Alberto Tassinari, quando trata da contiguidade do espaço moderno em uma dialética tensionada entre obra e espectador e para problematizar ainda mais essa dialética. No penúltimo subcapítulo, descreve-se como o termo é empregado e aplicado pela artista em uma arte de dimensões públicas, capaz de atingir um público ampliado. Por fim, no último subcapítulo, faz-se uma análise mais pormenorizada das formas plásticas e das extensões sógnicas e históricas do *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*.

Nas conclusões deste trabalho, são apresentados alguns dos resultados observados oriundos da pesquisa do tema nas bienais paulistas e uma breve análise comparativa sobre as representatividades de Adriana Varejão, no projeto *Polvo*, e de Maria Bonomi com o projeto de arte para a cidade, o *Etnias*.

CAPÍTULO 1 – ETNIAS NAS ARTES E NAS BIENAS DE SÃO PAULO

1.1. Etnias: uma introdução com definição e breve contextualização histórica

Tendo por objetivo compreender a temática e a conceituação do termo “etnias” nas artes, apresentamos um breve roteiro de um apanhado histórico, bem como as nuances que o tema envolve e, posteriormente, a relação que apresenta nas artes dos séculos XX e XXI e a inserção da trajetória artística de Maria Bonomi, em sua atuação especificamente em *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, e de Adriana Varejão, em seu projeto *Polvo*.

Compreendemos “etnia”, em termos socioantropológicos, uma palavra capaz de designar comunidades, grupos de pessoas, caracterizadas por uma certa homogeneidade sociocultural, tais como com língua, religião e modo de agir próprios, na produção cultural de um povo. Acreditamos que a identidade cultural se forma a partir do meio em que o homem vive e, depois, ele estrutura sua linguagem artística e as perspectivas de construção de seu trabalho. Diante disso, ele é influenciado e, ao mesmo tempo, influenciador. Pressuposto que “etnia” designa um agrupamento humano com características partilhadas como a língua e a cultura, entende-se que a representação cultural é uma construção a partir do encontro de diferentes culturas.

Na história das civilizações, o choque entre diferentes etnias no Brasil ocorre de modo mais brutal em abril de 1500, após a chegada dos portugueses às Ilhas de Vera Cruz⁴. Deste modo, o olhar europeu sobre os povos ameríndios foi retratado de maneira detalhada na carta de Pero Vaz de Caminha, então escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral. Na carta, Caminha relata ao rei de Portugal, D. Manuel I, a descoberta de novas terras e a descrição da primeira impressão dos habitantes:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência”. (CAMINHA, Pero Vaz, 1500).

Esse é o primeiro documento que descreve aos europeus os indígenas do Brasil. Então, foi a partir deste primeiro fato que se seguiu a curiosidade do estrangeiro em explorar “o novo mundo”. Outros viajantes também retrataram suas

⁴ Primeiro nome que os portugueses usaram para batizar o Brasil.

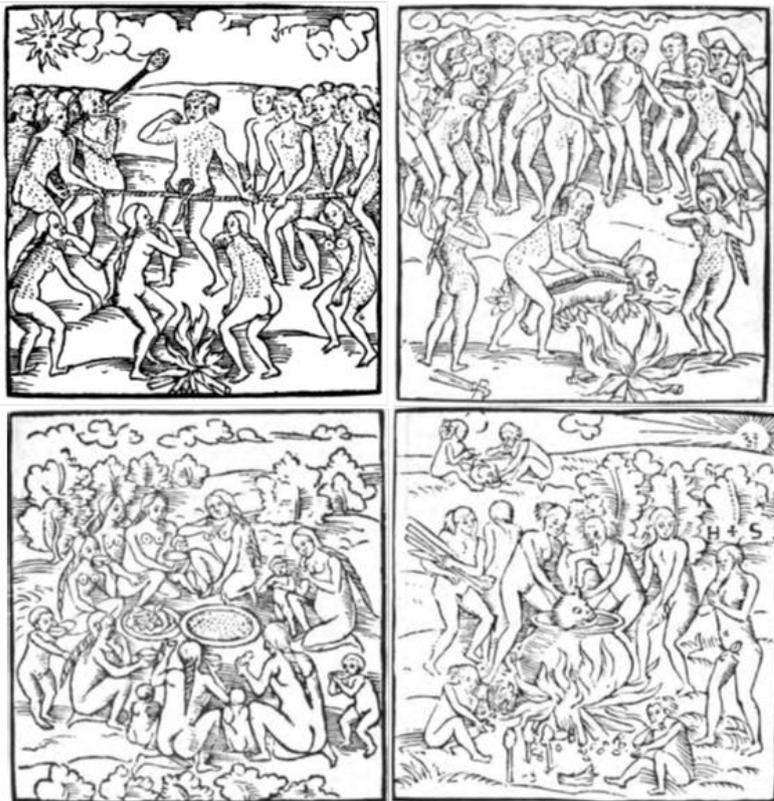
experiências, tais como o alemão Hans Staden⁵, que teve suas explorações publicadas, em 1557, sob o título: *Hans Staden - Suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil*, em que descreve as suas passagens pelo país e apresenta a natureza, os animais e principalmente os índios tupinambás, de quem foi prisioneiro e tratado como um “troféu”. O livro reproduz em gravuras os costumes, as crenças, a habitação, as armas, as guerras entre tribos, o canibalismo, a característica física, a caça, a alimentação, os nomes, o casamento e a navegação praticados pelos índios. Também, na mesma linha de pesquisa, o frade franciscano francês André Thevet publica, em 1558, *Les singularitez de la France Antarctique*, em que relata sua viagem ao Brasil durante o século XVI, quando observa a natureza e os indígenas da Baía de Guanabara e expõe-nos ao mundo, em sua obra 41 xilogravuras, sendo parte destas a representação do cotidiano, das guerras entre tribos e do canibalismo praticado pelos indígenas.

Do mesmo modo, o pastor Jean de Léry foi referência quanto aos descritivos de cenas de antropofagia que pôde vivenciar em sua passagem pela Baía de Guanabara, em 1556, na conhecida “França Antártica”, o Brasil, fatos estes publicados apenas em 1578, no livro *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Em 1592, o editor e gravurista belga Théodore de Bry⁶ reúne os relatos de Staden e de Léry em uma obra intitulada *America Tertia Pars*, que se tornou um clássico quanto ao descritivo e à ilustração das terras brasileiras e de seu povo nativo, acrescentando gravuras em metal muito sofisticadas e que refaziam em metal as xilogravuras publicadas anteriormente.

⁵ Nos painéis de *Etnias*, de acordo com a entrevista de 2008, Maria Bonomi realiza estudos para o projeto a partir de livros que trazem gravuras históricas com cenas de antropofagia.

⁶ Adriana Varejão no livro *Pérola Barroca*, escrito por ela e por Lília Schwarcz, descreve o uso de gravuras de Théodore de Bry com cenas de antropofagia para a execução de diversas obras como *Testemunhas oculares x, y, z*, de 1997, referência esta utilizada anteriormente em *Proposta para uma catequese*, de 1993.

Figura 1 - Autor desconhecido. *Cenas de canibalismo de um prisioneiro inimigo*, 1557. Xilogravura



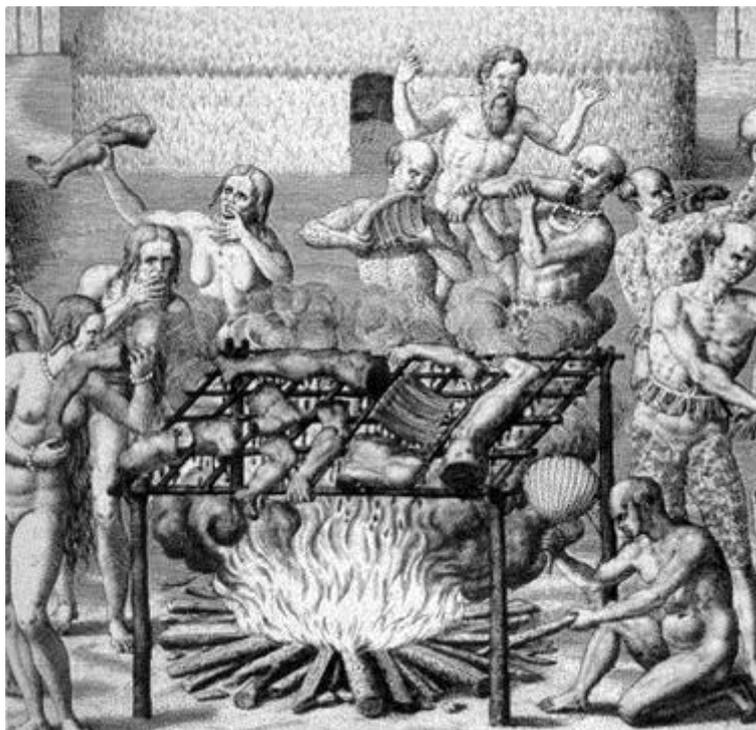
Fonte: Staden, 1900. p. 156.

Figura 2 - Autor desconhecido. *Cena de antropofagia, ritual de esquartejamento de uma vítima*, 1588. Gravura



Fonte: Thevet, 1558. p. 77.

Figura 3 - Théodore de Bry. *Cena de canibalismo*. Gravura em metal



Fonte: Livro *Americae Tertia Pars*, 1592.

No livro *O Tratado descritivo do Brasil*, de 1587, do empresário e agricultor português Gabriel Soares de Sousa, existem longos relatos sobre o relevo e a economia na Bahia. A obra é considerada uma das obras mais importantes do período colonial, pelo volume de descrições fisiológicas e atribuições culturais dos índios, bem como a denominação das tribos na região da Bahia, graus de parentesco, etc., além das empatias e inimizades entre os povos tupinambás, tupinaés, amoipiras, amoirés, ubirajaras, tapuias, caetés, dentre outros. Cinquenta anos depois da passagem marcante de Gabriel Sousa pelo Brasil, a Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais, conhecida como “Comitiva de Maurício de Nassau”, trouxe os pintores Albert Eckhout⁷ e Frans Post⁸, que apresentaram à Europa produtos da terra, paisagens e os habitantes do “novo mundo”. Segundo apontamentos da historiadora americana Rebecca Parker Brien, as obras

⁷Há uma citação no livro *Perola Barroca* que faz alusão à Índia de Albert Eckhout aplicada como referência visual por Adriana Varejão obra de instalação *Testemunhas oculares x, y, z*, de 1997 que foi utilizada em uma pintura anterior chamada de *Quadro ferido*, de 1992. Deste último, além da mulher indígena, há a reprodução do *Homem negro*, outra obra de Eckhout de 1641.

⁸De *Frans Post*, Adriana Varejão retoma as paisagens como uma sátira ao neoclássico francês criando uma instalação com a réplica pictórica do artista denominada *Carne à moda de Frans Post*, de 1996, acrescida de simulação de carnes que vertem do quadro e de cerâmicas portuguesas com aplicação de partes das pinturas que foram recortadas da tela como se esta tivesse explodido e, sua carne-pintura tivessem se depositado sobre os pratos. A instalação ironiza a voga da arte europeia que romantizava os trópicos no começo do século XIX e que influenciou os artistas brasileiros até o final do mesmo século.

apresentam também “um pano de fundo” rico em detalhes das festas e de cerimônias que nos familiarizaram com as questões socioculturais que constituíram o “corpo e alma” da nação brasileira (BRIENEN, Rebecca, p. 6, 2001).

Figura 4 - Albert Eckhout. Detalhe de obra, *Mulher Tapuia*, 1641; óleo sobre tela, 272 x 165 cm; Museu Nacional de Copenhague, Dinamarca



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural.

Em 1783, a descrição artística e histórica do Brasil deve-se em grande parte à Expedição Filosófica, encomendada pela rainha portuguesa D. Maria I e chefiada pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira⁹. Este, partindo de Lisboa com destino às capitânicas brasileiras do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, levou consigo, por nove anos, uma comissão científica que empregou dentre outras pessoas, os desenhistas José Joaquim Freire e Joaquim José Codina; além do jardineiro e do botânico Agostinho Joaquim do Cabo, responsáveis pela

⁹ Adriana Varejão cita o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira como uma das fontes constantes de suas pesquisas. Informação prestada em entrevista com a artista em Junho de 2017.

produção de uma documentação extensa, registros sobre a geografia, a fauna, a flora, as paisagens, as construções e os habitantes das capitanias visitadas e, sobretudo, da região amazônica, acervo este disponibilizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Em 1808, com a instalação da família real no Brasil, houve mudanças drásticas ocasionadas pela abertura dos portos e a fundação, em 1816, da chamada Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). A partir desses adventos, surge uma nova geração de artistas exploradores das particularidades das etnias no Brasil, por exemplo, Jean-Baptiste Debret¹⁰, com a imantação da imagem do “caboclo mestiço” e de toda a sociedade contrastada pela apresentação de locais que demonstravam a vida na colônia onde os portugueses estavam cercados por etnias distintas, em um país tropical e exótico. A seguir, entre 1825 a 1829, a expedição russa de Langsdorff esteve no país trazendo os pintores franceses Aimé-Adrien Taunay¹¹ e Antoine Hercule Romuald Florence¹² e o alemão Johann Moritz Rugendas¹³. Deste último, destaca-se o registro de seu contato aproximado com os índios bororos¹⁴, retratados em aquarelas, litografias e fotografia experimentais.

¹⁰ A série de pinturas *Filho bastardo* que Adriana Varejão cria em 1995 partem das obras de Jean-Baptiste Debret como citado no livro *Pérola Barroca*. Na série elaborada por Adriana Varejão, ela retira algumas figuras emblemáticas e recria cenas chocantes do homem português estuprando uma escrava negra em paralelo com uma índia nua sendo açoitada. A artista dramatiza e recria histórias paralelas a partir das obras históricas de Debret.

¹¹ De Aimé-Adrien Taunay Adriana Varejão repete o procedimento da obra *Carne à moda de Frans Post* criando *Carne à la Taunay*, em 1997.

¹² A etnia Mandurucú retratada por Hercule Florence foi fonte de inspiração para a execução das pinturas faciais realizadas no Projeto *Polvo* de Adriana Varejão.

¹³ Rugendas é referência do Projeto Etnias de Maria Bonomi nas representações que fazem alusão à etnia dos botocudos.

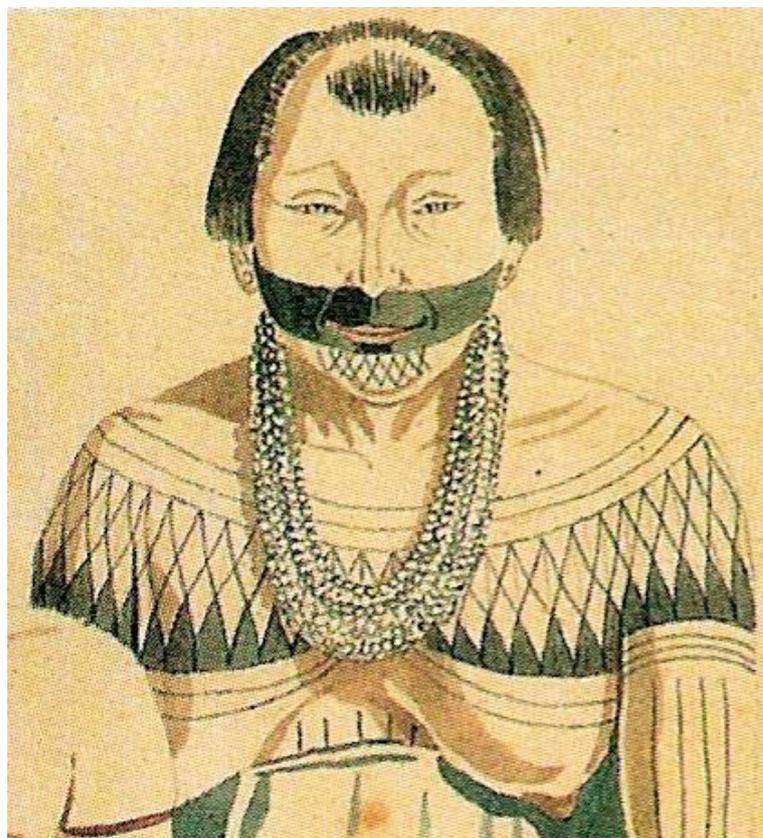
¹⁴ Maria Bonomi idealizou um índio da etnia bororó em uma das placas do Projeto Etnias. Nele, além da reprodução da pintura corporal característica, há o acréscimo da iconografia de uma serpente contida pela cabeça em uma das mãos como sinal de valentia.

Figura 5 - Hercule Florence. Detalhe de obra, *Índio Mandurucú*, 1828. Instituto Hercule Florence, SP



Fonte: Site Instituto Hercule Florence.

Figura 6 - Hercule Florence. Detalhe de obra, *Mulher Mandurucú*, 1828. Instituto Hercule Florence, SP



Fonte: Site Instituto Hercule Florence.

A Academia Imperial foi o núcleo artístico que condensou grande parte da geração de artistas históricos brasileiros e que atuou na reverberação das tendências europeias mais tradicionais, como o Neoclassicismo e o Romantismo, a exemplo do pintor Victor Meirelles, que ilustrou o que teria sido a *Primeira missa no Brasil* (1860) a partir dos descritos da carta de Pero Vaz de Caminha. Além de Meirelles, há também José Maria de Medeiros, que se apoiou na imagética de obras literárias de vulto nacional, como *Iracema*, do escritor José de Alencar. Rodolpho Amoêdo não foi exceção neste conjunto de estudantes, entretanto, seu talento e sua formação acadêmica em Paris garantiram-lhe prestígio, que pôde disfrutar através de uma carreira também no ensino das artes pictóricas, como os alunos que seguiram seus passos junto à fama e ao sucesso na carreira, como Eliseu Visconti e Cândido Portinari.

Figura 7 - Victor Meirelles. *Primeira missa no Brasil*, 1860; óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 8 - Rodolpho Amoêdo. *O Último Tamoio*, 1883; óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural.

Figura 9 - Antônio Parreiras. *Fundação da Cidade de São Paulo*, 1913; óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Prefeitura de São Paulo



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural.

1.2. Etnias: novas abordagens

Este tópico constitui-se em uma análise sintética do termo “etnias”, aprofundada mais adiante, sobretudo a partir da abordagem do termo nas artes no Modernismo Brasileiro. O termo sofreu muitas redefinições importantes desde o fim do século XIX, a começar pelo o antropólogo francês Vancher Lapouge, no ano de 1896, que propôs distingui-lo do termo “raça”, que, como “*Ethne*” ou “*Ethnie*”, estava atrelado à fisiologia humana. Nesta revisitação conceitual, “etnia” designaria um agrupamento humano com características partilhadas, como a língua e a cultura. Lapouge, em seu livro *Les sélections sociales*, descreve os povos da Europa e do mundo enfatizando não haver pureza racial e justificando sua afirmação por estatísticas e cruzamentos genealógicos longínquos e, de modo conclusivo, ressalta a necessidade da separação do entendimento “etnia” do termo “raça”, de modo que “etnia” deveria ser definida como “uma tendência à convergência” por parte de alguns povos reunidos graças a determinados “eventos históricos” (LAPOUGE, 1896, p. 10).

O termo “etnias” sofreu declinações e distorções por parte de estudos sectaristas durante o fim dos séculos XIX e XX. Do mesmo modo, o conceito foi discutido por filósofos, sociólogos, antropólogos e historiadores que acresceram aos desdobramentos sígnicos o senso comum de consciência de grupo e de identidade cultural, vinculados ao termo original. Como exemplo disso, na década de 1920, uma nova contribuição teórica surgiu com o antropólogo americano Franz Boas, quando este dissociou as pesquisas étnicas do conceito evolucionista e defendeu a aplicação das questões sobre etnias a partir de estudos da psicologia, que, segundo ele, não são particulares no sentido do indivíduo, mas fazem parte da “historicidade” dentro de um “fenômeno sociológico” mais complexo (BOAS, 1920, p. 311).

Na virada do século XIX, esse novo dimensionamento do social ocorreu de modo gradativo. Pode-se apontar vários fatores como o fim da escravatura e a chegada das imigrações, o Brasil sofreu mudanças drásticas em todos os setores e, nas Artes, houve o impacto do Modernismo Internacional que se refletiu em discussões acaloradas sobre o panorama da Arte Brasileira e a sua ausência no cenário internacional. Deste modo, muitos artistas brasileiros e estrangeiros implantados no país foram buscar outros rumos estéticos como o *Art nouveau* e outros movimentos europeus na virada do século XIX para o XX. Nesta senda rumo

ao Moderno está um dos idealizadores¹⁵ do movimento no Brasil, Mário de Andrade, que lança em 1921 o livro *Pauliceia desvairada*, em que as palavras em um “livro moderno, têm nele sua razão de ser”, revelando assim uma desvelamento do “desvairismo”, como um convite ao devaneio, de algo que estava por se revelar de modo gradativo como as afirmações dos princípios modernistas a partir da literatura e da adesão de alguns artistas que vieram a compor, no ano seguinte, a Semana de Arte Moderna que surgiu para fazer o seu contraponto em relação ao romantismo europeizado das artes no Brasil, sobretudo, para opor-se às gerações de artistas oriundos e seguidores das tradições da Academia Imperial de Artes do Rio de Janeiro e da chamada Missão Francesa que juntos achataram as tendências da arte em busca de uma identidade nacional (ANDRADE, 1987, p. 59 e 74).

O desvelamento do que Mário de Andrade projetava como moderno acontece de fato no romance ficcional e experimental *Macunaíma*, além do *Manifesto Antropofágico*, de 1928, e de sua rapsódia, de onde se pode extrair:

[...] alguns pressupostos da tradição romântica e naturalista, esvaziando conteúdos, deslocando significados. Promoveu uma desgeografização do Brasil. Rompeu com as linearidades temporais. Redimensionou o vivido e o mito em movimentos polissêmicos. Trabalhou com as três vertentes culturais presentes no Brasil: a indígena, a africana e a europeia (desde mitos indígenas, rituais africanos à tradição épica e satírica europeia). A polissemia permitiu-lhe trabalhar com diversos campos simbólicos e resignificá-los, dando-lhes sentido novo. (PIRES, 2013, p. 120).

Na década de 1930, há a narrativa literária de Gilberto Freyre que soma-se as narrativas visuais dos artistas modernos Cícero Dias, Manuel Bandeira (homônimo do poeta), Lula Cardoso Ayres, além do arquiteto Carlos Leão que formaram parcerias em trabalhos de ilustração:

¹⁵ Mário de Andrade fez parte do chamado “Grupo dos Cinco”, composto também por Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral e que foi acrescido pela colaboração de Di Cavalcanti na organização da Semana de Arte Moderna, que contou com a participação de outros literatos, artistas e músicos, como Victor Brecheret, Manuel Bandeira, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos e Tácito de Almeida, etc. Esse marco foi fruto de uma conjunção de fatores sócio-político-econômicos, acrescido pelo ardor das vanguardas, em parte representada pelas iniciativas anteriores de artistas como Anita Malfatti e Victor Brecheret, além da efervescência que culminou na subsequente formação de novos movimentos dentre os mais emblemáticos, na década de 1920; sobre estes citamos: o *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; o *Movimento Verde-Amarelo*, de Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo, que derivaria no “Grupo Escola da Anta”; e, ainda, o *Movimento Antropofágico*, de Oswald de Andrade, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado.

[...] Não por acaso Gilberto Freyre estabelecerá alguns de seus mais férteis diálogos com artistas para os quais pesquisa social e pesquisa artística caminham lado a lado. Assim é que Vicente do Rego Monteiro causa-lhe forte impressão, nos mesmos anos 1920, quando Gilberto o visita em Paris e testemunha o surgimento de uma plasticidade moderna advinda de motivos e soluções estéticas das culturas amazônicas, em especial da marajoara. O estudo sistemático da cultura indígena tocam-no, apontando-lhe preocupações regionais que se expandem para além da região nordeste, o que terá reverberações evidentes em suas primeiras conceituações do “regionalismo”. Além disso, o caráter eminentemente acadêmico das pesquisas de Vicente – baseados em acervos museológicos e livros – seria levado à diante nas trocas entre Freyre e Lula Cardoso Ayres. (DINIZ et al., 2016, p.26).

Freyre tentou equilibrar a identidade regionalista do Nordeste aliada à criatividade interpretativa dos artistas com os quais trabalhou fornecendo a estes parceiros além dos textos, desenhos esboçados com as ideias iniciais do que percebia e queria ligar às narrativas que construía. Deste modo, diálogos eram mantidos e as pesquisas, ou a parceria, entre arte plásticas e a pesquisas históricas, antropológicas e etnográficas com uma visão do constructo modernista têm início. São referências às fotopesquisas, sobretudo de Lula Cardoso Ayres, que irão reverberar em seus desenhos e pinturas tanto de ilustração quanto em seu pioneirismo no que se refere ao muralismo no Brasil, em paralelo com Emiliano Di Cavalcanti, Fulvio Pennacchi, Cândido Portinari e Victor Brecheret.

Figura 10 - Di Cavalcanti. *Samba/Carnaval*, 1931. Painel/mural. Teatro João Caetano, RJ



Fonte: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/245>

Figura 11 - Fúlvio Pennacchi. *Painel história da imprensa*, 1939. Papiro. Antigo edifício sede de A Gazeta, atual prédio do Foro da 2ª CJM do STM, SP



Fonte: <<http://www.ateliearterestauracao.com.br/a-historia-da-imprensa-fulvio-pennacchi-conservacao-e-restauracao-de-um-mural-a-oleo/>>

Figura 12 - Victor Brecheret. *Drama Amazônico*, 1955. Relevo em bronze, med. 64 x 64 cm



Fonte: <<http://www.victor.brecheret.nom.br/obras5.htm>>

A oficialização da substituição do termo raça por etnia ocorreu a partir de estudos elaborados pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)¹⁶ e foi realizada por cientistas sociais, os quais tiveram como objetivo o debate do conceito de raça, a fim de derrubar o termo construído e sedimentado ao longo das colonizações escravocratas e pós-escravocratas e do pensamento sectarista como do *apartheid* e do nazismo que classificavam os povos por atributos físicos, condutas sociais e morais pela intolerância racial, sendo assim, em 18 de julho de 1950, a UNESCO publicou seu primeiro documento sobre essas questões em um ofício intitulado *The race question*. Este foi assinado por alguns dos principais pesquisadores do bloco dos países membros, como o Brasil, e contou com a participação do sociólogo brasileiro, Luiz de Aguiar Costa Pinto e de profissionais importantes no campo da Sociologia, Filosofia, Etnologia e Antropologia, como Claude Lévi-Strauss, Ernest Beaglehole, Juan Comas, Franklin Frazier, Morris Ginsberg, Humayun Kabir, Ashley Montagu.

¹⁶ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) foi criada em 16 de novembro de 1945 após a Segunda Guerra Mundial tendo por objetivo a procura de recursos para os problemas presentes nas sociedades, avalizando a paz através da colaboração intelectual entre as nações dos Estados-Membros.

O documento produzido pela UNESCO estruturou um memorando com uma nova consciência política, nesta revisitação, a conceituação inicial de etnias encontra-se atrelada aos grupos étnicos como aqueles que mantêm culturas partilhadas. Diante disso, a discussão do que é cultura a partir da coletivização do entendimento do que são grupos étnicos a exemplo do próprio texto transcrito na narrativa que se segue:

National, religious, geographic, linguistic and cultural groups do not necessarily coincide with racial groups: and the cultural traits of such groups have no demonstrated genetic connexion with racial traits. Because serious errors of this kind are habitually committed when the term "race" is used in popular parlance, it would be better when speaking of human races to drop the term "race" altogether and speak of ethnic groups. (BEAGLEHOLE et al., 1950, p. 6).

De maneira semelhante aos conflitos de abordagem sobre etnias, nos deparamos com estudos que divergem em suas acepções sobre a cultura. A professora linguista e comunicóloga inglesa Helen Spencer-Oatey classificou 167 aplicações de cultura em diferentes áreas como em Filosofia, Antropologia, Sociologia, História da Arte e outras áreas do conhecimento. Mas em sua publicação *What is culture? A compilation of quotations*, de 2012, coloca os apontamentos pelo viés da antropologia como aquele que propôs formas de entendimento sobre o que é cultura dentro de um senso comum aceito na contemporaneidade. Oatey retoma a ancestralidade do termo através do antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss que dedicou parte das suas pesquisas às “diversidades culturais” tentando excluir as ideias etnocentristas e considerando a cultura como:

[...] um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais se situam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social, e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros. (LÉVI-STRAUSS apud MAUSS, 2003, p. 19).

Segundo o sociólogo brasileiro Marcos Chor Maio, em seu artigo sobre a atuação da UNESCO na humanização do uso de termos vigentes no século XX quanto às questões culturais que fazem alusão às etnias no Brasil, é apresentado como referência histórica o antropólogo e escritor Gilberto Freyre, sendo este o primeiro a fazer uma menção da “convivência harmônica”, pacífica e tolerante das diferentes etnias presentes na sociedade brasileira (MAIO, 1999, p. 144). Esses apontamentos de Freyre estão sustentados em seus escritos, os quais nos

direcionam as transições sócio-político-econômicas que ocorreram desde a abolição da escravidão em 1888, à Proclamação da República, em 1889, e o pensamento de uma democracia inusitada:

É verdade que agindo sempre, entre tantos antagonismos contundentes, amortecendo-lhes o choque ou harmonizando-os, condições de confraternização e de mobilidade social peculiares ao Brasil: a miscigenação, a dispersão da herança, a fácil e freqüente mudança de profissão e de residência, o fácil e freqüente acesso a cargos e a elevadas posições políticas e sociais de mestiços e de filhos naturais, o cristianismo lírico à portuguesa, a tolerância moral, a hospitalidade a estrangeiros, a intercomunicação entre as diferentes zonas do país. (FREYRE, 1933, p. 117).

Dessa forma, Freyre, por meio de sua análise sobre a sociedade brasileira, traceja o que mais tarde viria a ser a sustentabilidade para a criação de alicerces ideológicos vigentes ainda hoje dentro de um panorama tanto nacional, quanto internacional, sobre as transformações nas estruturas de classes com relação às origens étnicas do povo brasileiro, gerando por vezes debates acalorados. Nessa mesma perspectiva, ele realizou a descrição do cenário artístico e cultural brasileiro, além de Casa Grande e Senzala, em Sobrados e mucambos de 1936, nos quais ele delineou o conjunto da cultura brasileira pós-colonialista com detalhadas narrativas sobre embates sociopolíticos, mestiçagem e as expressões da arte popular:

Eu ouço as vozes, eu vejo as cores, eu sinto os passos, de outro Brasil que vem por aí, mais tropical, mais fraternal, mais brasileiro. O mapa desse Brasil em vez das cores dos Estados terá as cores das produções e dos trabalhos. Os homens desse Brasil em vez das cores das três raças terão as cores das profissões e das regiões. As mulheres do Brasil em vez de cores boreais terão as cores variamente tropicais. Todo brasileiro poderá dizer: é assim que eu quero o Brasil, todo brasileiro e não apenas o bacharel ou o doutor, o preto, o pardo, o roxo e não apenas o branco ou o semibranco. (FREYRE, 1933, p. 04).

Em 1945, no livro *Brazil: an interpretation*, Freyre descreve de modo otimista o que a modernidade do progresso e a miscigenação foram capazes de fazer pelo país no que chama de “tendência ao pluralismo”, pois segundo ele, *no próprio Brasil* “não há convergência absoluta de etnias e de culturas”, uma vez que há interpenetrações e que estas são formadoras da diversidade das “populações tropicais” ou ainda que “teluricamente tropicais” (FREYRE, 1971, p. 187).

O discurso de Freyre trata da miscigenação brasileira não somente pela ordem fisiológica e sim, econômico-sócio-cultural. Essa linha de investigação foi também a de Sérgio Buarque de Holanda que em 1936 lançou *Raízes do Brasil* uma

obra de referência histórica, remodelada pelo autor por mais três edições, que trata do constructo social brasileiro a partir da domesticação dos indígenas da etnia tupi que habitavam a orla litorânea, povo este que condensava a “perfeita identidade na cultura de todos os habitantes da costas”. Buarque de Holanda analisa a história do Brasil a partir das migrações dos povos indígenas, das imigrações dos portugueses passando também pela narrativa do período colonial, pela história da escavidão e chegando aos debates da condição do negro no Brasil moderno, das décadas de 1930 e 1940; além da problematização dos censos demográficos¹⁷ (HOLANDA, 1936, p. 105). Este cientista social foi corabrador do Mensário Klaxon, a revista que continha os artigos e os manifestos pioneiros da Arte Moderna, fundou a Revista Estética responsável pela articulação crítica do Modernismo, sendo deste modo, um incentivador do intercâmbio entre literatura e arte. Assim como Buarque de Holanda, no período dos anos 1922 a 1945, uniram-se várias gerações de historiadores, antropólogos e sociólogos à de escritores literatos, músicos e artistas plásticos, sintonizados com a voga da economia brasileira e acompanhados pelas mudanças também de ordem política. Neste período, alguns investidores italianos viram no Brasil grandes oportunidades de negócios inclusive nas artes, a exemplo do empresário e político brasileiro Paulo Assis Chateaubriand que realizou, em 1947, uma parceria com o mecenas italiano Pietro Maria Bardi para fundarem o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e, um ano depois, com Francisco Matarazzo Sobrinho inaugurou, de modo concomitante, o Museu de Arte Moderna (MAM) na cidade de São Paulo.

A efervescência se projetou em áreas inusitadas como no campo das investigações sociais e, no início da década de 1950, a UNESCO resolveu financiar as pesquisas sobre as relações étnicas no Brasil a partir de um trabalho em prol de um entendimento da cultura nacional no âmbito internacional e a valorização das minorias sociais pelo reconhecimento de suas formações culturais. Arthur Ramos seria o porta-voz desses trabalhos, entretanto, com sua morte repentina, em 1949, o antropólogo Luiz de Aguiar Costa Pinto e seu assistente, o etnólogo modernista Edison de Souza Carneiro, deram início aos trabalhos sobre a história e a cultura do negro no Brasil. Em 1953, Costa Pinto lançou um estudo sobre *O negro no Rio de Janeiro: Relações de raças numa sociedade em mudança*. O estudo propôs uma

¹⁷ Adriana Varejão faz uso dos censos demográficos e do “falso” censo que cria como paródia para o projeto *Polvo*.

abordagem sociológica a partir da qual se analisa a ascensão do negro do proletariado à classe média, ou seja, identificou e apontou tensionamentos nas relações entre componentes étnicos e condições socioeconômicas. Edison Carneiro, por sua vez, realizou investigações no âmbito da cultura e das religiões afro-brasileiras. A amizade com o núcleo de artistas modernos baianos lhe conferiu a oportunidade de incentivar e apoiar capoeiristas, como o Mestre Pastinha, escritores, como Jorge Amado e artistas plásticos, como Hector Bernabó (Carybé), com quem publicou, em 1948, *Candomblés da Bahia* com quatorze desenhos de sua autoria.

Na Era Vargas, por exemplo, com um Brasil evolucionista do final dos anos 50, houve a substituição da economia exclusivamente ruralista, cafeeira e algodoeira, dentre outras, pela inserção do país na industrialização e na instalação das grandes multinacionais, fato este que contribuiu para a expansão e o otimismo das vanguardas artísticas com temáticas nacionalistas apoiadas na definição cultural do povo brasileiro. Outra iniciativa impactante nas artes foi a abertura da primeira Bienal Brasileira por parte do Conde Matarazzo, que afirmou:

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornara-se um imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa Capital. A I Bienal é a concretização desse objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte. (MATARAZZO, 1951, p. 13).

Além deste, o ministro Simão Filho, no texto de apresentação da 1ª Bienal de São Paulo, de 1951, trata sobre o cenário da Arte Moderna adaptada à cidade de São Paulo, uma vez que a cidade estava inserida no “surto do progresso industrial”¹⁸, que seria “um frenético estímulo a todas as ousadias”, assim como a Semana de 22 havia desencadeado tendências múltiplas na arte. Ele termina o texto afirmando que a Arte Moderna “tenta retroceder às fontes do primitivismo para extrair a seiva do instinto criador”. O referido primitivismo está relacionado, sobretudo, à Arte Africana, resgatada por algumas vanguardas do começo do século XX, como o Fauvismo e o Cubismo, que aparecem com ênfase na Bienal através das representações das vanguardas europeias, as quais influenciam a arte brasileira (FILHO, 1951, p. 8).

Nessa perspectiva é que identificamos as Bienais de São Paulo como referência na arte brasileira, as quais contam com uma literatura extensa. Apesar

¹⁸ Ele se refere ao processo de industrialização da região sudeste, especificamente São Paulo.

disso, não existem estudos dirigidos com exclusividade para a discussão da temática das etnias, sobretudo a etnia indígena. A presente pesquisa mostrou-se inédita, além de trabalhosa¹⁹, porque, à exceção de algumas Bienais, de 1983, 1998 e 2010, que centralizam suas propostas da arte brasileira com este viés, nas demais Bienais há uma pulverização do tema “etnia”, e torna-se uma busca muito particular permear a amplitude de representações multiculturalistas voltadas para a “cultura popular”²⁰ e que priorizaram as questões da identidade na cultura nacional como busca histórica de referência na Historiografia da Arte Brasileira para situar as artistas Maria Bonomi e Adriana Varejão. Deste modo, apresentamos a seguir um apanhado das Bienais, divididas em três blocos de convergência na abordagem da questão étnica.

¹⁹ Leitura exaustiva de catálogo por catálogo na busca de imagens ou títulos relacionados ao termo “etnia”.

²⁰ O uso do termo “cultura popular” tem uma ideia atrelada ao que Stuart Hall descreve como aquela em que “as relações” estão uma “tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante” sendo esta, portanto, “uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural” (HALL, 2003, p. 257).

1.3. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 1951 a 1983: O Pluralismo artístico

As Bienais de São Paulo têm em sua história um surgimento impactante se considerado o seu papel formador da arte moderna brasileira, como descreve o filósofo e crítico de arte Ricardo Fabbrini, pois, segundo ele, na década de 1950, a Bienal “não apenas permitiu o confronto entre arte brasileira e internacional, como difundiu entre nós a produção vanguardista, europeia e norte-americana da primeira metade do século” (FABBRINI, 2002, p. 48). Além destes apontamentos, na presente pesquisa, apresentam-se as tendências às vertentes nacionalistas voltadas para o étnico e o identitário em passos largos rumo à arte mais engajada com o sócio-político e que se acentuará ao longo da história das bienais.

O primeiro bloco estrutural desse capítulo parte da I Bienal, de 1951, e vai à XVII Bienal, de 1983, para analisar como as edições apresentam o tema “etnias” e seus desdobramentos nas artes, de onde são expostas as linhas de força da arte de vanguarda, europeias e brasileiras, as quais predominaram nas primeiras edições do evento e que se identificam pelos contrastes e pela oposição ao formalismo estético do Cubismo e de outras tendências que permearam as vertentes da abstração, como o Expressionismo. Em uma primeira análise, nestas décadas, a arte realiza uma aproximação mais estreita com a chamada “vida real”, pública, política e participativa, o que foi observado nas inserções das artistas Maria Bonomi e de Adriana Varejão, dentro e fora das Bienais e, deste modo, justificam uma investigação necessária para tratar de *modus operandi* distintos em prol de uma arte participativa e geracional proativa, tanto dentro dos capítulos das bienais paulistas como em outros dois capítulos específicos em que há o estreitamento com suas poéticas, na partilha do conceito e discussão sobre a etnicidade nas artes.

A artista Maria Bonomi declarou que “fez parte da chamada ‘geração bienal’”, referindo-se “àqueles que têm hoje 35 ou 40 anos”, ou seja, havia um entendimento de que os artistas que participaram das primeiras versões das bienais foram marcados e deixaram suas marcas na constituição da arte brasileira (BONOMI, 1971). Diante disso, encontra-se mais uma razão para que a presente pesquisa observe como foi articulada a temática das etnias nessa “geração” e até onde vai essa atuação de troca com a Instituição. A participação de Maria Bonomi em uma Bienal de São Paulo ocorreu de fato em sua terceira versão, entretanto, as

mostras foram seminais na articulação das ideias da segunda vertente modernista nas Artes, e a artista estava inserida no meio como uma jovem adolescente que buscava solidificação de suas ideias quanto à carreira a ser seguida e, ao mesmo tempo, por influência da família Martinelli Bonomi, era colocada em contato direto com a família Matarazzo, com a elite cultural e também com o empresariado que investiu na ideia de que o Brasil precisava se posicionar no mercado da arte internacional:

Hoje passado o tempo e as disputas, não há como negar o interesse e a importância das primeiras bienais, tanto as artes visuais quanto as de arquitetura e de teatro. Exibem-se conjuntos históricos, de modo a considerar o moderno como antológico, promovem-se concursos destinados à valorização de projetos profissionais discentes, permitindo análises e avaliações, etapa em que supera os demais. (LOURENÇO, 2016, p.110).

Nas primeiras bienais, havia incentivos em premiações e no direcionamento de novos talentos para estudos como os mestres brasileiros e internacionais, como supracitado. Das novas gerações de artistas mescladas aos que ali estavam reconhecidos, insere-se Maria Bonomi como aprendiz e testemunha histórica das vanguardas, atenta às tendências e novas vogas da arte moderna, que mesclou a arte “antropofágica” à arte moderna internacional, que estava, sob a perspectiva do pós-guerra, em uma tendência de valorização da cultura e da economia norte-americana. No Brasil, no que se refere às referências artísticas, ainda há uma presença maciça dos antigos núcleos propulsores da arte, como Paris e Dessau que, a partir do Expressionismo, em paralelo com as tendências geométricas abstratas que direcionariam as artes, sobretudo na década de 1960. Existiam, portanto, vertentes artísticas quase ambíguas em relação à preponderância estética. Mas, em relação à semântica, esta teve uma forte influência das vanguardas modernistas que buscavam uma afirmação do caráter nacional, das décadas de 1920 a 1940 e, a partir da década de 1950, há uma busca pela pluralidade e os temas das obras voltam-se pela abstratização também de ordem semântica, optando por títulos que iam desde “sem título”, “forma I, II e III” em contraste com “mulher com fruta” ou “mulato”. Ainda que de modo caricato, a presença da temática que valorizava as diversidades culturais e a identidade cultural chega de modo tímido e vai se afirmando ao longo das décadas seguintes, sobretudo a partir dos anos de 1980.

Na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, dentre os artistas convidados, surge a figura emblemática do escultor italiano Victor Brecheret e obras como *Luta de índios kalapalo*, *O índio e a suaçuapara* (I Prêmio da Bienal) e *Morte do chefe índio* e *Morena*, que são esculturas que irrompem com a ideia da arte da representação de um Brasil caricato e de identidades também caricatas da sociedade brasileira, bem como das paisagens decorativas, ou, ainda, das obras como narrativa épica histórica, tão comum nas obras realizadas ao estilo neoclássico que figurava na Arte Brasileira no fim do século XIX e começo do século XX²¹. A modelagem orgânica dessas obras, estilizada, carrega a estética a que se propuseram alguns dos modernistas brasileiros como Tarsila do Amaral e a obra *A Negra*. Ocorre, então, a consolidação e o reconhecimento da estética vanguardista modernista e também da formação da identidade nacional voltada para uma iconografia que repudiava o naturalismo e revelava um entusiasmo pela conquista de novas estéticas com base nas identidades nacionais. Nessa perspectiva, podemos perceber que os brasileiros não foram os primeiros, pois seguem os rumos do modernismo internacional que se iniciou ao final do século XIX, seguindo os caminhos trilhados pelos artistas pós-impressionistas, fauvistas, *art nouveaux*, cubistas e expressionistas. Diante disso, o crítico brasileiro de arte Mário Pedrosa confere às vanguardas europeias um papel missionário nos ditames da Arte Moderna destes últimos; ele destaca o alemão E. L. Kirchner pelo fascínio às “madeiras esculpidas dos indígenas das Ilhas Palaos (Oceânia) e dos africanos, que ele encontrou no museu Etnográfico do Zwinger” (PEDROSA, 1952, p. 19).

Ainda na primeira Bienal, além de Brecheret, outros artistas trataram de temas nacionais voltados para a arte identitária das etnias brasileiras, como no caso de Lula Cardoso Ayres, que tinha por mote principal a miscigenação brasileira de povos e cultura em pinturas como *Mulher com melancia* e *Xangô*, e, ainda, Orlando Teruz, com a pintura *Negra*, cuja figura feminina aparece altiva e em uma pose semelhante à escultura grega da *Vênus de Milo*. Livio Abramo²² faz a sua *Negra* com cabelos cacheados entrelaçados por figuras que se assemelham a chaminés de fábricas e abusa dos contrastes propícios provenientes da xilogravura. Além dessa obra, Livio, Edson Motta, Durval Alvares Serra e Lisette Almeida partilham de outro

²¹ Neoclassicismo se refere ao período na História da Arte que, assim como os Renascentistas, retrabalhou e retomou esteticamente os ideais da Grécia Antiga.

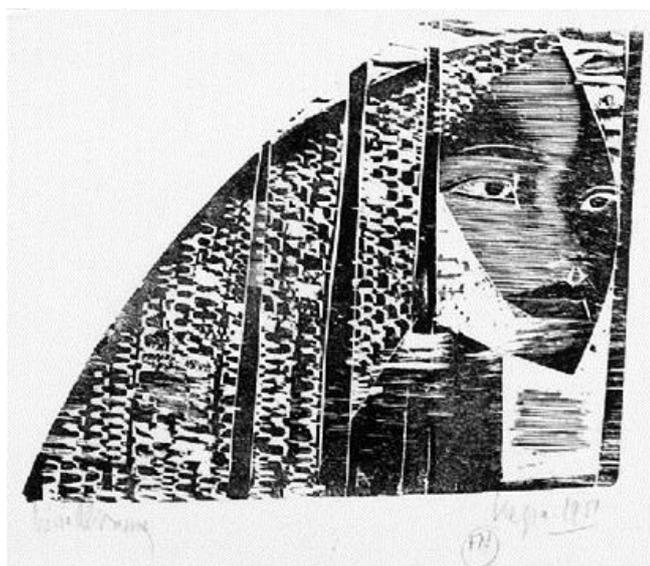
²² Maria Bonomi se tornará aluna e depois sócia do Estúdio Gravura com Livio Abramo nos anos de 1960.

título, *Macumba*, que envolve a identidade brasileira atrelada às religiões africanas, ressaltando a miscigenação brasileira. Por fim, tem-se Carybé, com *Capoeira*, que representava a dança ou luta oriunda dos escravos angolanos que, há pouco mais de uma década, deixara de ser criminalizada e proibida pela legislação brasileira. Contudo, é preciso destacar que essa ação não foi unânime: por exemplo, Cândido Portinari excluiu os índios do painel pictórico *A primeira missa no Brasil*, fato que foi justificado pelo crítico Mário Pedrosa quando defendeu que:

[...] a missa de Portinari é um ato de conquista cultural, de plantação de semente na terra virgem. Aquilo tudo vem de fora; é um enxerto de civilização cristã em solo pagão. Eis por que não há índios, não há árvores, não há morros nem bichos a participarem da cerimônia que só estrangeiros, brancos de outros mundos, talvez de outra espécie, estão realizando. Aquela missa ainda é coisa de brancos (...) Resolutamente ele suprimiu uma série de problemas falsos, como o da luz natural, da realidade histórica, etc. Foi mais longe e suprimiu a natureza que deveria transpor para a tela. Era o seu direito. E apresentou a solução de modo magistral [...]. (PEDROSA, 2004, p. 165-170).

O crítico justificou a exclusão a partir do determinismo cubista com inspiração nas sínteses de Picasso e concluiu que Portinari fez escolhas das quais a arte se pode valer. Apesar da defesa de Pedrosa, essa obra tem sido polemizada: Maria de Fátima Couto apontou, por exemplo, a exclusão dos índios como o fato determinante para estreitar a relação do espectador com o “ofício religioso ao eliminar qualquer obstáculo a nossa introdução na tela” (COUTO, 2008, p. 167).

Figura 13 - Livio Abramo. *Negra*, 1951. Xilogravura, med. 20 x 25 cm



Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=24>

Figura 14 - Victor Brecheret. *Luta de índios Kalapalos*, 1951. Escultura em bronze med. 85 x 185 x 31 cm



Fonte: Catálogo Caixa Cultural, 2009-2010.

Figura 15 - Victor Brecheret. *Morena*, 1951, Escultura em bronze



Fonte: <http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=472>

Na idealização da II Bienal do Museu de Arte de São Paulo, o habilidoso escritor, crítico e articulista Sérgio Milliet descreveu a intenção declarada de internacionalização da Bienal a partir dos parâmetros da Bienal de Veneza. A comissão brasileira não mediu esforços para trazer todas as comissões europeias e

norte-americanas mais significativas dos últimos quarenta anos, passando do cubismo ao *De Stijl*, buscando equiparação dos artistas brasileiros e latino-americanos com as tendências da arte moderna e as vertentes da segunda geração de modernistas com o abstracionismo e o concretismo. Esse fato deixou mais modesta a expressão das artes “nacionalistas”, como da I Bienal, e os expoentes à exceção resumem-se em: Heitor dos Prazeres, com *Jogo no Barraco*; José Fábio Barbosa da Silva, com *Tema Índio*; Bruno Giorgi, com *Mãe preta*; Danilo Di Prete, com *Candomblé*; Livio Abramo, com *Macumba*; Mário Cravo Junior (Prêmio Aquisição em escultura), com *Omulú*; e Tarsila do Amaral, com *Povoação* e *Subúrbio*. Essas foram as obras com maior apelo à demanda social, com pesquisas mais originais em termos estéticos.

De modo contraditório às vontades de Milliet, o artista ítalo-brasileiro Eliseu Visconti recebeu sala especial, e essa participação evidenciou sua forte influência impressionista aplicada aos cenários brasileiros, a exemplo da cidade provinciana de Teresópolis, a metrópole do Rio de Janeiro. Além dessa sala, houve outra especial, intitulada *A paisagem brasileira até 1900*, idealizada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, que deixou ainda mais reforçada a preponderância das artes europeias e do olhar europeu sobre o Brasil, em uma sucessão de nomes que carregavam a cronologia da colonização portuguesa, das missões holandesas e francesas, além dos artistas brasileiros oriundos da Academia Brasileira de Belas Artes, dentre as obras expostas havia Frans Post, Nicolas Taunay, Victor Meirelles, Almeida Junior e Antonio Bandeira, etc.

A III Bienal do Museu de Arte de São Paulo evidenciou o que Sérgio Milliet descreveu como “a polêmica entre abstratos e figurativos, que, de modo latente, continua sem solução conciliatória” (MILLIET, 1955, p. XXXVIII). Isso porque muitos artistas deixaram-se levar por vanguardas europeias distintas como as do eixo Bauhaus construtivista e as do Abstracionismo Americano, passaram a defender formas abstratizadas, orgânicas ou geométricas e faziam uso de títulos também genéricos e impessoais como “composição”, “desenho”, “pintura” e “forma”. Em oposição, estavam os artistas que se identificavam com o Expressionismo alemão e propunham temas sobre a Guerra e as dores humanas causadas pelo flagelo e a destruição. Alguns títulos e obras flanavam entre a descrição figurativa de paisagens rurais ou urbanas e a representação de pessoas ilustres na sociedade, sobretudo, as do círculo artístico ou ainda de anônimos no caso ilustrativo da cultura

popular com a identidade do povo brasileiro colocado em evidência por seus costumes.

Esse embate foi visto principalmente nas representações latino-americanas, que pretendiam colocar-se em paralelo com as tendências internacionais, mesmo que estas já houvessem terminado como voga em seus países de origem. O gravador alemão Karl-Heinz Hansen, que ficou conhecido como Hansen Bahia, executou a xilogravura *Mãe Preta*, uma de suas primeiras obras a tratar das dores, dos conflitos, da pobreza, da prostituição e outros temas sociais os quais ilustrou ao longo de sua carreira. Victor Brecheret continuou marcando sua participação com obras relacionadas ao povo indígena, a exemplo da terracota *Bartira*, cujo nome faz alusão à história da lendária esposa indígena do explorador português João Ramalho. Outras obras que condensaram conflitos foram as da sala especial de Lasar Segall, porque oscilaram, em uma mesma década, entre o figurativo e o abstrato, passando do tema da *Guerra*, com pessoas em um grande êxodo, ao tema da *Floresta*, com riscos verticais e jogos de luzes. As tendências eram tão conflituosas que a mais jovem artista da Bienal, Maria Bonomi, apesar de ter entrado em contato com as tendências abstratas do mestre e de seu professor Karl Plattner, em seu início de carreira, portanto, manteve-se mais fiel aos primeiros ensinamentos que teve com Yolanda Mohalyi e apresentou *Retrato* e *Catedral*, que eram obras inaugurais, a partir dos temas que se perpetuariam na carreira da artista entre os indivíduos e a paisagem, sempre na relação dos homens com seu entorno.

Ainda nessa III Bienal, destaca-se a condecoração concedida ao artista Carybé pelo 1º Prêmio Nacional de Desenho pelos trabalhos que ilustravam o Recôncavo Baiano com imagens de danças e de entidades religiosas afro-brasileiras.

Figura 16 - Victor Brecheret. *Bartira*, 1952. Parte da escultura em terracota. Med. 25 x 62 x 24 cm



Fonte: Catálogo Caixa Cultural, 2009-2010.

Outra Bienal Paulista cuja temática indígena foi valorizada foi a seguinte, uma vez que a IV Bienal do Museu de Arte de São Paulo, de 1957, condecorou Victor Brecheret com uma sala especial na qual o artista pôde expor treze esculturas realizadas entre as décadas de 1940 e 1950, com apreço às contribuições identitárias “do Brasil do descobrimento” em *A índia escondida por um grande peixe*, *O índio e a suassuapara* e *Maternidade amazônica*, dentre outras.

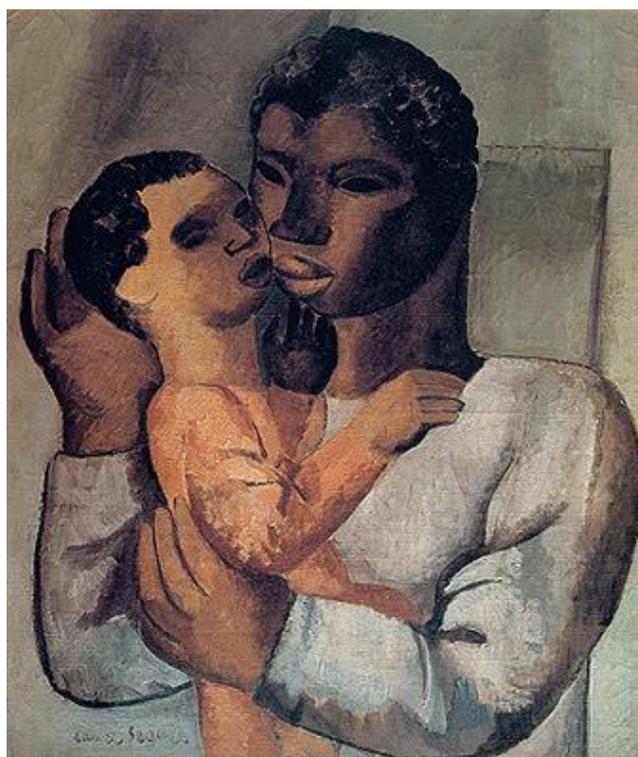
Figura 17 - Victor Brecheret. *A índia escondida por um grande peixe*, 1947-1948. Escultura em pedra, med. 50 x 30 x 40 cm



Fonte: Catálogo Caixa Cultural, 2009-2010.

Nessa mesma Bienal, Lasar Segall recebeu sua terceira sala especial e impregnou sua participação com um realismo social mesclado à estética cubista a partir de *Êxodo*, *Navio de emigrantes*, *Mãe preta* e *Mãe cabocla*. Além dos artistas supracitados, está Hansen Bahia, que delineou seus trabalhos a partir das influências afro-brasileiras e das religiões como o candomblé, que foi o título de uma xilogravura exposta por ele na ocasião.

Figura 18 - Lasar Segall. *Mãe Preta*, 1930. Óleo sobre tela, med. 73 x 60 cm



Fonte: Site Enciclopédia Itaú Cultural.

A V Bienal Paulista, de 1959, rendeu-se à abstratização e à geometrização, em uma internacionalização tal que os temas preponderantes foram “composição”, “figura” e “forma” e não houve trabalhos de artistas brasileiros que retrataram as questões de identidade ligadas ao termo “etnia”. Desse modo, a década de 1950 foi marcada pelos embates entre os figurativos e os geométricos, sobretudo, pela discussão da desintegração da linguagem da arte proposta pelos artistas concretistas europeus Max Bill, Sofie Tauber-Arp, Richard Lhose. A tendência seguiu com a formação do Grupo Ruptura em São Paulo (1952), com os artistas Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto, entre outros, e do Grupo Frente no Rio de Janeiro (1954), com os artistas Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Amílcar de Castro e Franz Weissmann, entre outros; ambos

os grupos se empenharam na ampliação das discussões e exposições no eixo paralelo às bienais em exposições do MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro, de 1952 a 1957. Em 1959, essas vertentes foram revistas com a adesão do crítico Ferreira Gullar, que fundou o Movimento Neoconcreto ao lado Theon Spanúdis, Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reynaldo Jardim, na tentativa de desligar o concretismo brasileiro do europeu e ajustando a arte concreta ao fim do racionalismo exacerbado. Gullar propôs, assim, uma “linguagem estrutural da nova plástica”, menos científica, que retomasse “o problema da expressão, incorporando as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não-figurativa construtiva” (GULLAR, 1959, p. 5).

A Bienal de 1959 teve como presidente do júri de seleção o jurista e crítico de arte Paulo Mendes de Almeida, que ocupou a presidência do MAM de São Paulo de 1959 a 1960. Na Bienal, ele projetou o experimentalismo proposto por Gullar, evidente nas escolhas da comissão composta pelo colecionador e patrocinador da arte Ernesto Wolf, o crítico e historiador da arte Mario Barata, a artista e professora do MAM do Rio de Janeiro Fayga Ostrower e o pintor Alfredo Volpi, que participou de algumas exposições do Grupo Santa Helena, em São Paulo. Paulo Mendes justificou as escolhas do júri como concordante com “as tendências vigorantes no atual panorama das artes plásticas em todo o mundo” e mencionou a preponderância da arte abstrata e dos artistas concretistas em detrimento da participação dos “chamados ‘primitivos’, e que são, por força, figurativistas” porque estes últimos não enviaram suas obras à Bienal (ALMEIDA, 1959, p. 40). A explanação indica uma consciência de que haviam ausências na exposição e, quais sejam os motivos, nota-se que se interrompeu a dinâmica conciliatória das bienais anteriores, uma vez que a arte com radicação subjetiva e geométrica dominou as convergências no final da década de 1950, seguindo os passos da racionalidade. Uma voga que esteve inserida no contexto do Brasil do desenvolvimento econômico e dos planos de metas do presidente Juscelino Kubitschek em prol da industrialização frenética e da construção de uma capital que estivesse à altura desse novo modelo de nação, Brasília, um marco da arquitetura construtivista e monumentalista, ainda que indiretamente, oriunda das ideias da Escola alemã de arte, *design* e arquitetura, a Bauhaus.

Antes de abordar a Bienal de 1961, alguns fatos históricos merecem ser lembrados, além da construção de Brasília, já mencionada, pois se trata de uma década de frenética industrialização, que colocou em evidência os problemas sociais e a estratificação da sociedade brasileira. Esses fatos corroboraram, dentre outros motivos, para o surgimento de vertentes artísticas que vincularam suas poéticas a temas sociais e políticos. Houve, na década de 1960, o fortalecimento de partidos políticos de esquerda, que, seguindo os princípios do marxismo, faziam oposição direta ao Capitalismo em um ambiente histórico mundial marcado pela chamada *Guerra Fria*, deslançada entre os Estados Unidos e a União Soviética, e também impactado pela construção do Muro de Berlim, que dividiu a nação alemã em duas potências inimigas. Em 1961, o Brasil teve como Presidente João Goulart, um representante do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), que em seus anos de governo tentou promover reformas político-econômicas voltadas para o desenvolvimento social do país. Além desse contingente político, nas análises que se seguem serão citados outros fatos históricos, como a ditadura militar, que ocasionou processos de ruptura nas artes e nas Bienais de São Paulo.

De 1962 a 1963, sob a confiança do Presidente supracitado, esteve o escritor, romancista, etnólogo e antropólogo Darcy Ribeiro, que ocupou os cargos de Ministro da Educação e chefe da Casa Civil. Entre suas maiores conquistas está a fundação do Museu do Índio, em 1953, e do Parque Nacional do Xingu, em 1961, além de ter adotado em seus inúmeros estudos uma abordagem multidisciplinar entre a Sociologia e a Antropologia. Ribeiro empenhou-se em fazer um livro com o relato de *O povo brasileiro*, entretanto, essa obra foi abandonada e retomada por várias vezes, sendo publicada apenas em 1995. Sua carreira foi marcada pelas conquistas políticas em defesa do povo indígena, mas, assim como a obra-prima citada, sua militância política e social também foi interrompida pelo exílio a ele impugnado durante a ditadura militar. Em suas análises sobre o povo brasileiro, há um contraponto em relação a Freyre, uma vez que ele defende a ideia de que o “novo modelo societário brasileiro” é distinto de “suas matrizes formadoras e aglutinador de uma etnia nacional”, que seria definida como “fortemente mestiçada”. Ainda segundo Ribeiro, esse modelo social tem por característica de base a convergência “da sociedade e a cultura brasileiras” na conformação “da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos”. Dessa maneira, o autor

adota uma narrativa redentora de que os brasileiros “não se diferenciaram em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, exceto por algumas ‘microetnias tribais’ que vivem em isolamento” (RIBEIRO, 1995, p. 20).

O livro descrito acima trata com amplitude da formação de uma nova nação ou desse novo povo, de onde se abstrai que a miscigenação étnica e cultural é fundamental para a formação da identidade cultural do povo brasileiro, ainda que essa identidade padeça de uma relativização de sua matriz conceitual original ligada à empatia ou sentimento de pertencimento a um grupo cultural, isto porque, ainda segundo Ribeiro:

[...] o movimento nativista do século passado, identificado como indianismo, foi uma assunção da qualidade de nativos não portugueses que se achavam muito melhores do que os lusitanos. Muito se fala de identidade em termos psicológicos e filosóficos que pouco acrescentam ao fato concreto e visível: é o surgimento do brasileiro, construído por si mesmo, já plenamente ciente de que era uma gente nova e única, se não hostil pelo menos desconfiada de todas as outras. (RIBEIRO, 1995, p. 140).

Nessa citação, a identidade projetada estaria atrelada ao sentimento de despertencimento social do povo indígena em relação à cultura europeia e ao estado anímico de preservação da cultura nativa ou do que pode ser entendida como a “matriz cultural”²³ brasileira.

Na Bienal de 1961, que foi a VI, Francisco Matarazzo, seu patrono, seguindo as novas diretrizes presidenciais da Política Externa Independente (PEI), abre a participação para o bloco de países socialistas como Rússia, Hungria, Romênia e Bulgária, reafirma a aliança com os países da América Latina e inclui o continente africano, defendendo a ideia de uma exposição que abarca a dimensão pública não apenas pelo caráter estético, mas pelas transformações sociopolíticas. A incumbência da Secretaria Geral foi outorgada a Mário Pedrosa, que também foi eleito pela comissão de artistas para representá-los e, neste sentido, houve a retomada da estética figurativa ligada ao sociocultural, político e religioso, tanto no âmbito internacional quanto nacional. Pedrosa aponta para o pluralismo artístico da VI Bienal:

[...] temos algumas mostras de arte de culturas menos polidas, mas do mais alto poder expressivo, tais como a sala de pintura em córtex de árvore dos aborígenes australianos, ou a sala de escultura negra da Nigéria ou da

²³ Ribeiro contextualiza a *matriz cultural* atrelando-a a origem tupi comum entre tribos vizinhas e cita os estudos de seu ex-professor, o sociólogo, Florestan Fernandes que, em 1952, relaciona a *matriz social* com fatores mágico-religiosos na origem colaborativa e solidária entre os tupinambás o que serviria de base para os seus estudos sobre a citada matriz cultural.

Costa do Marfim. Mais perto de nossa própria formação histórica, mas ainda assim, de profunda originalidade, é a sala dedicada às imagens saídas das mãos virgens dos índios paraguaios, da época das missões jesuíticas. (PEDROSA, 1961, p. 30).

O julgamento de determinadas culturas orientais como “menos polidas” ou “menos refinadas” é um comparativo com a cultura ocidental europeia, que a classificou por muitos séculos como “primitiva” e, por consequência, adjetivou com desconfiança a arte “das mãos virgens” do povo indígena. Essa arte era classificada “como expressões coletivas de caráter histórico museográfico” e que necessitava, portanto, de “um filtro” ou de um artista que interpretasse e validasse “o primitivo” através de suas releituras, como “os grandes artistas, de contemporaneidade evidente, mortos ou vivos, representantes das expressões culturais mais diversas” (PEDROSA, 1961, p. 30). Diante disso, o identitário do povo brasileiro esteve atrelado ao tema das etnias indígenas e dos povos afro-brasileiros pelo viés da originalidade e muitas vezes como a cultura do exótico, mais ou menos caricato. Os artistas que se podem conjugar nessa Bienal como partidários da vertente figurativa foram Oswald de Andrade, Tereza D’Amilco, Ivan da Silva Moraes e Moussia Pinto Alves, entre outros, e com salas especiais Alfredo Volpi, Oswald Goeldi (participação póstuma), Livio Abramo e Carybé.

Deste último artista, haviam vinte e três desenhos pintados com nanquim, um mosaico e fotografias de sua arte muralista, principalmente das maquetes e das formas dos murais *Figuras*, nos Edifícios Lira e Edifício LBA e, *Navio Negreiro*, no Edifício Castro Alves, realizados em Salvador (1958); fotografias dos painéis *Alegria e festa das Américas* e *A descoberta do Oeste* no Aeroporto Internacional John Fitzgerald Kennedy, em Nova Iorque (1959-60) e *Raças* no Edifício Torre Boston, em Buenos Aires (1960). Carybé nunca escondeu sua admiração pelo muralista mexicano Diego Rivera, que exerceu forte influência em suas obras dos anos de 1950 e pôde expor as fotografias de seus trabalhos no mesmo espaço expositivo em que Orozco, outro muralista mexicano de destaque internacional cuja representação também se voltava para o sociopolítico de forma impactante no contexto da arte latino-americana.

As obras expostas de Carybé desenvolveram-se a partir do amadurecimento de sua poética e na elaboração de um amplo repertório imagético, dos reconhecidos personagens radiantes que o artista desenvolvera, sobretudo, a partir da ilustração de livros como *Imagens da Terra e do Povo*, de Odorico Tavares

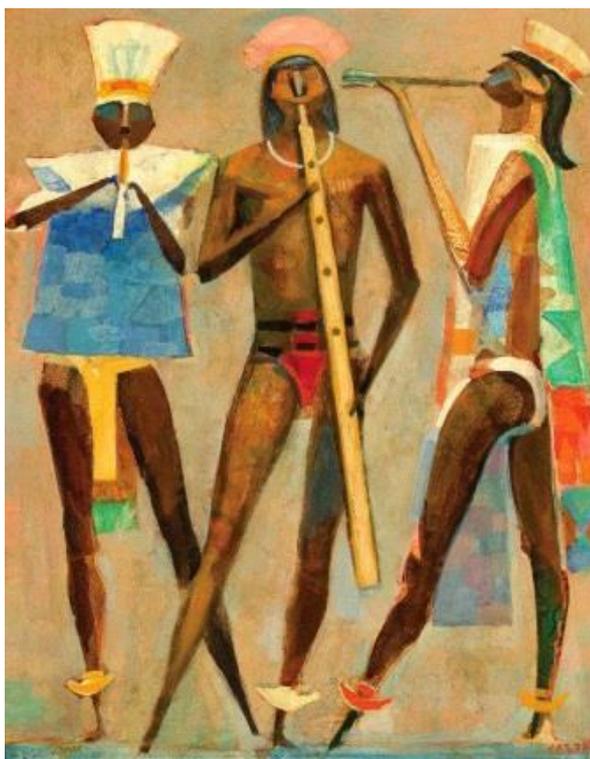
(1951), da parceria com Lima Barreto e os desenhos para o filme *O Cangaceiro* (1952) e os desenhos da reedição do livro *Jubiabá*, de Jorge Amado, expostos na Bienal de 1961. Acerca do imaginário artístico do artista, Maria Bonomi descreveu:

Estas são as vidas no trabalho de Carybé - as vidas que ele vê e cujos significados ele sente, desde que ele aterrissou pela primeira vez, há muitos anos, na Bahia, para tornar-se o retratista mais apaixonado de suas antiguidades e suas belezas, mas, acima de tudo, de seu povo e suas vidas, dos ritos afro-brasileiros de sua população negra, cheios de misticismo e de cor [...] Uma série de esplêndidos murais, pinturas à óleo, aquarelas e esboços à caneta realizados por este artista notável há muito tem sido exposições eternas de alguns aspectos da cultura brasileira, oriunda principalmente de determinadas regiões da Bahia, e que são tão diferentes em caráter e humor do resto deste vasto país²⁴. (BONOMI, 1958).

O reconhecimento de Carybé veio de modo paulatino, desde a sua recomendação de bolsa de estudo, em 1949, pelo cronista Rubem Braga ao então ministro da Educação, Anísio Teixeira. O artista conquistou a crítica de arte e amigos que faziam parte do meio artístico mais influente e que, diante de seu talento, apoiavam-no como no descritivo acima.

²⁴ Tradução por nós realizada do inglês para o português. Texto original foi publicado no folheto da exposição individual de Carybé na Galeria Bodley de Nova Iorque, em setembro de 1958: *These are the lives in Carybé's work – the lives he sees and whose meaning he feels, since he first landed, many years ago, in Bahia, to become, the most passionate portrayer of its antics and its beauty, but most of all of its people and their lives, the Afro-Brazilian rites of its Negro population, full of mysticism and color (...). A series of splendid murals, oils, watercolors and pen sketches by this remarkable artist have since long been everlasting presentations of some aspects of the Brazilian culture, found primarily in certain parts of Bahia, and which are so different in character and mood from the rest of that vast country.*

Figura 19 - Carybé. *Índios*, 1961. Nanquim aguado, med. 66 x 97 cm



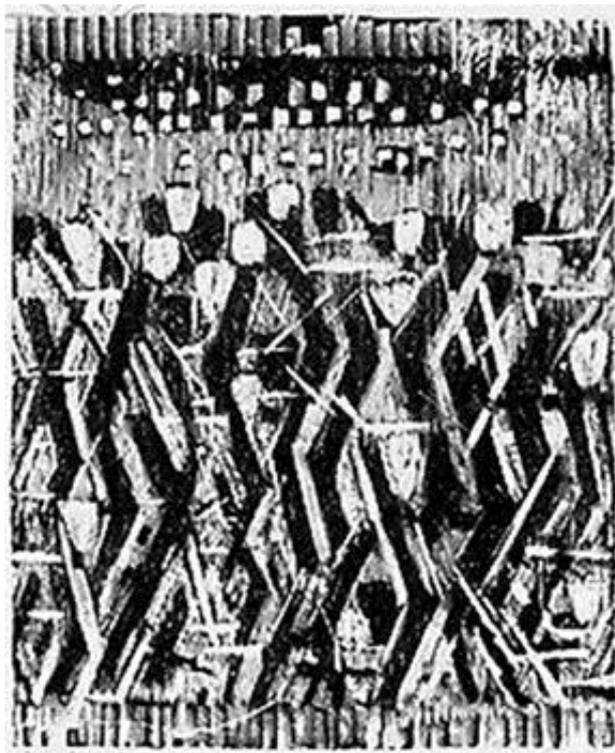
Fonte: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/arte-de-carybe-sua-paixao-pela-bahia.html>>

Figura 20 - Alfredo Volpi. *Mulata*, 1927. Óleo sobre tela colada sobre madeira, med. 59,6 x 50 cm



Fonte: Site Museu de Arte Moderna (MAM).

Figura 21 - Livio Abramo. *Macumba*, 1953. Xilogravura, med. 25,2 x 21,7 cm



Fonte: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=24>

Na VII Bienal, de 1963, houve uma representação pontuada de Tarsila do Amaral com *Negra*, retomando a brasilidade modernista característica da década de 1920, e também a de Isolina Batisteza Sapia, com *Macumba*, em um arremedo do impressionismo europeu adaptado de modo quase caricato. Nessa edição da Bienal de São Paulo, houve a segunda participação de Maria Bonomi, com quatro xilogravuras medindo cerca de um metro de altura cada e que se projetavam para o uso do espaço expositivo além das paredes, uma lição conquistada após seus estudos no Centro de Artes Gráficas Pratt-Contemporaries, de Nova Iorque, de onde vertia a monumentalidade das gravuras de Robert Rauschenberg e a exploração do uso do papel de modo versátil e espontâneo de Seong Moy. Além desses mestres, a artista tornou-se aluna de Livio Abramo, com quem fundou o Estúdio Gravura e de quem extraiu as lições de luz e sombra a partir dos sulcos rítmicos e das intermediações entre o branco e preto da xilogravura.

Figura 22 - Maria Bonomi. *Espacial*, 1962. Xilogravura, med. 92 x 80 cm



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Figura 23 - Tarsila do Amaral. *Negra*, 1923. Óleo sobre tela, med. 100 x 81,3 cm.



Fonte: Site Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP).

A VIII Bienal de São Paulo foi a primeira ocorrida após o golpe militar no Brasil e esteve marcada por protestos e por ações públicas por parte da comunidade artística, como o descrito:

Durante as cerimônias de abertura da VIII Bienal, em 1965, Castelo Branco foi surpreendido com uma carta, entregue por Maria Bonomi e Sérgio Camargo, pedindo a revogação da prisão de intelectuais, entre eles Mário Schenberg, membro do júri de seleção dos participantes brasileiros. No mesmo ano, Ciccillo recebeu uma comissão composta por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia, que se comprometia em avaliar os problemas e propor sugestões para a reformulação da Fundação. (SCHROEDER, 2016, p. 3).

Maria Bonomi voltava-se, então, para uma ação política efetiva, unindo-se a uma comissão de artistas que cobravam uma desestatização da Bienal por parte do Estado e um afastamento das Galerias e de seus interesses mercadológicos. À vista disso, Bonomi demonstrou sua insatisfação através de sua temática artística, que, de modo velado, aludia à crise política em títulos que expressavam angústia e críticas como: *Em princípio grade*, referindo-se às prisões ilegais; *Procissão Perene*, aludindo às longas marchas militares que deram o tom do programa da nova ordem imposta pelo regime; *Berlim*, apontando para os horrores da Guerra Fria e o momento delicado no âmbito internacional; além dessas, *Mundo Avulso*, como um novo mundo desgovernado ou fora de contexto e, por fim, *Corpo Humano Saravá*, uma homenagem aos cultos religiosos afro-brasileiros. A arte ligada aos problemas sociopolíticos se fortalece na denúncia e se apresenta como forma de resistência diante das injustiças contra as minorias sociais e contra a classe artística e intelectual, que eram os mais atingidos durante “os anos de chumbo” do governo militar, que fez milhares de exilados e presos políticos. O trabalho da artista é reconhecido por sua qualidade e recebeu o Grande Prêmio de Gravura da Bienal.

Nessa mesma Bienal, há duas pinturas intituladas *Indígenas IV e V*, de 1965, do artista Francisco Ferreira, cujo nome constou apenas em uma Bienal paulista e seus dados biográficos são conflitantes pela quantidade de homônimos; além disso, as imagens das obras não figuram no catálogo de exposição.

Figura 24 - Maria Bonomi. *Corpo Humano Saravá*, 1965. Xilogravura, med. 95 x 60 cm



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Na IX Bienal de São Paulo, a quarta bienal com participação de Maria Bonomi, houve uma extensão do registro das denúncias e da insatisfação de grande parte dos expositores brasileiros e estrangeiros que deixaram marcadas suas posturas políticas através de obras com iconografia ou títulos de protestos ou até com a recusa de suas participações a exemplo da mostra anterior, de 1965. Maria Bonomi insere, na ocasião, uma obra que se tornou uma referência em sua trajetória artística, *A águia*, cuja iconografia é representada por um grande X com tons de vermelho vivo e preto, que pode ser entendido, aos moldes da didática escolar, como uma reprova ou um erro em uma metáfora assumida pela artista como a portadora do seu desejo de liberdade.

Algumas mensagens eram assim colocadas de modo sutil, outras eram mais diretas ainda, como *Homenagem a Nara Leão*, a musa tropicalista da Bossa Nova que realizou muitos *shows*, como *Opinião*, de 1964, expressando a sua posição política e que teve de se mudar para a Europa após ser avisada de que seria presa. Maria Bonomi se solidariza e vai além, com *Todos os túmulos do mundo* e as mortes encobertas pelo regime militar. Essas obras eram todas abstratizadas e monumentais se comparadas aos padrões da xilogravura tradicional e geralmente

intimista que se conhecia na década de 1960, agigantadas para explorar o caráter comunicacional da gravura panfletária, que costuma ser mais própria da serigrafia pela sua praticidade, facilidade e velocidade de confecção. A artista criou, por ocasião, uma obra dita de resistência e, por esse motivo, foi reconhecida por escritores e críticos nacionais e internacionais da História da Arte no período, tais como Aracy Amaral, Jayme Maurício, Murilo Mendes, José Roberto Teixeira Leite, Mário Schenberg e Clarice Lispector. Além de Maria Bonomi, artistas como Antonio Henrique Amaral, Lênio Braga e Alice Brill, entre outros, fazem obras com títulos e imagens que tratam de aspectos políticos, ainda que representados de forma subliminar, tratando-se de exercícios abstratos ou pela vigência de títulos de denúncia indireta à repressão.

Nessa Bienal, há também a participação de Bruno Giorgi, com esculturas que se projetam sob o tema das etnias através das obras *Totem*, *Príncipes amazônicos*, *Capoeira* e *Candango*, representando, respectivamente, os índios, os negros e os portugueses. A plástica tem influência da geração simbolista francesa herdeira de Rodin e do Simbolismo, no qual os detalhes são preteridos aos movimentos e ao espessamento e resumo figurativo simbólico das ideias de uma imagem ou uma cena.

Figura 25 - Maria Bonomi. *Homenagem a Nara Leão*, 1966. Xilogravura em papel japonês, med. 115 x 140 cm



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Figura 26 - Bruno Giorgi. *Capoeira*, 1956. Escultura em bronze, med. 36 x 34 cm



Fonte: <<http://www.dargenteiloes.net.br/peca.asp?ID=2730702>>

Na década de 1960, o antropólogo e professor emérito da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Roberto Cardoso de Oliveira, destacou-se pelos estudos relativos ao povo indígena Terêna, do sul de Mato Grosso, e Tükúna, do Alto Solimões, no Amazonas. Trabalhou com Darcy Ribeiro no Museu do Índio e publicou, em 1976, o livro *Identidade, etnia e estrutura social*, que trata de modo crítico as abordagens da antropologia no Brasil, das décadas de 1960 e 1970, segundo as quais as fundamentações teóricas propunham-se a “estudar os fenômenos étnicos sistematicamente ao nível das relações sociais”, uma visão que, segundo o autor, restringia as “relações interétnicas” às análises do sociocultural sem passar pelo caráter ideológico das interações sociais. Assim, ele propõe uma aproximação com “populações de carne e osso” para uma pesquisa científica em que as populações estudadas sejam valorizadas e tenham sua própria representatividade (OLIVEIRA, 1976, p. XIII). Os estudos antropológicos contribuíram para a legitimação da representatividade das minorias no Brasil, como citado anteriormente, mas foi, sobretudo, no final da década de 1970 que essas contribuições se avolumaram e se fortaleceram, graças ao engajamento político de muitos intelectuais e a retomada dos partidos socialistas pela força sindical e pela

pressão pública em prol da reabertura política, que ocorreu apenas na década seguinte.

Em 1971, Maria Bonomi realiza um feito excepcional: a abertura de seu Atelier de Gravura, ainda que temporário, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em um espaço conjunto com a sua exposição individual. O período foi marcado pelo seu reconhecimento artístico em contrapartida com sua declarada insatisfação com a política do país e, deste modo, ela acaba se recusando a expor na Bienal de São Paulo, que se encontrava imersa em profunda crise artística e política. Nessa conjuntura, Maria Bonomi declara à imprensa:

O mundo do artista hoje em dia é meio suicida. Há toda uma situação em volta acontecendo e a gente continua a oferecer respostas visuais a todas as perguntas que estão por aí. É quando me pergunto: Será que nós só sabemos fazer isso? Ou é uma espécie de fuga que encontramos? Mas, a vontade de transformar a realidade é que impulsiona o artista [...] Se eu vivesse numa sociedade tranquila, se não houvesse uma inquietação permanente à minha volta, minha arte seria desnecessária. (BONOMI, 1971).

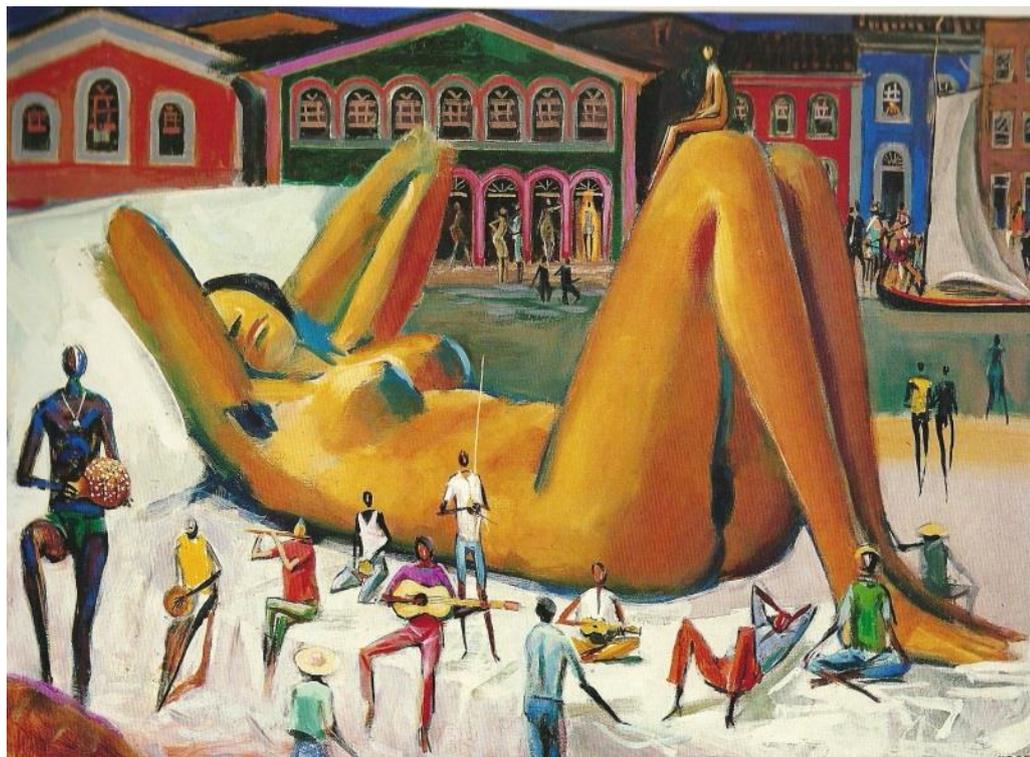
A artista continua firme em seus protestos e, na Bienal de 1973, afixa um manifesto que contém um extenso desabafo pela falta de união dos artistas, sobretudo da nova geração, a quem se refere como a “gentil carneirada” que aderiu “aos sistemas” e onde “a burrice assola” e, apesar da inconformidade, resolve participar da Bienal, e a única gravura exposta foi *Cabis*, uma abreviatura de *Cabisbaixos*. No restante do grande saguão expositivo sobrou o vazio, preenchido apenas pela carta/manifesto e por um orifício de onde se podia assistir ao curta-metragem intitulado *Detritos*, realizado em parceria com o fotógrafo e cineasta Thomas Farkas. O vídeo tratava do tema oficial sugerido, *A poluição ambiental*, mas, com muito escárnio, pois é lixo, de fato, que purga de um orifício real de onde brotavam alimentos podres e excretados enquanto filmavam. A artista finaliza suas palavras praticamente desculpando-se pela apresentação a que submetia o espectador, mas sabendo que, qual fosse o julgamento, fazia parte de um “perceber vivo” cuja “criatividade” destaca fundamental “ao povo brasileiro” com o qual se identifica ao citar “a mão operária”, pelo labor que minimizaria “as outras carências a que somos condenados” (BONOMI, 1973, p. 223-224).

Carybé expõe, nessa mesma Bienal de 1973, a tapeçaria *Xingú* e a pintura em óleo sobre tela *A mulata grande*, que fazia parte de uma série executada para homenagear a cidade de Salvador, onde estabelecera residência desde 1950.

A mulata é a figura que ocupa de modo agigantado a centralidade da obra, nua e em uma posição lasciva, com casarios antigos ao redor, que, em uma das obras alude ao Pelourinho e, em outra, à Praça Visconde de Cairu, que recebera naquele ano a obra do *Elevador Hidráulico da Conceição*, o primeiro elevador urbano do mundo, rebatizado como *Elevador Lacerda* em homenagem ao seu idealizador e à família Lacerda, que trabalhara para revitalizar e unir as partes alta e baixa da cidade, transformando-a em um cartão postal. O artista, em seu entrosamento com a cidade, iniciou o mural em concreto *Primeiro Governador da Bahia*, localizado na entrada da Assembleia Legislativa, com relevos que delineiam, na parte central, Diogo Álvares Correia, o viajante português que naufragou e desembarcou no Brasil em 1510, apelidado de Caramuru pelos indígenas e que desposou Catarina Paraguaçu, filha de um chefe tupinambá. Caramuru é considerado o fundador da cidade de Cachoeira e o responsável pela formação do primeiro governo-geral português no Brasil e, deste modo, justifica-se o nome do mural. Ainda em primeiro plano, há os índios e portugueses, que podem ser identificados por suas vestimentas, e oriundos de um Brasil longínquo, em segundo plano, os bandeirantes, em uma extremidade, e agricultores, do lado oposto, representados como trabalhadores fortes e, na parte superior, figuram caravelas centralizadas; mais acima, estão os orixás de candomblé. O mural de Carybé²⁵ tem suas narrativas visuais apoiadas na história da colonização do Brasil de 1500 ao século XX da Bahia de todos os Santos e sua efervescência artístico-cultural e religiosa, que tanto conquistaram o argentino, que se naturalizou brasileiro.

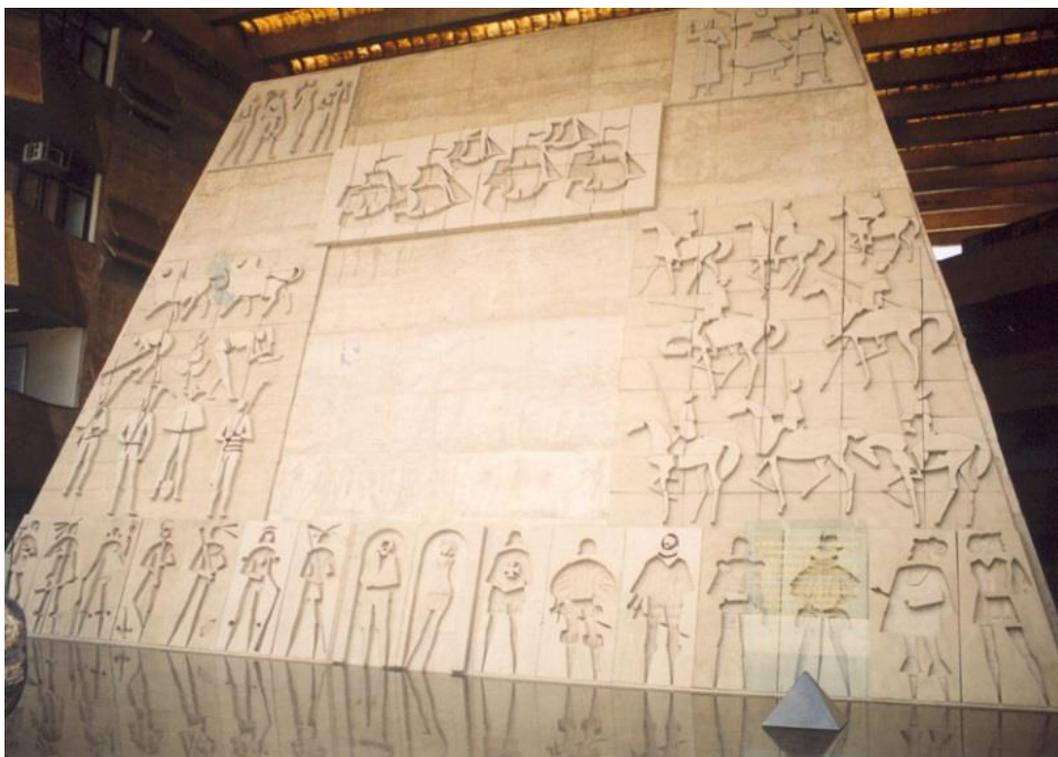
²⁵ Carybé foi um pioneiro na arte muralista em concreto no Brasil e apesar desta influência não ser declarada por Maria Bonomi, acredita-se que com o paralelismo de suas trajetórias artísticas houve um visionamento da relevância que exerce a arte para a cidade, dita Arte Pública, além da empatia para o desenvolvimento de novas experiências/técnicas relacionadas com a tridimensionalidade. Deste modo, a artista realizou o seu primeiro painel com a mesma técnica, em 1976, também com viés religioso, mas na cidade de São Paulo.

Figura 27 - Carybé. *A grande mulata*, 1973. Óleo sobre tela, 73 x 54 cm



Fonte: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/03/19/salvador-464-anos-retratos-da-cidade-no-traco-de-carybe/>>

Figura 28 - Carybé. *Primeiro Governador da Bahia*, 1973-4. Mural em concreto, 11 x 16 m. Localizado na Assembleia Legislativa da Bahia



Fonte: <<https://365salvador.wordpress.com/2013/10/01/1o-de-outubro-rota-carybe/>>

Ainda no ano de 1973, ocorreu a *I Mostra do Kitsch*²⁶, na Galeria de Arte Aplicada, localizada em São Paulo e organizada pelo crítico de arte e jornalista Olney Krüse e pela museóloga Eunice Moraes Sophia. Essa exposição ganhou o Prêmio Comunicação do ano, outorgado pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Dois anos depois, Krüse foi convidado a compor o Conselho de Arte e Cultura da 13ª. Bienal de São Paulo e realizou o texto de apresentação da coleção brasileira. Segundo ele, esta estaria de acordo com as tendências exibidas nos “últimos 25 anos”, provedora de um entendimento ímpar entre a figuração e a abstração, projetando, deste modo, uma Bienal “pioneira e revolucionária”. A introdução faz comparações entre artistas e tendências da arte:

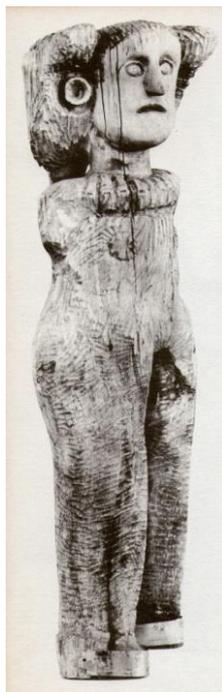
-Quem chegou primeiro: Hartung ou Maria Bonomi? [...] Teresa D’Amico ou Robert Rauschenberg? Walter Lewy ou Magritte? Cartier Bresson ou Stefania Bril? Albers ou Arcangelo Ianelli e Paulo Roberto Leal? Antes foi o fascínio. Hoje, a realidade. Sem humildade e sem introspecção ninguém descobre nada. Nem mesmo a identidade nacional da arte. E hoje, vale a pena que cada país tenha sua marca registrada na sua arte? Vale. A grandeza da arte africana aí está, provando, afirmativamente a discutida polêmica. (KRÜSE, 1975, p. 56)

Krüse delinea, em seus escritos da época, uma identidade da arte brasileira entre a internacionalização e as representações nacionais e incluía, ainda, a “arte de mau gosto” ou o “*kitsch*” no seu repertório. Em vista disso, o crítico Anatol Rosenfeld, em um artigo publicado em 1973, no jornal *O Estado de São Paulo*, desconfia das proposições de Krüse e as descreve como “propositadamente paradoxais e provocadoras” (ROSENFELD, 1973, p.6).

Apesar do descrédito, Krüse conquistou muitos simpatizantes e, graças à sua perseverança rumo ao “impopular” nas artes, juntou-se ao conselho da 13ª Bienal, que seguiu a voga da arte que legitimava as artes menos elitizadas, como, por exemplo, José Valentim Rosa, um dos artistas que também figurou em uma publicação de Leila Correia Frota, intitulada *Mitopoética de 9 artistas brasileiros – vida verdade e obra*, em que, além desse artista, considerado *naïf* brasileiro, havia Júlio Martins da Silva, Artur Pereira, Pedro Paulo Leal, Manuel Faria Leal, Maria Auxiliadora Silva, Madalena Santos Renbolt, GTO (Geraldo Teles de Oliveira) e José Antônio da Silva.

²⁶ O *Kitsch* segundo o dicionário é um substantivo com origem no alemão que descreve um objeto considerado de mau gosto. O termo foi pauta de discussões no Brasil, a partir da década de 1960, promovidas por Décio Pignatari e por Haroldo de Campos. No dia 28 de setembro de 1973, o *Kitsch* foi tema do programa na TV2 Cultura com os debatedores: Decio Pignatari, Rubens Gerchmann, Maria Bonomi e Olney Krüse.

Figura 29 - José Valentim Rosa. *Mulher da Selva*, 1975. Madeira (peroba do campo)



Fonte: <http://trimano.blogspot.com.br/2014_10_31_archive.html>

Na Sala Brasília, da Bienal de 1975, expuseram dois artistas com a temática das etnias africanas: o pintor, ceramista e escultor Armando Sendin, que foi prêmio aquisição com a obra *Colóquio*, uma tela que faz parte de um período em que o pintor se aproximou do Surrealismo de uma forma lírica, mesclando pessoas e formas abstratas orgânicas; nesse trabalho em particular, ele se avizinha da linguagem do cartaz com o uso da verticalidade e dos contornos de uma figura humana pintada com a verossimilhança de um retrato fotográfico que supostamente teria sido rasgado, revelando, então, apenas parte do enquadramento, com uma representação feminina centralizada e duas outras pessoas, ao lado, cujos rostos não são aparecem; as personagens retratadas assemelham-se aos povos tribais africanos e deixam incógnita a intenção compositiva do autor; de modo semelhante, o pintor, desenhista e gravurista Tancredo de Araújo expôs *O filho coroado de Ogum*, um trabalho que fazia parte de uma série com a qual ele identificou várias entidades das religiões afro-brasileiras e, ao contrário de Sendin, pautou toda a sua trajetória com temas ligados à cultura e à arte afro-brasileira.

Figura 30 - Armando Sendin. *Colóquio*, 1975. Óleo sobre tela, med. 130 x 160 cm



Fonte: Catálogo Sala Brasília: 13º Bienal de São Paulo, 1975, p. 26.

Figura 31 - Tancredo de Araújo. *O filho coroado de Ogum*, 1975. Desenho, med. 100 x 75 cm



Fonte: Catálogo Sala Brasília: 13º Bienal de São Paulo, 1975, p. 35.

A 14ª Bienal de São Paulo realizou uma homenagem póstuma ao seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, em associação com a Fundação Gulbenkian de Lisboa. As Bienais de “Ciccillo”, realizadas anteriormente, tinham em comum a divisão em pavilhões de países e de suas comissões, além das salas especiais, que traziam artistas reconhecidos no âmbito nacional e internacional. A

partir do forçoso afastamento de “Ciccillo”, ocorreu uma alteração profunda em sua estrutura, com mudanças realizadas em seu regimento, que alteraram a divisão da exibição em módulos temáticos e não mais por países, ou seja, a Bienal se reformula, o conselho escolhe o tema *O Contemporâneo na Arte* e a mostra entra em um eixo paralelo com as grandes exposições internacionais, sobretudo, com relação à Documenta de Kassel, que, desde 1972, inovara ao eleger um grande tema expositivo norteador.

Essa mudança fez com que a Bienal outorgasse maior autonomia ao seu Conselho de Arte e Cultura, mas, ao mesmo tempo, ela teve de buscar outros recursos financeiros, como os da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), que, em apoio aos trabalhos de pesquisa, envolveu alguns de seus funcionários, além de antropólogos e historiadores da arte. Em vista disso, há uma bipolaridade entre as chamadas salas de confrontos e salas antológicas, que se subdividiram em setores nominados: *Arqueologia do urbano*, *Recuperação da paisagem*, *Arte catastrófica*, *Video arte*, *Poesia Espacial*, *O muro como suporte de obras*, *Arte não catalogada*, *Exposições Antológicas* e *Grandes confrontos*. O conselho de Arte e cultura, composto por Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi formulou diretrizes para que essa “contemporaneidade da arte” na Bienal circulasse entre as produções culturais voltadas para a exploração do espaço expositivo, usando a sintaxe do urbano em relação à paisagem e de seu entorno. Outros eixos que mereceram atenção do conselho foram o das mídias de vídeo, fotografia e experimentações gráficas, visando à qualidade plástica e compositiva do material exposto.

O tema voltado para as etnias fez parte dos trabalhos de apenas três artistas: Gilberto Salvador, no setor *Recuperação da paisagem*, com pinturas sobre *O Índio* e painéis fotográficos sobre irmãos Villas-Bôas; Zélia Maria, no setor *Arte catastrófica*, com duas instalações que mesclavam objetos às cabeças de terracota cujos temas faziam alusão à “grande aldeia” indígena e à população negra da Bahia; e, ainda, o músico Walter Smetak, no setor *Poesia espacial*, com a instalação *Lenda da Caossonância*, que foi realizada com objetos flutuantes em um tanque de água e cuja intenção era criar novas sonoridades a partir de uma pesquisa que ele vinha desenvolvendo em algumas aldeias xavantes com as flautas em bambu e instrumentos com cabaça.

Tendo em vista um recuo de quarenta anos passados desde sua exibição, acreditamos que os esforços dessa Bienal não foram bem compreendidos pelo público e pela crítica da época, pois recebeu dos jornais a rotulação de “Bienal do Lixo e do Vazio” e, da revista *Isto É*, a de “Bienal da Catástrofe”. Isso porque ela causou estranhamentos pela sua heterogeneidade, deixou de fora uma geração de artistas, os chamados *habitués* das edições anteriores, e foi polemizada até mesmo pelo diretor e patrono emérito do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, que declarou em entrevista:

A Bienal num país culturalmente atrasado, sempre foi apenas desejo de macaqueação, esnobismo, vontade de mostrar que se está a par do que está acontecendo no mundo, etc. Talvez venha outra reviravolta por aí: os ponteiros internacionais giram novamente em direção à pintura tradicional. Não sou profeta, mas acho que, daqui a pouco todo mundo vai esquecer o que tinha dito sobre arte catastrófica e pegar novamente nos pincéis e nas tintas. (BARDI, 1977, p.57).

Maria Bonomi retrucou todas as acusações e os ataques contra o Conselho da Bienal:

Até hoje não tivemos uma crítica construtiva, e a única possível seria esta: vamos engrossar fileiras. Não se trata mais de discutir vanguarda ou antiguidade. Trata-se de contemporaneidade (BONOMI, 1977, p. 54).

É fato que não há um consenso sobre a 14ª Bienal, e a 15ª retrocedeu em relação às principais mudanças aplicadas ao regulamento em sua versão predecessora, realizando, assim, uma mostra mais conservadora, dividida em duas partes: uma delas de cunho histórico, com retrospectiva dos artistas nacionais e internacionais premiados nas Bienais de 1951 a 1977 e, na outra, por artistas contemporâneos de quarenta e quatro países, incluindo o Brasil.

A Bienal de 1981 foi a primeira a estabelecer uma curadoria, ou melhor, várias: uma geral e outras por núcleos expositivos. O primeiro destes, voltado para a Arte Postal e mídias como vídeo, arte e cinema; o segundo, para Arte Internacional; e o terceiro, para a Arte Latino-Americana; além do núcleo extra, denominado *Arte incomum*, sobre *Art Brut*, *Art Naïf* e Arte de pacientes psiquiátricos. O trabalho, nos três primeiros núcleos, fazia parte do chamado *Projeto Utopia*, que reuniu professores, críticos e artistas e cujo intuito, segundo o presidente da 16ª Bienal, seria o de resgatar algumas tangentes entre história, cultura e arte, trazendo

[...] questões como ruptura da ecologia, crise de combustível, falência dos regimes políticos estabelecidos, mudanças estruturais decorrentes da nova

ordem econômica, da descolonização, do feminismo, das lutas das minorias sociais e étnicas, descobrimos que o utópico era o elemento presente em todos os instantes de grande intuição revolucionária, de desejo de mudança, de esperança no futuro, de perseguição de um ideal. (VILLARES, 1981, p. 14).

Essa “utopia” foi uma tendência vista em toda a Bienal, uma vez que seu curador geral fez questão da “pluralidade artística que seria oriunda das profundas transformações culturais e políticas desde o fim dos anos 60 e na década de 70, com sua consciência de uma realidade sem ilusões” (ZANINI, 1981, p. 19).

A mostra contou com a ajuda dos poderes estaduais e federais e da iniciativa privada, mas as dificuldades financeiras foram responsáveis pela limitação de trabalhos em alguns setores e pela impossibilidade de trazer alguns artistas convidados. A dificuldade financeira da Bienal estava inserida em um contexto maior, pois a situação econômica brasileira era deficitária, dignitária de um forte endividamento externo e, apesar dessa conjuntura desfavorável, a década de 1980 foi marcada por esforços desmedidos da classe artística ligada às universidades públicas na manutenção de eventos como os das Bienais de São Paulo. Também foi uma década distinta pela reconquista gradativa dos direitos civis e pela defesa dos povos indígenas, que contou com um líder direto, o ex-chefe de uma aldeia mato-grossense, Mário Juruna, eleito como deputado federal. Deste modo, a representatividade política dos povos indígenas tornou-se direta, latente e com uma dimensão pública mais midiaticizada. A Bienal de 1983, atenta aos reclames sociais do povo indígena, realizou de modo inaugural, uma setorização específica denominada *Arte Plumária do Brasil*, promotora de uma amostragem de fotografias da arte indígena do século XIX, das décadas de 1950 e 1960, e com uma maior quantidade de materiais da década de 1970, a partir dos estudos realizados pelo Museu Nacional (UFRJ), parte deles realizados pela etnóloga Edna Luísa Melo de Taveira. Segundo o catálogo da exposição, a mostra intencionava não apenas documentar a arte indígena, mas legitimá-la, pois “urge não só incentivar a tendência do índio de exprimir-se criativamente através do exercício de suas artes milenares, como preservar os tesouros artísticos guardados nos museus, como relíquias que são do engenho humano” (RIBEIRO, 1983, p. 34). A legenda foi seguida pelos curadores Norberto Nicola e Sonia Ferraro Dorta, que se valeram dos documentos abundantes para realizar a mostra de uma arte marginalizada e, no viés de uma ação política, promoveram discussões sobre aculturação, preservação,

miscigenação e identidade, tratadas por textos e por imagens que documentavam a arte de diversas etnias indígenas, isto posto, em vista de uma “dívida simbólica” para com estas populações e arte deixadas à margem da legitimação histórica tradicional, na história do Brasil e, também, na história da arte.

A Bienal ainda contou com a montagem de fotografias projetadas em *looping*, de Miguel Rio Branco: o *Diálogo com Amú*, instalação produzida a partir de uma experiência do artista em uma aldeia Kaiapó, que trazia como personagem principal um menino surdo-mudo. A construção das imagens criava um ambiente pesado “no qual se entrecrocavam pesadelos corrosivos e pessimistas e a tênue e amarga esperança de um novo renascer das cinzas”. A lição antropológica do artista consistia em retirar de um “ambiental” uma questão também sociocultural como o tratamento das diferenças em outras culturas (BRANCO, 1983, p. 77). Prova disso é que o trabalho abordava outra questão delicada: a exploração sexual.

Figura 32 - Sylvia Caiuby Novaes. *Homem bororo recebe ornamentos*, 1973. Fotografia



Fonte: Catálogo Arte Plumária do Brasil: 17º Bienal de São Paulo, 1983, p.21.

Figura 33 - Miguel Rio Branco. *Diálogo com Amaú*, 1983. Ambiental; imagem, som, com cinco projeções contínuas em círculo



Fonte: Catálogo Geral. 17º Bienal de São Paulo, 1983, p. 77.

1.3.1. Etnias: fora das Bienais de São Paulo: um recorte a partir de Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e Lygia Pape

Em relação ao tema “etnias” nas artes, além dos artistas citados anteriormente e inclusos no eixo das Bienais de São Paulo, existem três artistas cujas trajetórias merecem ser apontadas por participarem de eixos expositivos paralelos, sobretudo, no período das bienais paulistas “militarizadas”: Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e Lygia Pape.

Claudia Andujar trabalhou, a partir de 1960, como fotojornalista para a *Revista Realidade*, através da qual pôde construir um retrato social do Brasil a partir de imagens impregnadas de um realismo social pulsante. Fotografou, nesse início de carreira, o povo indígena bororó-boe, de Perigara, no Mato Grosso. No ano seguinte, fez uma série sobre imigrantes japoneses e uma série sobre as pessoas nas favelas e no centro de São Paulo, mostrando a população afrodescendente em situação de miséria e, de modo antagônico, capturou a imagem de uma mulher negra sentada em praça pública lendo um jornal. Deste modo, Andujar percorreu o país retratando pessoas e regiões das mais urbanas às mais ermas, como sertões e florestas. Registrou, em 1966, os xicrin-kayapós, do Pará e, em 1970, mostrou as consequências da construção da Estrada Transamazônica para os povos da região amazônica. Entrou em contato, pela primeira vez, com os yanomamis, povo pelo qual se apaixonou; resolveu desligar-se da revista e, com o apoio da Fundação Guggenheim, permaneceu nas aldeias por quatro anos para estudá-los e auxiliá-los a superar os problemas epidemiológicos e, em suas causas, como a demarcação de terras. Segundo a curadora, Anna Carboncini, Andujar possui

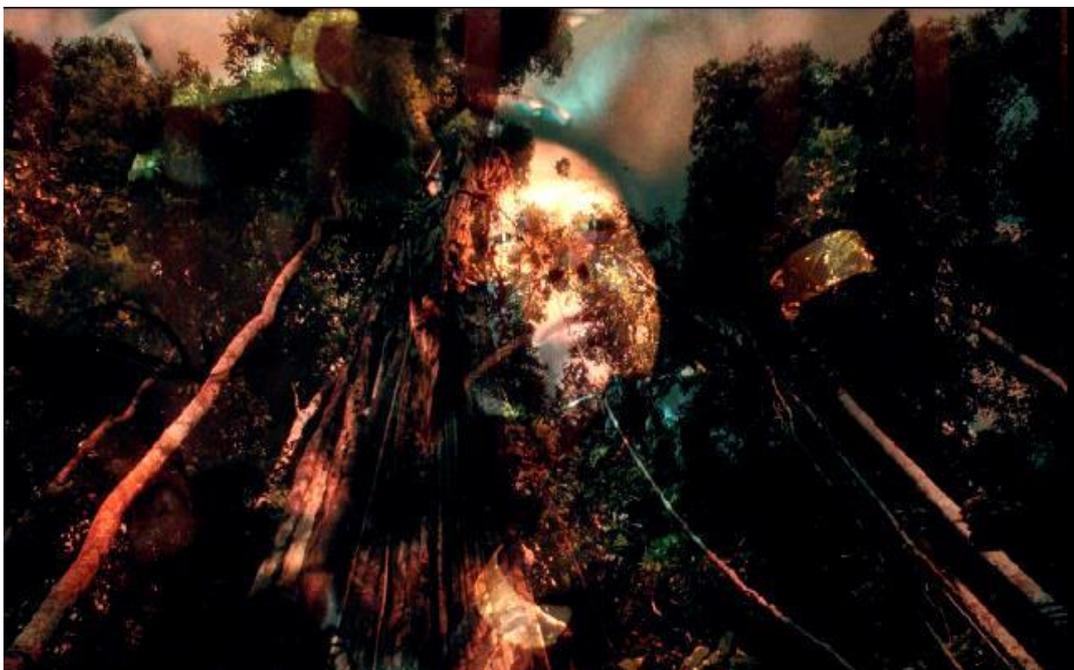
Uma obra complexa, que vai se compondo num vasto poema onde a linguagem formal se define, especialmente a partir de 1974, mas desde o começo, a percepção permanece a mesma, a emoção é a compartilhar a vida de um povo que sente como amigo. (CARBONCINI, 1998, p. 5).

Essa citação reflete sobre a maturidade artística de Andujar na década de 1970, contudo, ainda assim torna-se relevante apontar seus primeiros trabalhos, impregnados de um pioneirismo inegável quanto à exploração da temática das etnias. Essa maturidade no trabalho da artista não conquistou uma participação concomitante à execução de seus trabalhos pelo fato de Andujar ter ficado por longos anos atuando em frentes de defesa do povo indígena. Suas primeiras aparições no meio artístico ocorreram nas exposições coletivas que aconteceram no

Salão de Arte Moderna de São Paulo, em 1955 e 1956, duas exposições individuais em Nova Iorque, em 1958, e uma coletiva de fotografia no Museu de Arte Moderna (MOMA), também de Nova Iorque, em 1960. Depois desta última exibição, a artista permaneceu ausente até 1981, quando retomou sua carreira expositiva com as fotografias produzidas por vinte anos em suas estadas junto às aldeias *Yanomami*. Assim sendo, representou a América Latina no Kunsthhaus, de Zurique. Todavia, foi apenas a partir de 1991, quando se integrou à Coleção Pirelli de Fotografia do MASP, foi que intensificou suas participações e, em 1998, concretizou sua primeira participação em uma Bienal Paulista, com *Na sombra das luzes*. Outro reconhecimento importante em sua carreira foi compactuado a partir da construção de um pavilhão realizado em sua homenagem no Instituto Inhotim, que representa um dos maiores complexos expositivos da arte contemporânea brasileira. A artista considera que

[...] ter esse pavilhão em Inhotim significa entrar para a eternidade com meu trabalho dos Yanomami. É importante que pessoas de qualquer parte do mundo, dos lugares mais remotos, conheçam os Yanomami. Saibam que eles são seres humanos, que fazem parte do mundo e que têm de ter acesso a sua cultura para sobreviver. (ANDUJAR, 2015).

Figura 34 - Claudia Andujar. *Sonhos Yanomami*, 1974. Fotografia, med. 100 x 100 cm



Fonte: Site Galeria Vermelho.

Lygia Pape foi aluna da gravadora, pintora e educadora Fayga Ostrower, com quem iniciou sua trajetória e através da qual viabilizou sua participação com xilogravuras da 3ª Bienal de São Paulo, de 1955, ano em que a professora se

mudou para Nova Iorque com bolsa de estudos da Fullbright. A partir desse momento, Pape seguiu os seus estudos com Ivan Serpa, com quem fundou o Grupo Frente, em 1954, um movimento partidário da estética do Concretismo, que foi inspirado nas vertentes da arte abstrata geométrica e do neoplasticismo. Um ano antes, o crítico Mário Pedrosa iniciou uma roda de discussões em sua residência sobre a necessidade de suplantarem a figuração moderna no Brasil. O artista Ivan Serpa levou adiante essas ideias, estendendo-as para o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, que organizou uma primeira exposição dos artistas do Grupo Frente, dentre eles, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Décio Vieira, Carlos Val, João José da Silva Costa e Vincent Iberso. Na segunda edição do grupo, em 1955, houve as adesões de Abraham Palatnik, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch e Rubem Mauro Ludolf. As tendências dos artistas não eram uníssonas, e as criações tampouco, fato que ocasionou ruptura do grupo em 1956. Os críticos Ferreira Gullar, Reinaldo Jardim e Theon Spanudis enxergaram, ainda, uma vereda aberta pelo Movimento Concreto e criaram o Movimento Neoconcreto, em conjunto com os artistas Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape, cujas diretrizes eram menos racionalistas do que as do grupo anterior.

A subjetividade permeava os trabalhos de Lygia Pape de tal modo que, apesar das geometrizações, há na imantação da poesia e da tridimensão, perspectivas de um repertório de ressignificações que “bruxuleiam cores e espaços que se devoram, entre o interior e o exterior” (PEDROSA, 2000, p. 298), uma receita de sucesso construtivo que se estruturou a partir das gravuras *Tecelares* (1953-1959) e que lhe conferiram a inserção na 4ª Bienal de São Paulo de 1959. Nesse mesmo ano, Pape realizou o seu primeiro livro de artista, denominado *Da Criação*, uma narrativa que apresentava ideias sobre o surgimento do homem e do Universo em uma proposta que induzia ao manuseio criativo do leitor-espectador. Nesse ponto, Guy Brett analisa o que chama de

[...] um paradoxo fascinante: a predileção dos artistas brasileiros deste período pelos formatos da caixa e do livro [...] Talvez essa atração existisse precisamente em razão do paradoxo envolvido; da ironia a ser extraída do abismo entre o vazio calmo e manejável da página ou do recipiente, de fácil alcance para a vista e mão, e a realidade incontrolável. (BRETT, 2012, p. 308).

Lygia Pape e Hélio Oiticica tinham muitos paralelismos com obras de caráter experimental e de crítica social, a exemplo do livro de artista, performances e instalações. Além desses vieses, em ambos, houve um esforço para a inclusão da participação do público: Pape se valeu dessa prospecção e realizou *Ovo* (1967), com cubos recobertos que poderiam ser manuseados e retirados de seus invólucros e, em *Divisor* (1968), a ação vinha da sugestão de que as pessoas colocassem suas cabeças dentro de buracos recortados em um enorme pano e se movimentassem em conjunto. O momento político acentuou a crítica por parte da artista, que passou a produzir trabalhos com maior inscrição no conceitual, mas de acordo com as dialéticas consequentes da situação política no Brasil.

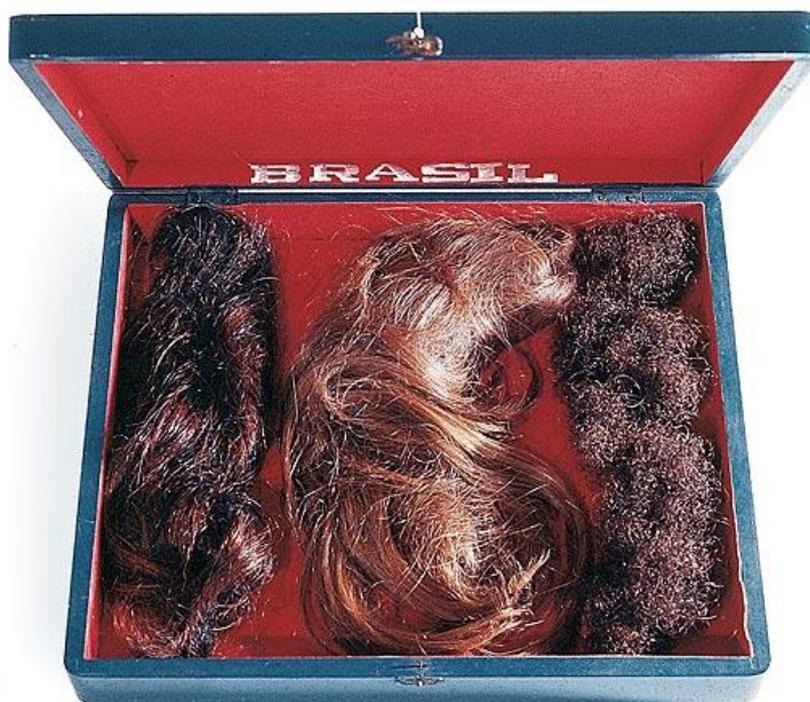
Data de 1967 uma série de objetos produzidos como forma de devolver à sociedade o que a ela estava sendo imposto pela governabilidade no país: primeiramente veio a *Caixa de Formigas*, depois a *Caixa de Baratas* e, por fim, a *Caixa Brasil*, que continha chumaços de cabelos “do índio”, “do branco” e “do negro” e uma inscrição prateada do “Brasil” escrita ao fundo da caixa. Colocar insetos em caixas é um procedimento pertencente ao domínio da Ciência da Entomologia, e a coleta do material humano, como fios de cabelos nos remete à Ciência da Genética e de seus estudos sobre a identificação dos seres humanos. A estratégia da artista de ironizar e até chocar o observador ao se apropriar de procedimentos de outras áreas do conhecimento atuava nos intertextos possíveis entre criação e realidade. Nas obras de Lygia Pape, a intenção

[...] suprassensorial volta-se para o sujeito em estado de disponibilidade para relações no plano coletivo, do tecido urbano a experiências do campo da antropologia cultural, como o carnaval, a favela, a música, além das referências a tradições afro-brasileiras, indígenas e antropofágicas. (HERKENHOFF, 2012, p.23).

Alguns projetos de Lygia Pape das décadas de 1970 foram inseridos em mostras de *Arte Experimental*, como a que ocorreu em 1975, na Galeria Maison de France, no Rio de Janeiro. A artista apresentou um curta-metragem de 10 minutos, em *super 8*, denominado *Our Parents Fossilis* e realizado em 1974. Essa foi uma parte dos trabalhos de filmagem que se iniciaram com a ideia de visitar e coletar a visualidade “do processo de criação do homem-do-povo: as casas de caboclo”, às quais Pape se referiu para estudar “uma tradição vinda do índio e depois do branco, o caboclo” em suas atividades do cotidiano; a artista enxerga as formas plásticas produzidas com destreza e simplicidade, retirando, deste modo, os elementos

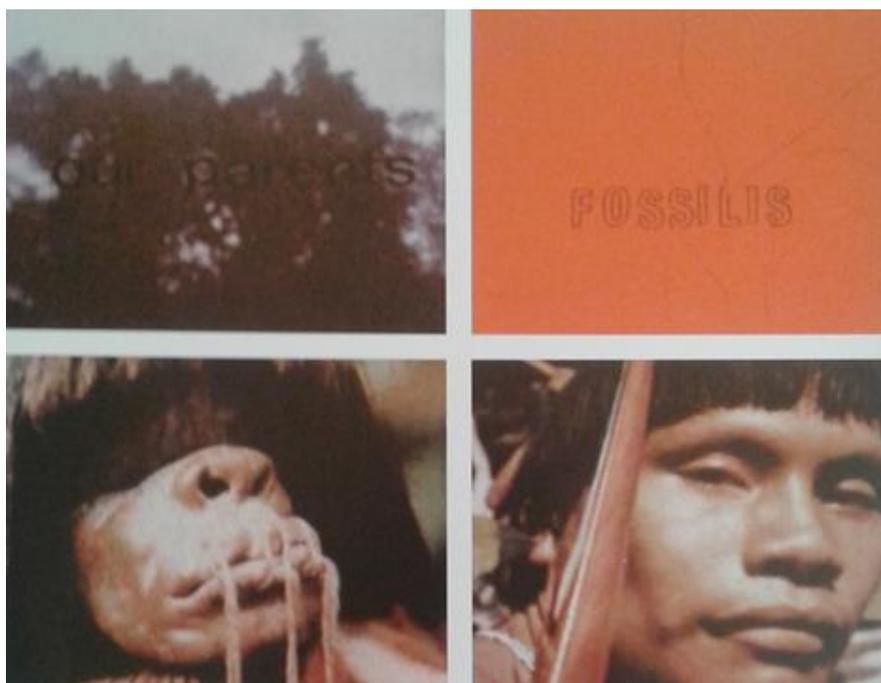
visuais que lhe são interessantes e traduz esses encontros em suas filmagens. Ela estava interessada no que chamou de “tropismo geométrico” proveniente “do artista tanto erudito quanto do popular”, responsáveis pelo “caráter de força e identidade” na arte brasileira (PAPE, 2000, p. 286).

Figura 35 - Lygia Pape. *Caixa Brasil*, 1968. Caixa de madeira e fios de cabelos



Fonte: Site Lygia Pape.

Figura 36 - Lygia Pape. *Our Parents Fossilis*, 1974. Fotogramas do filme super 8



Fonte: Catálogo Lygia Pape. Espaço Imantado, 2011 - 2012, p. 358.

Anna Bella Geiger, assim como Lygia Pape, foi aluna de Fayga Ostrower com quem pôde explorar o alfabeto visual dentro de um repertório estético herdeiro do Neoplasticismo e da Bauhaus, a partir dos quais desenvolveu uma linguagem poética considerada partidária do Abstracionismo, orgânico e kandinskiano, na década de 1950, apresentando, deste modo, em suas obras, formas mimetizadas a partir de estruturas morfológicas internas e externas do corpo humano. Essa foi uma fase dita visceral, nos anos de 1960, impregnados de uma tensão construtiva entre forças de cores sanguíneas e formas que foi interpretada por alguns críticos como uma metáfora da fragmentação sociopolítica,

[...] assim, as vísceras cortadas, as demarcações turvas e os aspectos de violência presentes em algumas gravuras podem relacionar-se às inúmeras perturbações no Brasil durante os anos de ditadura. Estabelecer ligações entre a fase visceral e a problemática da identidade e integridade ameaçadas possibilita visualizar uma continuidade do tema nas obras posteriores de Anna Bella. (JAREMTCHUK, 2007, p. 75).

As obras posteriores citadas referem-se ao período de 1973 a 1977, quando a artista realizou *Situações Limites*, um conjunto de obras que vão desde livros da artista, como *Admissão* (1975), *História do Brasil Ilustrada em Capítulos* (1975) e *A cor na Arte* (1976); vídeos-performance, como *Retratos* (1976); e uma série de cartões postais: *Brasil Nativo*, *Brasil Alienígena* (1976-1977), todas elas com o norteamento da discussão sobre corpo, construção de identidade e espaço estético para além do museu. A crítica lúcida de Roberto Pontual esclarece as intenções da artista, que foi inicialmente sabatinada pelos jornais de época:

Anna Bella não está interessada no índio pelo índio, não tem complexo de culpa do que a ele fizeram até chegar à situação em que se encontra hoje. Seu uso da imagem do índio é de outra ordem. Em cada cartão-postal original (os do *Brasil Nativo*), o índio posa para a câmara, imitando-se a si próprio. Passa de sujeito a objeto. E a cada um desses primeiros cartões Anna Bella faz corresponder um outro (os do *Brasil Alienígena*), onde é ela e sua gente que estão em pose, imitando os modos posados dos índios. Dos nove paralelismos nascem a linguagem e o sentido da série. São acumulações e entrechoques de opostos despreparos o que ali se vê e se lê. (PONTUAL, 1977, p.2).

Em 2004, a artista foi entrevistada por Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas, no Instituto Tomie Ohtake, onde revelou uma ideia de desmistificação em relação ao clima aural em torno do índio e descreveu o que buscava alcançar com as irônicas imitações de cartões-postais dos índios brasileiros, realizadas na década de 1970:

O meu olhar é de estranheza, porque me identifico com aqueles índios, mas me pergunto, diante do título da série vendida nas bancas, *Brasil Nativo*, onde ficam os brancos, os mulatos, os negros, o *Brasil Alienígena*? As imagens feitas por Luiz Carlos Velho são de maneira a ficar muito semelhante, porque às vezes o público não repara bem no primeiro momento se o lado alienígena é toda impostura, uma outra impostura. (GEIGER, 2007, p. 85).

Anna Bella não concorda com o artificialismo das fotografias posadas como propaganda política de um país imantado pela ideia de nativismo e tropicalismo, sobretudo, no que se referia às políticas externas. Deste modo, as gravuras viscerais e as obras com os temas das etnias estão inseridas em um conjunto de escolhas de uma arte voltada para o experimental, vista por vezes como atrelada à Arte Conceitual pela proximidade com o artista alemão Joseph Beuys. Entretanto, essa cercania não se constituiu em uma trajetória plasmada nas experiências internacionais, uma vez que a produção da artista adota um senso de urgência e subversão para explorar novos agenciamentos da arte brasileira e, em uma formulação da arte, a partir de fins da década de 1970, quando o “germe” do anticonvencional se torna um emblema das artes “marginais” ou “periféricas”. Anna Bella, no início de sua carreira, estava inserida no meio dos grandes fluxos expositivos, como as Bienais de São Paulo, de 1961, 1965 e 1967, mas a germinação de uma poética plurifacetada fez com que ela buscasse outras alternativas, como museus americanos e europeus e, no Brasil, encontrou receptividade no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde, em iniciativa conjunta com Antonio Manuel e Lygia Pape, montou o curso de Atividade e Criatividade, a partir do qual foi trilhando outros modos de experimentalismo, como as instalações, videoinstalações, fotogravuras, colagens e o retorno da pintura nos anos de 1980. Em 1981, regressou aos ciclos das bienais paulistas, participando também em 1989, 1994, 1998 e 2010. Permaneceu, em parte, incompreendida ainda na década de 1990, pois se conservavam núcleos retóricos que “chegam à conclusão apressada que sua produção é fragmentada demais, não se constituindo, portanto, numa obra” (CHIARELLI, 1995, p. 165).

Figura 37 - Anna Bella Geiger. *Brasil Nativo, Brasil Alienígena*, 1977. Impressão digital com jato de tinta, 30 x 20 cm



Fonte: Catálogo Anna Bella Geiger: territórios, passagens situações, 2007, p. 89.

Figura 38 - Anna Bella Geiger. *Retrato*, 1976. Performance, med. 24 x 25 cm. Fotografia: Nina Geiger Cole



Fonte: Catálogo Anna Bella Geiger, 1976.

1.4. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 1985 a 1998. O Multiculturalismo

A 18ª Bienal foi a primeira da Nova República do Brasil e que pode contar com a participação de alguns países que haviam deixado suas representações de fora em função da oposição ao regime militar que se instalara. A crise financeira estava em seu momento crítico e a instabilidade dos governos anteriores gerava desconfiança na nova política. Assim, a Bienal para se custear, teve de recorrer à iniciativa privada, cuja participação foi maioritária. A iniciativa privada trouxe o *slogan* “A Bienal é uma Festa” e foi buscar nas vertentes do Expressionismo Abstrato e Figurativo, sob o título de *Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades*, um núcleo expositivo com o objetivo de recuperar audiência e prestígio para a Bienal. Além desse núcleo, houve os de fotografia, *A Criança e o Jovem na Bienal*, o da gravura de cordel, *Xilogravuras Populares Contemporâneas na literatura* e o do *Turista Aprendiz*. Neste último, figurava a fotógrafa anglo-brasileira Maureen Bisilliat, que fotografara pela primeira vez os povos indígenas do Parque do Xingu, em 1973, e que montou, em parceria com a professora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Telê Porto Ancona Lopez, uma sala inspirada no *Turista Aprendiz*, original de Mário de Andrade. O poeta registrou, em 1927, suas viagens do Amazonas até o Peru e a Bolívia, e Maureen Bisilliat fez um trajeto semelhante para produzir 400 fotografias e um filme 16mm com Lúcio Kodato, cujo título revela a ideia central desses trabalhos: *Uma Reviagem à Amazônia 60 Anos Depois*. O espaço expositivo teve uma presença cenográfica produzida pela organização de imagens mescladas com objetos recolhidos por Mário de Andrade em suas viagens e por máscaras bolivianas de culturas antigas até as de expressões culturais mais recentes, estas, emprestadas do Museu de Etnografia e Folclore e do Instituto Boliviano de Cultura. A artista refugia-se em Mário de Andrade, uma vez que ele

[...] ali, na Amazônia, recolhe as sementes que oferecerão, progressivamente, respostas à sua busca intensa da condição do ser brasileiro e seus irmãos europeus. Poderá, a partir de então, entender melhor as pulsações de uma sensibilidade voltada para o mito e o rito e de uma lógica mergulhada na poesia, apesar da imposição de um pensamento não contemplativo, utilitarista do colonizador. (BISSILLIAT, 1985, p.156).

Na ligação poética entre os artistas, “parafrasear” Mário de Andrade significava, entre outras possibilidades, emprestar do Modernismo o resgate da valoração da arte que extrai do cotidiano a sua simplicidade e busca através de uma

estética potente, como a das mídias, fotográfica e videográfica, trazer a exuberância dos povos indígenas, quilombolas e dos festejos populares para tentar resgatar a ligação do *Homem e a vida*, que fora a temática escolhida pela curadora geral Sheila Leiner para servir de linha condutora de toda a Bienal.

Figura 39 - Maureen Bisilliat. *Mestre Bumba* (Maranhão), 1985. Fotografia



Fonte: Catálogo da 18ª Bienal de São Paulo, 1985, p. 156.

No catálogo geral da Bienal de São Paulo de 1987, a comissão dos artistas cubanos, composta por Alejandro G. Alonso, Orlando Hernández e Gerardo Mosquera, apresentou as obras do artista José Bedia como aquele que revela a presença do negro nas artes em Cuba, sobretudo através da representação das religiões e que, por suas escolhas, fora incompreendido:

Artista moderno e não bruxo, não obstante sua identificação com os procedimentos de ordem religiosa, mitológica e mágica provocarem sempre algum resplendor de ambiguidade. Entre pesquisador e iniciado. O autêntico de suas propostas está radicado nessa presumível dubiedade. Bifrontalidade inquietante. (HERNÁNDEZ, 1987, p. 45).

O texto traz esse ícone das artes visuais em Cuba e reflete sobre a presença do pensamento colonialista, que deixava marginais artistas e obras consideradas rústicas em muitos países do Caribe e das Américas. Essa ideia aparece como consoante em alguns trabalhos, sobretudo os de artistas brasileiros que vinham se empenhando, desde a década de 1950, em expressar a heterogeneidade nas artes. Nesse sentido, a 19ª Bienal monta uma videoteca patrocinada pelo Instituto Goethe, proporcionando a exibição de trabalhos de 43

artistas do mundo inteiro com vídeos que abrangiam as vogas surgidas nos vinte anos de produção da videoarte, considerando o advento do digital como mais um recurso tecnológico de peso nas intervenções e produções dos anos de 1980. Deste grupo de expositores, participou a produtora brasileira Eliane Bandeira, com uma de suas experiências em média metragem: trata-se de *Mulher Índia*, de 1985, uma produção premiada como melhor vídeo na Jornada de Cinema da Bahia e no Festival Riocine.

Figura 40 - Eliane Bandeira. *Mulher Índia*, 1985. Vídeo, cor. 30 min



Fonte: Catálogo da 19ª Bienal de São Paulo, 1987, p. 360.

Na 20ª Bienal de São Paulo, de 1989, Maria Bonomi foi curadora da Sala Especial *Octávio Pereira*, que foi organizada para fazer uma homenagem póstuma ao trabalho do mestre impressor, dedicado às artes gráficas, à edição de arte e ao ensino do *metier* a outros mestres. A artista foi uma das primeiras a trabalhar com Octávio Pereira quando ele retornou ao Brasil, em 1967. Pereira foi o responsável pela produção profissional de gravura em São Paulo, disponibilizando equipes e aparato para a permanência dessa mídia, com qualidade de impressão mundialmente reconhecida. Na sala da Bienal, foram expostas as obras de 71 gravuristas brasileiros e estrangeiros e houve a execução de um cartaz litográfico comemorativo. Além dessa sala, a presença artística de Maria Bonomi fez parte da Bienal, com a inclusão de seus trabalhos como cenógrafa, na sala *Teatro*

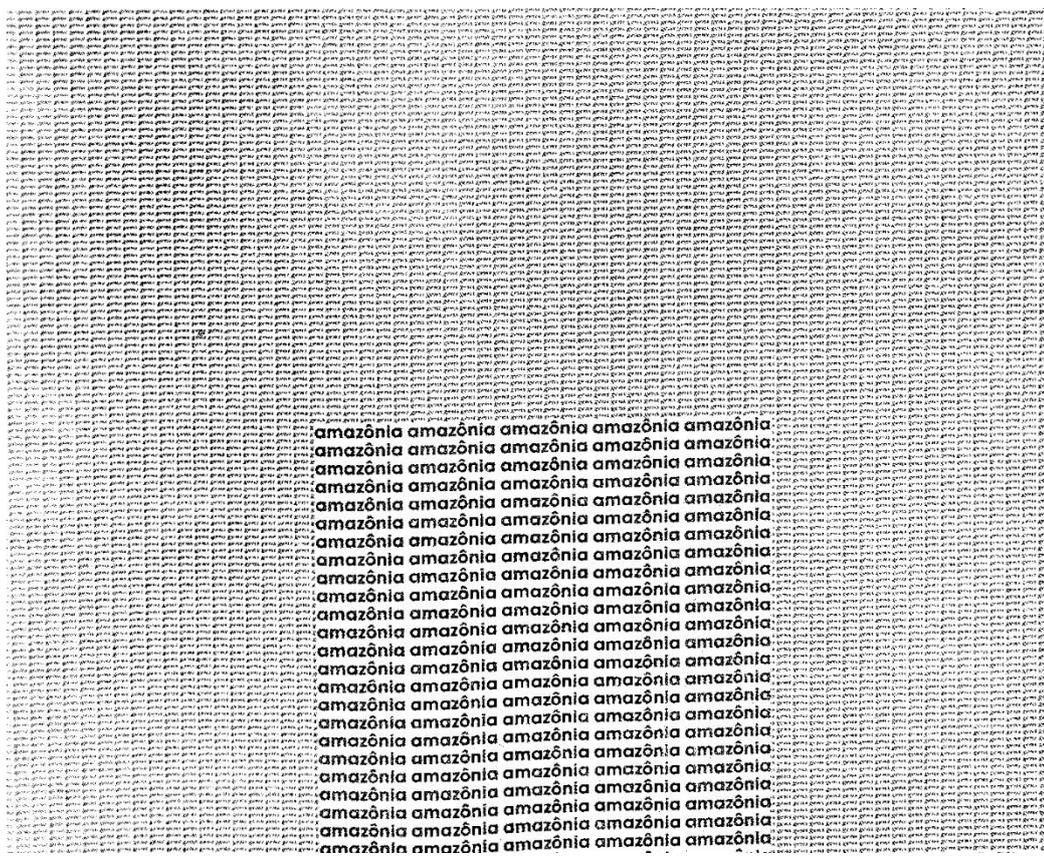
Exposições, com uma maquete da peça *Colônia Cecília*, e como artista gravadora, na sala *Arte em Jornal*, apresentou ilustrações produzidas para o jornal *Folha da Tarde*. Bonomi escolheu a temática do social a partir da construção do texto *A inteligência acaba de nascer, mas a mão do homem sabe o que fazer há milhões de anos com mãos de trabalhadores*. Lygia Pape também fez parte do grupo convidado para ilustrar o jornal durante alguns meses e trouxe a geometria insuflada pela temática da natureza, com o trabalho *Amazônia*.

Figura 41 - Maria Bonomi. *A inteligência acaba de nascer*, 1989. Detalhe de ilustração



Fonte: Catálogo da 20ª Bienal de São Paulo, v. 2, 1989, p. 19.

Figura 42 - Lygia Pape. *Amazônia*, 1989. Detalhe de ilustração



Fonte: Catálogo da 20ª Bienal de São Paulo, v. 2, 1989, p. 17.

No início da década de 1990, existem dois acontecimentos mundiais que refletiram no Brasil e nas artes. Na realidade, o primeiro ocorreu no ano anterior, que foi a reunificação da Alemanha com a simbólica queda do muro de Berlim, em 1989; o segundo refere-se à dissolução da União da República Socialista Soviética, em 1991. Esses fatos históricos tiveram como reflexo o que se chamou de globalização e triunfo do neoliberalismo, ou seja, o delineamento de um capitalismo integral ou globalização que também refletiram nas artes, uma vez que se considera que

[...] a História não era mais o valor supremo que pretendia ordenar e hierarquizar os signos artísticos [...] a História da arte do século XX se enunciava como uma sucessão de invenções formais, um cortejo de aventuras individuais e coletivas, cada uma delas veiculando uma nova visão da arte – mas esse tempo acabara, e o pensamento pós-moderno, surgido na década anterior, podia afinal triunfar. (BOURRIAUD, 2011, p.09).

Essa referência é uma crítica não apenas à globalização, mas à “totalização da arte” entendida como a absorção do mercado da arte das obras de arte com vieses que tratam embates políticos, ocupação dos espaços e também do identitário/étnico, enfim, de todas as iniciativas no campo da arte que suscitavam uma resistência ideológica e que, diante disso, foram aceitas como novos códigos

de moeda para o neoliberalismo que se ocupou, a partir da década de 1990, de cifras de produção da Administração da Estética. Segundo o historiador alemão Benjamin Buchloh, a ancestralidade destas negociações ocorreu porque a

[...] *Conceptual Art* came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation. (BUCHLOH, 1990, p. 119).

Portanto, as novas vertentes da arte estariam neste embalo da validação institucional através da Administração da Estética, em que o empresariado pode encontrar um meio de se legitimar, muitas vezes utilizando-se dos artistas para uma ideia de defesa das minorias ou de proteção à natureza, ou de vínculo com o social. A Bienal de São Paulo de 1991 foi um exemplo dessa totalização percebida pela interferência direta do capital através da apropriação dos códigos da arte e de seus artistas, que foram patrocinados um a um pela iniciativa privada, que exigiu a veiculação de suas propagandas empresariais atreladas aos nomes dos artistas nos catálogos e na exposição. Em vista disto, Jacob Klintowitz, que seria o curador geral da 21ª Bienal, declara, em entrevista à revista *Isto É*, sua aversão às tendências das bienais “servis ao mercado de arte” e a necessidade de os artistas encontrarem suas identidades através da “pesquisa de campo” e da “multiplicidade” (KLINTOWITZ, 1990, p. 8). Essa e outras declarações foram consideradas abusivas pela presidência da Bienal, que, após muitas discussões, demitiu não apenas Klintowitz, mas também a artista Maria Bonomi, que ocupava o cargo de presidente da Comissão Técnica de Arte. Na revista *Galeria*, a artista “compara o estilo de Stockler ao recém-eleito presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello” (BONOMI, 1991, p. 94).

Como consequência dos embates e das demissões, outros membros da comissão se demitiram e muitos artistas retiraram as suas participações. João Cândido Galvão, que atuou na 20ª Bienal, na curadoria de eventos e ocuparia o mesmo cargo na 21ª Bienal, foi convidado a assumir a curadoria geral desta última e, devido à sua experiência com o teatro e a dança, criou uma setorização especial para a apresentação das artes do corpo, sendo elas, danças e *performances*. Além dessa contribuição, a Bienal conseguiu realizar um conjunto de seminários denominados *Arte e Identidade*, em parceria com o Instituto Goethe, e *Identidade*

Artística e Cultural na América Latina, com o apoio do Centro de Estudos Brasileiros da América Latina e do Memorial da América Latina.

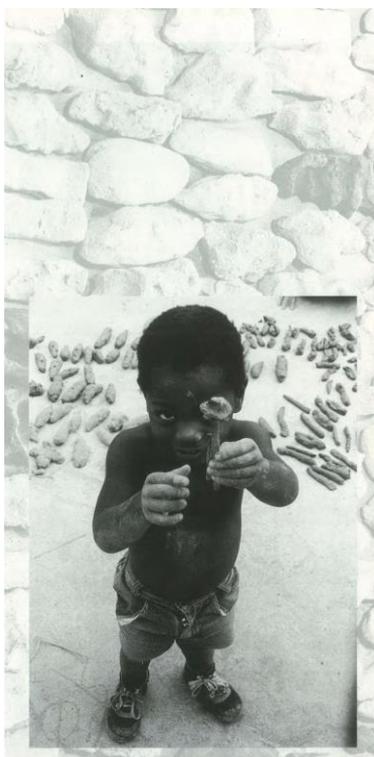
O evento contou com a fortuna crítica de intelectuais e historiadores da arte, como Agnaldo Farias, Christos M. Joachimides, Fábio Magalhães, Lorenzo Mammi, Alberto Tassinari e Sônia Salzstein, entre outros, que refletiram através da arte sobre “a identidade das minorias (políticas, étnicas, raciais, sexuais), o meio ambiente, a relação centro versus periferia, o pós-colonialismo, etc.” (MESQUITA, 1991, p. 384). Nos debates em geral, houve manifestas inquietações sobre as produções artísticas contemporâneas e suas ligações com os agendamentos sócio-político-culturais. Diante disso, a representação nacional destas tendências trouxe com viés das etnias: Noemia Mourão, Rosa Magalhães, Celeida Tostes, Alex Cerveny, Cícero Dias, Gonzaga, Maria Tomaselli e Di Cavalcanti (participação póstuma).

Figura 43 - Cícero Dias. *Jurupari 3*, s. d., med. 44,5 x 20,5 cm. Coleção. Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Foto: Raul Lima



Fonte: Catálogo 21ª Bienal de São Paulo, 1991, p. 38.

Figura 44 - Celeida Tostes. *Projeto Gesto Arcaico*, 1990-1991. Foto: Henri Sthal



Fonte: Catálogo 21ª Bienal de São Paulo, 1991, p. 37.

Figura 45 - Gonzaga. *Figura Antropomorfa* (projeto Xingu: o Homem e o Rio), 1990. Escultura, med. 213 x 66 x 24 cm. Foto: Eduardo Vieira da Cunha



Fonte: Catálogo 21ª Bienal de São Paulo, 1991, p. 50.

A 22ª Bienal, que aconteceria em 1993, enfrentou uma crise financeira sem precedentes devido ao endividamento ocorrido na Bienal anterior e teve de ser prorrogada por mais um ano, sendo que a solução encontrada para o custeio e promoção do evento foi convidar o banqueiro Edemar Cid Ferreira, que implementou os patrocinadores e auditores financeiros na administração do evento. Na curadoria geral, Nelson Aguillar tematizou *Ruptura com o Suporte*, que foi um direcionamento para a quebra da ideia dos espaços confinados e da bidimensionalidade da arte, em prol de trabalhos que não se dissociavam de suas fisicalidades matéricas e espaciais, a exemplo das instalações e das *performances*. Aguillar trouxe artistas brasileiros que, a partir da década de 1960, haviam proposto a ruptura com o suporte tradicional da arte, tratando de questões sobre identidade e alteridade. Entre os artistas que Aguillar considerou precursores destes desdobramentos, encontram-se Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Mira Schendel. Quanto à nova geração, Aguillar escolheu 23 artistas dos quais destacamos Adriana Varejão, em um período em que trazia uma arte que discutia a antropofagia através de uma mutação da visualidade dos azulejos barrocos na série de telas *Extirpação do Mal e Varal*, em um paralelo indireto com a patologia dos códigos sacro-históricos na perseguição “do bem contra o mal” e na história da catequização dos povos colonizados do Brasil.

Quanto aos artistas internacionais pode se dizer que o “multiculturalismo” passa a ser considerado na abordagem do aspecto que certifica a presença de traços decorrentes dos encontros de povos em processos imigratórios. A questão do “multiculturalismo” torna-se um conceito muito discutido, sobretudo, a partir do lançamento do livro organizado pelo americano Charles Taylor: *Multiculturalismo: Examinando a Política de Reconhecimento*, em 1992, que foi traduzido para o português em 1994 (TAYLOR, 1994. p. 30). Nas artes, esse conceito

[...] Tem sido aplicado para descrever a crescente oposição às ideias inerentes ao pensamento ocidental sobre obras de artistas de outros continentes, e aos vestígios deixados pela presença marcante do colonialismo nessas culturas. (WANNER, 2010, p.187).

Diante disso, é possível apontar uma Bienal que trouxe uma representação de artistas internacionais cujos trabalhos também partilhavam da ideia de ruptura a partir do multiculturalismo com o choque de culturas e a representação de uma arte politizada e que, deste modo, representava as minorias étnicas para a caribenha/canadense Joscelyn Gardner, que aborda o tema da etnia

creole e o feminismo e para o boliviano Sol Mateo, com a *Estética do grotesco* para cotejar a “religiosidade indígena e mestiça” (QUEREJAZU, 1994, p 144), além do panamenho Miguel Angel Morales, com as pinturas de cenas ritualísticas das religiões africanas.

Figura 46 - Hélio Oiticica. *Nildo da Mangueira veste Parangolé P4*, 1964. Capa 1 - Sala Especial. Acervo Projeto HO, Rio de Janeiro



Fonte: <https://www.researchgate.net/publication/38977053_A_Recepcao_Ativa_-_da_Obra_Aberta_a_Obra_em_Processo_The_active_reception_-_from_opera_aperta_to_work_in_process>

Figura 47 - Adriana Varejão. *Extirpação do mal por incisura*, 1994. Óleo sobre tela e objetos, med. 220 x 190 cm (tela), 100 x 185 x 50 cm (maca)



Fonte: Site Adriana Varejão.

A 23ª Bienal de São Paulo continuou sob a administração de Edegar Cid Ferreira e também com o curador geral Nelson Aguilar, que conseguiram a maior participação internacional até então na história das bienais paulistas, com 75 países ao todo. A temática geral foi *O particular e o universal na 23ª Bienal*, particularizada pela curadoria da *Era da desmaterialização*, cuja proposta foi estender a discussão sobre a ruptura do suporte tradicional que ocorrera na 22ª Bienal em uma circulação mundial. O resultado foi uma ênfase nas participações de artistas internacionais, pois o único expoente brasileiro foi Waltércio Caldas, que apresentou esculturas minimalistas e o registro fotográfico do projeto de Land Art, o *site-specific Omkring (Around)*, de 1994, que fora executado na Noruega. Este não trabalha nesse momento com a temática das etnias nem com o viés político com o qual se articulava nas décadas de 1960 e 1970.

No âmbito internacional, alguns artistas trouxeram uma visão multiculturalista em seus trabalhos, como o guatemalteco Luiz Gonzalez Palmaz, que, em *Histórias paralelas*, apresentou cenários com fotografias com enquadramento no olhar dos indígenas a partir de uma “poética dignificante”, o que, para a curadora, significou “a acumulação de elementos simbólicos para expor e

ampliar as discussões sobre um grupo humano geralmente renegado ou silenciado” (CAZALI, 1996, p. 183). Outro nome a ser lembrado foi Roy Lawaetz, representante das Ilhas Virgens, que trouxe “a tripla filiação que verdadeiramente tem: o legado indígena pré-colombiano, a herança africana e influência europeia ligada à colonização e às culturas exteriores dominantes” (TOWERS, 1996, p. 214). E a irlandesa Alanna O’Kelly, que realizou instalações com monitores e apresentou uma videoarte com base em suas memórias de infância, do tempo em que vivera na zona rural de seu país, resgatando a arte indígena a partir da recriação de trabalhos que se utilizavam de materiais indígenas. Ela realizou um resgate de um trabalho anterior, chamado *Nine Works in Nine Weeks*, de 1978, que foi a base para o novo vídeo apresentado na Bienal, denominado *No Colouring Can Deepn the Darkness of Truth*. Este último, mais subjetivo, porém, dentro de uma poética que procurava ressignificar alguns códigos ou memórias culturais a partir dos cruzamentos entre culturais mais ancestrais e da nova colonização irlandesa. Joscelyn Gardner, que expusera na 22ª Bienal, retornou ao Brasil na 23ª edição, com a *performance Emerge Island*, realizada a partir da instalação multimídia *Virtual Omphalos*, que aborda os fluxos imigratórios das Ilhas Caribenhas, reconstruindo em seu trabalho mitos e lendas dos povos ameríndios.

Figura 48 - Joscelyn Gardner. *Emerge Island*, 1994 e *Virtual Omphalos*, 1996. Performance, instalação multimídia



Fonte: Esq. Catálogo 23ª Bienal de São Paulo, 1996, p. 64; Dir. < <http://arcthemagazine.com/arc/wp-content/uploads/2014/02/gardner-2.jpg> >

A Bienal de São Paulo de 1998, a 24^a, retomou a produção da arte nacional como uma preocupação expressa pelo presidente em exercício Júlio Landmann, que escolheu os críticos Paulo Herkenhoff como curador-geral e Adriano Pedrosa como co-curador. Essa foi uma das mais reconhecidas na história das bienais pela escolha das temáticas que iam de encontro com as principais discussões sobre arte contemporânea, mediando, no contexto do multiculturalismo, as aproximações ou os distanciamentos no eixo relacional entre culturas e nas artes. Herkenhoff faz um recorte da *Arte Contemporânea Brasileira* a partir de sua “presença complexa” e divide-o em núcleos, como *Antropofagia e histórias de canibalismos*, direcionado pelos curadores, com as participações dos prestigiados críticos de arte e intelectuais Ana Maria Belluzzo, Aracy Amaral, Jean François Chougnnet, Katia Canton, Manuela Carneiro da Cunha, Sônia Salzstein e Yannick Bourguignon, entre outros. Este núcleo foi o responsável pelo discernimento e escolhas dos setores expositivos de *Um e Outro* e *Um entre Outros*, além de *Roteiros*. As representações internacionais receberam um catálogo especial com o título *Representações nacionais*, com a intenção de mudar o foco de visão a partir do outro, de cada um dos países participantes com suas representações do “nacional”. A Bienal ainda teve uma amostragem da Webarte, como uma inserção da tecnologia e das novas interfaces constituintes de uma “nova realidade”, a virtual.

Destacam-se, em *Um e Outro*, os artistas que trabalham a construção de suas poéticas vinculadas ao relacional entre identidades étnicas e culturais, a exemplo de Adriana Varejão²⁷, Artur Barrio, Cildo Meireles, Courtney Smith, Daniel Senise, Edgard de Souza, Ernesto Neto, Iole de Freitas, José Resende, Laura Lima, Leonilson, Lygia Clark, Miguel Rio Branco, Nazareth Pacheco, Rivane Neuschwander, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Tunga e Valeska Soares. Em *Um entre Outros*, o eixo de enquadramento temático ficou por conta da arte que tocava na problemática do abandono social a partir de uma denúncia direta ou indireta dos problemas sociais causados pela globalização e pelo esfacelamento da identidade do indivíduo como ser humano e de alguns grupos étnicos considerados em isolamento físico ou simbólico, como os povos indígenas, ou, ainda, grupos sociais discriminados pela questão da identidade de gênero. Entre os artistas agrupados

²⁷ Adriana Varejão apresentada *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, de 1998, cuja descrição ocorre no capítulo que se refere ao projeto Polvo.

nesse viés, foram escolhidos Claudia Andujar²⁸, Anna Bella Geiger²⁹, Antonio Manuel, Arthur Omar, Emmanuel Nassar, Ivens Machado, Mauricio Dias, Walter Riedweg, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rubem Grilo e Vik Muniz. No resgate da ideia de antropofagia, há o núcleo *Subjetividade antropofágica*, que reavivou a importância histórica da trajetória artística de Hélio Oiticica e Lygia Pape.

Figura 49 - Adriana Varejão. *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Instalação com 21 pinturas, óleo sobre tela, dimensões variáveis, coleção da artista

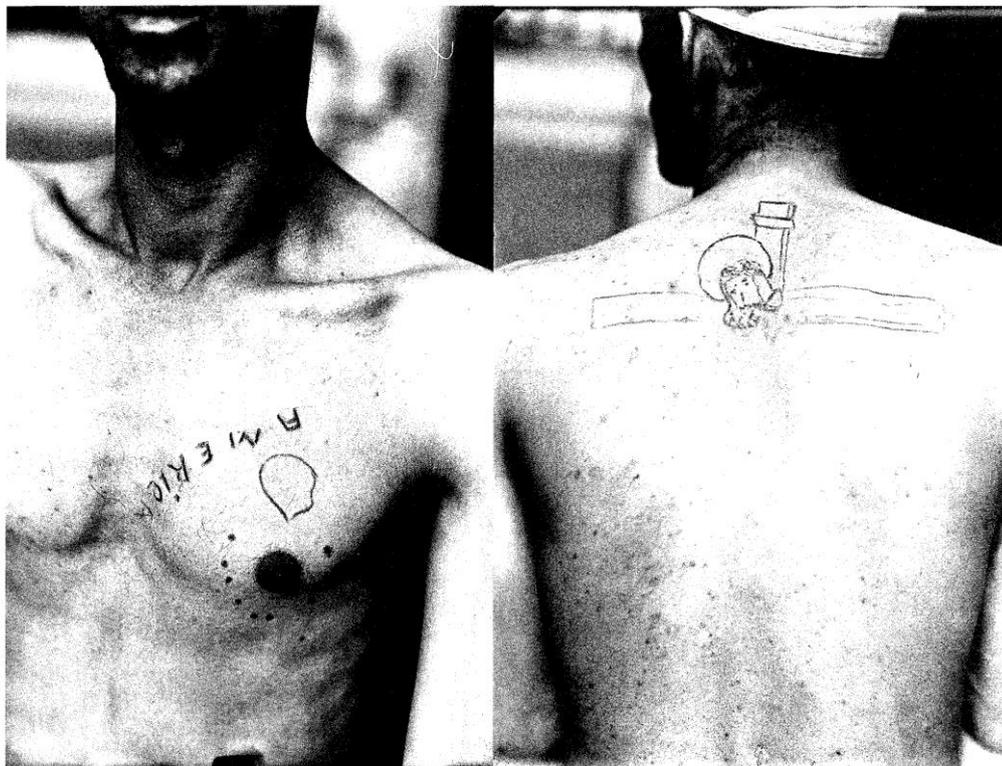


Fonte: Catálogo da 24ª Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 65.

²⁸ Claudia Andujar, a partir dos seus longos anos de convívio com a etnia Yanomami, apresenta uma perspectiva da diferença, de hábitos culturais e de outros modos de viver através de fotografias que contêm uma dialética relacional forte e também em contraste com os do “homem branco”.

²⁹ Anna Bella Geiger atuou na pesquisa de arte a partir dos desdobramentos de seu livro de artista que chamou de *Histórias do Brasil*, de 1975, através do qual partia da propositura de um registro histórico e historiográfico que mesclava a identidade da artista com identidade de outras etnias, no caso específico da indígena e que fazia investigações por mapas e anotações de um registro cartográfico hibridizado por experiências pessoais. Na obra *Fronteiriços* de 1998 apresentada na 24ª Bienal, o volume da gaveta em metal parece ter surgido para concretizar a materialidade de suas anotações sobre limites e fronteiras entre os povos latino-americanos e também sobre as diferenças entre os povos no Brasil, a exemplo das fotocópias retrabalhadas *Primeira Missa do Brasil* de Victor Meirelles.

Figura 50 - Rosângela Rennó. *Sem título*, 1996. Série Museu Penitenciário/Cicatriz 1997-98. Fotografia digital sobre papel 111 x 162 cm. Coleção Galeria Camargo Vilaça



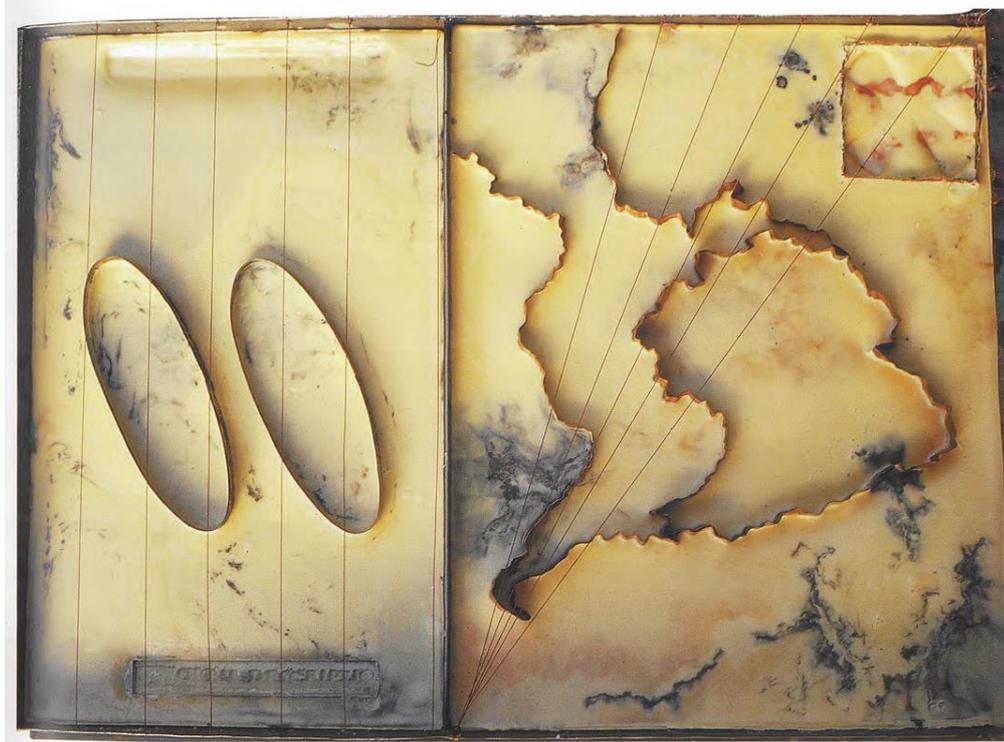
Fonte: Catálogo da 24ª. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 19.

Figura 51 - Claudia Andujar. *Yanomami, na sombra das luzes*. Série de fotografias 80 x 130 cm. Coleção da artista



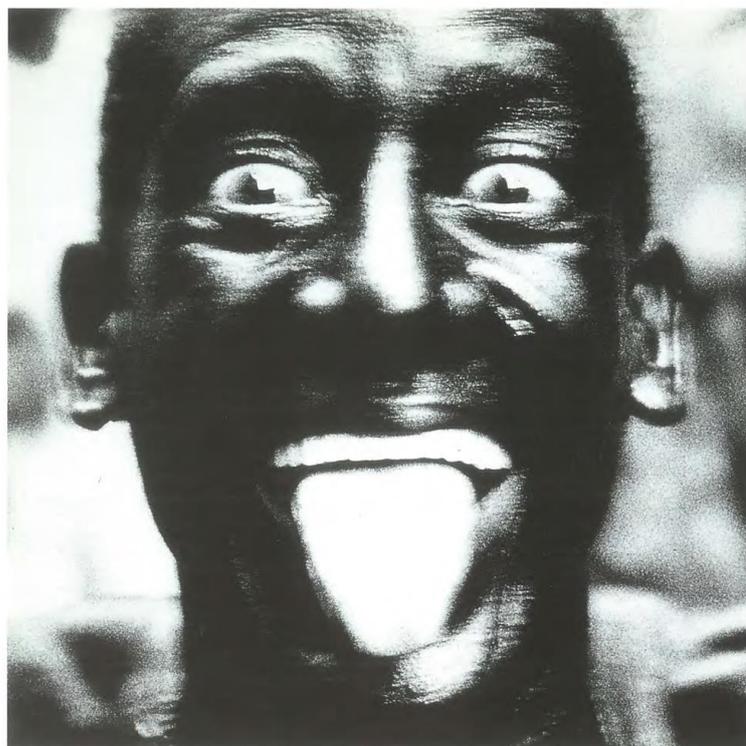
Fonte: Catálogo da 24ª. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 83.

Figura 52 - Anna Bella Geiger. *Série Fronteiriços*, 1997. Gaveta de ferro, folha de cobre, encáustica,



Fonte: Catálogo da 24^a. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 85.

Figura 53 - Arthur Omar. *Série Antropologia da face gloriosa. A grande muralha*, 1973-99. Fotografias 97 x 97 cm cada. Coleção do artista



Fonte: Catálogo da 24^a. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 228.

Figura 54 - Vik Muniz. *Valentine, a mais rápida* da série *As crianças de açúcar*, 1996. Impressão cibacromo 33 x 27 cm. Coleção Galeria Camargo Vilaça, São Paulo



Fonte: Catálogo da 24ª. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 81.

Figura 55 - Edgard de Souza. *Sem título*, 1998. Fotografia 36 x 42 cm. Galeria Luisa Strina



Fonte: Catálogo da 24ª. Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, 1998, p. 42.

Figura 56 - Laura Lima. *Sem título*, 1997-98. Performance



Fonte: Catálogo Arte Contemporânea Brasileira da 24ª. Bienal de São Paulo, 1998, p. 38.

Na 24ª Bienal de São Paulo, havia a intensão de “articular o passado em memória”, sobre o qual se pode aferir uma revisitação ao moderno brasileiro, de onde a antropofagia veste uma roupagem contemporânea e se torna uma rede artística e conceitual que articula passado e presente e, formas de pensar a arte através do relacional e do múltiplo regional que, de maneira contraditória, também é global por ser partilhado pelos novos fluxos comunicacionais do século XX. Deste modo, a bienal de 1998 “foi mais “multicultural” que “canibal” ou “antropofágica”, pois havia também a representação estética e semântica “das diferenças étnicas e culturais no contexto internacional da atualidade”, como destaca Fabbrini (FABBRINI, 2002, p. 53).

Cabe observar que a “multiarte”, oriunda do Multiculturalismo presente nas bienais paulistas, sobretudo na década de 1990, trouxe com ela nesse processo de deglutição da atualidade um debate mordaz da sociedade, uma crítica que caracterizou a arte e sua identidade “latino-americana” e que se consolidou em grande parte por embates políticos e pela premência da arte cujas poéticas, mito-poéticas e utopias propunham estranhamentos, estrangeirismos e contrastes como forma de deslocar o pensamento e os sentidos a arte, do estético para o conceitual, do reflexivo ao multifacetado reativo, do particular ao global e vice-versa; estava posto, assim, a metamorfose do “multi” nas artes, do multiculturalismo ao múltiplo, a

exemplo dos processos de intersecção da gravura e dos gravuristas que, como Maria Bonomi, fizeram uso dessa linguagem para relativizar o seu existencialismo e hibridizar a técnica com outras técnicas e com ações que as colocava no campo da instalação e da arte para a cidade. Esse foi um ponto confluyente com as ações de Adriana Varejão, de modo ideológico, na concepção da transposição da linguagem do Barroco ao Neobarroco também pela multiplicidade tanto técnica quanto semântica ao realizar pinturas que simulam azulejos, ao instalar paredes que não são paredes, carnes que não são carnes, História que não é História, criando narrativas transdisciplinares e estórias distópicas; como em uma curva que não se replicou de forma correta, mas no desvio desta, rumo às diferenças e na possibilidade de exaltar o seu mito-poético como na obra do *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (1998), sobre a qual se discutirá adiante.

1.5. Etnias: a partir das Bienais de São Paulo – De 2002 a 2016. A hibridização

A partir dos anos 2000, afirma-se com frequência, o esfacelamento do constructo de unidade do estado-nação entendido como uma entidade geopolítica, étnica e cultural, tendo em vista as novas relações “entre o Local e o Global” que se expandiu no para o campo das artes. Nesse contexto, conforme apresenta Milton Santos, “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão *global* e de uma razão *local*, convivendo dialeticamente” (Santos, 1996, p. 231). Sendo assim, a arte que discute a etnicidade se apresenta com esse enfoque mais latente, a exemplo da 27ª Bienal de São Paulo, direcionada para a eliminação das representações nacionais; a 28ª, com sua proposta pautada nas deambulações artísticas pelas culturas periféricas; a 29ª, com o “copo de mar” proposto por Agnaldo Farias para se mergulhar nos universos das artes ditas marginalizadas; a 30ª, proponente da descolonização da obra de arte; a 31ª, pelo rompimento das barreiras e fronteiras a partir da militância da arte; e, finalmente, a 32ª, da arte como matéria viva, dialógica, potencial e híbrida. Enfim, um conjunto de propostas expositivas procedentes dessa dialética supracitada, entre espaços internos e externos e dos tensionamentos sócio-políticos globais como extensão do sócio regional particularizados pela curadoria, pelos artistas e pela participação do público.

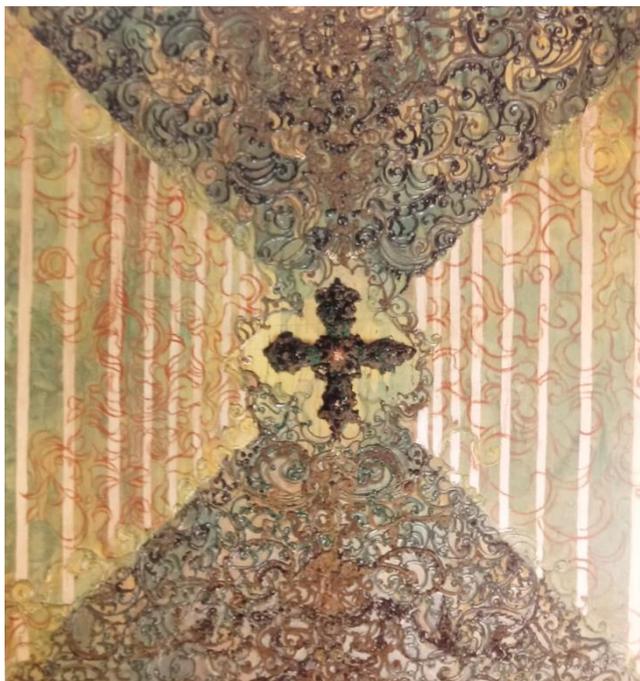
Diante disso, em consonância com estudos presentes, as implicações na fatura e na concepção da arte são visíveis através do novo enlace que vinha sendo trabalhado e produzido desde as últimas décadas, nos apontamentos da Crítica e História da Arte, que circulavam entre os campos da Arte, da Filosofia e da Antropologia e, a este último, associa-se de modo mais enfático a Etnografia para se vivificar as questões do hibridismo, do transcultural e da alteridade e produzir uma sociabilidade modificada através da sinestesia e da imersão de uma arte mais alinhada com as diferenças sociais, enfim, com as descolonizações territoriais e de pensamento dentro e fora das bienais, assim como propôs o curador Pérez-Oramas em colaboração com pensador indiano Homi Bhabha.

No ano de 2000, aconteceria a 25ª Bienal de São Paulo, entretanto, teve que ser prorrogada em função da execução da *Mostra do Redescobrimento*, que tinha um apoio político com intenções propagandísticas para explorar a ideia dos “500 anos da chegada dos portugueses em terras brasileiras”. A exibição já nasceu

polêmica, pois, “além de competir na captação de verbas com a Fundação Bienal, também competia na disputa pelas obras de arte e no uso do espaço, pois seria realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, impossibilitando a realização da Bienal no ano 2000” (VERENA, 2016, p. 123).

A chamada *Bienal dos 500 anos de descobrimento do Brasil* teve o retorno de Edegar Cid Ferreira, que transformou a exibição em um evento considerado espetacularizado, pela cenografia presente no módulo sobre o Barroco. Além desse apontamento, a presente investigação identificou que a curadoria optou por uma reconstrução da história do Brasil através da exibição de obras clássicas e de um viés expositivo extremamente convencional. Entre os recortes mais interessantes, houve o de Arte Contemporânea, curado por Nelson Aguilar, mas que também teve uma problemática na escolha dos artistas, uma vez que selecionou para a mostra 57 artistas, entre os quais 28 eram nascidos de 1920 a 1945, e 29 artistas nascidos de 1946 a 1970, ou seja, pelo menos duas grandes gerações distintas: na primeira geração, houve uma ênfase na atuação artística até os anos de 1970 e, na segunda, os artistas vêm atuando desde o final dos anos 1980. Se o recorte era arte contemporânea, por que colocar tantos artistas precursores? E mais, das 135 obras apresentadas, 68 são dos anos de 1940 a 1960, 9 são da década de 1970 — fase de transição — e 58 são de 1980 a 2000. Diante disso, a mostra apresentou um panorama bem maior dos anos de 1960, e metade dos artistas escolhidos figuram da crítica que os reconheceu com geração pós-moderna. Ainda que tal conceito tenha caído em desuso, os artistas brasileiros que fizeram parte da “geração da negação” do poder político globalizador e da descoberta dos novos caminhos da arte conceitual e da arte povera estão presentes e reconhecidos por suas trajetórias. Entretanto, no ano de 2000, seria pressuposto apresentar a arte brasileira dos anos de 1990 com maior volume e ênfase, o que não ocorreu de fato. Adriana Varejão foi uma das expositoras de arte contemporânea, mas expôs duas obras executadas com a precedência de uma década em que a presença do Barroco é apresentada sem, contudo, adentrar nas discussões sobre o enraizamento e impregnações da arte a partir das identidades voltadas para as etnias.

Figura 57 - Adriana Varejão. *Sem título*. Técnica mista sobre tela, 180 x 170 cm. Coleção Galeria Thomas Cohn



Fonte: Catálogo Mostra do redescobrimento, 2000.

Figura 58 - Miguel Rio Branco. *Diálogo com Amaú*, 1984. Série de fotografias em cibachrome realizada a partir do vídeo de 1983 que foi apresentado na 17ª Bienal de São Paulo



Fonte: Catálogo Mostra do redescobrimento, 2000.

A 25ª Bienal de São Paulo teve como curador geral o alemão Alfons Hug, que era o diretor do Instituto Goethe no Rio de Janeiro e definiu como tema geral *Iconografias metropolitanas*, que foi um recorte estabelecido para a escolha de

artistas cujos trabalhos propusessem um diálogo entre a arte e os grandes centros urbanos. Hug defendeu sua postura quando descreveu no catálogo que

Num universo artístico multipolar não há mais espaço para o pensamento hegemônico, eurocêntrico, voltado apenas para a região do Atlântico Norte. Ao lado de uma intensificação do diálogo Norte-Sul, a Bienal de São Paulo, que opera a partir de uma das maiores e mais pluriculturais cidades do planeta, na qual se mesclam elementos europeus, africanos, indígenas e asiáticos em associações fecundas, estabeleceu como objetivo também uma interligação mais forte das culturas não europeias, num diálogo entre diferentes regiões do Hemisfério Sul. (HUG, 2002, p.16).

Na mesma linha de intervenção norteadora, o arquiteto e presidente em exercício da Fundação Bienal, Carlos Bratke, realizou a curadoria do núcleo *Brasil: Diversidade e Identidade Cultural*, com três salas especiais, nas quais reuniu 31 artistas de diversas regiões do Brasil com a intenção de fomentar e de valorizar “a comunicação e o diálogo de culturas diferentes”, referindo-se às imigrações e defendendo o multicultural nas artes, uma vez que a “expressão desse multiculturalismo” é o:

[...] registro de nossa identidade, as nossas cidades coexistem e se interagem num amplo espectro de formas e de signos urbanos determinados por raízes e tradições culturais bem próprias de cada região desse imenso território geográfico. (BRATKE, 2002, p. 23).

O multiculturalismo se transformara em uma bandeira em defesa das artes com um viés social dialógico do que a arte poderia sorver e devolver como leitura ou contribuição a partir da relação entre as diversas etnias. Uma tendência não apenas das artes brasileiras, mas também seguida no âmbito internacional a partir da qual, na 25ª. Bienal, foi direcionada para a ideia de ocupação espacial que acompanhava, por sua vez, outras convergências originárias das intervenções artísticas Minimalistas e Conceituais, na década de 1960, e da Land Art, na década de 1970. Na América Latina, a demarcação de terras indígenas foi um tema explorado pelas artes e, no Brasil, tornou-se uma questão importante desde a década de 1960, quando limites e fronteiras, aspectos físicos e espaciais se tornaram aspectos sógnicos que permearam as disputas entre o particular e representativo da identidade regional *versus* o urbano e o global. Diante disso, a 25ª Bienal aborda as etnias a partir da fisicalidade da ocupação ou não, de espaços de convívio coletivo ligados ao sentimento de pertencimento ou não a partir da identidade dos povos e das trocas, choques e entrecruzamentos, do repertório multicultural resultante de supressões e de aglutinações, deste modo, resultantes da

chamada “mestiçagem”, termo que vai sendo confrontado com o de “hibridização”, desde a década de 1990, com as escolas de pensamento franco-alemãs e as discussões sobre as relações interculturais ou, ainda, “transculturais”, pauta que se espalhou pelo mundo e, segundo a socióloga Avtar Brah e a historiadora da arte Annie Coombes, são resultantes da diferença entre as memórias populares e a resistência ao processo civilizatório da “acumulação primitiva” (moderna). Em tempos de globalização e do neoliberalismo mundial, na América Latina, há um recorte ainda mais emblemático, que, além da resistência, pode-se considerar insubordinável, frente às tendências mundiais, um contrassenso inserido nas intermediações culturais.

At another level, contemporary reflection on cultural forms and practices in an increasingly globalised world – the hybrid as specific global-local configurations – also stresses cultural mixture, and underlines the ways in which subjects are always already marked by ‘others’, identity by alterity. Indeed, this is a long tradition in Latin American critical thought³⁰. (BRAH, COOMBES, 2000, p. 238).

Parte da crítica de pensamento no Brasil se apoiou na ulterioridade dos escritos modernistas e nos desdobramentos da citada “acumulação primitiva” diante da necessidade de posicionamento da arte brasileira no contexto internacional, fato analisado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro como

[...] uma redescoberta do Oswald pela “alta cultura”, no sentido da “alta costura” dos concretos. Porque havia uma série de conflitos, e de repente o tropicalismo chegou para resolver o problema de alguma maneira, porque ele fez a síntese. Não uma síntese conjuntiva, mas uma “síntese disjuntiva”, diria Deleuze: Vicente Celestino e John Cage. E essa é a resposta que a América Latina tem que dar para a alienação cultural, é a única proposta de contra-alienação plausível, a única teoria de libertação e autonomia culturais produzida na América Latina. Agora todo mundo está descobrindo que tem que hibridizar e mestiçar [...] Do lado mais *highbrow*, agora o pessoal se tocou também, por exemplo, que Hélio Oiticica é um gênio. Mas é claro que é. A gente já sabia disso. (CASTRO, 2006, s.p.)

A partir desse contraposto de Castro, justifica-se a presença na 25ª Bienal de alguns expoentes que procuraram sobrepor à identidade nacional moderna o universalismo da abstratização geométrica e dos movimentos Concretos e Neoconcretos, da Arte Conceitual e de outras vertentes que, portanto, acabaram por se estruturar nos desdobramentos do transcultural e da hibridização nas artes. Esse

³⁰ Tradução do livro *Hybridity and its discontents: politics, science, culture* que foi publicado simultaneamente em Londres, nos Estados Unidos e no Canadá: Em outro patamar, a reflexão contemporânea sobre formas e práticas culturais em um mundo cada vez mais globalizado - o híbrido com específicas configurações globais-locais - também enfatiza a mistura cultural, e sublinha as maneiras pelas quais os assuntos sempre estão marcados por “outros”, pela identidade através da alteridade. Na verdade, esta é uma longa tradição no pensamento crítico latino-americano.

recorte pode ser acompanhado na proposta curatorial de Agnaldo Farias, que vislumbrou nos artistas brasileiros a conexão que

[...] propicia aos sentidos tem muito da experiência que se vive na cidade, um espetáculo contínuo, fragmentado, caótico e, por vezes, tão intenso que, diante da impossibilidade de compreender senão o todo ao menos o sentido de algumas coisas e fenômenos à volta, é comum a tendência ao auto-eclipsamento. A discussão sobre o que se retém desse mundo em fragmentos ocorre por muitas vias nesta edição da Bienal. (FARIAS, 2002, p. 30).

Na 25ª Bienal, os “fragmentos” de poéticas artísticas seguem tendências múltiplas, como na Bienal anterior, entretanto, ainda assim, é possível, através de um olhar crítico, pormenorizar as inserções que versavam sobre as identidades multiculturais ou étnicas dentro das representações dos países participantes, como, por exemplo: o fotógrafo sul-africano Santu Mofokeng, com a série *Appropriated Spaces*; o congolense Chéri Samba, que representa, no quadrante esquerdo de uma pintura, Pablo Picasso com a pele negra, executando uma obra mondriânica e, no quadrante direito, um autorretrato com várias máscaras africanas ao seu redor e uma frase ao fundo: “Que futuro para a nossa arte?”, título escolhido para o trabalho. Nas representações africanas, a videoarte foi uma tônica importante para identificar o trabalho de cinco artistas que trataram o tema da segregação racial. Entre eles, destaca-se *Neger*, um filme autobiográfico da queniana Ingrid Mwangi.

Há, na série da iraniana Shirin Neshat, as “mulheres de véu”, cujas imagens trazem a representação do feminismo no mundo islâmico, tratando simultaneamente da identidade cultural-religiosa e do confronto de visualidades e de espaços do Ocidente e do Oriente. Ainda representando as mulheres, mas com o tema da escravidão norte-americana, expôs a artista Kara Walker, simbolizando em suas colagens agigantadas e, em preto e branco, os “contornos” do trabalho braçal. Na representação brasileira, destacou-se o fotógrafo Arthur Osmar, com uma série de imagens que exploravam a relação de áreas destruídas pelas guerras no Afeganistão e os povos que lá habitavam.

Figura 59 - Shirin Neshat. *Série Soliloquy (Velied Women in 3 Arches)*, 1999. Fotografia de gelatina de prata, 109,8 x 200,6 cm



Fonte: Catálogo 25ª. Bienal de São Paulo. Guia, 2002, p. s. n.

Figura 60 - Ingrid Mwangi. *Neger*, 1999. Videoinstalação e vídeo



Fonte: Catálogo 25ª. Bienal de São Paulo. Guia, 2002, p. s. n.

Figura 61 - Kara Walker. *Slavery! Slavery!*, 1997. Papel recortado e colado sobre parede, med. 335,2 x 259 x 2590 cm. Coleção Peter Norton Family Foundation



Fonte: Catálogo 25ª. Bienal de São Paulo. Guia, 2002, p. s. n.

A 26ª Bienal de São Paulo manteve o curador geral da bienal anterior, Alfons Hug, que ampliou o conceito do uso dos espaços de uma forma exponencial, pois definiu a temática "território livre" e convidou artistas que estavam inseridos no universo das instalações denominadas *site specific*s a participarem do evento, no seu entendimento, de um modo transgressor, considerando que

[...] os artistas criam um território livre de dominação e, com isso, um mundo contraposto ao mundo real: um mundo do vazio, do silêncio, da parada reflexiva, na qual o delírio que nos circunda é suspenso por um instante [...] Rompendo as fronteiras materiais, o artista se torna um *contrabandista de imagens* entre as culturas. (HUG, 2004, p. 24).

A discussão sobre os *site specific*s está datada das obras minimalistas que foram para além dos espaços museológicos e procuraram uma "libertação" da dominação mercadológica. Todavia, passadas três décadas, nos anos 2000, na construção dessas obras, o mercado da arte e os museus voltaram-se para estes trabalhos e passaram a incorporá-los. A Bienal não foi exceção; neste sentido,

[...] o *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. (KWON, 1997, p. 169).

Kwon revela, desse modo, a truncada relação entre as novas estratégias artísticas "libertárias" da arte *site specific* com o poder socioeconômico e com todas

as relações com as quais a arte contemporânea foi estabelecendo afinidades, a exemplo da Sociologia, da Antropologia e da Filosofia, entre outras ciências do saber social. Acreditamos que a estratégia do jogo artístico que se estabeleceu conseguiu ao menos mexer com as relações do objeto de arte com o público e com o artista, algo almejado desde os *ready-mades*, de Duchamp, mas que, com as potencialidades espaciais e os novos jogos de criação tornou-se factível. No pioneirismo crítico do historiador da arte americano, Douglas Crimp, há o entendimento de que,

[...] assim, o trabalho pertencia ao seu “site”; se o seu “site” mudasse, mudaria também a inter-relação com o objeto, o contexto e o observador. Tal reorientação da experiência perpétua da arte fez com que o observador se tornasse, de fato, o sujeito do trabalho, enquanto que, sob o reinado do idealismo modernista esta posição privilegiada era, em última instância, devolvida ao artista, o único gerador das relações formais na obra ³¹. (CRIMP, 1993, p. 154).

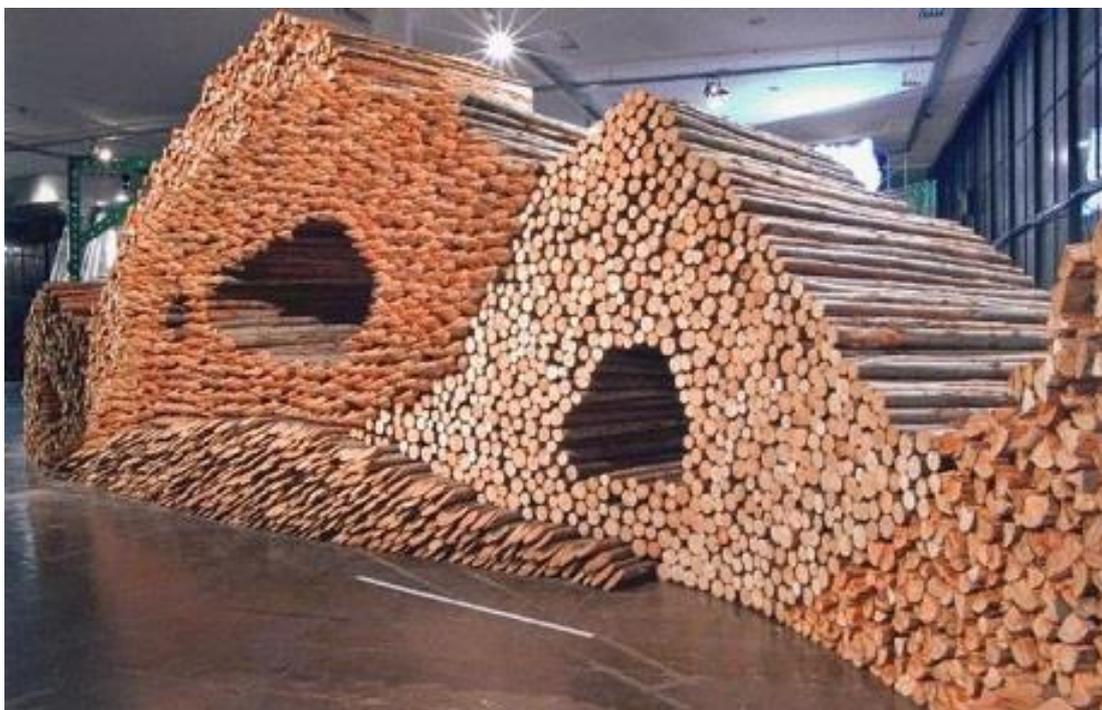
A 26ª Bienal privilegiou a experiência dessa arte *site specific* e criou no pavilhão térreo módulos que foram pensados para a inclusão do público, entre outros aspectos, pela monumentalidade e pela experimentação de sítios remodelados que traziam novas referências espaciais. Com a mesma monumentalidade, foram apresentadas obras de instalação com a intenção de levar ao público uma sensibilidade recodificada por ideias mais plásticas, em que o jogo sógnico estava muitas vezes atrelado ao jogo simbólico das superfícies e a seus códigos de acesso intertextuais, ligados aos seus projetos originais com a intersecção dos novos espaços e das adaptações destes e também da interação com o público. Nesses “jogos”, os elementos essenciais são sutis, como no caso do brasileiro Ivens Machado, que apresentou um conjunto instalatório³² dentro e fora do prédio da Bienal, cujas formas e cujo projeto revelavam a alusão às “moradas primitivas” do homem, reorganizadas ludicamente pelo empilhamento de toras de madeira, em vez da construção de cabanas de fato. A questão da “cabana

³¹ Texto original do inglês: *Thus the work belonged to its site; if its site were to change, so would the interrelationship of objet, context, and viewer. Such a reorientation of the perpetual experience of art made the viewer, in effect, the subject of the work, whereas under the reign of modernist idealism this privileged position devolved ultimately on the artist, the sole generator of the artwork's formal relationships. The critique of idealism directed against modern sculpture and its illusory sitelessness, however, left incomplete* (CRIMP, 1993, p. 154).

³² O termo *instalatório* é um neologismo do professor liboeta Miranda Justo que é um pesquisador sobre os artistas protagonistas do experimentalismo na arte e empregou a expressão para se referir a obras ou processos artísticos que ficam no intermédio de ações artísticas que não podem ser definidas como instalações, mas que se avizinham delas e constituem aquilo que ele definiu como *opacidade da obra plástica* que aparece no texto *Espessuras do Pensar*, de 1998.

primitiva”³³ foi retomada pela Bauhaus para expor os aspectos de sobrevivência de todos os povos do mundo, da sua necessidade de adaptação climática e também da influência de seus traços culturais. No *síte* de Ives, a “aldeia global” surge como uma ideia indireta, sutil e, ao mesmo tempo, forte, com uma iconografia tensionada pela disposição das toras e seus acabamentos ora lapidados, ora pontiagudos. Nesta, o entendimento da arte passa pelo prisma da experiência universalista, na qual o multicultural e o étnico são inclusos como fontes inspiradoras de sentidos e responsáveis pela construção de uma identidade histórica coletiva e global, como se cada espectador pudesse voltar às suas origens ancestrais, independentemente de locais de origem ou nação.

Figura 62 - Ivens Machado. *Sem título*, 2004. Instalação, med. 25 x 4,5 x 6 m



Fonte: <<http://wp.clicrbs.com.br/julianawosgraus/2015/05/13/ivens-machado-expoente-da-arte-quase-desconhecido-em-sua-terra-natal/?topo=69>>

A obra de arte contemporânea traz esse paralelo contraditório entre “classificação” identitária das pessoas que estão presentes de modo indireto em alguns trabalhos e a relação com o espectador, que pode ocorrer pelo reconhecimento de alguns dos códigos visuais presentes nas obras, ao se sentir representado ou não, em um espelhamento que pode ser inclusivo ou repulsivo, quando não há inclusão. Esse jogo que o artista pode estabelecer depende da

³³ Joseph Rykwert foi autor do livro *A casa de Adão no paraíso* que descreve com detalhes as relações do homem com a cabana primitiva e seus traços culturais étnicos.

sensibilidade perceptiva do fruidor; desse modo, conseguir atingir os sentidos do outro e produzir uma reverberação através desse contato com o público é uma experiência, de fato, emocional e física, e, muitas vezes, também participativa, fruto de uma vontade inerente das novas modalidades artísticas surgidas no Brasil, a partir da década de 1960.

Nos catálogos da 26ª Bienal, existe a presença tanto dos artistas nacionais quanto dos convidados que propuseram jogos mito-poéticos, “do ir e vir”, através da troca proporcionada pela fisicalidade de espaços de envolvimento do público e com a temática voltada para o social e o étnico. Entre alguns representantes, há o exemplo da artista cingapuriana Simryn Gill, do norueguês Hans Hamid Rasmussen, do paraguaio Ticio Escobar e de oito fotógrafos africanos, dentre os quais se destaca Samuel Fosso. A primeira citada, Simryn Gill, trouxe um trabalho que realizou a partir da visita à região da cidade de Dalan, na Malásia, fotografando as salas de estar das moradias locais com a vontade de verificar se esses ambientes trariam um paralelismo com a personalidade de seus habitantes. Segundo a coautora do projeto, Mary Maguire, ao observar as fotografias,

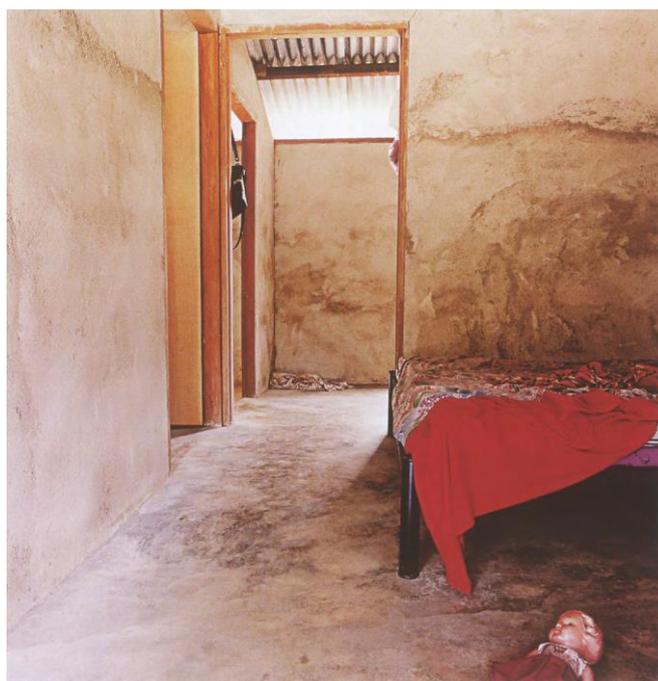
[...] podemos em geral dizer a raça, religião e nível de renda das pessoas que normalmente ocupam aquelas salas. Entretanto, Simryn capturou algo que transcende o voyeurismo econômico e multiétnico: ela capturou uma intimidade que traz as pessoas para dentro dessas fotos da mesma maneira que fomos trazidas para dentro de suas vidas. (MAGUIRE, 2004, p. 122).

Essa ideia de que as moradas do homem refletem a construção dos modos de viver e do gosto está ampliada pela noção de convivialidade, pela qualidade de vida dos seus moradores, pelas suas escolhas religiosas e seus objetos de culto e, também, pelas impregnações estéticas e culturais de cada povo, refletidos na escolha de objetos de decoração e no mobiliário que adornam suas moradas. Quando a artista se apropria dessas imagens, ela está colocando em diálogo como cada pessoa vive em sua intimidade, estando a artista presente no tempo da apreensão da imagem e também nas escolhas compositivas a partir do instante fotográfico de sua captura. O resultado final, que é a exposição da revelação fotográfica, pode ou não gerar, no fruidor, uma reflexão sobre o modo de viver, sobre a morada de cada espectador, no que este se sente ou não representado a partir da observação dessas salas-de-estar e, portanto, como ele se identifica. O jogo da artista direciona o espectador, mas não pode controlar a apreensão, que é subjetiva e depende sempre dos aparelhos cognitivos e da

sensibilidade, esta última movida pelo capital complexo da *psiqué* com a mobilidade do repertório sígnico individual.

Enquanto Simryn Gill metaforizou o homem por suas moradas, outros artistas trataram da temática do homem por retratos diretos, como no caso de Juan Britos, que apresentou imagens das comunidades indígenas paraguaias a partir de sua experiência de convivialidade com a etnia Ayoero, uma das quais teve contato a partir de 1992 e com a qual iniciou seus registros fotográficos, comprometidos com uma arte engajada na denúncia do massacre físico e simbólico das culturas indígenas ameaçadas, quase sempre na América Latina. Outro registro de denúncia veio através de Samuel Fosso, que, de maneira lapidada, realizou fotografias “em estúdio” com uma série de autorretratos em paródia a si mesmo e a outros personagens de seu cotidiano, além da incorporação performática de personagens famosos, sobretudo líderes africanos que lutavam pela conquista dos direitos humanos no continente africano. Essa luta também está nos bordados de Rasmussen, que teceu “fio a fio” o que considerava alcançar de forma lúdica e laboral, como o fim dos limites entre os povos e, no caso de *Vers le champ*, o rompimento entre a ligação fictícia entre a Argélia e a Noruega e o surgimento de personagens criados para representar estereótipos de alguns povos, deste modo, tocando a questão do multiculturalismo.

Figura 63 - Simryn Gill. *Dalam*, 2001. Fotografia c-print; 23,5 x 23,5 cm



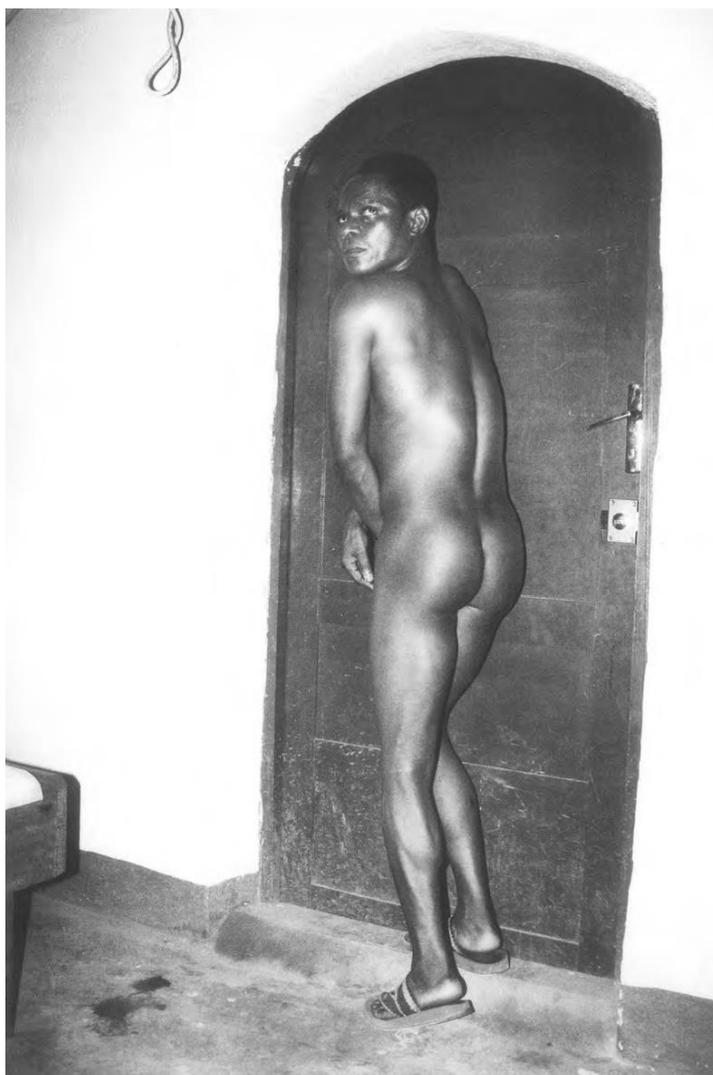
Fonte: Catálogo 26ª. Bienal de São Paulo. Artistas Convidados, 2004, p. 120.

Figura 64 - Juan Britos. *Oriente/Ocidente: Comunidades Indígenas do Paraguai (Indígenas Ayoreo)*, s.d.; Fotografia p/b. Coleção do artista



Fonte: Catálogo 26ª. Bienal de São Paulo. Representações Nacionais, 2004, p. 189.

Figura 65 - Samuel Fosso. *Mémoire d'un ami*, 2000. Fotografias; 120 x 80 cm



Fonte: Catálogo 26ª. Bienal de São Paulo. Representações Nacionais, 2004, p. 234.

Figura 66 - Hans Hamid Rasmussen. *Vers le champ* (Detalhe de obra), 2002-2004. Bordado feito à mão e à máquina sobre tecido; produzido com apoio de Momentum 2004



Fonte: Catálogo 26ª. Bienal de São Paulo. Artistas Convidados, 2004, p. 199.

A 27ª Bienal teve uma mudança significativa quanto às decisões expositivas que ocorreram em função da curadoria partilhada por Lisette Lagnado com Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez e com um curador convidado: Jochen Volz. Essa iniciativa de pluralidade curatorial demonstrou ser uma extensão intencional da temática escolhida, *Como viver junto*, pela vontade política de ser abrangente através da eliminação do controle absoluto e, também, pelo fim da divisão em representações nacionais, o que gerou manifestações críticas favoráveis e desfavoráveis, mas que possibilitou a execução de uma Bienal, de fato, mais experimental, pela escolha de artistas jovens, recém-engajados no meio artístico internacional, como Marcellvs L., Mustafá Maluka, Lida Abdul, Fernando Ortega e Loulou Charinet, e de outros não tão jovens, mas que permaneceram por longos anos periféricos no meio artístico, como Guy Tillim, María Galindo e o artista acreano Hélio Melo, falecido em 2001. Segundo a linha mestra da proposta curatorial geral,

Esta edição aposta em nomes pouco ou nada conhecidos, colocando-os no mesmo patamar que históricocontemporâneos como Broodthaers, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Felix Gonzalez-Torres, León Ferrari e Dan Graham. Cada artista exhibe mais de um trabalho, permitindo uma compreensão melhor da abrangência de sua obra. O conceito da 27ª Bienal situa-se no cruzamento de duas linhas de pensamento que estão na base do Programa Ambiental de Hélio Oiticica: o sentido de “construção”, próprio da experiência neoconcreta brasileira, e um “adeus ao esteticismo”. (LAGNADO, 2006, p.16).

O que se pode notar é que as escolhas se pautaram naqueles que propunham através de suas obras uma reflexão sobre a potencialidade da arte em ações dialógicas sobre temas contemporâneos, como: a degradação da natureza, das cidades e do homem; as heranças coloniais entre os povos; a marginalização de determinadas comunidades pela matriz étnica; as relações de conflitos ou afinidades socioculturais; a construção ou deterioração, direta ou simbólica, da imagem em paralelo com o constructo da identidade dos personagens retratados nas obras; e a articulação do espaço expositivo, entre outros vieses tratados e citados por seus autores em entrevistas, concedidas aos curadores e seus assistentes, que foram reproduzidas no catálogo da Bienal. Segundo a historiadora americana Claire Bishop,

Em relação à Bienal, apesar de haver na mostra deste ano certa quantidade de obras engajadas socialmente, a maioria delas tem também uma lógica estética. A maioria dos trabalhos consiste de esculturas, vídeos, filmes, fotografias ou desenhos, muito do que é visualmente sedutor: a obra de Raimond Chaves com capas de disco, por exemplo, as vestimentas de plástico de Laura Lima ou o trabalho de León Ferrari. A vasta maioria das obras está localizada no interior do pavilhão da Bienal e tem sua própria sustentação dentro do espaço expositivo. Isso contrasta com o tipo de trabalho que venho criticando na Europa: trabalhos que -em nome do engajamento político direto- não enfrentam a questão de sua própria representação para outros públicos. Esses projetos são com frequência dependentes de texto, diagramas e fotografias para transpor ao espaço expositivo atividades que ocorreram em outro lugar. (BISHOP, 2006).

Na 27ª Bienal, nota-se que o singular foi um traço almejado, apesar de seu norte ter sido voltado também para o resgate histórico de artistas modelares, como Hélio Oiticica, que foi fonte inspiradora nessa mostra para diversas releituras. O ineditismo de Oiticica consistiu em buscar uma arte que trouxesse o mundo para o museu, segundo a ideia experimental do próprio artista, que trazia do cotidiano os elementos para a sua fatura poética, ou nada poética e até antiestética, a partir do referencial das tradições do Moderno Brasileiro em seus moldes iniciais das décadas de 1920 a 1940. Deste modo, apresentou-se um tropicalismo às avessas do “Quase-cinema”, reanimado pelos filmes apresentados na Bienal: *Heliorama* (1978), de Ivan

Cardoso, e *Héliophonía* (2002), de Marcos Bonisson, em homenagem ao pioneirismo de Hélio Oiticica, com suas proposições da inclusão do fortuito e da inclusão do público na arte como um todo em ações performáticas e no cinema brasileiro (LAGNADO, 2006, p. 154).

Figura 67 - Guy Tillim. *A cobertura de Sherwood Heights, Smit Street*, 2004. Fotografia, 43,6 x 65,5 cm, ed. 5



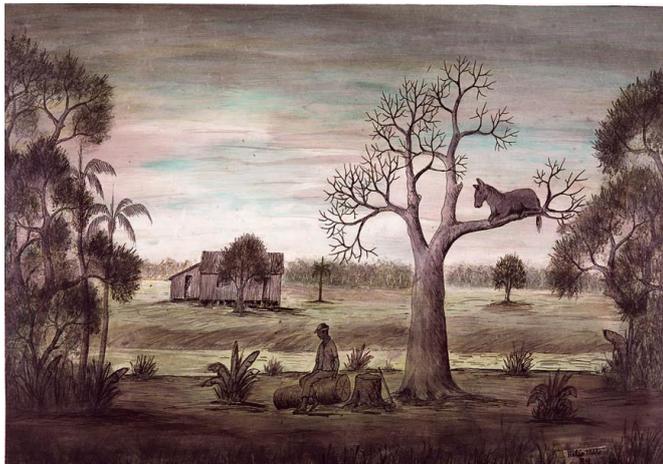
Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 89.

Figura 68 - Lida Abdul. *Jogos de guerra (o que vi)*, 2006. Filme 16 mm transferido para DVD 5 min



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 137.

Figura 69 - Hélio Melo. *Sem título*, 1984. Nanquim e sumo de folhas sobre cartolina 38 x 52,5 cm
Museu da Borracha Governador Geraldo Mesquita



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 95.

Figura 70 - Marcellvs L. 3195, 2005. Vídeo 12 min 21 s



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 150.

Figura 71 - Fernando Ortega. *Salto de Eyipantla*, 2001. Vídeo transferido para DVD 2 min 33 s



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 75.

Figura 72 - Loulou Charinet. *Mulheres brancas*, 2002. DVD 52 min



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 141.

Figura 73 - Mustafá Maluka. *Eles não são o meu povo*, 2005. Óleo sobre tela 183 x 133 cm



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 187.

Outro destaque da 27^a Bienal foi o reconhecimento dos trabalhos de Claudia Andujar junto às comunidades indígenas e a aplicação da crítica social pelo olhar poético da artista nas fotografias de seus *Marcados Para*, da década de 1980. Esses trabalhos se distanciavam da série *Sonhos Yanomami*, realizada na década de 1970 e apresentada na 24^a Bienal de São Paulo pelo caráter de denúncia da realidade de vida dos povos Yanomamis, representados pela artista ao estilo empregado na execução de fotografias para arquivos policiais e documentais, empregados nas Américas no início do século XX. Foi feito um reaproveitamento também proposto e apresentado no conjunto de fotografias trazidas pela expositora María Galindo e que haviam sido publicadas, em 2004, no livro de sua autoria, *Estudio Archivo Cordero - Bolivia 1900-196*, através do qual se registrou a trajetória fotojornalística de Julio Cordero na construção do retrato da sociedade boliviana. A artista ampliou e trouxe para o presente esse choque do resgate histórico documental, ou seja, um diálogo com as memórias ancestrais no retrato de grupos étnicos indígenas marginais e marginalizados na sociedade boliviana do começo do século XX.

Figura 74 - María Galindo. *Ladra*, 1900-20. Fotos de arquivo



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 159.

Figura 75 - Claudia Andujar. Série *Marcados*, 1980-93. Fotografia 50 x 60 cm. Galeria Vermelho



Fonte: Catálogo 27^a. Bienal de São Paulo, 2006, p. 51.

A 28^a Bienal de São Paulo tomou emprestada parte da ideia do texto crítico de Lourival Gomes Machado e adotou por tema “em vivo contato”, em busca de um posicionamento de referencial artístico museológico da instituição no Brasil e na América Latina e pelos enfrentamentos dialéticos do conjunto expositivo ao qual iria se referenciar, pois,

Em lugar de tentar produzir uma visão totalizante e representativa do fenômeno da arte da atualidade, o importante parece ser delinear especificidades, produzir cartografias estruturais, pondo em marcha um processo de trabalho investigativo e crítico, regular e sistemático, que acompanhe e dê conta, de modo produtivo, dos movimentos e das transformações percebidos num circuito artístico determinado. (MESQUITA; COHEN, 2008, p. 19).

Apesar do determinismo curatorial, algumas decisões tornaram-se caras à 28ª Bienal, que foi apelidada pelo público e pela imprensa como “a Bienal do vazio”, por ter deixado um pavimento inteiro sem ocupação. No catálogo de exposição, o feito foi justificado com subterfúgios teóricos que também se debruçaram sobre a redução de artistas participantes. Essa foi uma versão da Bienal que não conseguiu justificativa nem na controversa explicação a seguir:

O Ministério da Cultura, outras instituições e vários agentes têm sentido a falta de uma política pública que faça justiça a essa complexidade que o presente nos propõe. Eis o desafio de nossa nação para que ela tenha seu lugar no mundo que se abre com o século XXI. A 28ª Bienal de São Paulo, com a polêmica curadoria de Ivo Mesquita, leva esse problema ao espaço público brasileiro com coragem e precisão. (FERREIRA, 2008, p. 11).

A bravura estaria no enfrentamento da crise econômica por parte da presidência da Bienal e de sua curadoria, que, segundo o Ministro Juca Ferreira, teria encontrado soluções inovadoras em relação às edições anteriores da Bienal e a outros eventos internacionais. Essa afirmação, contudo, não é corroborada por grande parte dos historiadores sobre a arte brasileira, a exemplo desta descrição:

O material crítico encontrado apresenta uma linha bastante consensual sobre a perda artística e o sentimento de frustração que a 28ª Bienal teria representado ao país. São poucos os que enxergaram no projeto curatorial uma proposta de quebra no automatismo que a Bienal vinha seguindo desde sua primeira edição ou uma proposta que buscava problematizar o modelo bienal dentro do novo contexto do mercado da arte que se havia delineado. (VERENA, 2016, p.132).

A exposição apresentou um conjunto forte dentro da arte da *performance* e da dança e iniciativas interessantes como a escola de jardinagem do artista Mabe Bethonico, como um modo de ocupação da área inutilizada com um pântano ou alagadiços dos terrenos do complexo do Ibirapuera. A leitura que se faz do referencial plástico é justamente a dificuldade de se entender alguma forma de coesão do conjunto curatorial, seja ele pela temática ou por parte da fatura das obras apresentadas. Quantos aos artistas escolhidos, cujos trabalhos abordam questões sociais e identitárias, estão: Rodrigo Bueno, com fotografias das festas realizadas em homenagem ao centenário de nascimento do poeta brasileiro Solano Trindade; Carlos Navarrete, com o projeto *Arquivo Pessoal*, que partiu da execução de desenhos, fotografias e da “catação” de objetos como mapas e restos de azulejos considerados importantes em sua paginação de sua trajetória afetiva e artística através das deambulações por São Paulo, em espaços de cultura alternativa ou periférica; a artista Ângela Ferreira, que realizou um projeto intitulado *Para*

Moçambique e trouxe parte desse percurso na construção de um complexo escultórico cujo formato desejava aproximar-se ao de um quiosque de propaganda, cuja linguagem fotográfica, entretanto, distanciava-se da mídia massificada e, de modo intencional, não fornecia códigos claros para a leitura das imagens; e, do artista Joe Sheehan, havia os trabalhos em jade, a pedra tradicional do povo Maori, da Nova Zelândia, trazida em um contexto diverso do usual, quando é empregada em peças de decoração e adornos para os turistas no país, uma vez que Sheehan talhou nessa pedra simbolicamente ancestral imitações de objetos banais, como chaves, pilhas e fitas de áudio magnéticas, que fogem ao seu contexto utilitário original e recodificam as significações possíveis para os objetos criados pelo artista.

Figura 76 - Joe Sheehan. *Canção continua a mesma*, 2004. Jade nefrita canadense, bobinas de plástico, fita de áudio magnética. 8 x 11 x 1,5 cm



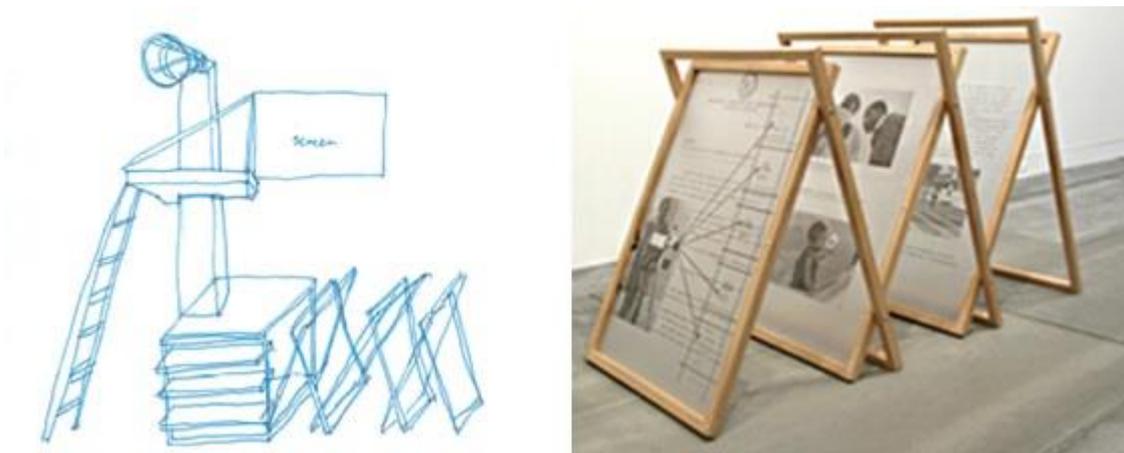
Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3097475235/in/photostream/>>

Figura 77 - Carlos Navarrete. *Arquivo Pessoal*, 2008. Obra com dimensões variadas



Fonte: < <http://www.flickrriver.com/photos/artexplorer/3098075453/>>

Figura 78 - Ângela Ferreira. *For Mozambique III*, 2008. Projeto e detalhe de obra



Fonte:

<[A 29ª Bienal de São Paulo teve como expressão temática a frase “Há sempre um copo de mar para o homem poder navegar”, que foi retirada do poema “Invenção de Orfeu” \(1952\), de Jorge de Lima. Trata-se de um verso que se encaixa no estilo modernista andradiano, mas traz elementos descritivos de uma terra que pode fazer alusão a qualquer lugar e cujos lampejos projetivos de ideias e de possibilidades interpretativas vinham de encontro aos desejos expográficos da Bienal, com a característica da abrangência intercontinental voltada para um espaço museográfico que, se inserido nessa supradimensão espacial, poderia ser comparado a “um copo de mar”, uma vez que, de modo metafórico, segundo o poeta, encontramos-nos em terras onde há](https://www.google.com.br/search?q=%C3%82ngela+Ferreira,+For+Mozambique+III&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwiA8eCkm5TXAhUDW5AKHatIDpEQsAQILQ&biw=1366&bih=637#imgrc=QuiMythScoVI9M:></p>
</div>
<div data-bbox=)

[...] indícios de canibais,
sinais de céu e sargaços,
aqui um mundo escondido,
geme num buzio perdido.
[...] Afinal: ilha de praias.
Quereis outros achamentos
além dessas ventanias
tão tristes, tão alegrias?
(LIMA, 1952, p.17).

Esse mote do poema épico no qual o autor se insere na narrativa trouxe à Bienal um paralelismo sagaz, uma vez que as tratativas em torno do evento geravam grandes expectativas. Neste sentido, valorizaram-se as ações educativas para garantir fluxo de público de escolas, o que ajudava a legitimar os incentivos financeiros em diversos setores que viam, através do apoio, um modo de tornarem-

se mais visíveis, ou seja, uma forma de propaganda que gerava retorno, sobretudo por agregar valor às instituições e empresas envolvidas com a Bienal. A visibilidade da curadoria havia sido exposta por suas fragilidades na 28ª Bienal e, para poder fortalecer esse patamar, foi designada uma equipe composta pelo catedrático professor Dr. Agnaldo Farias, juntamente com o catalizador de arte e pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco, Moacir dos Anjos, da curadora espanhola Chus Martinez, do comissário cultural angolano Fernando Alvim, da curadora venezuelana-estadunidense Rina Carvajal, do professor Sarat Maharaj, experto nas relações da Arte Moderna e do pós-guerra, e a diretora do Museu de Arte Contemporânea de Kanazawa (1996-2006), Yuko Hasegawa. Deste modo, constituiu-se uma comissão curatorial robusta e com possibilidades de articulações internacionais, almejando o retorno da confiabilidade da Instituição. Diante disso, a principal intenção dos curadores brasileiros reverberara do poema que trata das utopias nas artes e através do que intencionavam selecionar artistas cujas poéticas buscavam “trazer para perto o que está distante”, em relacionar conteúdos díspares e em atritar relações que na arte que são sempre de ordem política, afirmações estas inspiradas na ótica de Jacques Rancière e na premissa de que arte e política são indissociáveis e que, portanto, a Bienal,

Por ser um espaço de reverberação desse compromisso em muitas de suas formas, a mostra vai por seus visitantes em contato com maneiras de pensar e habitar o mundo para além dos consensos que o organizam e que o tornam ainda lugar pequeno, onde nem tudo ou todos cabem. Vai por seus visitantes em contato com a política da arte. (FARIAS; ANJOS, 2010, p. 20).

O recorte dessa relação entre arte e política fica claro quando afirmam:

Para a 29ª. Bienal de São Paulo, a arte faz política quando, em vez de gerar sentimentos de segurança e conforto, produz conhecimento que desestabiliza certezas há muito assentadas; ou quando leva aquele que é tocado por ela a desaprender o que convencionalmente se chama de política. A exposição assume, assim, que a relação entre arte e política deve ser pensada de maneira especulativa, onde mais vale formular perguntas precisas do que oferecer respostas difusas. Esse é o tamanho de sua responsabilidade e ambição. (FARIAS; ANJOS, 2010, p. 21).

Na articulação dessas ações artístico-políticas da Bienal, foram criados os “terreiros”, nome inspirado nas religiões africanas da umbanda e do candomblé, uma vez que os curadores assumem que esses espaços partiam da questão da identidade religiosa afro-brasileira, que se mesclou a outras formas de representatividade religiosas e que, na 29ª Bienal, estavam inseridas com a intenção

de proporcionarem um convívio alternativo, singular e criativo com o público e pelo viés das artes, por representações polifônicas da dança, do teatro, da literatura, da música e das artes visuais, de modo que ocorreria a suspensão do tempo e espaço orquestrada pela sinestesia das artes. De fato, a curadoria conseguiu uma reverberação positiva de seus projetos, que, juntamente com as curadorias internacionais, compuseram um conjunto de 157 artistas que trouxeram, além das polifonias da linguagem da arte, uma busca política pela alteridade, incorporando aos seus discursos os problemas sobre a globalização, o uso da religião como instrumento de poder, a escravidão, o racismo, as barreiras socioculturais e as diversas formas de representação das identidades, sejam de gênero, de classe, étnicas, culturais ou territoriais.

A 29ª Bienal trouxe a arte como um instrumento social, político e econômico de transformação através da representatividade de artistas como Andrew Esiebo, Nástio Mosquito, Yoel Díaz Vázquez, Pedro Costa, Karina Skvirsky Aguilera, NS Harsha, Maria Thereza Alves, Gabriel Acevedo Velarde e Zanele Muholi. A maioria destes fez uso da imagem como múltiplos, a partir de séries de trabalhos nas quais trouxeram paralelos entre similares e opostos na construção de personagens ou das situações em que foram construídos, dentro do jogo artístico da criação e de seus desdobramentos, enfim, elementos para a reverberação de questões identitárias. Na genealogia desta verve, a Bienal reavivou as obras de Flávio de Carvalho, que, de modo irônico, propunham, na década de 1930, uma formação fantasiosa de uma tribo branca, além da exposição de obras de Hélio Oiticica e de Lygia Pape, que “versavam” sobre as relações humanas: no caso de Oiticica, tratavam sobre a marginalidade do artista e, de Pape, sobre as relações de proximidade do homem interpretada ou lidas através da arte.

Figura 79 - N. S Harsha. Detalhe de *Venha discursar para nós*, 2008. Pintura acrílica sobre tela, 6 painéis, 186 x 186 cm cada



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 200.

Figura 80 - Andrew Esiebo. *Deus está vivo*, 2006. Fotografia, impressão sobre papel de fibra algodão, 10 fotografias 100 x 150 cm cada



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 100.

Figura 81 - Nastio Mosquito / Bofa da Cara. *Minha mente africana*, 2009. Still de vídeo DV PAL; técnica mista de animação e pós-produção com material fotográfico e impresso; livros e histórias em quadrinhos de arquivo, 6'12"



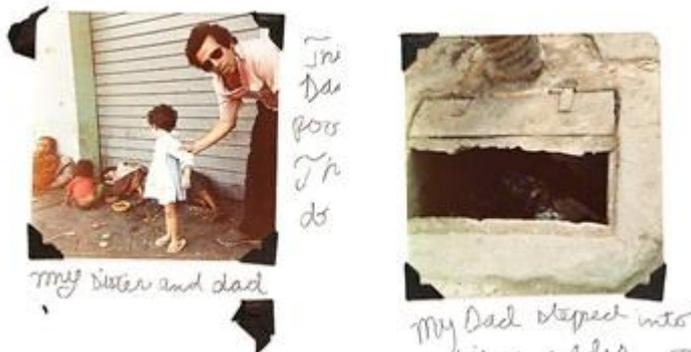
Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 126.

Figura 82 - Pedro Costa. *Mínino macho, mínino femea*, 2006. Still de tela da videoinstalação HD, 2 canais sincronizados, cor, som estéreo 34'



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 174.

Figura 83 - Karina Skvirsky Aguilera. Detalhe de *My Pictures from Ecuador*, 1978. Série de trabalho fotográfico, videográfico e performático



Fonte: <<http://www.karinaskvirsky.com/memories-of-development/>>

Figura 84 - Zanele Muholi. Série: *Faces e fases*. Fotografia, impressão em gelatina de prata, 86,5 x 60,5 cm



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 242.

Figura 85 - Yoel Díaz Vázquez. *A torre do ruído*, 2006 – 2010. Videoinstalação, monitores de TV; estrutura de madeira; cartazes em offset - 40 monitores, vídeos aprox. 5' cada; 7 cartazes 104 × 74 cm cada; dimensões totais variáveis



Fonte: <<https://vimeo.com/16759963>>

Figura 86 - Maria Thereza Alves. *Iracema*, 2009. Fotograma de média-metragem



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 242; <<http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=18>>

Figura 87 - Gabriel Acevedo Velarde. Fotogramas de *Extração*, 2010. Vídeo transferido para DVD



Fonte: Catálogo 29ª. Bienal de São Paulo, 2010, p. 226.

A 30ª Bienal de São Paulo convidou Luis Pérez-Oramas, que ocupava o cargo de curador de Arte Latino-Americana do Museu de Arte Moderna (MoMa), de Nova Iorque, desde 2003, para tomar frente à curadoria ao lado dos curadores associados André Severo, Tobi Maier e Isabela Villanueva. O trabalho envolveu a iniciativa de promover um diálogo intenso entre os artistas convidados e os curadores, de modo a produzir obras inéditas e em consonância com o título da Bienal, *A iminência das poéticas*, oriundo de um encontro com o crítico e literato

indiano Homi Bhabha, que justificou sua sugestão com base nas reflexões de que a razão da arte reside em como representar o mundo que nos cerca e os “mundos contrafacturais”, uma vez que nesse interstício existem as interferências da temporalidade e do espaço, que acabam por inaugurar “a poética da iminência: a experiência tão ricamente ilustrada por obras de arte que reiteradamente nos lembram de que aquilo que conhecemos, reconhecemos ou recordamos está sempre prestes a começar de novo”. Neste sentido, o autor pressupõe que haja, na imanência da arte, interlocutores atentos, sensíveis e que, desorientados ou não, recorram aos sentidos para acessar a “significação” (BHABHA, 2012, p. 19). Acreditamos que essa significação à qual ele se refere seja algo mais complexo e o qual Rancière descreve como a parte projetiva do “regime do sensível”, em que se identificam “as coisas da arte” como “produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional”, que muitas vezes é apreendido enquanto código, sinal ou imagem, mas que pode ou não encontrar significação por parte do público agenciador.

Entretanto, Rancière deposita sua fé na arte plural que conseguiu implodir os mimetismos, aproximando a arte do cotidiano, desierarquizando o sistema das artes e, deste modo, implodindo “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). As iniciativas curatoriais refletiram-se no *modus operandi* da Bienal, que ampliou seus espaços de ocupação para além do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, produzindo uma descentralização para os museus da Casa do Bandeirante, Capela do Morumbi, Casa Modernista, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Instituto Tomie Ohtake, Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Estação da Luz e lugares públicos da cidade de São Paulo. Tamanha expansão do espaço expositivo representou não apenas um rompimento das fronteiras físicas do evento, como também de algumas barreiras simbólicas, afinal, a Bienal estava se inserindo em outros circuitos que ampliavam a relação das obras com seu entorno e com o seu público usual, profundamente alterado, dos *habitués* das bienais para os de outros espaços museológicos, quando não, para os transeuntes ocasionais das ruas. Diante disso, colocou-se em ação a busca pelas práticas poéticas que estavam inseridas na coletividade e nos espaços de ocupação da arte, física ou simbólica, e partidárias da concepção do “além” da pós-

modernidade e do pós-colonial, defendidos por Homi Bhabha, colaborador espontâneo de Oramas. Segundo o autor,

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os "limites" epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, as portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. (BHABHA, 1998, p. 23).

Entre os partidários desses processos, encontra-se o grupo chileno convidado pela 30ª Bienal, *Ciudad Abierta*, cujas práticas se aplicavam a projetos coletivos, como travessias e registros dessa arte nômade latino-americana. Nos registros fotográficos de *Amereida*, pode-se acessar os códigos da escrita que mesclava diversas línguas e fazia alusão, em um pseudopoema utópico, a “um encontro de todas as raças do mundo”.

Outro artista que foi buscar referências da descolonização da obra de arte foi Bruly Bouabré, que trouxe para a Bienal a extensão de uma longa pesquisa artística sobre o povo Bété da Costa do Marfim, ao qual pertencia e a partir da qual se inspirou para inventar uma língua pictografada e desenhos executados para ilustrar a “enciclopédia do artista”. Nos trabalhos de Hans Eijkelboom, há o registro fotográfico de sua passagem por diversas capitais do mundo à captura de notas de ambivalência em suas imagens, como a de pessoas de diferentes origens vestindo camisetas com imagens ou cores diferentes. O artista cria um documento de registro fotográfico semelhante aos estudos comportamentais e antropológicos do homem, mas o estudo, enquanto objeto de arte, fica deslocado para a alteridade de uma contextualização inserida no jogo da arte de representar e tentar recontextualizar o banal ou cotidiano em algo singular, ou seja, o artista recolhe de modo exaustivo as marcas do consumismo e da globalização impregnadas nos grandes centros urbanos, como se fizéssemos parte de uma aldeia global em que todos se parecem e se diferenciam ao mesmo tempo. Neste sentido, trata-se de um modo de inserir em seus trabalhos a fruição da coletividade com uma notação que ultrapassa as fronteiras da identidade enquanto classificação e rotulação de indivíduos; além de tudo, em um espaço tempo propositor de ações sócio-político-artísticas.

Com intencionalidade semelhante às questões acima citadas, na instalação de Runo Lagomarsino executada para a Bienal, o artista manteve sua

linha de pesquisa e discussão sobre a história das colonizações com a dominação de outros povos e, na pintura que fez parte do projeto, observa-se um homem branco ajoelhado em frente a um padre e a um índio, entretanto, supostamente de modo que o padre esteja pedindo uma bênção ao índio, e não o contrário, como seria usual de se observar nas pinturas de missa dos séculos XIX e XX.

Entre os pesquisadores na vertente fotográfica, estava também Ambroise Ngaimoko, que trouxe parte de sua produção realizada durante duas décadas no antigo Studio 3Z, rebatizado de 3C, com registros das oscilações da moda no antigo Zaire, atual República do Congo. E, por fim, o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, que teve sua participação póstuma com obras inéditas ao público e testemunhas de uma construção poética no viés da alteridade de um homem negro que viveu recluso em um manicômio por mais de cinquenta anos e que produziu objetos de arte que vieram a ser reconhecidos como parte da arte contemporânea brasileira depois de sua morte. Uma das colagens trazidas à Bienal tem por título *Liberdade*, que tem por característica a apropriação de um recorte de revista em que figuram três crianças sobre um balcão, para fora de uma grade e soltando uma pomba branca; o artista recortou e colou a palavra “liberdade” e, aos pés das crianças, inseriu outra colagem de mãos que se libertam de grilhões, uma imagem potente e sempre muito associada ao fim da escravidão.

Figura 88 - Frédéric Bruly Bouabré. *As marcas sublimes em uma semente de cola branca*, 2000, Caneta esferográfica e lápis de cor sobre papelão, 19 x 13,5 cm



Fonte: <https://www.cairn.info/loadimg.php?FILE=CEA/CEA_223/CEA_223_0517/img305.jpg>

Figura 89 - Ambroise Ngaimoko. *Foto souvenir de jovens vestindo calças pata de elefante*, 1972-1973. Impressão em gelatina e prata sobre papel revestido de barita, 50 x 40 cm



Fonte: <<https://makingarthappen.com/2012/11/03/a-iminencia-das-poeticas-30a-bienal-de-s-paulo/>>

Figura 90 - Hans Eijkelboom. *Foto anotações – Uma seleção do diário fotográfico*, 1992-2012. Série C-print, 207 trabalhos, 50 x 60 cm cada



Fonte:

<http://www.slate.com/content/dam/slate/blogs/the_eye/2014/11/02/141104_EYE_6.jpg.CROP.original-original.jpg>

Figura 91 - Runo Lagomarsino. *Las Casas is Not a Home*, 2008/2010. Instalação com objetos, escultura, vídeo, desenhos e pinturas, dimensões variáveis



Fonte: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/runo+lagomarsino>>

Figura 92 - Bispo do Rosário. Detalhe de *colagem*. Coleção: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Arthur Bispo do Rosário na 30ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo.
<<http://www.youtube.com/watch?v=Lm6lz8eu24E>>³⁴

³⁴ Neste vídeo presente no link apresentado acima, o curador da exposição Bispo do Rosário, Wilson Lázaro, apresenta obras inéditas do artista da trigésima Bienal de São Paulo, de onde tiramos esta imagem.

Figura 93 - Ciudad Abierta. *O Há-lugar de Amereida, poesia em ato, 1952-2012*



Fonte: Catálogo 30ª. Bienal de São Paulo, 2012, p. 127.

A 31ª Bienal de São Paulo foi, entre outras, orquestrada por uma curadoria coletiva, mas que teve à frente das decisões discursivas e expositivas Charles Esche, curador inglês, diretor do museu holandês Van Abbemuseum e também coautor, com Will Bradley, do livro *Arte e mudança social. Um leitor crítico*, publicado em 2007. Esche compartilhou a autoria da temática principal da Bienal, *Como (...) coisas que não existem* e o texto matricial: *Trabalhando com coisas que não existem*, com os seguintes curadores e coautores: a pesquisadora independente holandesa Galit Eilat; a representante do Instituto de Arte Moderno de Valência (IVAM), Nuria Enguita Mayo; o curador e professor da Academia Bezalel de Arte e Design de Jerusalém, Oren Sagiv; o coeditor espanhol do Centro de Pesquisas da Universidade de Artes de Londres, Pablo Lafuente; o curador associado brasileiro, o ex-diretor de programação do Centro da Cultura Judaica de São Paulo, Benjamin Seroussi; e a curadora associada, a pesquisadora brasileira, Luiza Proença. Esse conjunto curatorial, junto à equipe educativa, também promoveu *Os Encontros Abertos*, que formaram círculos de discussões sobre a militância da arte em instituições de dentro e de fora do país.

Essa Bienal teve em seu projeto artístico a promoção de ações de militância político-artísticas para discutir e promover o que se convencionou chamar de “Virada”, ou uma mudança entendida como transformadora em direção a todos

os tipos de arte transversais ou “transfronteiriças”, tendo por base o texto coletivo acima citado e outro intitulado *Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”*, que propunha uma reflexão sobre as intenções coletivas da arte e foi escrito pelo filósofo húngaro Peter Pál Pelbart, erradicado no Brasil e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pelbart partiu da construção de pensamento de uma arte latino-americana cuja abundância insere-se, dentre outras presenças, na expressão da arte indígena:

Assim, a etnografia da América indígena está povoada de referências a uma teoria cosmopolítica que descreve um universo habitado por diversos tipos de actantes ou de agentes subjetivos, humanos e não humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, com frequência os objetos e os artefatos também – todos munidos de um mesmo conjunto geral de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, dito de outro modo, de uma “alma” semelhante. Um mundo que é composto de uma multiplicidade de pontos de vista, dos quais cada um está ancorado num corpo, cada corpo equivale a um feixe de afetos e capacidades, e é aí que vem alojar-se aquele que tem alma – um sujeito. A alteridade ganha assim contornos cósmicos e proteiformes, e sua virtualidade se alastra por toda parte, sem deixar-se subsumir a uma unidade transcendente. (PELBART, 2014, p. 262).

Essa transcendência citada pelo filósofo na 31ª Bienal pôde se afirmar nas intenções de cada artista, pois suas presenças criativas foram reforçadas na instância do político, do transversal, do relacional, do inclusivo e do efêmero. Para que se entenda o que se produziu, passemos às produções como *Ymá Nhandehetama (Antigamente fomos muitos)*, do artista Almiros Martins, da etnia guarani, que se uniu ao produtor e pesquisador Armando Queiroz e ao diretor de fotografia Marcelo Rodrigues para fazer um vídeo sobre a Amazônia, cuja frase de apresentação, “A Amazônia não é minha! A Amazônia não é tua”, esclarece as intenções do trabalho. Há também outras expressões fortes sobre a desesteriotipação do que é a Amazônia e do que ela pode significar a partir de uma narrativa de memória coletiva, crítica e ao mesmo tempo mediadora no sentido da interlocução.

Outro artista que tratou das trocas ou mediações preciosas com o público foi Arthur Scovino com *Casa de caboclo*, uma instalação intimista que proporcionava um acolhimento, por sua despretensão da construção decorativa articulada por objetos de uso doméstico, mesclados a objetos de culto pessoal do artista e às imanências “de sua casa”, relacionadas com a natureza ali representada por plantas e que foram transportadas para que se estabelecesse uma relação com o meio

ambiente e com a ancestralidade indígena do artista, exposta de modo quase ingênuo. Sobre as utopias da arte, a dupla de artistas angolanos Tiago Borges e Yonamine realizou o *AfroUFO*, cujo nome relaciona o objeto ao seu projeto construtivo, que foi o de criar um “objeto voador não identificado”, mas de modo contraditório e provocativo, “afro”, e, dentro desse repertório, do mundo que trouxeram para a Bienal, a nave estampava em seu interior grafites fluorescentes com desenhos, frases e expressões da cultura de massa, com denúncias sobre a marginalização do continente africano a partir das colonizações.

Também tratando de protesto, mas sendo ainda mais direto quanto às identidades, havia as obras pictóricas e monumentais do paraense Éder Oliveira, que escancarou retratos de criminosos presos ou procurados pela justiça e cujas imagens foram extraídas de mídia impressa e sensibilizaram o artista, que inseriu nas paredes da Bienal uma parcela da população, que é fruto direto ou indireto da estratificação social e que sempre esteve atrelada ao processo de colonização do Brasil. Diante disso, Éder resgatou uma herança dolorosa na história do país e levou para aquele momento questionamentos de ordem da ação provocativa através da arte.

Já o artista chileno Juan Downey realizou uma operação de mesma ordem, porém de maior complexidade estética, uma vez que escolheu um conjunto de imagens cujas composições nos remetem às “fendas” ou *shabonos*, que são as clareiras abertas na mata onde se inserem as atividades de convívio dos povos indígenas Yanomamis e Tayeris, com os quais ele partilhou experiências durante seis meses, na década de 1970. Downey valeu-se da metáfora da fenda também para criar e agregar outras possibilidades de interpretação desse espaço, que pôde se refletir em fissura ou rompimento, recriando, assim, possibilidades diversas e atuando como um artista que se insere no meio da pesquisa de maneira reflexiva e participa como agente propositivo e não passivo, direcionando o olhar do público para um olhar que é seu, mas que pode gerar múltiplas interpretações ou reações. Outro trabalho levado à Bienal e que se encaixava na ideia da presença experimental e vivencial do artista foi o da homenagem póstuma à trajetória artística e ao pioneirismo do filósofo peruano Giuseppe Campuzano, que fundou o *Museo Travesti*, do Peru. *Línea de vida* constituiu-se em um projeto com autorretratos dos personagens que ele criou para si como o índio, o travesti, o andrógono e o mártir. Nas experiências artísticas ligadas à coletividade, a Bienal mesclou o Grupo

Contrafilé com os fundadores do Estúdio *Decolonizing Architecture Art Residency* (DAAR), Sandi Hilal e Alessandro Petti, e obteve como resultado principal de várias ações *Mujawara*, uma vivência artística que mesclou experiências em rede a outras, presenciais, ao redor de uma árvore de Baobá, que trouxe consigo referências poéticas da literatura para cunhar uma suspensão sinestésica e temporal batizada de *Pajelança Quilombólica Digital*.

A artista indiana Sheela Gowda consolidou uma série de instalações denominada *Those of Whom*, feita com materiais reaproveitados de construções civis, como esquadrias e recicláveis, além de outros materiais que produziu para compor em seu trabalho, como as folhas de borracha de seringueira, cujo processo produtivo e artesanal foi vivenciado e fotografado pela artista, que expôs também seu trajeto produtivo como parte desse projeto. O resultado visual alcançado vai além do que se poderia imaginar, pela fisicalidade da borracha, que, pendurada em estruturas de ferro, assemelha-se a peles de diversas tonalidades, produzindo um estranhamento visual de provocação, uma vez que se sabe que não são peles verdadeiras, mas se assemelham a elas. Sheela foi buscar na história da extração da borracha no Brasil uma reminiscência para possíveis ressignificações de suas obras, ligando-as também à disseminação indígena e ao desmatamento.

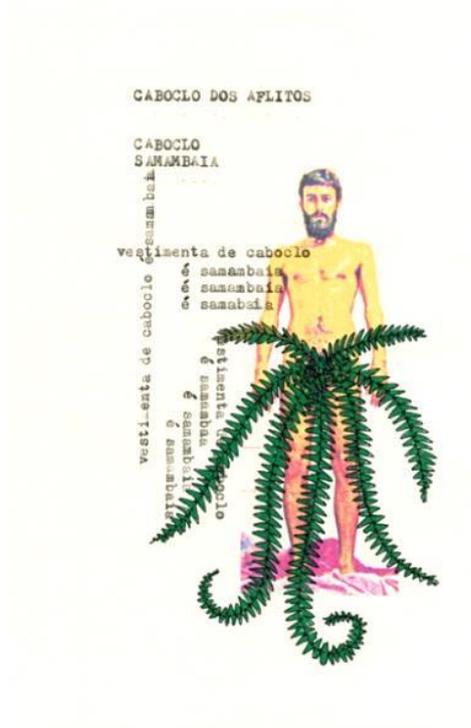
A 31ª Bienal ainda foi responsável pelo lançamento da 5ª edição da *Revista Urbânia*, sob responsabilidade da artista Graziela Kunsch e da historiadora e educadora Lilian L'Abbate Kelian. Esse foi um projeto editorial estruturado a partir de textos que traziam propostas que versavam sobre as inclusões da cultura indígena e afrodescendente nas escolas e a liberdade de expressão religiosa na sociedade como um todo. Em *Vamos soprar os dentes de Leão*, a professora Stela Guedes fez testemunho sobre a discriminação de crianças de candomblé nas redes sociais e nas escolas.

Figura 94 - Tiago Borges e Yonamine. *AfroUFO – projeto*, 2014. Desenho. *Neoblanc*, 2014. Serigrafia. 21x30 cm



Fonte: <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/31-bienal-de-sao-paulo/>>

Figura 95 - Arthur Scovino. Parte da instalação: *Caboclo Samambaia*, 2013. Desenho, impressão a jato de tinta, monotipia e datilografia. 21 x 30 cm



Fonte: Catálogo 31ª. Bienal de São Paulo, 2014, p. 54.

Figura 96 - Giuseppe Campuzano. *Fotografias para documento de identidade*, 2011. Dimensões variáveis



Fonte: Catálogo 31ª. Bienal de São Paulo, 2014, p. 105.

Figura 97 - Sandi Hilal, Alessandro Petti e Grupo Contrafile. *Mujawara*. 2014. Evento, ação colaborativa



Fonte: <<http://educandoesemeando.blogspot.com.br/>>

Figura 98 - Revista Urbana no. 5 p.103. Graziela Kunsch e Lilian L'Abbate Kelian. *Núcleo performático Subterrânea*



Fonte: <https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf>

Figura 99 - Éder Oliveira. *Detentos de Belém do Pará*, 2013



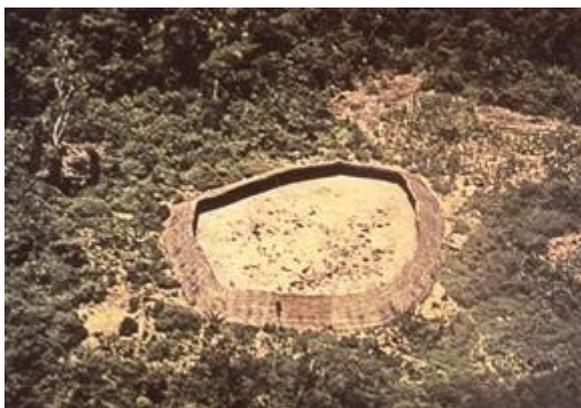
Fonte: <<http://gq.globo.com/Cultura/noticia/2014/09/bienal-de-sao-paulo-fala-sobre-conflitos-por-meio-de-arte.html>>

Figura100 - Armando Queiroz com Almiros Martins e Marcelo Rodrigues. *Ymá Nhandehetama*, 2009. Vídeo. 8'20"



Fonte: Catálogo 31^a. Bienal de São Paulo, 2014, p. 179.

Figura 101 - Juan Downey. Detalhe de obra, *Shabono Circular*, 1977. (Série: *Vídeo Trans Americas*. 1973-1979). 13 Fotografias. 16 x 22 cm (cada)



Fonte: Catálogo 31^a. Bienal de São Paulo, 2014, p. 150-151.

Figura 102 - Sheela Gowda. *Fabricação da folha de borracha e detalhe de instalação*, 2014. Dimensões variadas



Fonte: Catálogo 31^a. Bienal de São Paulo, 2014, p. 157.

Em 2016, na 32ª Bienal de São Paulo, o teuto-brasileiro Jochen Volz, que havia sido co-curador convidado da 27ª versão da Bienal, assume a curadoria ao lado de Gabi Ngcobo, professora e fundadora do Centro de Reconstituições Históricas (CHR) de Joanesburgo, juntamente com a brasileira Júlia Rebouças, também curadora do Instituto Inhotim, o historiador da arte dinamarquês Lars Bang Larsen e a curadora mexicana Sofía Olascoaga. No texto de introdução, Volz descreve as pesquisas de campo realizadas na América Latina e no Continente Africano para buscar referências de uma reflexão abrangente da *Incerteza viva*, título escolhido para representar as conexões da arte na Bienal com todos os ecossistemas inseridos nos questionamentos dos quais a arte se vale para ser participativa em decisões individuais e coletivas e em todas as suas esferas influenciadoras, sejam dentro da própria arte, na política, na sociedade, na educação e na economia, dentre outras camadas de atuação. Tal defesa das potencialidades da arte foi descrita por Julia Rebouças no texto-manifesto “Arte porque sim” a partir da colaboração no constructo coletivo de ideias de alguns colaboradores artistas, curadores, críticos, pesquisadores e outras personalidades das quais destacamos os líderes indígenas Ailton Krenak e Alvaro Tukano, o filósofo Peter Pál Pelbart e os antropólogos Pedro Cesarino e Eduardo Viveiros de Castro. Além desse texto, há outro denominado “Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo”, que foi escrito para a Bienal pela antropóloga americana Elizabeth Povinelli, que vem desenvolvendo novos conceitos sobre a antropogenia do Liberalismo Tardio nas sociedades:

[...] a intensificação do antagonismo entre naturezas e culturas, entre sociedades e suas naturezas. Os outros dos outros, as naturezas das outras culturas, exigem uma nova forma de contrato, é o que dizem, um repensar das ontologias políticas fundamentais do Ocidente. (POVINELLI, 2016, p. 84).

Elizabeth Povinelli coloca em xeque a visão de causa e efeito, uma vez que observa nas crises da contemporaneidade as intersecções entre cultura e natureza, esta última a partir do natural, do meio ambiente ou do natural como natureza do homem. A 32ª Bienal possibilitou a inserção de outros patamares ideológicos que também dialogam sobre esse sistema complexo dos “ecossistemas das artes” e de suas incertezas geradas pela crise mundial, de todos os sistemas considerados de dominação colonialista, em uma vontade almejada rumo ao

empoderamento das comunidades vistas como marginalizadas, que, através das artes, encontram um meio de luta e de ativismo. Segundo a autora Marcondes,

[...] a 32ª Bienal de São Paulo propõe uma cartografia de artistas, investigadores e gestores da paisagem na América Latina atentos à consciência ecológica relativas as chamadas catástrofes ambientais, buscando um pensamento autônomo que contemple as condições do chamado “Sul Global”. (MARCONDES, 2017).

Esse ativismo no trabalho de muitos dos artistas que se apresentaram na 32ª Bienal se refere à validação do social nas artes através “das identidades e das ações de cidadania”, o que “coloca em evidência as múltiplas faturas entre a sociedade, o espaço político e o urbano”, descrito com propriedade no texto que se segue:

Neste sentido, coletivos artísticos ou artistas visuais individualmente, buscam explicitar conflitos sociais e políticos e o aprofundamento e expansão da democracia, através do ativismo artístico no sentido arendtiano de esfera pública; distante dos conceitos que vinculam a esfera pública como um campo conceitual homogêneo e legitimador de ideias com visões apaziguantes da vida social, formadora de identidades e de ações de cidadania. No momento que a arte busca sua ligação com a vida, ocupando a rua e aproximando-se de comunidades, estamos na presença de um espaço público erosivo, o qual não se propõe a equacionar a questão social, mas colocar em evidência as múltiplas fraturas entre a sociedade e o espaço urbano e político. (MARCONDES, 2017).

Deste modo, evidencia-se que as obras apresentadas na 32ª Bienal têm, em sua maioria, um sentido de emergência temporal de transformação através de projetos como o da dançarina e coreógrafa argentina Cecilia Bengolea com o coreógrafo e artista performático Jeremy Deller, que desenvolveram ações de dança ligadas à cultura de massa, à dança *queer* e afro-americana, criando uma justaposição de elementos corporais e de gestos que são híbridos e não se classificam em definições estilísticas. Eles apresentaram na Bienal *Bombom's dream*, uma obra irônica e de investigação corporal provocativa.

No viés do ineditismo, a 32ª Bienal trouxe o diretor americano-português Gabriel Abrantes, que, apesar de jovem, produziu nos últimos dez anos mais de vinte filmes experimentais, mas tecnicamente muito bem-orquestrados, como *Os humores artificiais*, que utilizou como cenário a cidade de São Paulo e a Amazônia, em uma narrativa ficcional em que o romantismo lírico fez parte da fotografia, que foi tratada de modo precioso, fazendo uma produção que mesclou artifícios da chamada inteligência artificial, como a de um robô, em disputa pela centralidade narrativa de uma jovem índia, protagonista de sua história. Há um jogo semântico no tratamento da cultura e dos saberes indígenas que é posto em atrito com a cultura

da metrópole, em geral; as cenas trazem humor e surpreendem, porque fogem a uma estrutura de pré-codificação e, assim, conseguem a proeza de surpreender o espectador, fato este quase utópico em termos de construção de imagem.

Outro artista que trabalhou com o ficcional foi Jonathas de Andrade, uma vez que *O peixe* apresentou uma lenda de que os pescadores que atuam na foz do Rio São Francisco, na região de encontro com o mar, entre Alagoas e Sergipe, têm o hábito de acariciar os seus peixes após pescá-los. O trabalho foi produzido de modo a fazer com que todos os sons pudessem ser ouvidos separadamente e com nitidez, a ponto de se poder escutar a respiração de cada um de seus personagens (verdadeiros pescadores e não atores) e de suas presas, quase como em um lamento aflitivo de ambos, em uma cena de afago de sentimento antropofágico, como se esse ser vivo fosse um ser da mesma espécie do homem, e este último, por sua vez, uno com a natureza. O filme se passa em um tempo de calma e de espera surpreendentes e, por vezes, há a impressão de que as cenas se passam em câmera lenta, de tão desaceleradas, pois, na sincronização da ação fílmica, considera-se a imersão no tempo de cada pescaria e de cada um dos homens que aparecem na tela. Diante disso, acreditamos que esse trabalho não apenas se inseriu no espírito depositário da 32ª Bienal, como também representou um momento fortuito em que a maturidade artística se fez presente na trajetória de Jonathas de Andrade. Compreende-se melhor o porquê do artista não se considerar um artista ativista, mas um artista/indivíduo engajado na sociedade e na inserção de uma arte que imprime visibilidade a camadas sociais específicas, como a de trabalhadores em geral, pescadores e canavieiros, dentre outros, e que são geralmente mestiços.

Ainda na 32ª Bienal, Ana Carvalho, Tita e Vincent Carelli apresentaram os resultados de trinta anos do projeto, *Vídeo nas Aldeias*, que consistiu em formar realizadores cineastas indígenas na execução de trabalhos autobiográficos, produzidos como uma forma de resistência e realizados de forma inaugural pelo próprio povo indígena das aldeias Xavante, Enawenê Nawê, Guarani Kaiowá, Fulni-ô, Gavião, Krahô, Huni Kuin, Mbya Guarani, Maxacali, Tupinambá, Yanomami e Kayapó. Entre as narrativas artísticas de enfrentamento, a artista inglesa Carolina Caycedo foi buscar seu ideário de criação no apagamento e na aniquilação do povo indígena e apostou nas pesquisas coletivas e na construção de trabalhos de acumulação que, nesta edição, produziu *A Gente Rio*, cuja temática se apoiou na

ideia de relacionar a reatividade do povo indígena na história da construção das barragens e das hidrelétricas que interferiram diretamente em suas vidas e na de algumas comunidades ribeirinhas.

Sobre a lógica do poder capitalista, a artista mineira Lais Myrrha, que sempre trabalhou com essa questão, resolveu edificar *Dois pesos, duas medidas* para tratar dos mecanismos de dominação no viés da arquitetura, pelos modos construtivos das cidades, pelo uso e as escolhas de materiais aos quais fez questão de contrapor com o método de construção tradicional indígena, mais econômico e ecologicamente correto. Outro artista que trabalhou na linha arquitetônica e multidisciplinar foi o brasileiro Bené Fonteles, conhecido como “artista”, pelo seu engajamento com as questões ambientalistas há pelo menos trinta anos. Suas experiências artísticas incluíram na Bienal a instalação da *Oca Tapera Terreiro*, uma grande cabana de pau-a-pique em cujo interior ocorreram encontros interativos e com o público, que partilhava de uma cenografia aplicada com a ideia de imersão e sinestesia na promoção de um evento artístico plural e sincrético que contou com a participação de Ailton Krenak.

A artista brasileira Maria Thereza Alves, residente na Alemanha, que participou também da 29ª Bienal de São Paulo com uma obra sobre o povo indígena Krenak, na nova edição também se juntou a líderes indígenas e estudantes para produzir cartazes sobre eventos científicos que nunca aconteceram de fato. Há em sua poética uma constante tentativa de interferência na memória da representação de povos indígenas pelo instrumento do artifício ficcional, que se potencializa e se vivifica quando associado a causas sociais e de envolvimento artístico/político e cultural.

O artista Carlos Motta levou para a 32ª Bienal *Towards a Homoerotic Historiography*, que foi parte de suas pesquisas do vídeo *Nefandus*, no qual se debruçou sobre a arqueologia da sexualidade ameríndia e as contaminações proibitivas, de ordem religiosa, dos colonos hispânicos. No espaço expositivo, o artista agregou a este trabalho uma série de autorretratos que são versões múltiplas de outras possíveis identidades contrafactuais. Com intencionalidade semelhante, o americano Lyle Ashton Harris propõe uma heurística do cotidiano com instantes fotográficos ligados à etnicidade e identidade de gênero.

Por fim, o goiano Dalton Paula apresentou o vídeo performático *Implantar Anamú* (Guiné), em que o artista coloca uma venda e quebra pratos cerâmicos de

oferenda do candomblé, triturando-os e colocando-os em um monte usado para recobrir uma árvore de Guiné, como se a mesma estivesse sendo plantada, entretanto, fica claro que a planta fica instável por não ter sido fincada no chão. Os desdobramentos sígnicos dessas ações são parte de um jogo de inferências nas quais não se tem certeza de nada, apenas compartilha-se uma experiência que reverbera de modos diferentes em cada espectador, sendo, portanto, uma obra que condensa um repertório de possibilidades interpretativas infinitas. A série de pratos que apresentou, embora de fácil reconhecimento, também possui um capital distópico, que poderia ser chamado de “surreal à brasileira”, com cenas do que parece ser uma deusa africana alada e montada em uma biga, de crianças em procissão e uniformizadas, além de outras iconografia que despertam os sentidos de ambiguidade e de estranhamento.

Figura 103 - Gabriel Abrantes. *Os humores artificiais*, 2016. Filme S-16 mm, transferido para HD. 25'



Fonte: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2553>>

Figura 104 - Jonathas de Andrade. *O peixe*, 2016. Still de filme



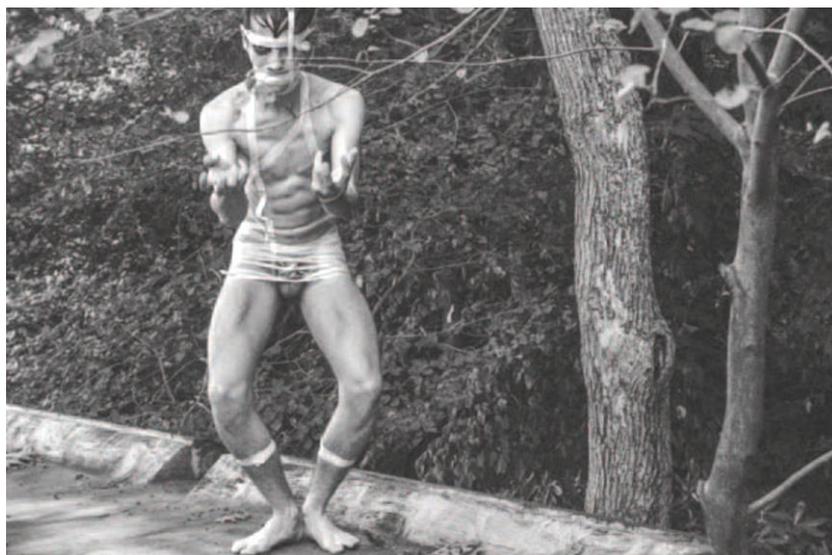
Fonte: <<https://www.anda.jor.br/2016/10/pescadores-abracam-e-acariciam-ate-morte-peixes-agonizantes-na-bienal/>>

Figura 105 - Ana Carvalho, Tita e Vincent Carelli. *O Brasil dos Índios: um arquivo aberto*, 2016. Fotogramas de vídeo



Fonte: <<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/3018>>

Figura 106 - Carlos Motta. *Sem título*, 1998. Impressão a jato de tinta de arquivo. 76,2 x 114,3 cm



Fonte: Catálogo 32ª. Bienal de São Paulo, 2016, p. 115.

Figura 107 - Lyle Ashton Harris. *Hoje não julgarei nada que ocorrer: Arquivo Ektachrome: Camiseta do Malcolm X, Roma, 1992, 2015-2016*. Fotografia



Fonte: Catálogo 32ª. Bienal de São Paulo, 2016, p. 255.

Figura 108 - Carolina Caycedo. *Cosmorrede de pesca Yaqui*, 2016. Rede de pesca tinturada, ruana e maracas. 94 x 47 x 11 cm



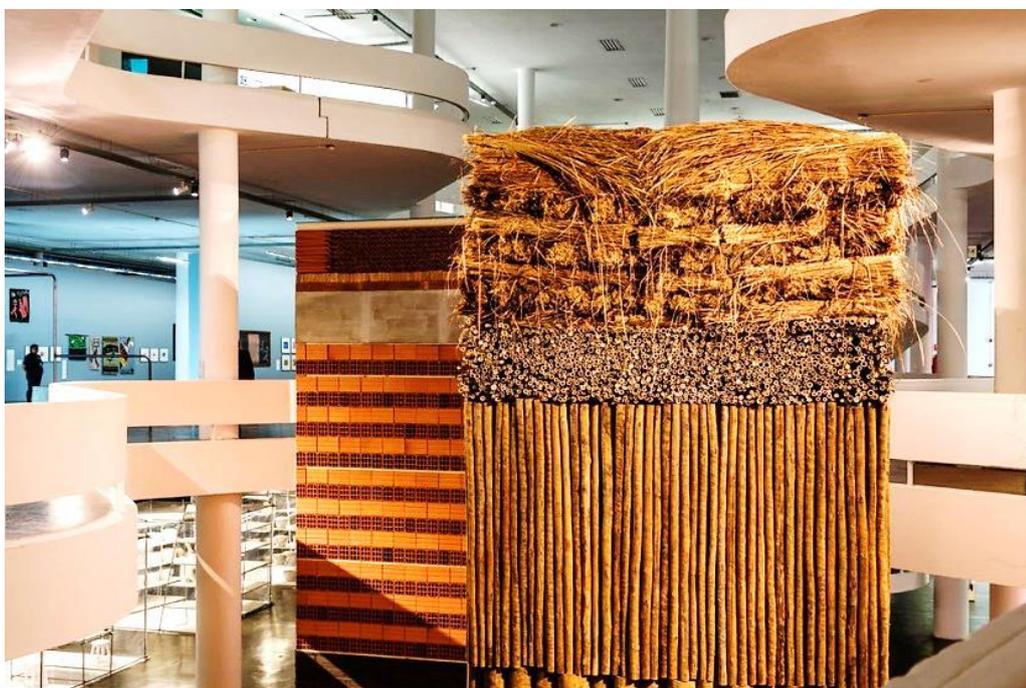
Fonte: Catálogo 32ª. Bienal de São Paulo, 2016, p. 118.

Figura 109 - Bené Fonteles. *Ágora: Oca Tapera Terreiro*, 2016



Fonte: <<http://pontoeletronico.me/2016/bienal/>>

Figura 110 - Lais Myrrha. *Dois pesos, duas medidas*, 2016



Fonte: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2570>>

Figura 111 - Maria Thereza Alves. *Cartaz exposto na 32ª. Bienal, 2016*

SURVIVÊNCIA

27 - 28 Agosto 2016
 Universidade Indígena
 Intercultural Marçal Tupá-y,
 O Índio dos Labírios de Mel,
 Jaguapirú Francisco Horta
 Barbosa Reservation,
 Dourados // 9:00 - 18:00

MICHELEY VARGAS RODRIGUES (Guarani)
 Professora, Escola Estadual Indígena
 Intercultural Guateka Marçal de Souza
*Descolonizando a dominância epistêmica do
 Ocidente: Mitá Kanié Apyku's em Dourados*

MAXIMINO RODRIGUES (Guarani/Kaiowá)
 Professor, Escola Indígena Ramão Martino
*Descolonizado o corpo no espaço colonial:
 retomadas e Kó'e pepy pira jaka'ira e mbolegua*

LURIAN DE SOUZA MACHADO (Guarani/Kaiowá)
 Depto. Pedagogia, Unigran
 (Centro Universitário da Grande Dourados)
*Survivência Guarani: um modelo sustentável no
 matagal de cimento*

JERRY JERÔNIMO DE SOUZA (Guarani)
 Depto. Pedagogia, Unigran
 (Centro Universitário da Grande Dourados)
*Survivência Guarani e a consequente
 re-invenção de arte contemporânea
 no Mato Grosso do Sul*

JÚNIOR ALZIRO JORGE (Guarani)
 Depto. de Ciências da Natureza
 UFCD (Universidade Federal da Grande Dourados)
*Integração da Nova Física no Brasil colonial
 contemporâneo*

TATIANE SALES ECHEVERRIA
 Depto. de Administração, UFCD
 (Universidade Federal da Grande Dourados)
*A influência das culturas indígenas nas
 Universidades
 Brasileiras*

EDINA DE SOUZA (Guarani)
 Professora, Fundadora CUIA
 (Cultura Indígena e Meio Ambiente)
*Impacto da violência estrutural da sociedade
 colonial dominante na vida dos jovens indígenas
 e não-indígenas no Mato Grosso do Sul*

**KENEDI DE SOUZA MORAIS
 (AJA/KATIA) (Guarani)**
 Serviços sociais/SESA
 (Secretaria Especial de Saúde Indígena)
Survivência Guarani ao som do Mabarará

VALDERI AQUINO (Guarani)
 Acadêmico, Estudos culturais
*Hip Hop indígena no Brasil: a sobrevivência
 das línguas Indígenas como um processo
 de justiça epistemológica*

JULIANO FRANÇA
 Depto. de Administração, UFCD
 (Universidade Federal da Grande Dourados)
*Desconstruindo os estereótipos coloniais
 das culturas indígenas*

**JAQUELINE GONCALVES PORTO
 (CUNHA-ARANDUHA) (Guarani/Kaiowá)**
 Depto. Ciências Sociais, UFCD
 (Universidade Federal da Grande Dourados)
*Survivência: o processo do Tekohá
 de libertação de espaços
 coloniais em Dourados*

TATIANE KAIOWÁ
 Departamento de Turismo, U EMS
 (Universidade Estadual
 de Mato Grosso do Sul)
*Os impactos do ecoturismo
 ocidental nas comunidades
 indígenas*

Palestrantes convidados:

IAN GONDREY
 (euro-americano)
 Professor, Depto. Estudos
 de Mídia, MIT (Massachusetts
 Institute of Technology)
*Fuja do capitalismo zumbi:
 lições do anime, do mangá
 e da música*

MICHAEL TALUSSIG
 (euro-australiano)
 Professor, Depto. de Antropologia
 (sobre cultura ocidental)
 Columbia University
*Prática como terror.
 Ansiedade como mentira.*

RICHARD HILL (Cree)
 PhD, Cátedra Canadense de Pesquisa,
 Estudos Indígenas de Emily Carr
 University of Art + Design
*Celebrando o genocídio indígena
 nas Américas: uma história
 visual com respostas culturais
 de artistas contemporâneos indígenas*

AJI (Instituto de Jovens Indígenas de Dourados)
 AMO (Associação de Mulheres Indígenas de Dourados)
 AMI (Associação Brasileira de Estudos Indígenas)
 ATC (Associação Brasileira de Teoria da Cultura - Guarani/Kaiowá)
 CUIA (Cultura Indígena e Meio Ambiente)
 AP (Associação Paranaense de Artes - Guarani/Kaiowá)
 CAI (Associação Guarani/Kaiowá de Cultura de Jovens Indígenas)

Fonte: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=20#lg=1&slide=10>>

Figura 112 - Dalton Paula. Da série *Rota do tabaco*, 2016. Pintura a óleo e folhas de ouro e prata sobre alguidar. 15 cm



Fonte: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Dalton-Paula-ou-a-arte-de-criar-territ%C3%B3rios-negros-e-silenciosos>>

No curso das Bienais de São Paulo, nos últimos dois decênios, denota-se que houve um posicionamento da articulação brasileira na crítica da arte, pelo tratamento conferido aos seus escritos e curadorias como as de Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos, Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa, Cristina Freire e as contribuições dos antropólogos Pedro Cesarino e Eduardo Viveiros de Castro, além do filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart, que enfatizaram as discussões sobre etnicidade e identidade abarcando a amplitude dos temas no viés do hibridismo tanto no contexto nacional quanto internacional e em constante troca com a crítica também internacional, a exemplo de Claire Bishop, Chus Martinez, Fernando Alvim, Rina Carvajal, Sarat Maharaj, Luiz Pérez-Oramas e Homi Bhabha. Desta maneira, essas últimas bienais paulistas foram herdeiras do multicultural, na passagem para as relações interculturais que, por vezes, foram palco das acumulações do antropofágico brasileiro às memórias das resistências político-artísticas nas produções culturais. Além disso, os eventos dos anos 2000 em diante fizeram uso das linguagens da fotografia, da vídeo-arte e *web-arte*, da instalação, dos registros do *site-specific*, da pintura (direcionada à revisitação da estética popular e de estilos artísticos marcadamente históricos), além da arte performática em ascensão e das faturas interdisciplinares com a cerâmica e a gravura (serigrafias e plotagens oriundas das vertentes gráficas).

No capítulo que se segue, a escolha da artista Adriana Varejão ocorreu, sobretudo, pelo fato de esta se tratar de uma das poucas artistas que figuraram das Bienais paulistas contemporâneas a se expressar através da linguagem da pintura com o tema da etnicidade, direta ou indiretamente, ligada à história da colonização portuguesa, no Brasil. A artista instituiu narrativas visuais provenientes do Barroco brasileiro na tratativa de uma fatura Neobarroca e Conceitual que produziu um capital sógnico dramático e irônico, também imantado pela ideia de imersões em narrativas visuais híbridas inseridas na história da arte contemporânea. Nesta pesquisa, procurou-se apontar para uma possível apropriação da artista do drama e dos transbordamentos do Barroco, resgatado e revigorado por questões atuais de uma arte relacional que aborda temas adjacentes ao das etnias, como racismo, miscigenação, alteridade, ruínologia da arte, do ser humano e espaços de convivência, todos estes, sob a égide de uma “arte transfronteiriça”, a exemplo de um de seus projetos mais recentes como os projetos *Polvo* e *Kindred Spirits*.

CAPÍTULO 2 – ADRIANA VAREJÃO. GENEALOGIAS DE POLVO

2.1. As alegorias do Barroco nas obras de Varejão

A artista Adriana Varejão possui 28 anos de carreira expositiva solo nas artes plásticas brasileira e internacional, uma trajetória marcada a princípio por uma arte sob forte influência do Barroco e, posteriormente, por uma arte polêmica³⁵, reinvenção do próprio Barroco. Do mesmo modo, tornou-se conhecida por premiações importantes desde 2008³⁶. Sua arte tem sido estudada por historiadores³⁷ e críticos de arte, do mesmo modo que se tem despertado a curiosidade e o interesse de leigos pelo forte apelo sógnico e intertextual de algumas delas³⁸.

Para compreendermos essa radicalidade das manifestações, faz-se necessária uma explanação sobre o seu percurso artístico e como ela transformou o Barroco em algo novo. Começamos pelas alegorias do Barroco³⁹, que estão presentes, sobretudo, nas pinturas da década de 1980, *Santo, Anjos, Altar amarelo* e *Natividade*⁴⁰, as quais possuem uma estética muito próxima da paleta cromática da arte fauvista⁴¹ e dos empastelamentos de tinta da arte expressionista. Exemplifica-se desta fase inicial da carreira da artista a imagem de uma obra que possui a ideia de espessamento. Esse típico do exagero no Barroco, com uma composição quase decorativa em paralelo a outros movimentos artísticos que usam esponsais estéticos, seja na cor, seja na materialidade, faz com que seu trabalho não seja inspirado nesses movimentos, mas que esteja propondo paralelismos com

³⁵ A utilização de objetos que simulam carne em suas pinturas, por exemplo, chocam e fascinam o espectador.

³⁶ Em 2008 ganhou a Medalha de Chevalier des Arts et Lettres, do governo francês; em 2011 o prêmio Ordem do Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura do Brasil; em 2012 o Grande Prêmio da Crítica, categoria Artes Visuais, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); em 2013 ganhou o prêmio Mario Pedrosa, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

³⁷ Paulo Herkenhoff, Lilia Moritz Schwarcz e Adriano Pedrosa e o francês Philippe Sollers, se debruçaram sobre sua obra, produzindo análises, críticas e parcerias.

³⁸ Um exemplo disso é o uso de imagens representando sangue e charques em quase todas as séries desde a década de 1990.

³⁹ A influência do barroco português e brasileiro é vista, nesse caso, na temática das obras, no exagero das dobras e na similitude entre suas pinturas, o forro das igrejas barrocas e a azulejaria portuguesa.

⁴⁰ Pinturas que fazem parte de coleções particulares. Não identificamos os colecionadores.

⁴¹ Especificamente no caso da tela *Natividade*. A arte fauvista foi uma corrente artística que surgiu em 1901 cujo reconhecimento ocorreu apenas em 1905. O significado de *fauve* em francês é fera e descreve a vontade de chocar através da violência expressiva de suas cores puras e com uma estética próxima ao universo infantil e decorativa.

o Barroco, que, por sua vez, também não é o estilo Barroco antigo, mas o Barroco na contemporaneidade.

Figura 113 - Adriana Varejão. *Natividade*, 1987. Óleo sobre tela, 180 x 130 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

Outra obra que se mantém fiel ao Barroco é *Azulejos* (de 1988), na qual Varejão sobrevém aos processos imitativos em primeira instância para trazer uma reprodução compositiva muito própria do Barroco, a azulejaria, que, neste caso, foi transcrita para a pintura e possui algumas propriedades do Barroco e do Rococó Portugueses, que figuraram no Brasil Colonial, pois se importavam os azulejos

característicos do período da produção joanina, de 1725 a 1750, em azul e branco, ilustrados com cenas teatralizadas e com guarnições recortadas nas extremidades dos painéis e, do período da produção rococó, de 1740 a 1790, também em azul e branco, mas com variações de tons de azul, com formas assimétricas nos adornos de concheagem e florais, além da inclusão de cenas pagãs e de *chinoiserie*⁴².

Adriana Varejão traz as alegorias expressas pela repetição e pela exploração de curvas em meio à paisagem diante da qual se pode distinguir um anjo, uma mulher e um peixe, que formam um conjunto compositivo descontextualizado do modelo original, que foi a azulejaria do Convento de Nossa Senhora de Olinda, localizada em Recife, no Brasil. Na obra *Azulejos*, a artista não se vale da cenografia joanina em criar uma narrativa visual historicizada: ela se vale do espessamento visual Barroco através das visualidades que estão na inclusão dos arabescos e das formas florais que invadem a tela de fora para dentro e criam a centralidade de um “jardim secreto” em cujo interior figuram montanhas. Estas últimas poderiam tanto ser parte de paisagens chinesas quanto brasileiras, porque a artista não adere valores ou marcas civilizatórias que possam fazer com que identifiquemos o local. Os elementos através dos quais podemos perceber a representação do Barroco português estão na imitação do próprio estilo, mas com elementos compositivos que se portam de modo diferente do modelo original, como no caso dos concheados e florais “invasivos” ou predatórios e monopolizadores de quase todo o espaço compositivo da tela. De maneira quase pecaminosa, seria possível pensar que a artista faz uma metáfora do processo civilizatório predatório também da formação do gosto a partir do Brasil Colônia? Além das descrições sobre as formas e a composição como um todo, o que induz em nós esse pensamento é que o rosto do anjo “ascendido aos céus”, em vez de uma auréola, possui uma coroação semelhante a um cocar e poderia representar um elo de incrustação do Barroco português, que se impôs sobre outros povos como identidade e se miscigenou como parte da iconografia das obras que estão em igrejas, conventos,

⁴² *Chinoiserie* é o termo que define a inspiração das tradições artísticas chinesas e leste-asiáticas e foi uma tendência que se observou dentro do Barroco Europeu como uma aculturação que ocorreu a partir século XVIII quando ocorreu a intensificação comercial de toda ordem com a China. A expressão trazia conotações positivas pelas impregnações de valor das cortes europeias que se identificaram com a qualidade e o estilo rebuscado que representava e, por este motivo, passaram, a imitá-lo mesclando-o ao Rococó. Porém, a partir do século XX, a *Chinoiserie* começou a ser associada a elementos de identidade de um povo destacados por vezes de forma negativa e até preconceituosa.

mosteiros, museus, casas e cidades que estavam se formando no Brasil a partir do século XVIII.

O outro espessamento que ocorre em *Azulejos* e nos demais trabalhos dos anos de 1980, como na série *Cálices*, surge de forma matérica concreta, em que a tela é recoberta por *craquelés* ou fissuras semelhantes aos dos antigos azulejos e que em seus trabalhos passam a ter propriedades quase medicinais, porque o espesso e o fissurado tomarão dimensões exponenciais em sua poética e estarão presentes nos anos de 1990 em diante.

Figura 114 - Adriana Varejão. *Azulejos*, 1988. Óleo sobre tela, 150 x 180 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

2.2. Pinturas simulacros de outras técnicas artísticas (década de 1990)

Num segundo momento, ou seja, a partir da década de 1990, os *craquelés* passam a ser aplicados à pintura de modo regulamentar, e sua poética se desenvolve em torno desse aparato metalinguístico de reaproveitamento da causalidade temporal do envelhecimento de azulejos fissurados, que são

incorporados à pintura de Varejão em um procedimento de imitação de um ponto a outro e deste para outras referências do uso do craquelados, como nas cerâmicas e porcelanas chinesas Song, que eram trazidas pela corte portuguesa ao Brasil nos séculos XVII e XVIII.

A exemplo disso, temos a tela *Milagre dos Peixes*, na qual Varejão faz uso dos jogos metalinguísticos que se iniciam na década anterior e que, nestes novos trabalhos, ocorrem de modo a enfatizar a fissura como mimese da quebra material e metafísica de objetos cerâmicos que dialogam com a composição, ou melhor, contrapõem-se às representações das obras, que, no caso citado, permeiam por entre os peixes e disputam o espaço da tela, onde há um segundo jogo paralelo, ocasionado pela disputa entre as perspectivas, de peixes com representação naturalista e outros com a imitação dos desenhos de peixes de azulejos portugueses. Diante disso, as articulações e atritamentos na composição ocorrem a partir da representação dos peixes contornados e típicos de cerâmicas portuguesas e dos peixes com luz e sombra, volume e colorido para dar veracidade e contiguidade com peixes reais, como em um momento de passeio e movimento em seu meio natural, a água. A cor azul assume destaque importante na composição da obra, pois o azul serve para identificar e metaforizar tanto o meio aquoso quanto as cerâmicas típicas do Barroco português, que emprestou da China, sua antiga colônia, “a cor azul cobalto presente em porcelanas vindas de Macau” (CERQUEIRA, 2008, p. 213). Esse emprego oportuno do Barroco tornar-se-á objeto de citação em catálogos, dissertações e livros sobre a artista, sendo considerado um princípio detonador de muitas de suas pinturas dos anos seguintes. Além da cor, reforçamos outro elemento articulador, o craquelado plasmado da iconografia dos azulejos portugueses e das cerâmicas chinesas em suas movimentações intercontinentais, sobre as quais Lilia Schwarcz faz a seguinte inferência:

Se os povos não se entediam, se as línguas e os costumes eram muito variados, os azulejos pareciam garantir um patamar comum de troca e comunicação. Ademais, os azulejos do comércio português seriam misturados, a exemplo da vocação desse tipo de colonização. Traziam um pouco da cultura do Oriente, um pouco das cores da Europa, em especial dos holandeses, e um pouco das novas cores e desenhos que iam se formando em meio à rota do tráfico. Talvez por isso a artista tenha se interessado pelas pontas dessa colonização, que uniu inesperadamente dois extremos – Macau e Vila Rica-, mas não permitiu apagar rachaduras, imperfeições e os quadrados regulares que marcam os limites dos azulejos. Nesse processo, linguagens se misturam como efeito da colonização. (SCHWARCZ, 2014, p. 74).

Na concepção da historiadora, as “linguagens se misturam como efeito da colonização”, algo de que concordamos. Uma vez que as linguagens não eram concebidas separadamente e, deste modo, a artista também mistura ou articula os jogos metalinguísticos, que concebe, na contemporaneidade, obras que “olham para o passado” e extraem dele o que lhe convém em suas composições, que trabalham na ordem das simulações e das paródias e deixam a cargo da emanação sígnica de cada fruidor as possibilidades de articulação de ideias e impregnação de valores relacionados ao passado histórico do Brasil.

Figura 115 - Adriana Varejão. *Milagre dos peixes*, 1991. Gesso sobre tela, pintado a óleo, 210 x 170 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

Desde as primeiras exposições individuais de Adriana Varejão, observa-se o emprego da pintura como técnica predominante. Entretanto, sua arte passou por transformações constantes, a exemplo das telas que fazem paródias de pinturas famosas na História da Arte Brasileira, sobretudo as do período Barroco, por

exemplo, as paródias feitas sobre Nicolas-Antoine Taunay na obra *Vista tirada do Morro da Glória de 1820 no Rio de Janeiro*. Essas paródias são uma constante, pois a artista utiliza da visualidade — parcial ou total — de obras com técnicas distintas da pintura como gravura, azulejaria e cerâmica. Vale destacar que a palavra “paródia” pode ser usada para fazer referência à obra de Adriana Varejão e ao modo como tem sido retratada pela própria artista em corroboração com Paulo Herkenhoff desde 1996, quando associou as *Pinturas/Suturas* com as obras de artistas como Debret e Taunay. Nesse período dos anos 90, de fato, grande parte das pinturas teve uma eloquência vernacular de paródia, que é frequentemente entendida como a recriação de um objeto artístico de modo zombeteiro ou irônico.

A reflexão que se seguiu durante essa pesquisa partiu de um questionamento sobre as obras de Varejão que fazem paródia da azulejaria barroca típica de Portugal. A questão surgiu porque a paródia geralmente está associada a relações ou recriações de um mesmo meio expressivo como de um texto literário a outro e, no caso das pinturas/azulejos, a similitude visual foi conquistada pela destreza técnica, e o perfeccionismo da artista pode ser notado nas reproduções pictóricas imitativas de azulejos portugueses. O resultado final dessa conquista visual empreendida pela artista funciona como o simulacro de um objeto a outro. Baudrillard analisou o livro do Eclesiastes para versar sobre simulacro, e a conclusão que chegou é de que a reverberação dessa palavra em seus ensaios filosóficos trata da abstração que se liga “ao duplo, do espelho ou do conceito” e deixa subentendido que o simulacro é uma dobra/repetição parcial do que se recria ou, em outras palavras, “a simulação não é aquela de um território, de um referencial, de uma substância”, mas o que oferece um novo modelo do real, ou de algo que iria além da realidade (BAUDRILLARD, p. 10, 1981). Diante disso, a intersecção entre simulacro⁴³ e a obra de Adriana Varejão aparecerá de modo

⁴³ A ideia de simulacro está associada desde Platão a um duplo do real, mas se diferencia dele; o termo simulacro designa uma aparência que não nos remete a nenhuma realidade imediata e, contraditoriamente tem reflexos da própria realidade. A palavra simulacro foi associada na Antiguidade, ao *eidôlon* ou ídolo (o que carrega a ilusão) que em latim é traduzido por simulacro e que, por sua vez, também estaria em oposição ao ícone que seria a cópia referencial primeira da imitação do real. Portanto, o simulacro teria a propriedade de carregar consigo a fantasmagoria ou, a sombra do objeto original ou ainda, ser um duplo que, sobrevive em outras instâncias, completamente transformado. O termo foi recodificado por Deleuze como o portador de uma essência única imanente de todos os seres e não uma emulação e amplamente reestruturado a partir de suas obras “*Logique du sens*”, de 1968, e de “*Différence et Répétition*”, de 1969. Ambas muito estudadas e usadas como referência não apenas na filosofia, mas na história da arte para repertoriar algumas vertentes das artes contemporâneas.

frequente neste estudo, porque é linha condutora da perspectiva de visionamento da construção de um repertório visual muito ímpar no panorama da arte contemporânea.

Podemos aludir aqui também ao simulacro deleuziano que se aplica de modo muito eloquente às obras de Adriana Varejão pelo princípio da legitimidade, autenticidade e de autonomia dos seres e, por extensão, dos objetos de arte, tendo em vista que o termo “paródia” é, por vezes, associado ao escárnio, à alegoria e à metáfora e parece não abarcar toda a *poiésis* da artista. Aplicar o simulacro não é uma ferramenta única tampouco inovadora, uma vez que os primeiros estudos deleuzianos foram destrinchados, ora elogiados, ora quase esquartejados por vertentes teóricas que pareciam resistir ao emprego da filosofia na arte.

O termo e as considerações postas têm encontrado empatias e adeptos do que se chamaria de “filosofia da arte”, ou “Filosofando arte”, como no livro de Arthur Danto, de 1999. Trata-se de um autor que se debruçou sobre a arte contemporânea e que polemiza a “arte e o discurso das nações”, ensaio que traz contribuições para a análise da obra de Adriana Varejão no que se refere ao repertório principal de sua trajetória artística, ou seja, os povos, a miscigenação entre eles, as etnias através da obra *Polvo*, que é apresentada em outro capítulo deste estudo.

As pinturas simulacros de azulejos e cerâmicas são as que se seguem ao *Milagre dos Peixes* (1991), como *Naufrágio da nau da Cia. das Índias* (1992) e toda a série, de *Proposta para uma catequese desde Varal* (1993) a *Figura de convite* (1997). E, para que haja uma compreensão do efeito que a artista conquistou de modo gradativo na estruturação de seu repertório imagético e sígnico, é necessário ressaltar que, a partir desta série, seus trabalhos se estabelecem com uma fantasmagoria de painéis e azulejos originais com uma imagética que imita a estrutura de azulejos reais, muitas vezes com detalhes de fissuras replicadas com perfeição e parte de figuras e formas executadas segundo os modelos originais com modificações ou recriações da artista, que narram uma nova história a partir de histórias originais.

A verossimilhança com os painéis originais cria no entorno das obras uma aura de objeto original ou antigo que foi feito para que o espectador se envolva em um jogo muito voraz, uma vez que conquista pela ideia de perfeição e simulação do antigo, mas que introduz ideias ou histórias recodificadas pela artista. O espectador

menos avisado certamente se deixa prender pelo fascínio da verossimilhança e muitas vezes tem a sensação de que as histórias narradas são verídicas. A reverberação, o impacto dessas obras é o que Deleuze⁴⁴ defende ao tratar dos simulacros e, no caso de Varejão, encaixam-se com perfeição, já que a realidade primeira se mistura com as realidades posteriores criadas pela artista. Estas realidades posteriores tornam-se eloquentes por elas mesmas.

A série *Proposta para uma catequese* também inaugura a possibilidade da questão de vislumbrar “a dor da etnicidade” posta à prova pela colonização e pela escravidão no período Barroco, na proa deste mastro erguido na construção das identidades brasileiras. A representação concreta desse sofrimento começa a aparecer com as fissuras que não se apresentam mais como simples fissuras e sim como carnes rasgadas e que vertem sangue, uma interpretação que incomoda a artista, na atualidade, pela associação genérica com morte e sofrimento e da qual ela intenciona se desvincular para que essas carnes sejam entendidas também como “volúpia e transbordamento” de amor, das trocas e dos encontros viscerais entre os povos (VAREJÃO, 2017, p. 5).

Esse entrave entre o que Varejão produz e o que se retira de suas obras vai além do que a artista pode controlar, porque, mesmo no livro intitulado *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, publicado por Lilia Schwarcz em parceria com a artista, ocorrem as impregnações sígnicas e semânticas ligadas ao fator histórico que produz um capital de consonância negativa em relação à história da colonização portuguesa, que se impôs aos povos indígenas e pelos longos anos de escravidão dos povos africanos trazidos ao Brasil. No livro, Schwarcz discorre sobre a reverberação das histórias que Varejão lê e depois reproduz em suas obras de modo particular, a noção que muitas vezes a artista se encontra tão povoada por estas histórias que as recria com tanta veracidade que “se perde” no emaranhado do que foi o fato histórico descrito por alguém e do que foi por ela recriado ou fruto de sua imaginação. Deste modo, por que o espectador não poderia entender esses encontros pelo viés da dor? Talvez, seja o mais imediato em relação ao tema tratado.

⁴⁴ Deleuze define os simulacros segundo do modo que se segue: *Les simulacres cessent d'être ces rebelles souterrains, ils font valoir leurs effets (ce qu'on pourrait appeler "phantasmes", indépendamment de la terminologie stoïcienne). Le plus enfoui est devenu le plus manifeste, tous les vieux paradoxes du devenir doivent reprendre figure dans une nouvelle jeunesse - transmutation. Le devenir-illimité devient l'événement lui-même, idéal, incorporel, avec tous les renversements qui lui sont propres, du futur et du passé, de l'actif et du passif, de la cause et de l'effet (DELEUZE, Gilles. 1968. p.17).*

Acerca dessas articulações, posteriormente, no mesmo livro de Schwarcz e de Varejão, há uma descrição sobre o processo de construção do imaginário na obra *Testemunhas oculares x, y, z*, relatando que Adriana Varejão partiu da leitura do livro *O espetáculo das raças*, de 1993, também de autoria de Schwarcz, e que de modo particular a artista “apreendeu não exatamente o que esteve nas páginas dele”, mas recriou a partir deste uma narrativa própria e com a ideia fixa de que a autora escrevera sobre os olhos humanos à luz das ciências e da história das civilizações. Esse trecho é latente acerca do imbricamento da artista no processo construtivo com o objeto criado, a partir de sua história, suas histórias e de sua autonomia gerada por uma verdade muito própria da artista, mas que reverbera na verdade de outras pessoas com suas histórias paralelas (SCHWARCZ, 2014, p. 21).

Para compreender essa característica de Varejão, emprestamos alguns termos ulteriores em Deleuze, quando descreve uma potência libidinal nos “objetos de profundidade” ou simulacros dotados de uma “subversão eterna”. Esse caráter subversivo é o que torna ímpar e faz com que Adriana Varejão tenha uma trajetória tão eloquente quanto aos processos de miscigenação dos povos brasileiros e de temas como a antropofagia e a escravidão, do que deles se conhece como fato, ou das histórias que foram reproduzidas por pintores naturalistas em suas missões históricas como nas gravuras de Theodore de Bry e nas pinturas de Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Frans Post, entre outros⁴⁵.

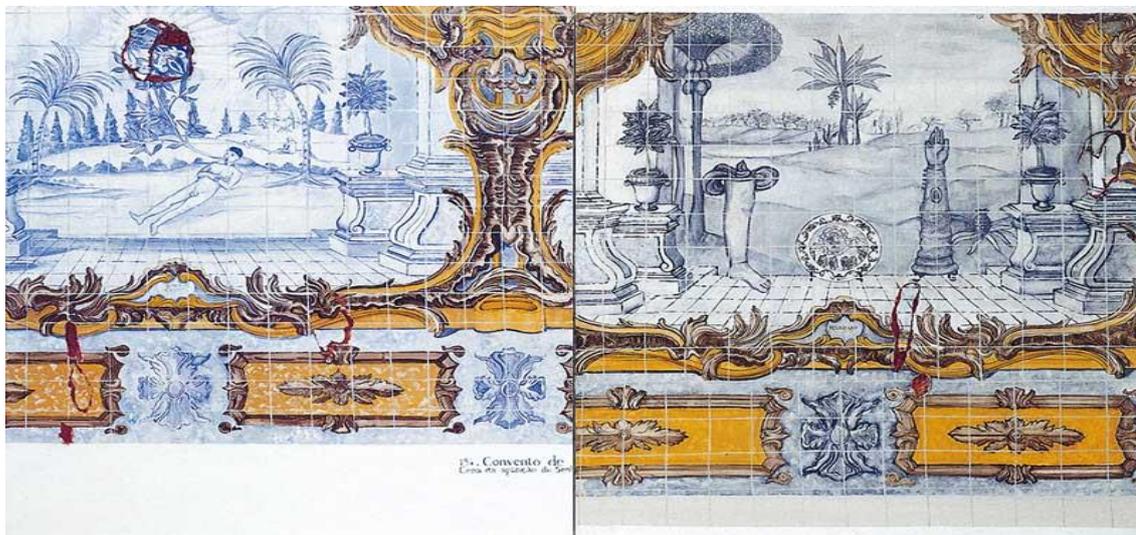
Ainda sobre as pinturas e seus “sintomas”⁴⁶, ao analisarmos *Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição e relíquias*, de 1993, percebemos tratar-se de uma obra em que o jogo compositivo está em simular duas páginas de livro que contêm fotos de azulejaria recortadas por fissuras sanguíneas que sugerem um emaranhado de articulações densas em significações e com referências históricas que, neste caso, recorrem aos azulejos portugueses do período de produção neoclássica, de 1780 a 1830, em que ocorre o retorno do uso da cor amarela, da perspectiva cavaleira e do emprego das almofadas romanas nas partes

⁴⁵Em um outro momento também serão apresentadas as “extensões ou tensões de conteúdos sígnicos” haverá outras considerações de modo mais aprofundado sobre o caráter subversivo da arte Adriana Varejão na exposição da “carnificina” em sua série “Terra Incógnita” e sobre o caráter provocativo e sobre as contravenções da arte contemporânea (DELEUZE, 1968, p. 231).

⁴⁶*Sintomas* na arte segundo Didi-Huberman em seu livro *Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde* (1992) aparece como a sedimentação *entre o visível e o visual* a partir das ideias trabalhadas anteriormente em *La peinture incarnée* (1985) e *Devant l'image* (1990).

que poderiam compor tanto o friso de paredes como os rodapés para resolver a questão dos acabamentos na azulejaria.

Figura 116 - Adriana Varejão. *Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição e relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

No âmbito da pintura representativa de Adriana Varejão, na década de 1990, existem os processos transfigurativos, outras séries que se desenvolveram em paralelo com “as catequese”: *Irezumes*, *Extirpações* e *Laparotomias*, datadas de 1994 a 1997. Nessas obras, o intercâmbio ocorre de um modo ainda mais complexo, o da pintura, simulacro de azulejos, acrescido de objetos escultóricos, como corpos de gesso que se encaixam e se projetam a partir da iconografia, isso tudo executado de modo semelhante como se faziam os altos-relevos desde os povos assírios e sumerianos há 2500 anos a.C..

Figura 117 - Adriana Varejão. *Extirpação do mal por revulsão*, 1994. Óleo sobre tela, lycra, moldes de gesso, emplastro sabiá e ventosas, 180 x 150 x 15 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

Esse procedimento agiu em contiguidade com a pintura ao fundo, como o de colocar emplastos no corpo da pintura; introduziram-se assim, à composição, as marcas do que seriam azulejos caídos. Entretanto, existem procedimentos contrários e que parecem, neste jogo da artista, retirar o espectador desse envolvimento por introduzir objetos de uso médico-hospitalar, como ventosas chinesas cheias de tinta vermelha, que simulam o sangue dos personagens na obra.

Há também outra obra com “sangue azul”: a *Extirpação do mal por overdose*, de 1994:

Figura 118 - Adriana Varejão. *Extirpação do mal por overdose*, 1994. Óleo sobre tela e objetos, 220 x 150 cm (tela) 220 x 40 x 40 cm (suportes)



Fonte: Site Adriana Varejão.

Essa obra poderia ser uma metáfora da aniquilação da nobreza e, por conseguinte, do homem escravocrata. Nela, o “derramamento de sangue” não é apenas pintado na tela: ele “explode” a partir do rosto de uma mulher e escorre até o chão. Essa exacerbação é exponencial de um Barroco, ou melhor, de um Neobarroco⁴⁷, que “[...] encontra-se na procura das formas — e na sua valorização — em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1987, p. 10). Para Calabrese, a instância do Barroco refere-se não a um período específico da Arte, mas a toda Arte que tem por premissa essa ideia de

⁴⁷ O Neobarroco ou “o barroco na contemporaneidade” é a proposta do subcapítulo que se encontra após a análise das pinturas escultóricas da artista.

“instabilidade”, da “polidimensionalidade”, da “mutabilidade”⁴⁸ presentes na obra de Varejão.

2.3. Pinturas com volumetria e esculturas simulacros de matéria

No *site* de Adriana Varejão⁴⁹, no que se refere à divisão por técnicas artísticas, as obras que serão tratadas encontram-se na categoria “Pinturas”, entretanto, em nossa concepção, elas têm padrões construtivos específicos, ou de pinturas com emprego de volumetria, ou de esculturas/paredes pela predominância do volume em sua tridimensão real e, por isso, estão inclusas como esculturas.

Essa patente escultórica nos foi confirmada com a visita ao Instituto Inhotim⁵⁰, que se localiza em Brumadinho, Minas Gerais. Lá está disposto um pavilhão da artista com esculturas/paredes expostas logo no saguão de entrada. Como por definição, o pleno relevo equivale à escultura e pode ser contornado por um segundo corpo; acreditamos que as obras *Paredes* adquiram esta nomenclatura, ainda que provisória, de esculturas.

As interferências da volumetria nas pinturas ocorrem desde a série *Terra incógnita*, com as fissuras e a matéria (gesso e tinta) espessa para metaforizar a carne. Mas os jogos e simulações entre a pintura, a gravura, o desenho e a cerâmica ainda disputam a reverberação da percepção nas obras de 1991 a 1996. Pode-se citar deste período obras emblemáticas, como *Filho bastardo*, *Mapa do Lopo Homem*, *Paisagens* e *Carne à moda de Frans Post*.

A partir de 1998, com a série *Línguas e cortes*, o volume se apodera aos poucos da pintura com rasgos que se projetam para fora da obra e são apoiados por estruturas de alumínio retorcidas, como se o pano da tela tivesse sido rasgado, deixando expostos, no lugar da estrutura de madeira da tela, uma matéria de poliuretano que se assemelha a órgãos ou vísceras humanas. Outro indício de que o volume toma partido preponderante é que as medidas dos quadros aumentam para compensar a volumetria projetada.

⁴⁸ Esses conceitos serão aprofundados mais adiante.

⁴⁹ Nos referimos ao site <http://www.adriavarejao.net/pt-br/imagens>.

⁵⁰ Visita realizada ao Instituto Inhotim em novembro de 2014 para análise das obras de Varejão expostas naquele espaço.

Figura 119 - Adriana Varejão. *Azulejaria azul em carne viva*, 1999. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e de madeira, 200 x 160 x 50 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

Adriana Varejão morou no México durante os anos de 1996 a 1998 e visitou algumas ruínas de uma vila de pescadores em Chacahua, onde havia paredes azulejadas, as quais foram retiradas de escombros, sendo reutilizadas como pisos, calçamentos externos e até como escadarias de casas. De acordo com Schwarcz, a artista viu nisso “restos do passado” e, ao retornar para o Brasil, inspirada por suas memórias visuais e fotografias coletadas lá, ela pôde reelaborá-las, criando a série *Charques*.

Essa série é um simulacro de ruínas, bem como a inclusão do volume, texturas e cores de carne, como se fossem charques, com o propósito de ressaltar a

memória de um tempo passado, representado pelos azulejos antigos e pelo antigo método de preservação da própria carne salgada, que se transformava em charque pela exposição ao sol.

Figura 120- Adriana Varejão. *Linda do Rosário*, 2004. Alumínio, poliuretano e tinta a óleo, 195 x 800 x 25 cm



Fonte: Site Adriana Varejão.

Ao olharmos a arte de Varejão, percebemos uma ruptura ao final dos anos de 1990, pois a iconografia tão característica do Barroco, que anteriormente estava presente em suas obras, desaparece por completo e cede seu lugar às ruínas que entram na obra da artista e passam a representar apenas azulejos comuns do cotidiano, remetendo-nos a memórias de uso doméstico do material, que ocorrera em Portugal no início do século XIX, mas que, no Brasil, ocorreu apenas com o surgimento das fábricas de azulejos, no final do século XIX, e se solidificaram com a ampliação das indústrias, que passaram a divulgar o emprego da cerâmica de revestimento e que virou moda nas casas elitizadas no Brasil do século XX, em que o progresso parecia muitas vezes se ligar à ideia de higienização e de limpeza hereditários da colonização de pensamento a partir da aculturação e da impregnação de valores e de bens culturais, resvalando nas questões de autonomia e de modernidade, de modo que, em nome do progresso, muitos países do novo

mundo se submeteram aos modismos europeus e deslocaram seu foco para os ditames do mercado da hegemonia norte-americana a partir da Segunda Guerra Mundial, com a crise na Europa, o fim da Guerra Fria e da massificação do capitalismo selvagem.

2.4. O Barroco na contemporaneidade

Por extensão da leitura de Calabrese, compreendemos que Varejão se insere no que consiste o Neobarroco a partir de três premissas já citadas, como a instabilidade, a polidimensionalidade e a mutabilidade. Com o objetivo de aprofundar a compreensão acerca disso, faz-se necessário tratarmos de cada uma em separado.

Para compreendermos “instabilidade”, devemos voltar nosso olhar para a perda da integridade, ou seja, o Barroco em sua plenitude está envolto pelas exacerbações e excesso de elementos compositivos e também pela espessura, camadas de tintas em muitas obras, tais como em altares e imagens sacras. No começo de sua carreira, Varejão tem essas características bem presentes, que vão uma a uma sendo dicotomizadas para serem trabalhadas em pares ou isoladas. Ora o espessamento e a fissura, ora a mimese da integridade do Barroco e a fissura nas imagens, do mesmo modo, aos pares.

A instabilidade em Varejão aparece com o rasgo nas pinturas ao estilo Lucio Fontana, entretanto, além dos rasgos, a artista inclui um elemento novo: a simulação de sangue e de carnes. Outro elemento do Neobarroco é o polidimensional, entendido como a ampliação da azulejaria barroca e o efeito cenográfico do poliuretano representando as carnes em um volume grande. Já na mutabilidade, os azulejos são os elementos preferidos da artista, como uma dobra construtiva do Barroco transferida para a pintura dessa azulejaria em primeira instância, como um simulacro que reverbera a essência do Barroco em pinturas antigas com intervenções inusitadas, ou seja, a dobra que produziu não só a repetição, mas a diferença e, portanto, a mutabilidade.

Calabrese não é a única fonte para a compreensão desse Barroco na arte contemporânea, uma vez que o termo “Neobarroco” está um pouco exaurido. Um exemplo disso é a nova nomenclatura utilizada por Alberto Saraiva⁵¹ para nominar e

⁵¹ Crítico e curador de arte.

descrever a mostra de Varejão de 2014. Dessa forma, a obra dela passa a ser incluída no Transbarroco. Ainda de acordo com a exposição *Transbarroco*, de Adriana Varejão, tem-se a seguinte citação:

Transbarroco é uma obra que exige atenção especial porque se trata de uma abordagem acerca não apenas da ampliação do período conhecido como Barroco, mas também de núcleos simbólicos e de linguagens que se tornaram palpáveis ao longo do tempo, engendrando forma, cor, ritmo na cultura e no corpo do homem brasileiro (...). O transbarroco da artista retoma uma matriz vivificante, mais que estética, rítmica, em nossa inventabilidade, cuja ressonância é uma realidade marcadamente contemporânea no universo visual. (SARAIVA, 2014).

Diante disso, outras nomenclaturas surgirão para um trabalho que tem se reinventado a cada dia, como nas pinturas de *Saunas e Banhos*, criadas de 2003 a 2009 e que estão sendo retomadas em 2017, conforme se pôde constatar em visita ao ateliê da artista por motivo da execução da entrevista que será comentada no próximo capítulo. A relação com esses trabalhos, segundo os relatos em *Pérola Barroca*, surge com a aquisição de um livro intitulado *Macau Glória. A glória do vulgar*, de 1991, que traz uma amostragem do emprego de azulejos em todas as instâncias da Arquitetura e presentes na cidade de Macau. Tal compêndio serviu de estopim para a sua criação, e a artista foi para Budapeste fotografar as famosas saunas e banhos os quais a cidade tem em seu repertório turístico por comportar o maior sistema água termal do mundo. Apesar de as imagens nas pinturas de Varejão terem sido projetadas a partir das saunas de Budapeste, a alusão à sua descoberta pelo viés chinês se reforça para validar a relação luso-sino-brasileira na administração de sua poética e de seu repertório sígnico e imagético, que, de um modo intencional ou não, parece sempre buscar a relação entre os povos por uma senda metaforizada de uma linguagem oriunda da azulejaria e que nos anos de 2000 vai se concentrar neste último viés, que atrita e considera a centralidade da relação entre os povos colonizadores e colonizados pelo viés da etnicidade, a partir do qual trataremos de modo mais aprofundado na análise que se segue do projeto *Polvo* e em outros desdobramentos chamados de *Kindred Spirits*.

2.5. Genealogia específica do Projeto Polvo

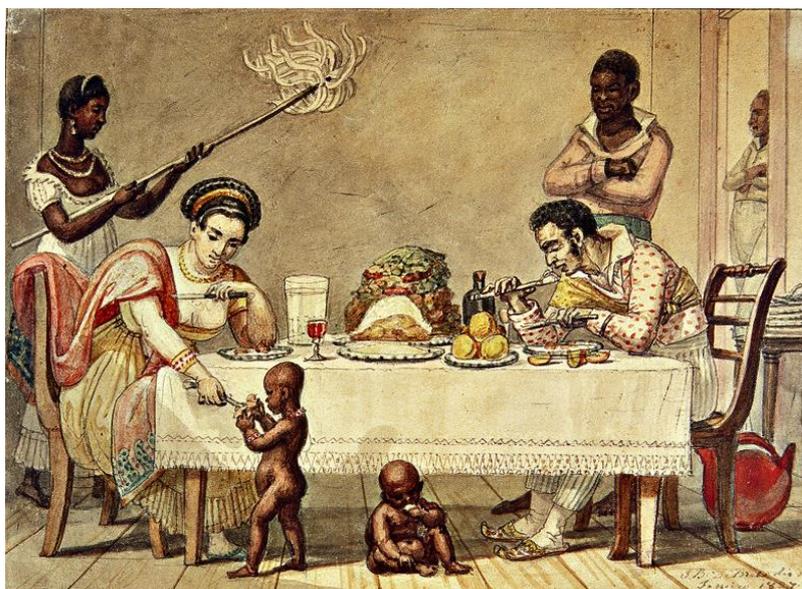
O projeto *Polvo* é um projeto em que a artista Adriana Varejão coloca em diálogo algumas pinturas com escalas cromáticas e autorretratos, com uma caixa de tintas por ela elaboradas. Na descrição pormenorizada do conjunto, os autorretratos

denominados *Polvo* ou *Polvo Portraits* são obras de encomenda que Varejão solicitou à pintora acadêmica Ana Moura para neles realizar intervenções, sobre as quais trataremos *a posteriori*.

Antes de entrarmos nos detalhes constitutivos do *Polvo*, acreditamos ser necessária uma visitação pontual por intermédio de outras obras com semelhante direcionamento para as questões da identidade cultural e artística brasileira ligadas ao viés do social, de encaminhamento étnico e atrelada à representação do Estilo Barroco como uma herança carregada não apenas de sentidos estéticos, mas das representatividades do Barroco português miscigenado com o Barroco brasileiro e trazidos para o seu repertório com uma nova roupagem. Ora essa abordagem é mais evidenciada, ora mais sutil; partidária da primeira vertente está a série *Terra Incógnita*, sobretudo nas versões de *Filho Bastardo* (1991-1995), produzidas a partir de cenas das aquarelas do artista francês Jean-Baptiste Debret, que, em sua incursão ao Brasil-colônia, tomou registro e fez representações de cenas cotidianas em que se evidenciavam as relações entre colonizadores e colonizados, fato este que interessou a artista pelo possível confronto entre essas narrativas históricas e a que viria a recriar com uma dramaticidade exponencial.

Adriana Varejão, em *Filho Bastardo II* (1995), amplia a absurdidade das cenas de Debret, recriando-as com a ideia de aprisionamento e de violência sexual, como em uma narrativa paradigmática secundária e de denúncia. Há, contudo, uma cisão que divide a tela ao meio e que interrompe a própria narrativa, trazendo a presença da ação da artista para o tempo presente, mas que, ao mesmo tempo, é uma metáfora de uma carne que se fende em uma simulação de carne ferida. Não há como não imaginarmos a dor de uma cisão em metáfora com todas as narrativas de ruptura, cortes e malefícios ocasionados pela escravidão.

Figura 121 - Jean-Baptiste Debret. *Um jantar brasileiro*, 1827. Aquarela, 15,7 x 21,9 cm



Fonte: <https://www.sopacultural.com/wp-content/uploads/2016/07/Artista-Jean-Baptiste-Debret_1768-1848_um-jantar-brasileiro_1827_aquarela_157-x-219-cm.jpg>

Figura 122 - Adriana Varejão. *Filho bastardo II - cena de interior*, 1995. Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm



Fonte: <<https://br.pinterest.com/saoritanno35/arte-brasileira/?lp=true>>

Adriana Varejão chega à abordagem da etnicidade através de trabalhos que fazem um rebatimento mais sutil da ligação entre diversos povos, por fazê-lo através da indicação conceitual de seus títulos, que direcionam e mobilizam o modo de leitura do fruidor pelos seus nomes e expressões, como na série *Irezumis*⁵², que

⁵² *Irezumis* são tatuagens artísticas japonesas e também é uma série de Adriana Varejão cujo agrupamento pode ser encontrado no site da artista. <http://www.adriavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>

deflagrou as ideias centrais, que são a *Extirpação do mal*, *Laparatomia* e *Pele tatuada à moda de azulejaria*, entre outras obras que trazem a iconografia de um Barroco que vai se desvencilhando de suas características originais, pois se transforma em um Barroco revisto pela artista, por suas reinterpretações e pela impregnação das *chinoiseries*⁵³. Algumas influências assumidas pela artista ajudam no entendimento do novo substrato de suas obras, sobretudo, a partir do final da década de 1990, em que o seu Barroco se transforma e sobre o qual ela relata:

[...] li o livro do Deleuze, do Leibniz, *A dobra do Barroco*. Assim, eu não li o esse livro, eu pincelei algumas coisas porque esse livro é muito hermético, muito difícil. Mas, ele fala de uma coisa da qual me aproximei que foi de um Barroco mais filosófico. (VAREJÃO, 2017, p.5).

Figura 123 - Adriana Varejão. *Pele tatuada à moda de azulejaria*, 1995. Óleo sobre tela e isopor, 140 x 160 cm



Fonte: <<http://corpoemquestao.blogspot.com.br/2012/09/adriana-varejao-httpwww.html>>

Diante disso, o Barroco em Varejão é plural e transcodificado por ressignificações e por articulações reflexivas, através das quais a artista realiza suas associações dentro do universo da arte que permeia a linguagem, o conhecimento e a própria arte. Enfim, são operações de investigações concretizadas por sucessões de recriações seriadas e cíclicas.

⁵³ A *chinoiserie* de Adriana Varejão segue por um viés contemporâneo de entendimento do termo como elementos externos orientalizados e marginais que se apropriam da figuração em determinadas obras e criam uma tensão a partir do que é verdadeiro ou falso na obra. A exemplo de carimbos e imitações que fazem com que as obras pareçam antigas, peças de relicário, mas que são recodificações da artista.

Adriana Varejão se detém em questões como a patologia do barroco, a presença de um longo processo de influência da China na cultura brasileira, e os traumas do processo de expansão colonial e dos encontros consequentes aos descobrimentos como tendência a uma visão unificadora do mundo. O barroco recupera abertamente seu caráter político de instrumento de retórica, com função persuasiva de catequese, preparo ideológico dos caminhos da conquista. (HERKENHOFF, 1994, p.40).

Daí surge a importância da análise de algumas obras que antecedem o projeto *Polvo*. Segundo apontou Schwarcz, na genealogia de *Polvo* estão os exemplos realizados em 1997, *Testemunhas oculares X, Y e Z*, de 1997, e *Castas Mexicanas: espanhola, mestiça e castiça* e sobre as quais a historiadora condensa uma perspectiva de que “cada trabalho carrega muitas autonarrativas: narrativas alheias, narrativas avulsas e narrativas pessoais, transformadas em obras visuais” (SCHWARCZ, 2014, p. 39). Deste modo, tem-se narrativas que se repertoriam além das fronteiras das artes, permeando entre fontes históricas das ciências médicas, da história do Brasil e do mundo, com um foco de recorrência sobre as colonizações, a história dos povos, as etnias, as nacionalidades, as impregnações culturais, as *chinoiseries* e a ruínologia da azulejaria.

Entendemos, a partir das explicações de Lilia e dos testemunhos nas obras de Varejão, que há uma passagem por narrativas em hipertextos indiciais de uma metacriação heurística, pois decorrem de estímulos e de encontros visuais fortuitos que alimentam as descobertas plásticas voltadas para a construção estética, que é sempre muito apurada e complexa. Enfim, há na articulação de processos de metalinguagem elementos que se instauram e que revelam a força e o caráter de seus trabalhos, de modo mais específico, pelo entendimento de uma dobra da imagem, ou de suas dobras, à moda do Barroco deleuziano⁵⁴.

A dobra, ou a duplicação, da imagem nas obras de Adriana Varejão ocorre na intersecção que produz um desvio atrelado a uma imagem de referência, a partir do qual há uma busca pelo que está além da forma prima concebida. Diante disso, por contiguidade, a artista analisa e destrincha narrativas que ficam na imanência desse Barroco particularizado e especializado em condicionar intertextos a partir de operações concretas, como a simulação de obras antigas, clássicas ou contemporâneas de outros artistas, viralizadas por suas interferências. Portanto, a corrupção dessas obras-primas traz um desejo velado de sedução visual do

⁵⁴ Este Barroco deleuziano ao qual nos referimos é encontrado na conceituação prima de Gilles Deleuze a partir do qual “o Barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras” (DELEUZE, 1991, p. 13).

espectador, que fica perplexo com as histórias inseridas ou retiradas de um contexto a outro. Schwarcz observa o que a artista descreve em seu trabalho:

Testemunhas oculares x, y e z (1997) traz três Adrianas: uma índia, uma chinesa, uma moura. Diz a artista que poderiam ser também três mulheres com expressão semelhante, mas com o rosto voltado para diferentes lados: esquerda, centro e direita. Falta a branca, e essa ausência é presença reveladora: da presença branca a classificar e a ordenar as demais, ou sombra que lá se impõe por mera onipotência. (SCHWARCZ, 2014, p. 30).

No trecho acima, há a reprodução da fala da artista, que revela alguns dos jogos de articulação de ideias a partir dos quais a linguagem na Arte se coloca a serviço dos jogos “de ir e vir”, ou das projeções e metáforas contidas no procedimento da extirpação dos olhos de seus retratos como “índia”, “chinesa” e “moura”, que, por sua vez, representam as faces de povos mimetizados nos retratos de Varejão. Pode-se aferir, então, que ela opera também através da articulação de sua “ausência”, ou a partir do que se considera como um espelhamento reverso, o do desvio, da desdobra⁵⁵.

Figura 124 - Adriana Varejão. *Índia. Testemunhas oculares X, Y e Z*, 1997. Óleo sobre tela, 85 x 70, 1997



Fonte: Livro *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*.

Sobre a ideia de duplicação da imagem a partir de sua dobra real pela duplicação ou replicagem, existem ainda duas obras que merecem ser citadas. A

⁵⁵ A desdobra para Deleuze é o desvio da dobra que considera “a continuação ou a extensão do seu ato, a condição de sua manifestação” (DELEUZE, 1991, p. 68).

primeira é *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (1998), um trabalho complexo desde o nome, apresentado na 24ª Bienal de São Paulo em um “cubo branco”⁵⁶ que enclausurava as telas e os transeuntes. Esse espaço de imersão criado pela artista era um lugar de confinamento, mas, ao mesmo tempo, de imersão, concebido para potencializar o conjunto de telas cuja estratégia consistia em articular uma realidade atemporal dentro das projeções que se podem aferir a partir de cada uma das imagens, como se cada uma delas fossem camadas de uma protorrealidade, ou de uma realidade que não se materializa no presente, pois acontece em outro tempo e espaço, no tempo e nas apreensões espaciais projetivas da artista dentro de uma utopia que se aproxima de um sonho ou de um pesadelo se considerado o conteúdo exposto em uma narrativa de um esquiteamento, que tinha por referencial primário a pintura de neoclássica de Pedro Américo. Varejão amplia esse esquiteamento para um dilaceramento completo das carnes em cada uma das telas, o que dramatiza ainda mais a história do inconfidente mineiro que morreu em nome de seus princípios insurgente contra os colonizadores portugueses. Entretanto, o Tiradentes de Varejão está dissociado de uma narrativa lógica, linear e temporal em que se imaginaria o tempo passado e nos remeteria à Inconfidência. O homem ali representado descreve um dilaceramento no tempo presente, porque traz a narrativa para jogos de espelhamentos⁵⁷ possíveis no tempo da fruição, ou seja, do tempo presente. Assim sendo, seus processos associativos poderão instaurar um diálogo diante do jogo ficcional dramático e dramatizado dentro e fora da história do inconfidente.

A segunda obra, dentro do viés da dobra trazida para análise a partir de suas semelhanças (redobra⁵⁸) e diferenças (desbobra), é o díptico *Duplo reflexo do outro*, de 1999, em que Varejão trata da relação direta entre esses elementos de rebatimento especular. A artista apresenta dois autorretratos frontalizados para que se tenha uma ideia de espelhamento, mas, ao mesmo tempo, usa uma estratégia de oposição em que a segunda imagem possui um tamanho menor e, por esse motivo, nesta há um princípio de secondidade, de subordinação à primeira, um indício, portanto, da direção do encaminhamento do olhar de que frui a obra. E, diante disso, espera-se que haja um espelhamento perfeito da primeira para a segunda, mas esse

⁵⁶ Termo empregado por Brian O'Doherty na revista Artforum de 1976, para descrever “o espaço asséptico e temporal das galerias”(O'DOHERTY, 2002, p. XIII).

⁵⁷ Espelhamento na perspectiva de Theodor W. Adorno está atrelado a mediações.

⁵⁸ A redobra é outro conceito introduzido por Deleuze que caracteriza a ordem das semelhanças.

reflexo é propositadamente imperfeito, porque, no segundo autorretrato, a artista é representada em uma dimensão menor, além do fato de que nesta imagem a face é representada mais pálida e, portanto, talvez outra camada de si mesma, uma camada que perdeu seu brilho. Em seu método paradigmático, ainda há uma última estratégia de aniquilamento do espelhamento, que é aquele ocasionado pelo corte matérico produzido sobre a superfície da obra. Sobre esta última operação, a artista realiza um questionamento sobre o seu processo criativo:

[...] eu não sei se precisava daquele corte. Até hoje eu acho que aquele trabalho poderia ser só a imagem com a imagem distorcida, espelhada. É provável que eu faça outro sem o corte. Sabe quando você ficou no recalque? Acho que esse corte ficou um pouco demais porque eu quis recortar a imagem que seria espelhada, então, a imagem da imagem. E quando você corta você traz aquilo mais para o real. É uma viagem assim, mas, que eu achei um pouco bobinha. Esse é um fantasma... Agora a pouco você falou em fantasma. Esse eu refaria meio como um fantasma para rever como seria sem. (VAREJÃO, 2017, p. 11).

As duplicações também são de ordem semântica e dependem sempre do espectador, que se inscreve no jogo dos espelhamentos reais ou dos que indicam ser o reflexo daquilo ao qual se rebate para cotejar revelação de contiguidade ou não de outras formas. A contiguidade é um elemento que se inscreve na produção de Varejão, a exemplo das operações paradigmáticas contidas nesta obra, originárias de um estudo labiríntico produzido em seu ateliê, com manequins e espelhos, para dar suporte visual aos espaços dessa criação que envolve tanto falsos quanto verdadeiros espelhamentos das formas em cada uma das telas, em que pode haver mediações por transladações, rotações, diminuição, aumento, manutenção, repetição, diferenciação, desvio e ausências.

Figura 125 - Adriana Varejão. *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. 24ª. Bienal de São Paulo



Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/sites/default/files/imagecache/obras/9801a.jpg>>

Figura 126 - Adriana Varejão. *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998. Telas com dimensões diferentes



Fonte: <<http://biamamdos.blogspot.com.br/p/rela.html>>

Figura 127 - Adriana Varejão. Duplo reflexo do outro: (díptico), 1999, óleo sobre tela (díptico), 80 x 64 cm, 45 x 27 cm



Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>

Na série *Charques* (2000), há um retorno ao espelhamento da azulejaria, que agora aparece com características de azulejos portugueses, chineses, mexicanos — replicados a partir de fotos de lugares que visitou — e brasileiros, e tanto os azulejos ornamentados quanto os de uso cotidiano aparecem miscigenados à visualidade das carnes de charques, nas quais se pode considerar que a artista conseguiu alcançar a volúpia que desejava:

Charques é azulejo que não é azulejo, carne que não é carne, ruína que não é ruína e todo um simulacro. Quem é aquele cara que cortava... Ah! Matta-Clark... Que cortava pedaços de paredes mesmo. A ruína dele, a coisa escultórica dele é muito mais direta, em uma linguagem mais verdadeira no sentido da experiência. (VAREJÃO, 2017).

O simulacro⁵⁹ aparece no discurso da artista como parte de uma de suas buscas, pois ela passa da simulação visual dos azulejos para o objeto que pode conter a vicissitude daquilo que ela constrói enquanto pintura orgânica indiciada como carne e, ao mesmo tempo, como um objeto por ele mesmo, se considerarmos o contexto em que as carnes são apresentadas. Na série *Saunas e Banhos* (2003 a

⁵⁹ Simulacro aparece para contemplar um diálogo com o simulacro deleuziano cuja propriedade seria de carregar consigo a presença do objeto original.

2009, 2017), há uma higienização da azulejaria pela ideia de sua vulgaridade atrelada a conteúdos da ordem da fisicalidade sexual, metaforizada por lugares de projeção da intimidade das pessoas ou dos vestígios das pessoas nos ambientes das saunas e banhos. Deste modo, uma presença expressa por intermédio dos títulos que

[...] vinham das ideias, do que li de Sade e Bataille e de toda aquela literatura libertina (alusão da entrevistada à literatura erótica francesa dos séculos XVIII ao XX). Eu quis que as narrativas desses trabalhos viessem dos títulos e que tivessem um grau de suspense como se, a qualquer momento, um personagem pudesse ser projetado ali... Um personagem invisível, nem mal e nem bom. Então, os títulos são dúbios e podem significar as duas coisas. O primeiro título é *O sedutor*, depois *O obsessivo*, *O iluminado* e tem um que eu adoro... *O virtuoso*. E são vários títulos assim que criam um clima de narrativa, mas, sem que o personagem apareça. (VAREJÃO, 2017).

Observa-se que no mês de junho de 2017 a artista estava testando essa presença em esboços espalhados pelas paredes de seu ateliê, algo notado e comentando, mas o qual a artista indicou com uma questão que está em aberto. Ela disse também que, por momentos, é envolta pela saudade de algumas séries que criou e as retoma, modificadas e recodificadas por novas instâncias de inquietações.

Finalmente, para tratarmos do projeto *Polvo*, cabe fazermos uma explanação sobre suas três variantes, pois este foi apresentado em três espaços expositivos diferentes. A primeira exposição do trabalho ocorreu de 15 de outubro a 09 de novembro de 2013, na Galeria Victoria Miro, em Londres; a segunda foi de 05 de abril a 17 de maio de 2014, na Galeria Fortes Vilaça (hoje, Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel), em São Paulo; e a terceira foi de 24 de abril a 21 de junho de 2014, na Galeria Lehmann Maupin, de Nova Iorque. Apesar da datação, a genealogia do trabalho traz o entendimento de que a versão de Nova Iorque foi executada antes da variante de São Paulo, fato este confirmado após a entrevista com a artista. Isso porque, segundo nossa análise, a cronologia de trabalho apontava que as duas primeiras versões têm doze retratos, e a terceira e mais completa tem 33 retratos. No site da artista, há a informação de que existe o projeto *Polvo I* e que um é a *Classic Series* (2013), o outro é a *Seascape Series* (2014), e outro, a *China Series* (2014). Deste modo, trataremos das visualidades de cada série a partir dessa informação complementar e não pela ordem expositiva dos projetos. Outra dificuldade inicial é que, em todos os catálogos, as obras têm os mesmos nomes, como por exemplo, *Polvo Portraits I, II, III*, e assim por diante, ou seja, as telas têm

nomes iguais e o que muda, na realidade, são as séries às quais pertence cada obra.

Essa confusão de nomes entre o que é igual e o que é diferente foi o estopim da presente análise, uma vez que o trabalho da artista transparece certa ambiguidade e que, além de tudo, para ser compreendido, indica a necessidade às referências de obras anteriores em seu percurso artístico e que entram em diálogo como o projeto *Polvo*, seja pela questão estética, seja pela questão sígnica e outras acerca de outras questões que serão trazidas para o texto como apontamentos que possibilitam inferências e discussões que não se pretende conclusas e que sempre suscitarão novas analogias. Para tanto, ou para que se crie um texto em diálogo, a entrevista com a artista será um ponto de apoio fundamental, uma vez que se insere no esclarecimento de questões pontuadas e no surgimento de informações inéditas sobre a constituição do projeto *Polvo* e sobre seus trabalhos mais recentes, que têm forte ligação com o trabalho.

2.6. Projeto Polvo: Extensões ou tensões de conteúdos sígnicos

O projeto *Polvo* surgiu para a artista com o incômodo gerado a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 1976, na qual os brasileiros faziam as suas autodeclarações de cor ou raça. A artista que vinha desde a década de 1990 trabalhando com uma arte atenta às questões de etnicidade, encontrou mais um desafio para a sua produção criativa e foi delineando aos poucos o seu trajeto dentro da obra. Começou analisando os nomes que aparecem na pesquisa⁶⁰, como “turva”, “sapecada”, “retinta”, “agalegada”, “branquinha”, “cabocha”, “café com leite”, etc. Essas denominações geraram desafios de ordem semântica, uma vez que a artista se debruçou sobre essas questões, como descreve:

[...] selecionei os que eu achei mais interessantes e escolhi pelos nomes, porque essas cores não importam pelas cores, mas pelos nomes, como você nomeia, porque ele é sobre isso, com você nomeia branco, mulato, mestiço; o negro, o claro! É sobre linguagem! (VAREJÃO, 2017).

A subjetividade da questão da cor de pele suscitou uma vontade de trabalhar em torno dessas questões que envolvem a identidade étnica, a questão da pele e a mestiçagem do povo brasileiro. Tzvetan Todorov cita o exemplo do artista

⁶⁰ No catálogo da exposição que ocorreu na Galeria Fortes Vilaça há a reprodução desta tabela de cor da PNAD que a artista resgata, estuda, rabisca e na qual assinala as suas escolhas.

Diego Duran, que, de modo ancestral, tratava da “mestiçagem cultural”, que, segundo o autor, consiste em compreender “ambas as culturas — ou, em outras palavras, é capaz de traduzir os signos de uma para os da outra” e, no caso presente, podem-se citar as operações propostas por Varejão (TODOROV, 1982, p. 180).

A artista resolveu, então, encomendar tintas diferenciadas e elaboradas por ela na imantação matérica dos nomes que escolheu para que, com exclusividade, essas cores fizessem parte de sua nova paleta de tintas, a partir das quais são realizados os retratos nas duas primeiras versões e com as quais também produziu escalas cromáticas que ela define como

[...] um falso estudo de cores. Porque era falso aquele estudo de cor e tinha um objetivo bem plástico. A narrativa das tabelas eram ficcionais e simulavam um estudo para se relacionar à caixa das cores das tintas *Polvo* porque assim os retratos teriam uma ligação e eu tomei como referência as várias tabelas de cor e como elas se mostravam e fiz as interferências acima dos retratos. (VAREJÃO, 2017).

Em todas as versões do projeto *Polvo* houve a repetição dos autorretratos, mas a fatura de intervenções faciais com grafismos indígenas ficcionais ocorreu somente a partir da terceira versão. Varejão encomendou à colaboradora, a pintora Ana Moura, uma série de retratos de si mesma com tons de pele diferentes, isso nas duas primeiras versões do projeto, mas na última os mesmos foram realizados por retratistas chineses anônimos que estão agregados indiretamente à denominação de *China series*.

As intervenções da artista nas três versões foram diferentes, na *Classic series*, portanto, Varejão fez interferências nas cores de pele e em suas imagens acrescentou escalas cromáticas dentro dos próprios retratos. Nas duas outras séries, as escalas foram produzidas separadamente e transformaram-se em pinturas geométricas, independentes dos retratos, e que serão denominadas *Little* ou *Big Polvo* durante uma exposição que ocorreu na Dallas Contemporary Gallery, de Nova Iorque, em 2014. Outra intervenção que ela realizou possibilitou uma nova roupagem para a versão chinesa do Brasil, isso porque a artista mimetizou os contornos de grafismos indígenas brasileiros, modificando os grafismos originais, que são fruto de pesquisas citadas e apontadas por ela em seu *Instagram* a partir de referências que encontrou nos livros de Alexandre Ferreira e de Lux Vidal. Essas incrustações pictóricas são falsos grafismos, porque se distanciam dos contextos

originais e porque não obedecem à nomenclatura dos traços desenhados nos grafismos indígenas, não usam as mesmas cores e valem-se apenas dos contornos para dar a impressão de idênticos, mas que, se analisados com atenção, são diferentes.

Outra intervenção do projeto *Polvo* foi a caixa de *Tintas Polvo*, usada pela artista como um objeto em diálogo com as pinturas e com os seus intertextos de representatividade daqueles que se autodefinem “galegos”, “morenos”, “sapecados”, etc., e que possam procurar por equivalências a partir de seus tons de pele. É um encontro do espectador em cima da pauta dos atritamentos das relações étnicas e ao mesmo tempo um modo indicial da arte abordar as diferenças.

A presente investigação apontou para um desdobramento do *Polvo* que ocorreu em 2016 e que se chama *Kindred spirits*. Ele consiste em um conjunto instalatório que surgiu “através de uma conversa com Pedro Alonzo, curador de Dallas Contemporary que sugeriu a Varejão para mudar de foco o seu ‘*native Brasil*’ para o ‘*Native American Indians*’” (BRITO, 2017). No conjunto de *Kindred spirits* houve o mesmo procedimento implantado no *Polvo China series*, no qual a artista encomendou os retratos da China. Desta vez, entretanto, a artista sobrepôs a esses retratos dois tipos de intervenções; uma delas são os seus “falsos grafismos americanos”, produzidos a partir de pinturas antigas, a exemplo do que fez na *China series* e também das obras de arte de artistas americanos interpretadas como grafismos da arte sobrepostos aos seus retratos:

[...] eu quis relacionar a pintura, a arte dos americanos minimalistas com estas pinturas faciais, tradicionais, criando assim um ambiente meio híbrido e que quebrava a hierarquia do que é arte primitiva, do que é o “selvagem” (gesto de aspas com as mãos), e do que é a cultura, arte mais elitizada, não selvagem e civilizada, como é o caso do Minimalismo e seus grandes ícones como o Serra. Eu quis quebrar essa hierarquia e misturar duas coisas encima daqueles retratos. (VAREJÃO, 2017).

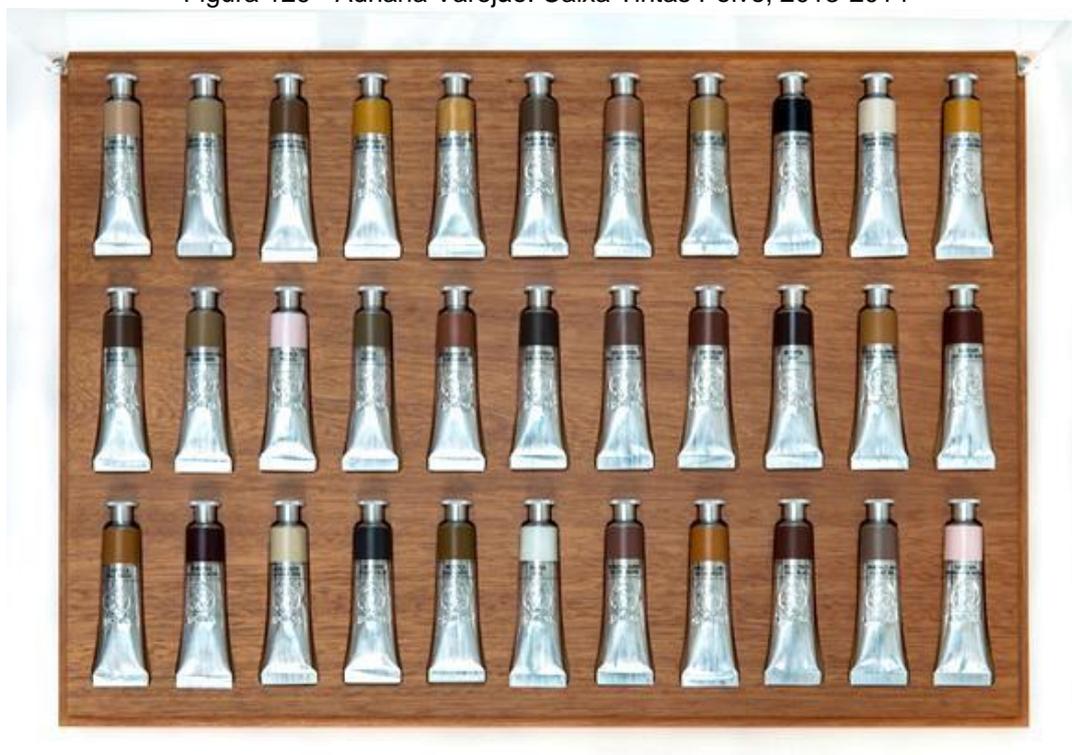
Varejão realizou em *Kindred spirits* três *Big Polvos* e alguns menores, inserindo e interligando estes com os projetos *Polvo* anteriores e apresentou os seus *Mimbres*, que são simulacros de cerâmicas ameríndias e que dialogam com seus antigos *Azulejões* e com as antigas cerâmicas chinesas (Song). Há uma grande eloquência na articulação de seus trabalhos que parte de princípios exploratórios em uma ação criadora atrelada à procura de novos estímulos visuais que se relacionem com seu repertório artístico, em uma investigação aberta e em cujos deslocamentos estão as possíveis trocas e descobertas na arte.

Figura 128 - Adriana Varejão. *Polvo I (China series)*, Galeria Fortes Vilaça, 2014



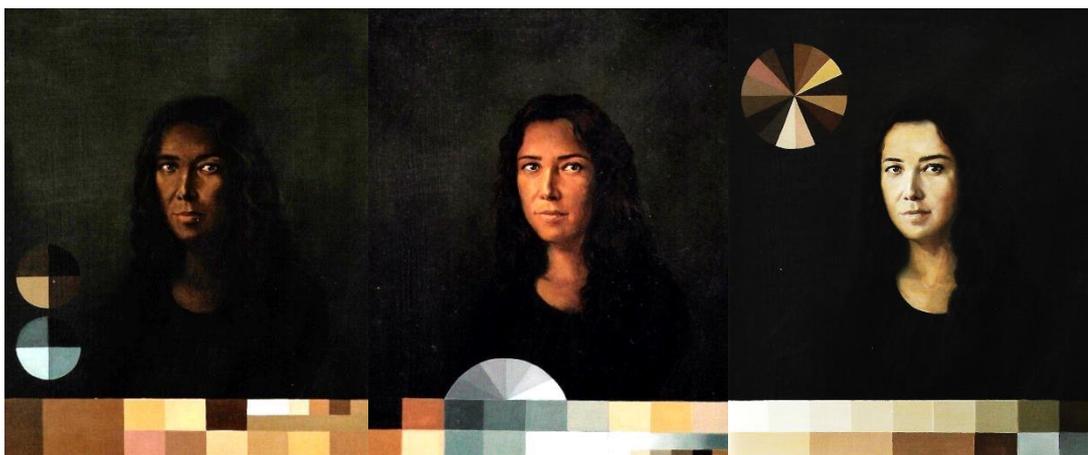
Fonte: <http://www.patriciadiasjoias.com.br/3o-dia-de-galerias-em-sp/>

Figura 129 - Adriana Varejão. *Caixa Tintas Polvo*, 2013-2014



Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/tintas-polvo>>

Figura 130 - Adriana Varejão. *Polvo I (Classic series)*, 2013



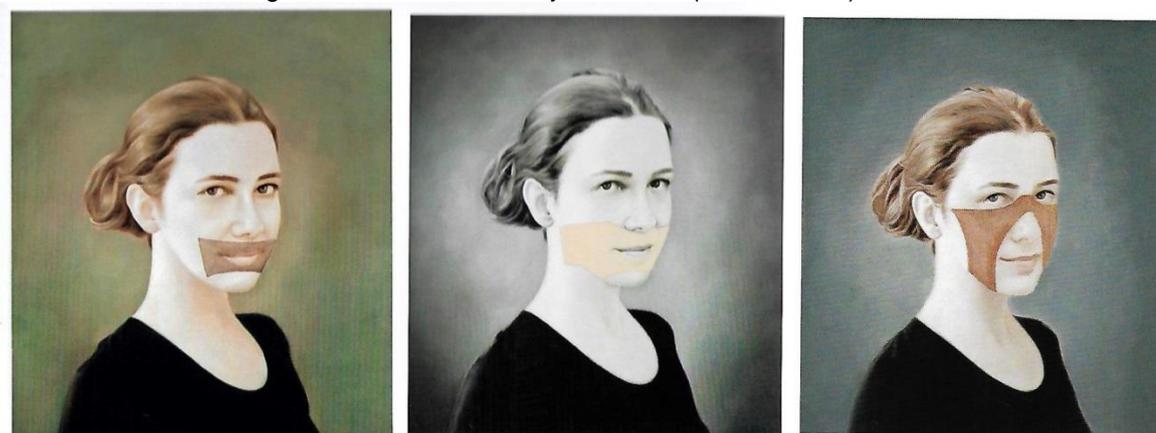
Fonte: Catálogo da exposição *Polvo* na Victoria Miro Gallery, Londres.

Figura 131 - Adriana Varejão. *Polvo I (Seascape series)*, 2014



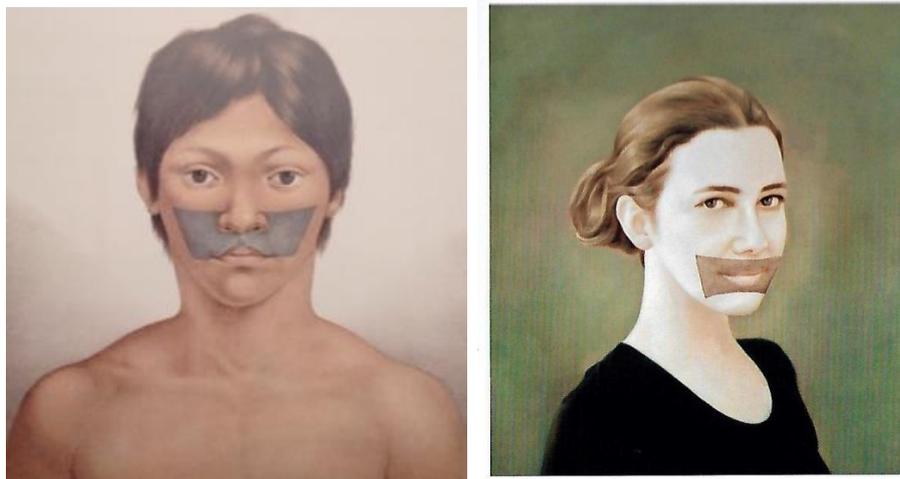
Fonte: Catálogo da exposição *Polvo* na Lemann Maupin, Nova Iorque.

Figura 132 - Adriana Varejão. *Polvo I (China series)*, 2014



Fonte: Catálogo da exposição *Polvo* na Galeria Fortes Vilaça.

Figura 133 - Alexandre Rodrigues Ferreira. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão Pará, rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, 1783-1792; Adriana Varejão. *Polvo I (China series)*, 2014



Fonte: Esq. <<https://www.instagram.com/p/jxGez4J8Pg/?taken-by=adriana varejao>>; Dir. Catálogo da exposição Polvo na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Figura 134 - Lux Vidal. *Fotografia mostrando pintura facial*, 2000; Adriana Varejão. *Polvo I (China series)*, 2014. Galeria Fortes Vilaça



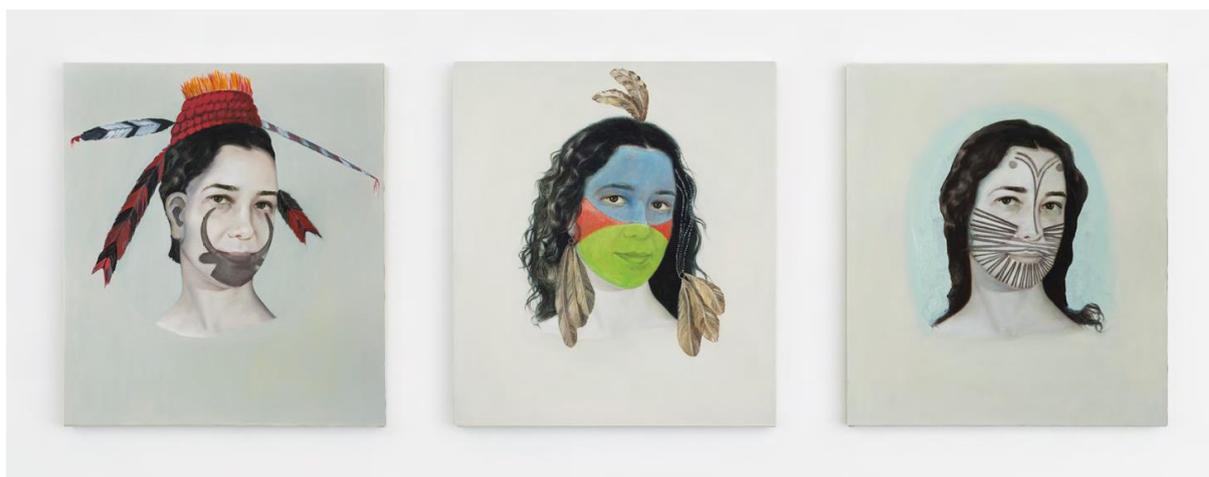
Fonte: Esq. Vidal, 2000, p. 148; Dir. Catálogo da exposição Polvo na Galeria Fortes Vilaça, São Paulo.

Figura 135 - Adriana Varejão. *Kindred Spirits V*, 2015. Oil on canvas, 15 parts, each: 20.47 x 17.91 x 1.38 inches, 52 x 45.5 x 3.5 cm, LM22216



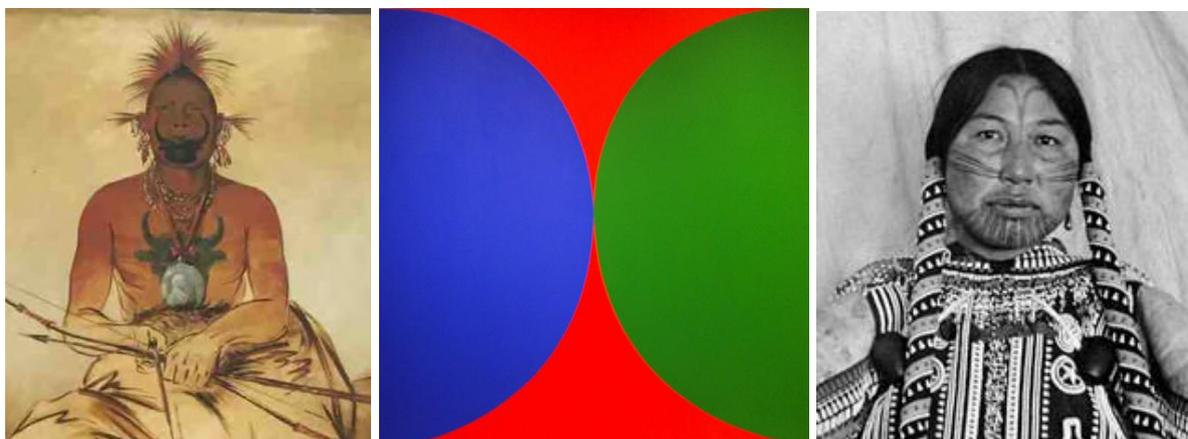
Fonte: Material fornecido pelo Atelier de Adriana Varejão.

Figura 136 - Adriana Varejão. *Kindred Spirits III*, 2015 Oil on canvas, 3 parts, each: 20.47 x 17.91 x 1.38 inches 52 x 45.5 x 3.5 cm, LM22218



Fonte: Material fornecido pelo Atelier de Adriana Varejão.

Figura 137 - 1 - George Catlin. Pawnee (detail), 1832. Collection of Smithsonian American Art Museum; 2 - Ellsworth Kelly. *Blue, Green, Red II*, 1965, Collection of Seattle Art Museum; 3 - Aivillik Inuit woman Niviatsniaq ("Shoofly Comer") in 'fancy' dress (detail), 1904. Photographer Albert P. Low. Library Archives Canada



Fonte: Material fornecido pelo Atelier de Adriana Varejão.

Figura 598 - Adriana Varejão. *Kindred Spirits (with Big Polvo and Mimbres)*, 2015. Dallas Contemporary.



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/7tZ2hDJ8Ki/?taken-by=adrianavarejao>>

Figura 139 - Selfie de Malcol M Horton, *Love your work*, 2015



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/-hRMT6J8EJ/?taken-by=adriavarejao>>

Figura 140 - Portrait at Dallas Contemporary, 2015



Fonte: <<https://www.instagram.com/p/-OO0aEJ8Bu/?taken-by=adriavarejao>>

Figura 141 - Adriana Varejão, *Big Polvo*, 2015. Dallas Contemporary



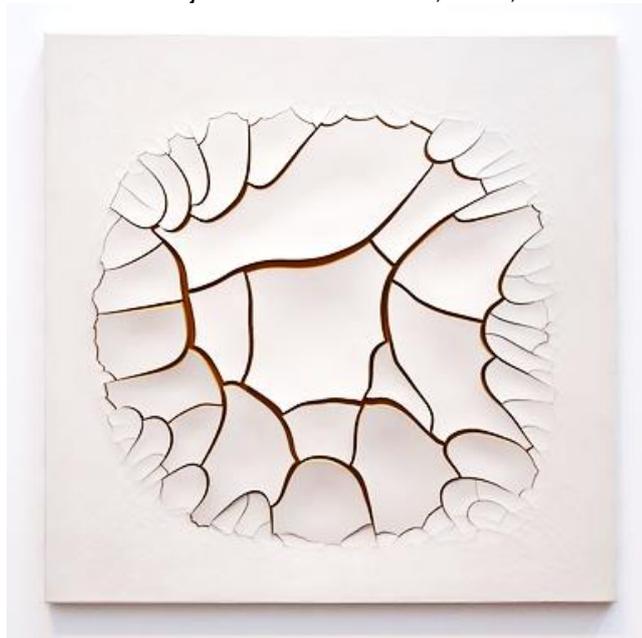
Fonte: <https://www.instagram.com/p/7tk_b_J8LK/?taken-by=adriavarejao>

Figura 142 - Adriana Varejão. *Brown Mimbres I*, 2015, Dallas Contemporary



Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>

Figura 143 - Adriana Varejão. *White Mimbres I*, 2015, Dallas Contemporary



Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>

CAPÍTULO 3 – MARIA BONOMI E ETNIAS

3.1. Percurso artístico

O trabalho da artista plástica Maria Bonomi tem a amplitude de um percurso artístico com sessenta anos dedicados às artes visuais, à passagem pela pintura, ao teatro e à fixação na gravura e na arte tridimensional, aplicadas às cidades, além do trabalho de curadoria e da influência que exerceu durante quarenta anos no cenário artístico brasileiro, a partir de sua presença artística, e nos Conselhos de Arte das Bienais de São Paulo⁶¹ e em outras mostras no Brasil e no exterior⁶², sendo referência nas mídias impressas e televisivas como uma artista cuja carreira e opiniões são meritórias de interesse público. Na tese de doutorado de Aleksandra Matias de Oliveira, intitulada *Poética da memória. Maria Bonomi e Epopeia Paulista*, a autora apresenta um estudo que contempla as convergências entre a memória e a arte a partir das análises do painel *Epopeia Paulista*, de 2004-2005, e cita com brevidade o conjunto de Arte Pública *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, que fará parte do objeto de estudo na presente explanação no que se refere às relações de contiguidade histórica através de suas imantações técnico-poéticas oriundas da gravura.

Trata-se de uma carreira artística consolidada e que foi trazida para o cenário acadêmico em sua tese de doutorado intitulada *Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade*, defendida em 1999 na Universidade de São Paulo (USP), através da qual Maria Bonomi refletiu sobre as inserções de seu trabalho de arte na arte pública. Além desse material acadêmico, há um Acervo Documental Histórico⁶³ no Atelier Maria Bonomi, com cerca de dez mil documentos, entre artigos de jornais, revistas, catálogos, fôlderes, livros, correspondências e fotografias que ilustram todas as facetas de seus trabalhos, da pintura, no início de sua carreira, passando

⁶¹ Maria Bonomi participou como artista da 3ª, 7ª, 8ª, 9ª, 12ª e 20ª Bienais de São Paulo, na 14ª versão fez parte do Conselho de Arte, na 20ª realizou a Curadoria da Sala Especial Otávio Pereira e na 21ª foi presidente do Conselho de Arte, mas foi destituída do cargo pelo Presidente da Instituição, Jorge Eduardo Stockler e função de desavenças político-administrativas.

⁶² Maria Bonomi participou como expositora da Mostra Rio Gravura. Gravura Moderna Brasileira de 1999 e foi co-curadora da representação paulista dessa mostra cujo título era: São Paulo Gravura Hoje. Em eventos internacionais foi curadora da representação brasileira das 21ª, 22ª, e 23ª Bienal Internacional de Artes Gráficas de Ljubljana na Eslovênia (1995-1999) e ocupou igual função na 2ª Trienal Internacional de Artes Gráficas de Praga na República Checa (1998).

⁶³ O Acervo Documental Histórico do Atelier Maria Bonomi foi sistematizado de 2000 a 2008 pela presente doutoranda que iniciou este trabalho durante a execução de seu mestrado.

pela gravura e o teatro com viés político até as abordagens escultóricas e de instalações rumo à arte pública⁶⁴.

A artista realizou uma gravura monumentalista nas décadas de 1960 e 1970, fato que lhe colocou em evidência pelo pioneirismo em agigantar uma “arte tradicional de mesa” nas artes gráficas e cujo reconhecimento atrelado a esse fato aconteceu na 8ª Bienal de São Paulo, como a Melhor Gravadora Nacional, e na 5ª Bienal de Paris, onde foi condecorada com o Prêmio de Gravura, noticiado pela imprensa, entre outras características, pelo seu caráter ousado e o uso das paredes ao invés das mesas de vidro. Tal proeza foi repetida na Bienal de Ljubljana, em 1969, o que corroborou para o recebimento de nova premiação.

Ser polêmica e realizar uma arte de contestação se transformou em uma constante para a artista durante o período da ditadura militar no Brasil. Bonomi protestou individual e coletivamente, valendo-se de cartas e de sua arte para brigar pela desterritorialização e contra os vetos governamentais na Bienal.

Em 1972, inaugurou uma fase mais experimental e imitou uma matriz xilográfica, transplantando sua visualidade para uma peça em acrílico, na verdade, fazendo um fac-símile da matriz original através de um molde. E assim como na gravura, em que os múltiplos são reconhecidos como originais, as suas peças são enumeradas. A experiência não vai adiante, pelo custo elevado do material na época, pois era uma extravagância produzir um tampo de mesa sólido nesses materiais de produção recente no mercado.

A carreira na arte realizada para as cidades teve início em 1976 e, desde então, dividiu espaço com a gravura, com esculturas/objetos, com cenografias e, na década de 1990, com as instalações em série, que trouxeram contribuições na execução de seus painéis de arte pública, sobretudo para o projeto *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, seu último trabalho de caráter coletivo realizado no Memorial da América Latina, em 2008.

3.2. Da gravura à tridimensão

Maria Bonomi teve seu percurso marcado pela xilogravura⁶⁵, a gravura cuja técnica exige um rigor formalista que desempenha um papel quase

⁶⁴ Sobre a arte pública a qual damos destaque esta se apresenta em uma listagem intitulada *Arte Pública*, na qual a artista apresentava um conjunto de obras tridimensionais (instalações, esculturas e painéis) sem separar o que era público do que era privado. Esta referência pode ser encontrada na página 320 da tese de doutoramento de Maria Bonomi, defendida em 1999.

catequizador no que se refere à ação do gravar e imprimir a obra. A manufatura *per se* está conectada à repetição que leva ao entendimento da luz e do conjunto dos elementos plásticos de maneira muito particulares tão característicos de sua obra.

Para compreender essas peculiaridades plásticas, faz-se necessária uma compreensão acerca da gravura, a qual exige um fazer técnico específico e muito marcado pela própria técnica.

O gravador tem um fazer artístico estabelecido pela técnica que não admite volta atrás (é irreversível) em cada etapa do processo de elaboração estética e que, além de tudo, em geral exclui, as ações mediadoras, como esboços ou rascunhos intermediários de outras técnicas, no ato de gravar. (NHEDO, 2002).

Então, a técnica pode impregnar o fazer pelos mecanismos de repetição e uso de instrumentos do processo gráfico, no caso da xilogravura, de sulcos e linhas realizadas pelo corte dos instrumentos tais como a goiva, com seus cortes em “meia lua” ou em “v”, e o formão, com seu corte reto e incisivo no entalhe para abertura de áreas brancas. Esses ensinamentos foram transmitidos pelo gravador Livio Abramo, com quem Maria Bonomi teve seu primeiro contato em 1953, após visitar a sua exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo e com quem passou a estudar um ano depois. Sobre o mestre, ela descreve sua herança na questão compositiva:

Livio Abramo é o inventor de uma expressão gráfica originalíssima. Autodidata, dirigiu sua pesquisa à distribuição da luz e preocupou-se ele mais com os vazios que o instrumento abre em ritmo no espaço. Sua linguagem é o branco (o que se tira do lenho e não o que se deixa) e as infinitas tessituras de luminosidade diferentes. Abramo é um inovador técnico e poético dentro da gravura brasileira e propõe a infinita gama de soluções da xilogravura como expressão inimitável. (BONOMI, 1966).

Livio tinha uma percepção singular com relação às lições gráficas e estéticas como um todo e, no que se refere à temática de seus trabalhos, ele sempre valorizou a cultura nacional e foi o formador da gravura moderna brasileira atrelada ao contingente do social e com um viés político fortemente marcado pela sua militância sindical esquerdista. Pode-se aferir que Maria Bonomi herdou do mestre o vigor político de sua arte contestatória nas décadas de 1960 e 1970, mas, no início de sua carreira, o aprendizado que se instaurou foi o da busca pelos jogos de luz e de ritmos, marcados pelo uso do preto e branco. A admiração da artista

⁶⁵ Vale ressaltar que nesse caso chamamos de gravura o processo de gravação sobre madeira, sobre metal e pedra, bem como outros processos híbridos com suporte de novas tecnologias. Dentro deste modo de fazer, que trata da reprodutibilidade de imagens, destacamos a xilogravura, sendo que esta exige uma dedicação profunda na apreensão da técnica e no desenrolar de todas as técnicas de gravação e impressão.

transformou-se em parceria e, após quatro anos de trabalho conjunto, ambos abriram o Estúdio Gravura, a partir do qual fizeram publicações que iam desde cartazes a livros e folhetins com incontáveis trabalhos de ilustração e uma produção intensa de gravuras que conciliava trabalhos de restauração e de colocação de molduras em obras.

A prosperidade do espaço foi interrompida pela ditadura militar, uma vez que todos os projetos vinculados aos órgãos governamentais cessaram repentinamente e a perseguição a Livio fez com que ele fosse viver no Paraguai, em 1964. Maria Bonomi, por sua vez, resistiu como pôde a esse golpe, até ela mesma, em 1975, acabar sendo acusada por conspiração partidária após ter realizado uma visita à China. Foi presa, torturada, ameaçada, mas solta no dia seguinte por falta de provas e, sobretudo, pelo alcance do círculo de influência política da família Bonomi/Martinelli.

O álbum *Xilografias*, de 1975, traz a melancolia de *Como se fossem palavras*, *Mar de apoios*, *Viagem para dentro* e *Paugresso* como uma resposta velada ao seu desconforto com os fatos ocorridos com ela e com parte da comunidade intelectual e artística brasileira desde o início do golpe militar e com o acirramento do processo de repressão em 1969, manipulado pelo Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em São Paulo.

Além da China, a artista visitou a Amazônia e sobre essas viagens a artista relatou:

Se há dois lugares nos quais, fisicamente, pode-se captar hoje a essência do homem, em termos de finalidade de vida, de dignidade, da razão de ser, são eles A Amazônia e a China. E isso pode ser visualizado, por ser colocado em imagem. (BONOMI, 1975)

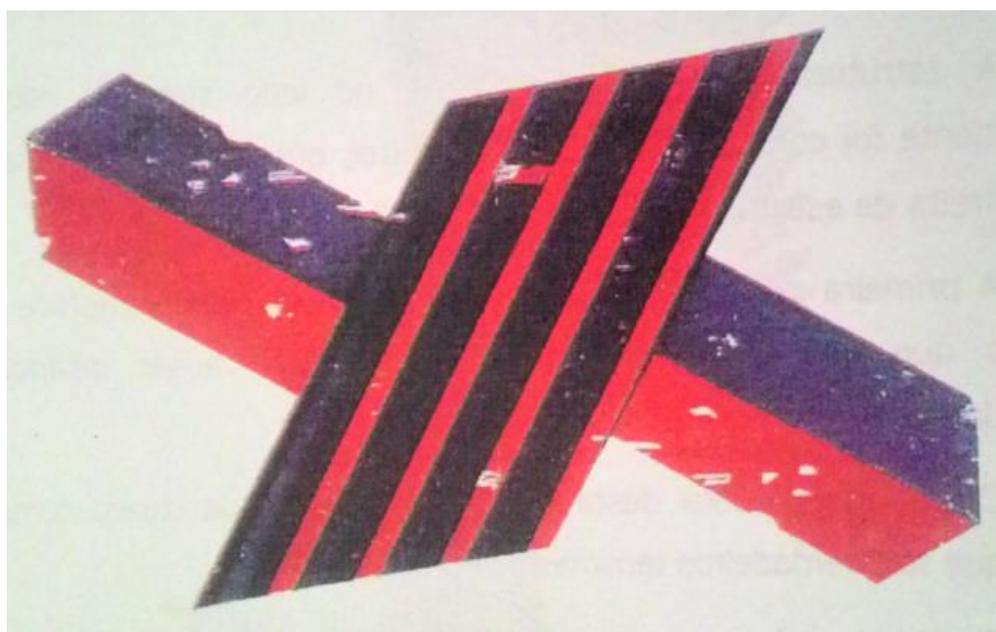
A aluna acabou por se tornar mestre dela mesma e, diante desse cenário e de outros acontecimentos que serão narrados mais adiante, a artista descobriu o volume, ou seja, a tridimensionalidade, através das matrizes xilográficas agigantadas, as quais ela expôs ao longo de seu trabalho. Isso resultou no aproveitamento das toras de madeira — as matrizes xilográficas — como se fossem esculturas, num percurso experimental a partir da década de 70.

O marco dessa descoberta ocorreu em 1971, quando Clarice Lispector, escritora e amiga de Bonomi, pediu uma matriz xilográfica como presente e resolveu expô-la como obra independente do papel.

Vi as matrizes. Pesada, deveria ter sido a Cruz de Cristo se era feita dessa sólida madeira compacta e opaca que Maria Bonomi usa. Nada sei sobre o exercício interior, espiritual de Maria até que nasça a gravura. Desconfio que é o mesmo processo que o meu ao escrever alguma coisa mais séria do que a seção dos sábados, mais séria no sentido de mais funda. Mas que processo? Resposta: mistério. Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada por um instante pedi logo o máximo: não a gravura, mas a própria matriz e escolhi “A Águia”. (LISPECTOR, 1971, p.2).

Essa citação foi parte de um artigo publicado no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, em que Clarice Lispector retirou da carta que havia sido endereçada a Maria Bonomi o agradecimento ao acolhimento de seu pedido inusitado, no caso, a matriz da obra *A Águia*, que veio a fazer parte de seu acervo pessoal. Deste modo, o artigo tornou pública a amizade entre as criadoras e ressaltou a possibilidade plástica do uso da matriz. A imagem a seguir retrata a xilogravura a qual foi impressa por meio da matriz *A Águia*.

Figura 144 - Maria Bonomi. *A Águia*, 1967. Xilogravura, papel 102 x 155 cm (75 x 122 cm). Coleção da artista



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

A segunda experiência de Maria Bonomi, no caminho da tridimensão, ocorreu com as esculturas denominadas *Solombras*, que inauguraram o artifício da passagem da matriz xilográfica, transcrita pelo método de moldes transpostos, para objetos em poliéster, que serviram como tampos de mesas, bancos e outros tipos de aproveitamentos, que geralmente se adaptavam ao mobiliário ou ambiente externo de residências, então com função escultórica. O nome é dado a partir da leitura e interpretação que Bonomi faz do poema de sua amiga e também escritora Cecília

Meireles, intitulado “Solombra”, o qual ela recodifica e transforma em *M.S.2* (Módulos Solombras 2), que consiste em réplicas de suas matrizes em poliéster, os quais possuem uma bula serigráfica, ou seja, um conjunto de módulos contendo explicações sobre suas diferentes variações.

Paralelamente, no ano de 1974, Maria Bonomi apresentou ao arquiteto Ítalo Della Manna o projeto para a Igreja Mãe do Salvador, no alto de Pinheiros, São Paulo. A obra ficou pronta no ano de 1976 e trouxe um painel interno formado por vigas concretadas imitando a madeira utilizada como escoras na construção civil. Dessa forma, a representação por meio do concreto, da madeira, daquilo que faria parte apenas do alicerce, adquire uma nova concepção, nova utilidade, dessa vez como parte de um painel tridimensional que alude à própria cruz de Cristo, multiplicada inúmeras vezes e disposta de maneira a provocar instabilidade e incômodo ao observador. Pela imagem a seguir, é possível perceber a semelhança estrutural retangular da madeira – a forma – e as diferenças latentes como a cor e a textura do concreto.

Figura 145 – Maria Bonomi. Ascensão, 1976 concreto, *Igreja Mãe do Salvador (Cruz Torta)*, São Paulo



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Ainda sobre a experiência de imitação das matrizes e dos sulcos das matrizes, esse procedimento se consolidou, durante a década de 70, em um artifício mimético e paralelo ao parâmetro de multiplicidade da gravura que solidifica e confere o poder de original a cada exemplar de uma obra, mesmo em suas múltiplas tiragens. A artista consegue a mesma fluidez e vazão de sulcos da madeira para o concreto. Os primeiros painéis foram construídos com soluções que empregavam pedaços de madeira e ripas com formatos triangulares, retangulares e em meia-lua que imitavam o formato de instrumentos de corte como se fosse a xilogravura ampliada, como uma matriz gigante capaz de gravar não mais o papel, mas destinada a servir de molde para um painel de concreto.

Para compreender a trajetória artística de Bonomi, é preciso analisar no processo de mimese os múltiplos, as semelhanças, as diferenças e os desvios, os quais se aferem, a partir do conhecimento de sua obra, como fatores obrigatórios para identificar artistas que fazem uso da transmutação de um meio a outro, neste caso, da gravura para o volume, assim como nos procedimentos e ações iniciada pelos minimalistas e pelos partidários da *Land art*, respectivamente nas décadas de 1960 e 1970, como descrito por Rosalind Krauss, a partir dos procedimentos de modificação das relações das obras com questões que vão além da tridimensão escultórica ,que acionam as novas relações do local e das formas na intersecção entre a paisagem, a arquitetura e elementos relativos à estética ou a estruturas aestéticas, dentre outros elementos que envolvem a nova lógica, como o “campo ampliado”, que é

[...] gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. Quando isto acontece e quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura. Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas. (KRAUSS, 2008, p. 135).

Compreendemos que, assim como a escultura se expandiu, a gravura acompanhou essa tendência, uma vez que os territórios de apropriação da arte se multiplicaram, ocasionado uma transmutação de um meio a outro, de um material a outro e de um instrumental técnico e suas marcas a outros meios, uma polissemia que pode ser notada nas obras de Maria Bonomi quando transpôs os veios e os sulcos da madeira no barro e no concreto.

A partir da década de 1980, a artista aplicou como sistematização de sua poética a imitação dos veios da madeira para o barro, o que difere dos procedimentos dos métodos da escultura, seja ela de modelagem ou de entalhe. Denominou *Epigramas* os objetos realizados a partir do “entalhe” da argila em placas/pranchas, em pequenos formatos e que eram fundidos em diversos metais. Diante disso, entende-se que esses “entalhes”, mais uma vez, trazem os sulcos da xilogravura, bem como possuem um caráter seminal e experimental, como o de projetos para futuros painéis e esculturas gigantescas. Seus *Epigramas*, por serem pequenos e de fácil transporte, foram se multiplicando desde o processo primo de fundição à distribuição por aquisição ou por doação para públicos distintos, colecionadores ou não⁶⁶. A devolutiva desses objetos foi que os mesmos acabaram incorporados como objetos utilitários e/ou de ornamentação em residências. Para a artista, esses projetos e fragmentos de sua ação criadora geram para o público a sensação de apropriação do objeto de arte, gerando assim relações mais participativas e, portanto — por que não dizer? — mais políticas. Um exemplo dessa versatilidade da obra da artista é a genealogia presente nos *Epigramas*, porque nela a artista experimenta usar a argila como objetos utilitários, que são os cinzeiros, cuias, descansos de panela, dentre outros objetos que inicialmente Bonomi não os considera parte de seu repertório artístico, mas o faz a partir da interação dos trabalhos com o círculo de amigos que os recebiam e com alguns colecionadores que acabaram por lançar um novo olhar sobre esses *Epigramas* e sobre outros antepassados – objetos utilitários –, que se tornaram objetos de apreciação estética, considerando as “mini Marias”⁶⁷ uma exemplificação eloquente, pois estas últimas, inseridas no cotidiano, ressaltam a força dessas peças enquanto partilha de sua poética.

Em sua trajetória artística, Maria Bonomi parece perseguir o rompimento das barreiras entre o utilitário e o objeto de arte que funcionam alternadas ou simultaneamente, deixando ao fruidor maior liberdade de uso e de apreciação. Além disso, a trajetória dos *Epigramas* é despojada, visto que cada objeto carrega um

⁶⁶ Um exemplo dessa doação é o que foi feito para a gravadora e amiga Renina Katz que como retribuição também expressou sua paixão pelas obras por meio de uma bula explicativa dos objetos. *Epigramas* Bula Renina Katz, 1984.

⁶⁷ O termo “mini Marias” foi criado pela maior colecionadora das obras de Maria Bonomi, Maria Del Pilar, que desde 1984 já recebia esses *Epigramas* para utilizar em sua residência. Levam esse nome por trazerem as mesmas características das matrizes xilográficas trabalhadas pela artista, do mesmo modo que são produzidas várias cópias com a autenticidade do original.

apelido conhecido e disseminado por seus colaboradores no cotidiano do ateliê da artista, como *Bambus*, *Tartarugas*, *Abacaxis*, as *Mini Marias* e tantos outros nomes empregados como verdadeiros chistes do objeto em si e utilizados pela artista, que sempre teve fascínio pela sátira e pelo jocoso do jogo artístico ou pela reinvenção do próprio ato de criar. Nesse processo criativo, alguns *Epigramas* foram transmutados em painéis gigantes, expostos em espaço público e espaços privados, pois tratavam-se de encomendas de bancos, instituições privadas e de colecionadores, sobretudo da cidade de São Paulo. Antes de se tornarem obras colossais, a artista confeccionava protótipos, que, no caso do *Ginete*, foi chamado de troféu. Esses eram intermediários entre os *Epigramas* e os painéis, porque não variava apenas a escala, mas rumo à tridimensão algumas adaptações na forma, novas inserções tinham de ocorrer. Por exemplo, no caso do *Ginete Serasa*, foram usadas até placas de computador como molde para produzir marcas no “cavalo”. Uma desconexão que desafia qualquer imaginação, pois se vê na obra pública cavalo e cavaleiro de frente e de costas, que desaparecem como um raio se olhados de lado. Esses efeitos foram conquistados através dessas gravações peculiares e marcas da violência das ferramentas que corroboraram para dar sentido a densidade das formas e a impressão de estruturas que se movem e conferem “velocidade” a um objeto estático, características tão particulares do trabalho da artista.

As imagens a seguir demonstram o processo de criação e a relação entre o epigrama *Ginete*, o *Troféu Ginete* (20,0 x 16,0 x 4,0 cm) e a escultura final, exposta na sede do Banco Serasa, na cidade de São Paulo.

Figura 146 - Maria Bonomi. *Epigrama em alumínio*. Coleção datada a partir de 1984. Detalhe do lápis para dar noção de dimensão



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Figura 147 - Maria Bonomi. *Troféu Ginete Serasa*, 1993 em bronze 14,0 cm X 11,0 cm



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Figura 148 - Maria Bonomi. *Ginete Serasa*, 2002. Escultura em alumínio. Sede do Serasa, São Paulo



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Ao analisarmos o processo criativo, percebemos a genialidade da artista, capaz de reinventar a arte e do mesmo modo o fazer artístico, por meio da confecção de ferramentas, pois:

As ferramentas que ela utiliza vão além do repertório tradicional da incisão escultórica e xilográfica (da gravura em madeira). Novos instrumentos de trabalho foram inventados com exclusividade para o "Ginete", pois ela construiu, com a ajuda de ferramenteiros especializados, um verdadeiro "arsenal de guerra" constituído por peças de computador (mesmo procedimento *ready-made* da antiga gravura "Heroika" da década de 70), ferramentas de pedreiro com dentilhados, madeiras roliças torneadas em ondas (que dão efeito próximo da xilogravura sobre papel com uma goiva em u) e o mais bizarro e intrigante foi o uso de bastões entalhados (em suas extremidades) com uma xilogravura para dar textura e escavar a argila (...). É difícil descrever uma obra construída com tantas ferramentas,

instrumentos e objetos díspares que formam uma rede e dão sentido e significado ao conjunto. (NHEDO, 2002, p. 3).

Diante disso, identificamos também que sua escultura adquire um efeito ótico provocado não somente pelas perspectivas de cada ângulo, mas também pelas texturas e sulcos gravados, capazes de direcionar o olhar a todas as direções. Nesse vai-e-vem ótico, mesmo parado diante da obra, o fruidor tem a labiríntica sensação do movimento, que ocorre graças às linhas de força diagonais e em plataformas multifascetadas, que, se analisadas uma a uma, são composições quase individuais, pois a preocupação com a resolução da forma faz do *Ginete* um trabalho em que a artista pormenorizou cada detalhe, apesar da escala de mais de quatro metros de altura.

3.3. Concreto da Madeira ou Concreto do Barro?

No painel *Futura Memória*, de 1989, o jogo de criação artística se solidifica não mais apenas a partir da estética xilográfica transplantada para o concreto, mas na ocorrência de uma reviravolta significativa, quando a lastra se solidifica com o próprio barro em uma técnica chamada de solo-cimento⁶⁸. A ação da artista procura se colocar em consonância metafórica com a história do passado longínquo do espaço⁶⁹, miscigenada com a técnica milenar de prensagem do barro referente tanto ao método de pau-a-pique dos povos indígenas quanto ao de adobe, característicos das cidades mais antigas do mundo, como Jericó, Çatal Hüyük, Nínive e Sargão. Deste modo, em *Futura Memória*, foi empregada a técnica da prensagem do barro para fazer uma lastra que estruturou o próprio painel, o que se pode entender como uma operação artística mito-poética e, diante disso, mais uma vez, um jogo eloquente quanto à pesquisa e à fatura da arte em espaços públicos. A partir desse painel, a “lição” da articulação do espaço público é decodificada pela artista como uma linguagem definitiva na partilha da arte com seu público de destino, ou seja, o da coletividade. A artista descreve seu trabalho de modo a ressaltar a força da obra, bem como as soluções encontradas para execução, além

⁶⁸ Nesse caso, vale ressaltar que a utilização da argila ou do barro nas construções é algo muito recorrente desde a evolução dos primeiros abrigos do homem para a “cabana primitiva” com a solidificação do método de pau-a-pique empregado para fazer as paredes das casas (RYKWERT, 2003, p. 38).

⁶⁹ No caso, o Memorial da América Latina que estava sendo construído.

de lembrar as parcerias e os auxílios que recebeu rumo às descobertas que foram realizadas.

Figura 149 - Maria Bonomi. Nota manuscrita de Maria Bonomi. Descrição do processo criativo do painel *Futura Memória*, 1989

~~Processo de criação artística~~
 A solução encontrada foi o
 Solo-cimento que nada mais é
 do que uma técnica ^{tan} primitiva
 quanto ~~o~~ ~~uso~~ ~~de~~ ~~este~~ ~~material~~ ~~em~~ ~~si~~
 representado ~~o~~ ~~uso~~ ~~de~~ ~~este~~ ~~material~~ ~~em~~ ~~si~~ (Controle e
^{traymitia} toda a força plástica de cor
 natural de nossa terra e da
~~fazer~~ ~~manuais~~ ~~de~~ ~~nos~~ ~~gatos~~
 execução ~~de~~ manual de
 modelagem. Tive colaboradores os
 mais sofisticados tecnicamente (Promon,
 Metro d. S. P. ^{Comércio Correia} e Jan-Paulon etc) e tive
 torcedores ^{operários} que trabalharam
 comigo ~~num~~ ~~dia~~ ~~em~~ ~~si~~
 num - constante ^{dia a dia} ~~enunciando~~
 com cada desenho e cada signo -
 Alguns até reconheceram ^{vintetos} e "riscos"
 dos seus locais de origem ...

Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Através desse depoimento é possível perceber que, além do estudo sobre o uso dos materiais a serem utilizados, há uma percepção sobre a importância cultural da obra e de sua representatividade junto a um público exponencial, pois, no papel do outro, na interpelação do olhar do outro sobre o seu trabalho, ocorre uma troca, e, assim, apreende-se também a sua função socioeducativa, a do

reconhecimento das formas e das possíveis narrativas advindas dessas articulações.

Ainda nesse trabalho, de 1989, a transição de seu percurso tridimensional se modifica, pois a artista e seus colaboradores apresentam uma composição plástica que, apesar de ainda incluir o uso de sulcos xilográficos, emprega desenhos com traços usuais do universo do desenho de contornos, com elementos de identidade imediata e não abstratizados, como nos painéis anteriores utilizados no seu percurso criativo. Esse é o primeiro trabalho em que a temática dos povos latino-americanos surge tratando de diferentes etnias e dando enfoque aos locais de origem de cada um, o que de fato é um modo utópico de se conceber aquele espaço do qual do qual proviemos, de uma América fictícia, nos ires e vires da imigração e migração.

A história é também importante. Cabe narrar, quase naturalisticamente, se com isso se sensibiliza, se emociona e se entretém. Enfim, esta também é uma função a ser considerada. Na verdade, tudo o que vejo nem um microscópio ou do alto de um avião é extremamente naturalista, embora desprovido de olhos e boca, pois se refere à memória residual do espectador. Na obra pensada para o Memorial da América Latina, São Paulo, evocam-se temas ancestrais com os símbolos desenhados e com o uso da terra local. (BONOMI, 1999, p.21).

Figura 150 - Maria Bonomi. *Futura Memória*, 1989. Solo-cimento. Memorial da América Latina, São Paulo



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Oliveira, ao analisar o painel Futura Memória, relata que a artista “evoca discursos ancestrais de uma América unívoca, através da terra e outros elementos primordiais”. Contudo, vale destacar que nele é possível ir além e também perceber que, no canto direito da obra, há o contorno do mapa da Itália, local de origem da artista, sobreposta ao contorno do mapa da Europa, o que pode remeter à chegada dos europeus ao Brasil (OLIVEIRA, 2008, p. 100). No centro da obra, apresenta-se um grande pássaro de asas abertas, metaforizando as viagens e também a liberdade de vir para a América Latina; do mesmo modo, o pássaro pode representar a liberdade dos povos latino-americanos que aqui já viviam. Além dessa figuração, pode-se notar o desenho nítido de um arco e flecha, que representa os instrumentos indígenas, ora usurpados pelos instrumentos de corte e talha da madeira que estão dispostos na base do arco; em outras instâncias do trabalho, são identificados calendários conhecidos como dos povos pré-colombianos.

A partir dos anos 90, a maleabilidade do barro ajudou a traçar novos processos e direcionamentos artísticos rumo à arte tridimensional de Bonomi, que vai do barro ao concreto e depois do concreto ao barro, ou seja, não mais um desdobramento do uso do instrumental que se insere na discussão sobre técnicas artísticas, com o mote recorrente da arte contemporânea com alusão à física dos materiais, às suas concretudes propriamente dita ou à falta dela rumo à imaterialidade.

3.4. Maria Bonomi. Do Moderno ao Contemporâneo

Alberto Tassinari, filósofo e crítico de arte, define a arte contemporânea como contraditória, porque:

“(...) solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte. Assim, há uma duplicidade na arte contemporânea quanto ao papel do espaço do mundo em comum. De um lado, ele é requerido para a individualização da obra, de outro, ele deve permanecer inalterado e não ser articulado pela obra. É sob esses dois aspectos – excludentes e que se alternam – que o espaço do mundo em comum se relaciona com um espaço em obra. Distante das vizinhanças da obra, ele é espaço habitual; próximo da obra, porém, ele é tanto parte dela quanto o espaço do mundo em comum habitual, cotidiano, e em princípio indiferente à dimensão estética”. (TASSINARI, 2001, p.76).

Ao analisarmos as realizações de Bonomi, podemos apontar para características específicas do que seria moderno e do que seria contemporâneo. Segundo a artista, “nos anos cinquenta e sessenta estávamos lutando pelo direito de

abandonar a figura. Do naturalismo, passar ao abstrato” (BONOMI, 2004, s.n.). Esse ponto de vista vai de encontro a Tassinari, ao descrever a arte moderna a partir “de seu antinaturalismo radical como se fosse o avesso complementar do naturalismo” (TASSINARI, 2001, p. 27). Esses parâmetros adotados demonstram um início de carreira com características modernistas e uma busca pela abstração, quase kandinskiana, a exemplo das pinturas e gravuras produzidas nos anos de 1950 a 1960.

A partir de 1967, Bonomi muda o modo de expor os trabalhos (não mais em paredes, mas em mesas) na Bienal de Paris. Desta maneira, ela direciona suas obras para a contemporaneidade, em uma semente procedural do chamado “campo ampliado” nas artes e a partir do qual citam-se as instalações⁷⁰ e textos da década de 1990⁷¹, que demonstram o engajamento de Maria Bonomi com o fazer da arte contemporânea e seus processos de reelaboração e rupturas, pois existe uma preocupação enfática com o processo sógnico advindo das funções mais imediatas dos próprios materiais e questionamentos afins (KRAUSS, 2008, p. 137). Dessa forma, suas obras fazem parte de um contingente orquestrado por um julgamento estético articulador movido por mecanismos partilhados com a arte conceitual, a *mail art*, a arte sociológica e todas as correntes artísticas posteriores a década de 1960.

Além dos discursos da artista, o crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff, em um texto apresentado para a revista *Ultramodern – The Art of Contemporary Brazil*, de 1993, apontou Bonomi como uma artista que articulava na contemporaneidade da década de 1960, o seu engajamento político e a fatura das gravuras que denunciavam o momento de crise política no Brasil advindo das ditaduras civil e militar. Segundo ele,

Maria Bonomi, whose works, beginning in the 1960s, outshone the intimate, confessional engravings then being produced in Brazil. She never lost sight of the political involvement of the engravings of her mentor, Livio Abramo (...) Since the 1960s she has confronted the oppression which spread on the left and the right, including the Berlin Wall and the dictatorship in Brazil, as a

⁷⁰ Na introdução do livro *Installation art in the new millenium*, o autor define a instalação como uma arte presente no final do século XX, o que representou a transição de uma arte marginal que veio a se estabelecer como uma arte central na arte contemporânea. Desse modo percebemos que Bonomi tem a preocupação de criar uma arte pública e em paralelo se dedicar às instalações, porque ela pretendia levar sua arte para outras partes do mundo por meio das bienais, a exemplo da Bienal Barro de América, realizada na Venezuela em 1998. (OLIVEIRA, 2003).

⁷¹ No texto intitulado *Perene Mutante*, sobre sua gravura de mesmo nome, Maria Bonomi fala a respeito da inserção da informática e da fotografia na arte. Segundo ela, essas duas tecnologias “(digitalizadas ou não)” ampliam o imaginário e permitem metáforas inusitadas, além de proporcionar em um novo tempo a multiplicação de originais. (BONOMI, 1999)

*witness. Her engravings represent her struggle and condemnation. Her purpose is to raise her voice or refashion a word that has been silenced. (...) Bonomi sacrifices the artifice of imitation in exchange for an entangled discourse of symbols. This politicization of her abstract is the best abstract in the best indicator of the sociability in Bonomi's work.*⁷² (HERKENHOFF, 1993, p.55).

Percebemos, nesse caso, que, ao tratar de Bonomi como uma artista engajada, ele indiretamente a insere no *hall* dos artistas contemporâneos brasileiros partidários do entendimento de que arte é um instrumento de força política, mesmo porque o título de seu artigo já revela essa intencionalidade. Além disso, aponta-se para o conjunto de atuações voltadas para a exploração profunda dos materiais, da fisicalidade da arte que se volta para o espaço artístico público e cujas forças motrizes atuam no despertar do artista para o seu envolvimento com uma heurística do cotidiano, que, no caso de Bonomi, insere-se na criação que vai além do espaço da gravura que lhe era tão familiar.

Exemplos da origem seminal e da comunhão com o contemporâneo na arte tridimensional de Maria Bonomi podem ser percebidos a partir das instalações *Passagem pela imagem (I, II, III, IV)*, nos objetos tais como os *Epigramas*, e, por fim, nos painéis, *Epopéia Paulista* e *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, do final dos anos de 1990 e início dos anos 2000. Na análise dessas obras com características de contemporaneidade, algumas questões tornam-se presentes. A primeira delas seria sobre a disseminação da memória gráfica com o devir da carreira artística de Bonomi, na qual a própria artista se questiona e partilha a ideia da multiplicidade infinita de suas obras ao mesmo tempo em que tenta compreender as possibilidades imateriais da obra, refletindo sobre a inserção destas e de seus impactos nos espaços públicos e privados. Tal processo resultou no que Bonomi batiza de *Infecção da memória*.

As premissas dessa contemporaneidade e o questionamento da artista quanto à semântica de sua obra e o engajamento com as novas demandas referenciais da arte têm ênfase a partir da década de 1990, com textos de sua

⁷² Maria Bonomi, cujos trabalhos, a partir de 1960 afloram o intimismo com gravuras confessionais que começam a ser produzidas no Brasil. Ela nunca perdeu de vista o envolvimento político das gravuras de seu mentor, Livio Abramo (...). Desde 1960 ela confrontou a opressão que se espalhou sobre esquerda e sobre a direita, incluindo o Muro de Berlim e da ditadura no Brasil, como testemunha. Suas gravuras representam sua luta e condenação. Sua finalidade era levantar a voz ou remodelar o mundo que tinha sido silenciado. (...) Bonomi sacrifica o artifício da imitação em troca de um discurso estendido de símbolos. Essa politicização de seu abstrato é o melhor indicador da sociabilidade na obra de Bonomi.

autoria, muitos dos quais dão vazão à gravura e sua multiplicidade⁷³ e indicam que todas as expressões técnicas de que é partidária são oriundas da gravura a partir do momento em que se concebe a gravura como um desdobramento, um tipo de razão ou modo de pensar da arte, que pode chegar ao ápice desse raciocínio com o esfacelamento da técnica do gravar e se transplantar para outras técnicas. Seria esse um processo de desmaterialização da arte ou a instauração do conceito de imaterialidade? Sobre isso, Bonomi afirma:

“A gravura essencial seria aquela cujos processos mental e manual, osmóticos, possuem capacidade de adaptação que lhe garantem a sobrevivência e a infinita reprodução, leia-se multiplicação, ou por “exemplares” ou por “fruidores”. Acreditamos, pois que exista um pensamento de gravura e que este pensamento é que legitima qualquer processo que ela adote. Assim, a gravura é arte sempre em progresso e, em progresso e realizada, seja pela computação, seja pela projeção, sejam pelas instalações e pelas *mixed-medias*; não limitada por tecnologias e não limitada por materiais. Pode ser definida e desenvolvida para além de seus veículos como uma postura, uma ideia, uma busca, uma tendência que não é retida em circunstâncias expressivas, mas que antecede a sua realização material”. (BONOMI, 2001, s.n.)

Sendo assim, Bonomi, além de contemporânea, posiciona-se na defesa da inserção do tempo presente e de todas as possibilidades tecnológicas de que dispõe. Enfatiza, também, em outros momentos, a necessidade de interação com o público, criando possibilidades para experimentação e interferência até no processo de criação, como foi o caso da obra *Epopéia Paulista*, instalada na Estação Luz de Metrô⁷⁴. Além dessa ação, o painel *Etnias* adquire um destaque por ter sido confeccionado com o auxílio de representantes dos povos indígenas Krukutu, Tenondé Porã, de São Paulo e Maraguá do Amazonas. Sobre essa segunda obra, iremos tratar com maior profundidade mais adiante.

Retomamos a ideia de que a arte contemporânea foi inaugurada pela *Land Art*, de Robert Morris, no final da década de 1960, e eternalizada pelas obras de Robert Smithson na década de 1970. Então esses procedimentos da *Land Art* serão conhecidos pela nome *site-specific*, trabalhos que relacionam a arte com a ecologia, a concepção de espaço e a interação do público e a condição de serem realizados para um lugar específico. As instalações *Metempsicose*⁷⁵, de 1996, e a

⁷³ A exemplo de pequenos reflexões que irão se agrupar no texto Perene Mutante, de 1999.

⁷⁴ Essa obra teve início em 2004 e contou com a participação do público convidado, na qual, cada visitante entalhou no ateliê da artista a uma “pranchinha”. Esta serviria para compor um quebra cabeças de 70 metros de comprimento como molde para o painel final que foi fundido em concreto e inaugurado em 2005.

⁷⁵ *Metempsicose* foi realizada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

primeira versão de *Passagem pela Imagem*⁷⁶, de 1997, possuem um caráter inaugural e enfatizam muito os materiais da composição plástica e sua relação com o espectador; em uma “passagem” quase arqueológica do *site-specific*, porque a aceitação ou não do percurso proposto pode alterar o sentido da própria obra, seguindo o mesmo sentido de evanescência da obra, como evidenciado por Miwon Kwon⁷⁷. Já na América Latina, apesar de o procedimento não ser inaugural em Bonomi, a *Passagem pela imagem* recebe o nome de “instalação”, entretanto, as análises sobre as suas primeiras edições nos mostram que os procedimentos e a estética do trabalho se inserem nas fórmulas do *site-specific*, tais como os descritos por Kwon:

[...] a arte *site-specific* adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente. (KWON, 2002, p. 171).

Sendo assim, os trabalhos de *site-specific* estabelecem uma relação indivisível entre o trabalho e sua localização, além de demandarem a presença física do espectador para complementar o trabalho.

Outra característica da *Passagem pela imagem* é que, assim como em todos os trabalhos de *site-specific*, a arte convoca e necessita da intervenção do espectador no local da instalação em uma ação participativa, que se expande e começa a dissipar a noção de autoria em prol da identidade coletiva. Essa coletividade no trabalho de arte na esfera pública tem sido muito discutida nos domínios da crítica de arte e da arquitetura. Um exemplo disso está presente nos textos do crítico e curador de arte Simon Sheikh, uma vez que, para ele:

[...] podem talvez ser descritos como tentativas de perceber e construir uma esfera pública específica e um modelo posicional e/ou participativo de recepção, em oposição aos modelos (modernistas) genéricos eles formulam uma reconfiguração da noção burguesa da esfera pública (burguesa) em uma arena diferente, em uma multidão potencial de esferas e formações diferentes e superpostas eles repõem a noção de esfera “pública”, não mais no singular, em sub- e/ou contrapúblicos no plural a questão é, contudo,

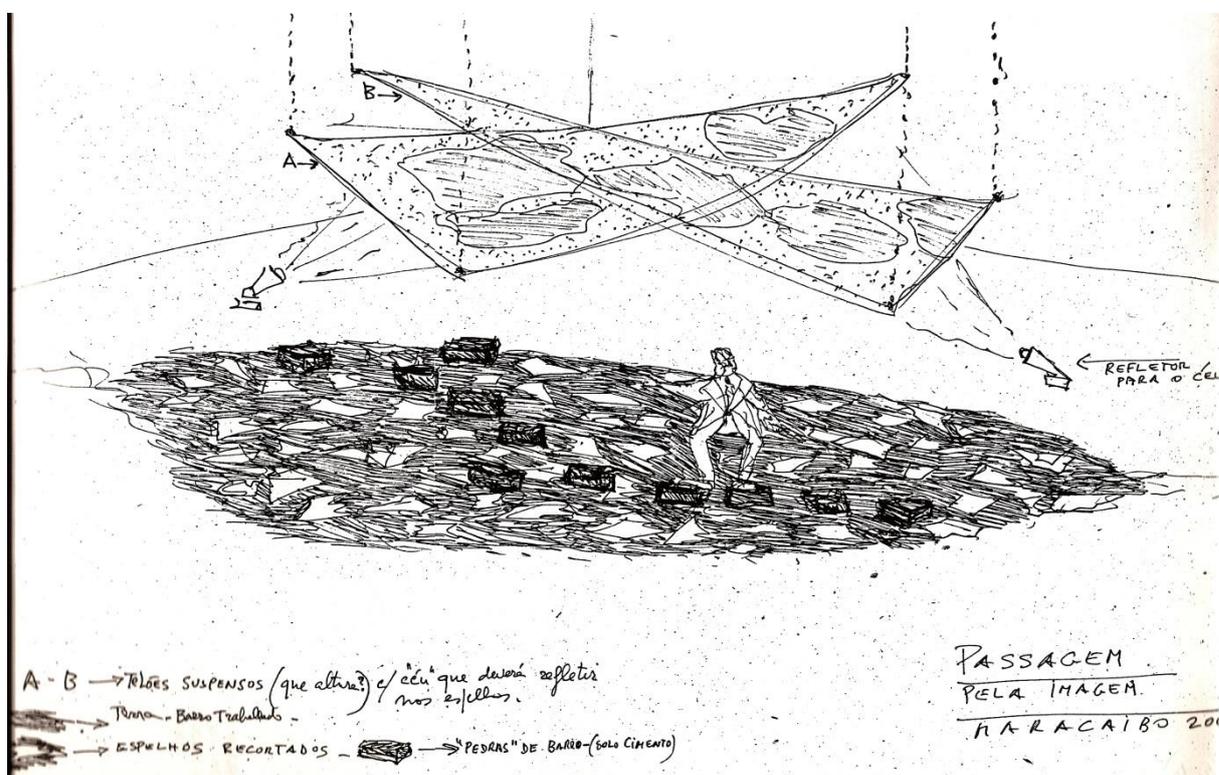
⁷⁶ Passagem pela imagem I foi realizada no Centro Comercial de Alphaville, Barueri, São Paulo.

⁷⁷ A teórica e historiadora da arquitetura analisa a origem da arte *site-specific* por meio dos trabalhos pós-minimalistas, na qual aborda a adequação dos espaços físicos aos discursos dos artistas.

como essas práticas concebem seu público específico, suas interfaces com ele e em direção a quais anseios? Ou seja, se contrapúblicos podem também ser vistos como públicos relacionais e quais são, portanto, as diferentes arenas, possibilidades e métodos para a interação dentro deles e entre eles? Finalmente, a questão a ser levantada é como isso deveria se relacionar à produção artística, aos espaços e instituições de arte. (SHEIKH, 2008, p. 133).

O encontro do espectador com o “eu do artista”, por ser o alvo da obra, acaba por incorporar o “eu do outro” e fazer com que a instalação atinja seu objetivo maior na busca do insólito no cotidiano, assim como desenhado e descrito pela artista como parte do seu projeto de 2001.

Figura 151 - Maria Bonomi. Projeto para a instalação *Passagem pela Imagem*, 2001. IV Bienal Barro de América. Centro de Arte Lía Bermúdez, 2001. Cadernos de artista



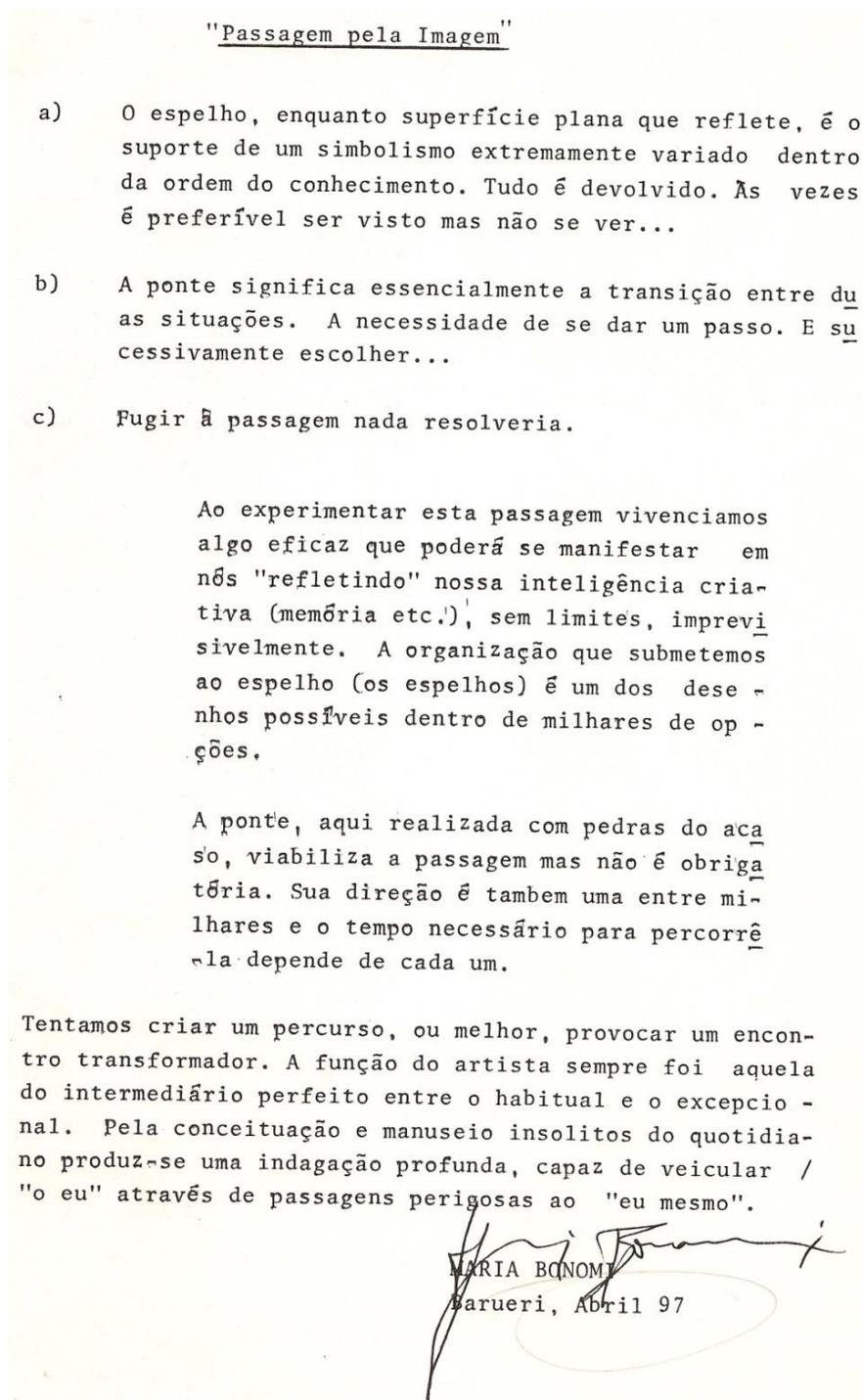
Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Nesse projeto, ela procura mostrar o modo como gostaria que a obra estivesse disposta e a interação com o público. Essa foi uma modificação do *site-específico* que ocorreu não só na obra da artista, mas no âmbito internacional, uma vez que artistas como Marc Dion, Michael Ascher e Fred Wilson ressaltam a importância dos debates culturais, dos conceitos teóricos empreendidos na criação das obras, na inserção dos questionamentos sobre as questões políticas e sociais e a condição histórica da obra. Outra peculiaridade dessa arte é o fato de muitos

artistas colocarem um itinerário para que o público pudesse seguir e interagir. Ou seja, colocam a arte como um lugar que historicamente reorganiza o papel público da arte e dos artistas, uma vez que, ao inserir o público nesse processo, a própria história da arte torna-se uma história da inserção ética e de representatividade de alguns grupos até então excluídos do fazer artístico.

No documento a seguir, bula de *Passagem pela imagem*, de abril de 1997, a autora procura levar seu imaginário, seus conceitos sobre arte, e os materiais empregados são explorados como elementos detonadores de sentidos para que o público reflita, interaja com a obra e, em seguida, forme sua opinião como cidadão na arte. É possível perceber então que, além da interação, Bonomi quer proporcionar uma transformação do olhar do espectador, promovendo distinções de lugares e singularidades de identidades locais apresentadas por sua obra.

Figura 152- Maria Bonomi. Bula experimental da artista Maria Bonomi para se refletir sobre a instalação, 1997



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Contraditoriamente, nos anos 2000, o *site-specific* tomará outros rumos e seu nomadismo fará com que ele, cuja condição de ser específico estava atrelada a um pertencimento de um local, seja deslocado para outros espaços, num processo de desterritorialização que ocorre por meio de simulacros, ou seja, a construção de

um novo *site-specific* através de reflexos da própria memória construtiva do anterior, podendo conter adaptações ao novo terreno.

Figura 153 - Maria Bonomi. *Passagem pela imagem*, 2012. IV, CCBB de Brasília



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Nessa imagem, é possível perceber que, como matéria construtiva e prova da fisicalidade e, ao mesmo tempo, da fantasmagoria na primeira *Passagem pela imagem* restam apenas os espelhos cuja simbologia foi esmiuçada pela artista em sua bula direcional.

No convívio das artes com as cidades, a relação do artista com o ambiente da própria cidade é parte de um desdobramento e descolamento do “cubo

branco” (O’DOHERTY, 2002, p. 90)⁷⁸. Esse processo histórico é conhecido nas artes como a fuga inicial dos primeiros *site-specifics*, do espaço expositivo tradicional, e a busca por uma “desterritorialização” da arte traz o desdobramento posterior do espaço que, ao se tornar participativo, volta ao espaço expositivo, modificado pelas relações de integração com o espaço urbano. Uma característica marcante é que a cidade traz o cotidiano, como acontecimentos, problemáticas e questões de toda ordem de volta para os museus e as galerias (KWON, 2002, p. 183).

Na relação de idas e vindas do artista que abarca a cidade para si e que carrega consigo o espectador, observa-se o princípio de tecido urbano, não apenas como “um determinado tipo de urbanização de uma região urbana”, mas como uma trama urbanística que é discutida pela arte e que pleiteia uma maior participação, questionando, por exemplo, a qualidade dessa “pele urbana” como mimese da pele humana.

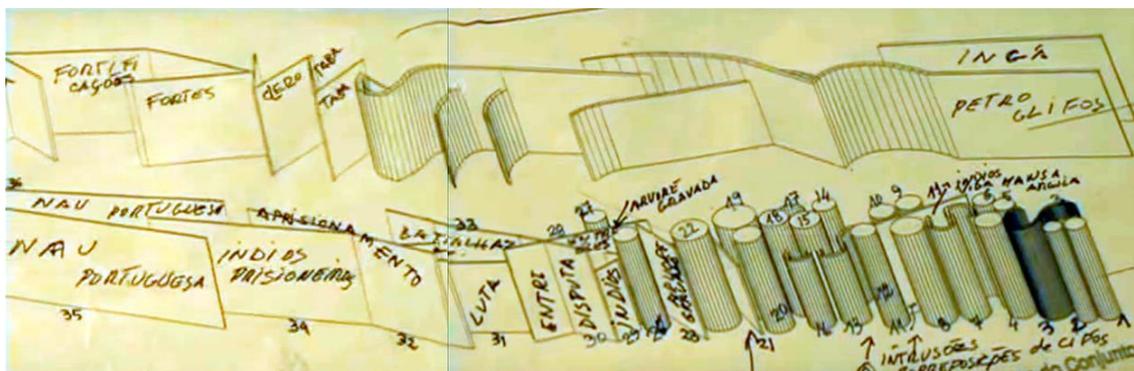
3.5. Apresentação do projeto *Etnias. Do primeiro e sempre Brasil*

Neste capítulo procuraremos analisar as visualidades comparadas das formas plásticas inseridas no projeto e trataremos das extensões ou tensões de conteúdos sígnicos do projeto *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil* a partir de seu projeto original, de 2006, e das alterações ocorridas até 2008, bem como a sua relação com algumas obras históricas na História da Arte Brasileira e os desdobramentos da pesquisa da artista Maria Bonomi em sua idealização do projeto e de sua equipe, na busca por estímulos visuais e de conteúdo buscado em cerca de noventa livros que foram captados de 2005 a 2008 para a execução do projeto⁷⁹.

⁷⁸ Cubo branco é um termo bastante conhecido nas artes visuais e se refere ao espaço de galerias e museus que condicionam as artes a seu papel normativo pela condição espacial restritiva.

⁷⁹ A seleção e a separação desses livros foram concluídas pela presente pesquisadora no ano de 2008, que trabalhou de modo contratual vinculada ao ateliê da artista e, em sua finalização, contou com a colaboração do pesquisador Fabrício Reiner de Andrade, que iniciara seus trabalhos atrelados à professora Dra. Maíra Laudanna em função da publicação do livro *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*.

Figura 154 - Maria Bonomi. Esboço do *Projeto Etnias do primeiro e sempre Brasil*. Still de vídeo



Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/videos.asp#>>

Em 2005, a artista Maria Bonomi realizou os primeiros croquis para um projeto que ainda não tinha nome, mas que versaria sobre o povo indígena e sobre o qual ela se debruçou em leituras e pesquisas a partir de alguns livros que faziam parte de sua biblioteca pessoal e de outros que iria coletar até 2008, chegando a quase uma centena de publicações, sem contar pela busca por mídias impressa que versassem sobre o tema.

No início de 2006, Maria Bonomi iniciou a execução do projeto que foi denominado de *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*, destinado a ocupar o espaço subterrâneo de uma área com 270m² que interliga o Memorial da América Latina à Estação Barra Funda do Metrô, em São Paulo. O projeto *Etnias* tem em sua composição placas em argila, colunas em argila, placas em bronze, placas em alumínio e espelhos ao longo dos corredores, fazendo um conjunto organizado para realizar uma narrativa visual da ocupação das Américas a partir do período pré-histórico, sobre o qual foram executados os trabalhos em cerâmica dentre placas e colunas, mescladas a placas em bronze, que estavam atreladas às narrativas da chegada dos portugueses na Terra de Santa Cruz, e aquelas em alumínio, na representação da história recente do Brasil a partir do viés das etnias. Essa empreitada de construção artística de arte pública teve o apoio do arquiteto Oscar Niemeyer:

Maria Bonomi vem realizando esse trabalho com a mesma intensão como que foi criado o Memorial – a da interação continental. Assim, com a participação coletiva de diversos artistas latino-americanos, criou nos espaços do próprio Memorial um ateliê vivo destinado à instalação de arte pública, o que marcará o acesso principal, restaurando e legitimando as funções que concebi quando o projetei. (NIEMEYER, 2006).

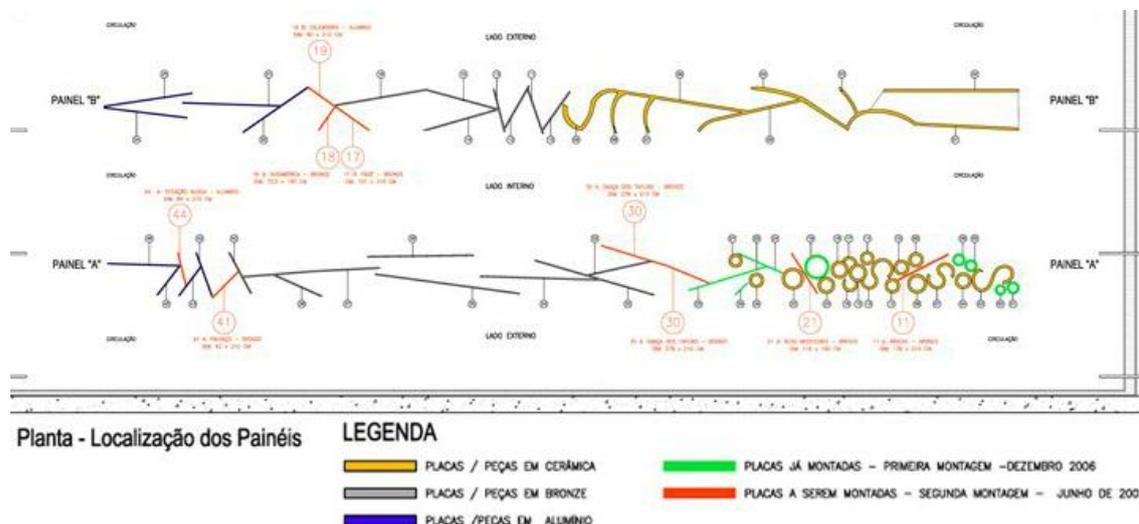
Na mesma carta, ele declarou ser “relevante e indispensável para a preservação da identidade do Memorial da América Latina privilegiar a presença dos povos indígenas, espalhados em todo o continente latino-americano” e rememorou que essa ideia fazia parte do “programa de fundação” elaborado por Darcy Ribeiro (NIEMEYER, 2006). O “atelier vivo” ao qual ele se referiu foi o subsolo da Galeria Marta Trava, que foi usada em 2006 durante a execução parcial de algumas placas e que passou a viabilizar algumas visitas técnicas, com função socioeducativa, organizadas por Alberto da Silva a estudantes portadores de deficiência visual. E quanto aos artistas latino-americanos aos quais ele se referiu, estes fizeram parte de uma equipe composta por treze profissionais diretos, ligados à execução física do projeto, e mais quinze indiretos, cujas funções estavam ligadas à concepção, organização e administração do mesmo. Na equipe da fatura, estavam, além de Maria Bonomi, o escultor argentino Leonardo Ceolin, os artistas venezuelanos Carlos Pedrañez e Adolfo Morales e os artistas brasileiros Yaguaré Yamã, Karaí de Oliveira Paula, Eli Vitorino, Timóteo Popyguá, Kuaray Ropeju Mirim (Lísio Lima), Lourdes Sakotami, Cláudia Maria Braga Ribeiro, Suzette Salvetti, Talita Zaragoza e Antônio Nóbrega.

Etnias foi aprovado pelo Ministério da Cultura e viabilizado pela Lei Rouanet, que garantiu a participação do Banco Itaú, da empresa Liquigás e do Atelier Maria Bonomi para a aquisição de aproximadamente quinze toneladas de argila, seis toneladas de bronze, uma tonelada de alumínio e o custeio de todo o projeto envolvendo mão-de-obra especializada, fundição e logística, além de custos operacionais⁸⁰. O projeto *Etnias* foi traçado pelo arquiteto Rodrigo Velasco, que também assessorou Maria Bonomi no projeto *Epopéia Paulista*. Na parceria com o arquiteto, está o delineamento das formas e de seus posicionamentos a partir do entendimento dos croquis de 2006 e da etapa constitutiva dos painéis e colunas em argila e dos painéis em metal. Ele destacou, na planta abaixo, em verde, o que estava pronto em 2006, as demais partes, que seriam entregues em 2007, e o que permanecia sem execução até o momento. No processo de colocação das placas e das colunas, a artista promoveu uma remodelagem na disposição das placas e

⁸⁰ O projeto *Etnias* demandou paciência concretizá-lo na espera de seu capital de custeio total, o que ocasionou uma divisão do projeto em duas fases de inauguração, a primeira em 2007, e a segunda e oficial em 2008. No *release* de divulgação do projeto publicado em 2007, a artista pediu por auxílio: “Buscamos parceiros que tenham como estratégia de comunicação o comprometimento com a perenidade e com o Brasil, e com o meio ambiente por assinar a história das origens e da trajetória dos índios no País juntamente com todos os que aqui aportaram”. (BONOMI, 2007).

também optou pela supressão da execução de algumas partes em função da circulação e da melhor visibilidade daquilo que vinha produzindo com sua equipe.

Figura 155 - Planta de localização dos painéis *Etnias*



Fonte: <<http://mariabonomi.com.br/etnias/index.htm>>

3.6. *Etnias. Do Primeiro e Sempre Brasil. Formas plásticas e conteúdos sígnicos*

O último e mais polêmico dos trabalhos de Maria Bonomi leva o nome *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil* e nele se avizinham quase todas as linguagens artísticas de Bonomi, pois ela faz uso do espaço cênico, do espaço da instalação e da obra de arte inserida no espaço público, procedimentos analisados por meio desta pesquisa e apresentados anteriormente.

Raros monumentos evocam a memória indígena cercada pelas conotações políticas que envolvem a questão – nos monumentos atribuídos aos indígenas o que predomina é sempre a idealização do “índio gentil”. Aliada aos painéis de Poty e Carybé, presentes no Salão de Atos do Memorial da América Latina, a instalação de Maria Bonomi não traz a exaltação isolada da carga reflexiva – a narrativa impõe a ver uma nova versão para o encontro entre os nativos da Terra Brasilis e os europeus. Talvez, por essa razão, a artista convida para a gravação do painel índios guaranis, representantes de aldeias localizadas na área de proteção ambiental Capivari-Monos, em São Paulo. Mais uma vez, a artista compartilha a coautoria de sua obra – uma nova etnia é privilegiada. (OLIVEIRA, 2008, p.155).

Essa descrição feita por Oliveira evidencia as características da obra *Etnias* de Bonomi, com destaque para a peculiaridade da inserção do elemento indígena, não como idealização do “índio gentil” no encontro com o europeu, mas o fato de terem sido convidados a participar da execução da obra, com uma conotação

chamada de política por Bonomi. Assim sendo, pela análise de Oliveira por nós compartilhada, a inovação não está somente no uso da temática, mas sim em uma inclusão socioartística que faz com que a obra de arte pública adquira uma outra amplitude pública, ou seja, a arte inclusiva, capaz de ampliar as dimensões da própria arte.

No que se refere ao fato de compartilhar a coautoria, é preciso ressaltar que, diferente da obra *Epopéia Paulista*, na qual a artista compartilhou seu fazer com o espectador comum, estudantes de arte, docentes e sua equipe, o diferencial de *Etnias* é o compartilhar com um grupo de representantes da própria história, representantes de algumas etnias indígenas, os quais trazem seu olhar sobre o contato dos seus antepassados com os colonizadores, bem como seus objetos de uso cotidiano e sua produção cultural. Entretanto, não se trata de uma nova etnia, como Oliveira aponta, e sim um novo olhar e uma inserção da etnia sempre marginalizada no contexto artístico.

Na descrição sobre o projeto que veio a ocupar permanentemente o espaço no Memorial da América Latina, é destacada a importância do indígena como protagonista da história do Brasil desde pré-história, passando pelo encontro com os portugueses, o processo de colonização (catequização) e a atualidade. Sua figuração vai além da temática das etnias em si, pois Bonomi retrata o modo de fazer do indígena pelo viés de suas próprias identidades culturais e artísticas, como no caso da apreensão estética da arte marajoara, que é simulada em algumas partes do *Etnias*. Outro indício de intenção da representatividade das etnias indígenas nos painéis está na inserção da ação direta de representantes indígenas que participaram do projeto, realizando pelo menos parte dele.

Em entrevista realizada com Karáí de Oliveira Paula, ele afirma que teve grande liberdade para fazer as placas e até forneceu à artista informações sobre a cultura indígena, que geralmente é transmitida oralmente. Segundo ele, estão representados vários temas dos seus antepassados Guaranis, Tupis e Tupinambás, habitantes da parte litorânea. Do mesmo modo que ele transmitia conhecimentos da cultura indígena, Bonomi os ensinava a mexer nas placas. Segundo ele, ela “explicou como fazer com que o desenho se transforme em uma coisa que você

quer, no que você imaginou e no que você pode fazer [...]. Era uma família fazendo um trabalho público!”⁸¹.

A artista foi também curadora do próprio projeto, no qual já havia o descritivo do contingente histórico que seria representado. Sendo assim, é possível perceber a intencionalidade de inserir o indígena como o feitor da arte, ou seja, o olhar deste em partilha com o olhar e o fazer de Bonomi. Para tanto, houve uma escolha direcionada dos participantes, uma vez que ela convidou somente aqueles que já tinham certas habilidades com o desenho.

Maria Bonomi apostou grande energia na viabilização do trabalho, que a representava pelas questões abordadas relativas às etnias no Brasil, que buscou resgatar para o campo das discussões na atualidade do país, um assunto que vem sendo debatido nas artes, como o reconhecimento das contribuições que trazem os povos indígenas na América-Latina:

Para mim foi uma ideia persecutória. Desde quando eu tinha feito aquele primeiro painel no Memorial, o “Futura Memória”, no Anexo dos Congressistas, eu vinha acalentando o sonho de produzir algo para a América Latina que caracterizasse e que narrasse a presença e o verdadeiro percurso dos indígenas no Continente. Posso usar até a expressão sofrer: eu sofria da ausência desta temática dentro daquele “santuário de Darcy Ribeiro” que era a ausência total da presença dos “donos da casa”, onde se deveria falar a verdade da pesquisa da América Latina preocupação dele não praticada. (BONOMI, 2008).

Além da temática no *Etnias*, referentes aos méritos plásticos e à ordem de ação pública, a artista enfatizou em declaração ao jornal *O Estado de São Paulo*: “toda a minha ideia sobre arte pública está ali. É um trabalho coletivo, sem autoria” (BONOMI, 2008). O projeto anterior, intitulado *Epopéia Paulista*, havia mobilizado a força da monumentalidade e também essa questão que lhe é muito cara, a da assinatura coletiva, que, atrelada à sua experiência como gravadora, conduziu parte de seus trabalhos, segundo certificado na publicação do livro *Epopéia Paulista*:

Maria Bonomi descobre na década de 1970 que também pode reproduzir a matriz xilográfica em outros materiais. Essa descoberta foi também apontada de forma indireta por Clarice Lispector e, desde então, é um marco da conquista da tridimensionalidade gráfica [...]. A releitura dos veios das xilogravuras para painéis em concreto e em metal transplanta uma qualidade de inovação visual gráfica a estes painéis, que podem ser considerados macro-gravuras. (NHEDO, 2005).

Diante disso, observa-se uma aproximação da ideia gráfica modular e também partidária do emprego da estética da gravura com os seus sulcos de

⁸¹ Nesse momento da entrevista ele ergue a voz representando orgulho pela sua participação.

escavação direcionados pelas “linhas de força”, que conduzem grande parte das composições em suas experiências gráficas e no cerne de seus trabalhos de arte para a cidade. Em *Etnias*, segundo apontou Leo Ceolin em entrevista concedida para a presente pesquisa,

O grande critério que comandou o trabalho e que, a meu ver, dirige todo o trabalho da Maria é a diferença entre linha decorada e linha de força, ela é obcecada pela linha de força, ela a persegue a todo custo, literalmente! Se o que propúnhamos tinha uma abordagem de força, ela dava suas impressões sinalizando os caminhos e mandava continuar. (CEOLIN, 2017).

Maria Bonomi teve da gravura uma herança ativa oriunda de suas experiências, que, ligadas ao cotidiano, buscavam a ascensão a um público ampliado, a exemplo da ilustração em jornais, livros, revistas e, sobretudo, dos desdobramentos que pôde materializar na articulação de espaços públicos e na articulação de ideias frente às curadorias, palestras e oficinas que ela promoveu ao longo de sessenta anos. Quanto à ideia de *Etnias* ser “um trabalho coletivo e sem autoria”, a mesma pode ser discutida se comparada ao anonimato que mobilizou o *Epopéia Paulista*, isso porque em *Etnias* as equipes foram direcionadas à escolha de alguns artistas especializados em gravura, escultura e cerâmica, enfim, o que o tornou mais um trabalho de equipe, coletivo, sim, mas não sem autoria, uma vez que a artista assinou a obra como um todo, chegando a descrever as marcas particularizadas de sua participação no conjunto do projeto em uma peça que descreve como “a última placa, feita por mim, é uma visão de Brasília na década de 1960, uma imagem alucinante que ficou muito gravada na minha cabeça” (BONOMI, 2008). Deste modo, a placa *Brasília* representou uma assinatura do trabalho da artista.

Percebemos em *Etnias* a fantasmagoria de processos construtivos de obras de arte anteriores e que serviram de repertório para a produção sígnica, simbólica e metodológica dessa obra. Assim, a carga emblemática de *Etnias* e a sua multiplicidade de suas características tornaram árdua a tarefa descritiva da relação da sua forma aparente, com as influências que ocorreram na sua elaboração e a necessidade de separar, nesta análise, os signos plásticos, dos signos linguísticos. Entre esses signos plásticos está o metal, elemento construtivo presente e vigoroso, cheio de brilho e sobre o qual se projetaram formas figurativas e abstratas que, por sua vez, são refletidas nos espelhos que os circunda e acaba por “multiplicá-lo”. Essa multiplicidade é a característica do gravador e, no caso de Bonomi, pode ser

percebido através da transposição prima dos sulcos da madeira e o uso da matriz desde *Águia e Módulo Solombras*.

Ainda sobre o uso do metal, é possível identificarmos a construção visual de vários *Epigramas*, ou seja, da polissemia da visualidade e materialidade dos epigramas transpostos sobretudo nas placas. Assim sendo, o segundo elemento de maior destaque no percurso da obra são as placas e colunas de barro, presentes anteriormente na genealogia da construção do painel *Futura Memória*. Dessa vez, além do barro em si, houve o processo de certificação de que esse barro teria durabilidade, o que a obrigou a fazer a queima e que incluí-lo num processo cerâmico, sem perder a essência traduzida pelas texturas e coloração, bem como a relação com a simbologia relacionada a indícios de ancestralidade, presentes nas culturas indígenas como a cerâmica marajoara. Além desses, os espelhos em *Etnias* são dispostos de modo cartesiano, cobrindo as laterais da passagem onde está inserida a obra, como uma pele do próprio espaço, capaz de multiplicar todas as outras formas, inclusive o espectador/transeunte, e o leva para dentro da obra, assim como nos *sites-specifics Passagem pela Imagem*, em que a artista queria que o espectador interagisse com a obra.

Na busca que permeou a presente pesquisa, encontramos um elo com a temática das etnias, além do painel citado pela artista, o *Futura Memória*, que surgiu em uma recente releitura do livro *O Elogio da Xilo – Situações xilográficas: Maria Bonomi*, foi produzido em parceria com o escritor concretista Haroldo de Campos, transformado em vídeo por Walter Silveira e publicado eletronicamente em 2012 pelo Itaú Cultural, de onde se retira o extrato do poema a seguir: “A doce, / curva do, / ferro, / a arte chim, / da xilo, / a vez do, / chinês na, / xilo, / a via do, / índio, / a voz do, / afro, / na xilo. O aquilo, o doce, morder do, ferro, na eira, na beira, no belo, da madeira. A xilo.” (CAMPOS, 1994, p. 17).

Acoplada à narrativa poética, Maria Bonomi produziu dezenove xilogravuras que exploravam a representação estética a partir dos veios das xilogravuras à semelhança de penas ou plumas indígenas, como ocorreu no projeto *Etnias*, procedimento confirmado por Leo Ceolin. Ele ainda possui alguns croquis utilizados para a execução das placas e possibilitou-nos o acesso às imagens que deflagram, passo a passo, como se explorou em uma das placas as fotografias da arte plumária indígena, a partir das quais houve uma ampliação fotocopiada, que passou pela intervenção de programas gráficos e sobre a qual houve uma sucessão

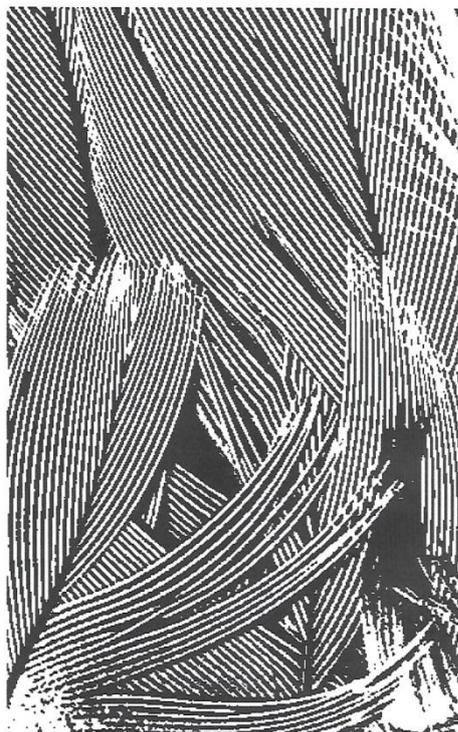
de desenhos manuais que compuseram uma estética que foi produzida com direcionamento e em diálogo com a arte indígena.

Figura 156 - Maria Bonomi. *O Elogio da Xilo*, 1994



Fonte: Haroldo Campos, 1994.

Figura 157 - Leo Ceolin. Estudo para *Projeto Etnias*, 2006



Fonte: Estudo cedido pelo escultor Leo Ceolin.

Maria Bonomi também teve a inquietação de descrever o que buscou em *Etnias*:

A minha narrativa foi construída basicamente logicamente. A argila cozida em alta temperatura para adquirir resistência constitui o retrato da pré-história dentro do painel “Etnias do Primeiro é Sempre Brasil”. Então, tanto as florestas com suas inscrições, tanto as representações neolíticas e paleolíticas (a Pedra do Ingá materiais extraídos de sambaquis e as inscrições da arte indígena) foram todas realizadas em argila, em terra mesmo e são altamente resistentes. Para a época da Invasão (assim dito pelos índios e não o Descobrimento) e do embate entre estrangeiros e silvícolas, usamos o bronze, que representa a parte histórica do encontro em 1500 e seus comportamentos sucedâneos tais como as Batalhas, as Reduções, a Nau, o Aprisionamento etc. E, finalmente, com o alumínio representamos as placas contemporâneas tais como a construção de Brasília, o Xingu dizimado e os índios suicidas, ou seja, o fenômeno “jejuvy”, que são os suicídios indígenas no Mato Grosso, que estão acontecendo agora de forma catastrófica, numa verdadeira campanha nacional para defender as terras e as matas guaranis. (BONOMI, 2008).

Alguns dos trabalhos descritos acima foram realizados a partir de fotografias de livros de estudiosos sobre as etnias indígenas no Brasil, e outros partiram da releitura de pinturas clássicas, como a *Dança dos tapuias*, de autoria do pintor holandês Albert Eckhout, *Batalha entre tribos indígenas* e *Cenas de canibalismo*, do gravurista belga Théodore de Bry, além de *Bandeirantes de Mogi das Cruzes*, do francês Jean Baptiste Debret e de outras referências a gravuras

anônimas realizadas nas expedições portuguesas, holandesas e francesas pelo Brasil-colônia.

A iconografia em *Etnias* alcançou ineditismo com a participação de representantes de alguns povos indígenas que foram convidados a compor o projeto durante algumas semanas e que realizaram uma descrição visual de suas narrativas orais e empregaram grafismos que os representam em suas identidades e em suas crenças. Deste modo, foram realizadas duas entrevistas para que os participantes envolvidos pudessem descrever como contribuíram para o projeto; na participação do povo indígena Maraguá, há a representação de Yaguare Yamã, que nos concedeu uma entrevista em 2014, sendo parte dela reproduzida a seguir:

ORGULHOSAMENTE INDÍGENA, VERDADEIRAMENTE FILHO DA NATUREZA, irmão da literatura e amante da geografia. Sou YAGUARE YAMA. Artista-plástico com algumas exposições em Manaus e outras cidades menores, além de ser ilustrador de alguns dos meus livros e de outros autores, Maria Bonomi foi levada a entrar em contato comigo e me convidar para esse trabalho, o que aceitei com prazer. Minhas ilustrações no livro *Sehaypóri*, o livro sagrado do povo Sateré-mawé, da editora Petrópolis foi o portal de aproximação de meu trabalho com o de Maria Bonomi naquele momento. (YAMÃ, 2014).

Segue também um breve relato sobre a sua participação em *Etnias* e os detalhes do projeto:

Fui para São Paulo a convite de Maria Bonomi, e fiz duas placas de alumínio. Uma denominada por mim de *Boca de Yurupary* ou *Boca de Anhãga* e outra que trata da chegada dos conquistadores portugueses nas terras indígenas brasileiras. A que chamei "Invasão". Na verdade não tinha nada em mente. Tudo foi feito no momento. Não sei se a principio ela já tinha pensando no que eu deveria fazer, mas sei que se pensou, desistiu, quando viu meu trabalho. Uma coisa digo, o artista não cria nada forçado, com pressão, então ela me deu tempo, material e lugar apropriado para criar. (YAMÃ, 2014).

Logo depois ele narrou sobre suas interações com o trabalho:

O primeiro trabalho foi uma paisagem com árvores em primeiro plano, depois vieram as atividades humanas ao fundo. Depois pedi a ela que me desse liberdade para fazer o que mais gosto que são os grafismos, pois me especializei em grafismos indígenas. Implantado a paisagem, comecei a trabalhar os grafismos ao redor da paisagem. A visão é essa, a chegada do conquistador no paraíso. Os grafismos indicavam o mal que eles trouxeram. Na segunda placa, mostro um grafismo que uso em meus trabalhos, bastante comum no meio indígena do povo Maraguá e que representa a boca apavorante do demônio Yurupary. O mal em pessoa. Grafismos indígenas são histórias contadas através de símbolos. São dois símbolos ali, Yurupary representado com sua boca e ao redor a mitologia da origem do fogo, com triângulos desproporcionais. (YAMÃ, 2014).

Em 2014, representando o povo indígena Krukutu e em nome dos colegas vizinhos da aldeia Tenondé Porã, entrevistamos Karaí de Oliveira Paula, que explicou as histórias por detrás de suas representações em três placas do *Etnias*:

Representamos em uma placa uma aldeia ao lado da cidade, a aldeia de São Paulo dentro de São Paulo, a nossa aldeia e a capital como é hoje. Fizemos também um grande pajé que está com o cachimbo que tem o significado de sabedoria porque o pajé é o grande xamã, como o pessoal da cidade fala e, para nós, é o pajé o ser mais espiritualizado da aldeia. Por isso, a gente o respeita muito e decidimos colocá-lo em uma das placas. Cada aldeia tem que ter um pajé para dar orientações ao cacique, aos mais jovens e a toda a nossa gente. Além dessas placas existe a do nosso calendário indígena que a Maria achou interessante fazermos. São as luas: minguante, crescente, nova e cheia indicando quando se pode plantar, pescar e caçar. (PAULA, 2014).

Outras narrativas somam-se às obras descritas, que totalizaram 25 placas fundidas em metal e foram nominadas por Maria Bonomi e sua a equipe nas escadarias do local. Diante disso, a presente sequência representa uma maneira de identificá-las. No lado A, estão: *Inovação (Boca de Yurupoary)*, *Perigo ameaça (Chegada do conquistador no paraíso)*, *Situação atual na aldeia*, *Índio Quack*, *Índios malabaristas*, *Onça caçada*, *Nau*, *Índios acorrentados*, *Festa Tapuia*, *Grande dança*, *Índia Primeira*, *Monte Pascoal*, *Árvore sagrada* e *Cacique* e, do lado B estão: *Cipó Sagrado*, *Índio primeiro*, *Índios enfrentamento arcos e flechas*, *Colonos e enfrentamento armas de fogo*, *Mapa Papal*, *Canibalismo*, *Pagé e tradições*, *O mundo Guarani*, *Calendário indígena*, *Hoje Xingu dizimado* e *Índios suicidas* e *Brasília Construção*. As principais fontes de referências para a sequência de placas logo descritas foram: *Os Bororos: quando a vida passa pela morte*, um catálogo fotográfico dos Bororos; *O Brasil dos viajantes*, de Ana Maria Belluzzo, um livro sobre as expedições holandesas a partir do século XVI; *A Guerra dos bárbaros*, de Pedro Puntoni, sobre a colonização do sertão do Nordeste; *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, com as ilustrações de Debret; e *Brésil Indien: Les arts des Amérindiens du Brésil*, realizado pela Réunion des Musées Nationaux da França, dentre outros.

A nomenclatura das placas e colunas em argila também aparece nas escadarias citadas como: *Cerâmica*, *Cestaria* e *Plumária*, *Ingá* e *Hieroglifos*, que indicam parte do que a equipe realizou em sua cronologia visual da pré-história do Brasil até o tempo presente, tendo por principais fontes: *Histórias da Pré-História Antes*, que foi o catálogo da exposição sobre os vestígios do homem da pré-história em território brasileiro, organizado por Niéde Guidon e Anne-Marie Pessis; *A arte*

dos pajés, de Orlando Villas-Bôas; *História dos Índios no Brasil*, de Manuela Carneiro Cunha, que tem um enfoque na história da população indígena brasileira, sobretudo a amazonense; *Kadiwéu*, de Darcy Ribeiro, que descreve os Kadiwéus e seus hábitos; *A Plumária Indígena Brasileira*, um ensaio fotográfico e crítico extremamente requintado; e *Grafismo indígena*, de Lux Vidal, com as investigações de antropologia estética.

Os nomes das tribos indígenas citadas pelo projeto *Etnias* encontram-se também nas escadarias, mas do lado oposto ao Memorial. Pode-se refletir se esta foi mais uma estratégia de Maria Bonomi como modo de mimetizar os distanciamentos e abismos socioculturais no Brasil, sobretudo em relação à população indígena. A profundidade do seu discurso passa pelas etapas do olhar espontâneo e fecundo de uma leitura atenta e pertinente que traça rabiscos e desenhos de estrutura com vãos e sulcos com distâncias, sobreposições, texturas e contrastes, sem, contudo perder a essência do tema tratado e, no caso em questão, as origens étnicas brasileiras em seus primórdios, o que equivale ao resgate da memória do povo indígena.

Ora a figuração aparece com força neste trabalho, ora transforma-se em pura concepção formalística, pelo emprego da gramática formal gráfica que tende à abstração. Esta leitura parece contraditória, entretanto, não tão absurda, uma vez que o contato com muitos espectadores revela a identificação de muitas figuras e objetos do tema representado e que, por vezes, perde-se na leitura do todo no momento da especificidade do olhar sobre os detalhes. Para a artista, o processo de criação, enquanto projeto, deve envolver todos os aspectos do ambiente externo do qual seus painéis participam. Nesta busca e preocupação constante, a elaboração da temática passa pelo crivo da adaptabilidade da linguagem ambiental, e os resultados dessa visibilidade aparecem na troca de informações que se agregam ao trabalho.

Etnias se reporta ao estado anímico do contínuo e do múltiplo, pois a artista realizou interferências e inserções de objetos novos, mesmo após a sua inauguração. Bonomi usa o espaço como um elemento transitório, ou passível de transformações, e, no inacabado, parece que tange cada vez mais o insólito e o imaterial.

Figura 158 - Maria Bonomi. *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2007. Cerâmica, bronze e alumínio, Memorial da América Latina, São Paulo



Fonte: Acervo Maria Bonomi.

Nessa foto da inauguração do painel *Etnias*, além de toda a produção artística característica de Bonomi, percebemos uma enorme quantidade de folhas ao chão, que representam a ligação do trabalho com a as obras *Passagem pela imagem* e possuíam a relação com a natureza, como “espelhos” espalhados sobre a grama⁸². É como se a artista quisesse transplantar a natureza para o local de instalação da obra, que também é um local público e de passagem, em condições mais privilegiadas de cobertura e permanência estendida dos objetos e ao mesmo tempo interação com o transeunte.

Na profundidade da pesquisa, podemos perceber que o modernismo era apenas um dos vieses que influenciaram a construção dessa obra, e, ao reduzir tudo a essa característica, correríamos o risco de um reducionismo. Portanto, preferimos buscar as influências compositivas de cada um dos elementos que constituíram a obra, tais como, colunas e placas de barro, placas de bronze e de alumínio, espelhos, escrita nas escadarias e, ainda que provisórias, folhas ao chão. Do

⁸² Kará de Oliveira Paula, entrevista concedida em novembro de 2014. Vale destacar que as folhas ficaram por um curto período de tempo, pois por exigência dos organizadores do local em virtude da possibilidade de atrair insetos e animais indesejados.

mesmo modo percebemos as simbologias contidas nesse painel a partir da construção de sua poética ao longo de sua experiência artística.

Figura 159 - Maria Bonomi. Execução *Painel Etnias*, 2006



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 160 - *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 161 - Leo Ceolin. Estudo para *Projeto Etnias*, 2007



Fonte: Estudo cedido pelo escultor Leo Ceolin.

Figura 162 - Maria Bonomi. *Escritos: nomes de tribos indígenas*, 2008. Escadas de acesso Memorial da América Latina x Estação Barra Funda do Metrô/SP



Fonte: <http://camarajaboticabal.sp.gov.br/site_jaboticabal/index.php/2016-06-30-14-32-42/167-curiosidades-marcam-viagem-politico-cultural-do-parlamento-jovem-2016>

Figura 163 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 164 - Gravura em Metal de Pierre Firens e Joachin du Viert



Fonte: Belluzzo, 1994, p. 34.

Figura 165 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 166 - Albert Eckhout. *Dança dos índios taráirus*, 1641. Óleo



Fonte: Livro: *A Guerra dos bárbaros*, capa.

Figura 167 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 168 - *Battle Between Indian Tribes*, from "*Brevis Narratio...*", engraved by Théodore de Bry by Jacques Le Moyne, Jacques (de Morgues) (1533-1588)



Fonte: <https://www.pbslearningmedia.org/resource/xir199898fre/scene-of-cannibalism-from-brevis-narra-xir199898-fre/#.Wevc_FtSzIU>

Figura 169 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 170 - Jean Baptiste Debret. *Bandeirantes de Mogi das Cruzes em combate*, 1834. Biblioteca Municipal Mário de Andrade



Fonte: <<http://deolhonahistoria.yolasite.com/os-bandeirantes.php>>

Figura 171 - *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 172 - *Índios Pataxós, Bahia. Pesca do Caranguejo*



Fonte: Cunha, 1992, p. 455.

Figura 173 – Índios executando o *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 174 - *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 175 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



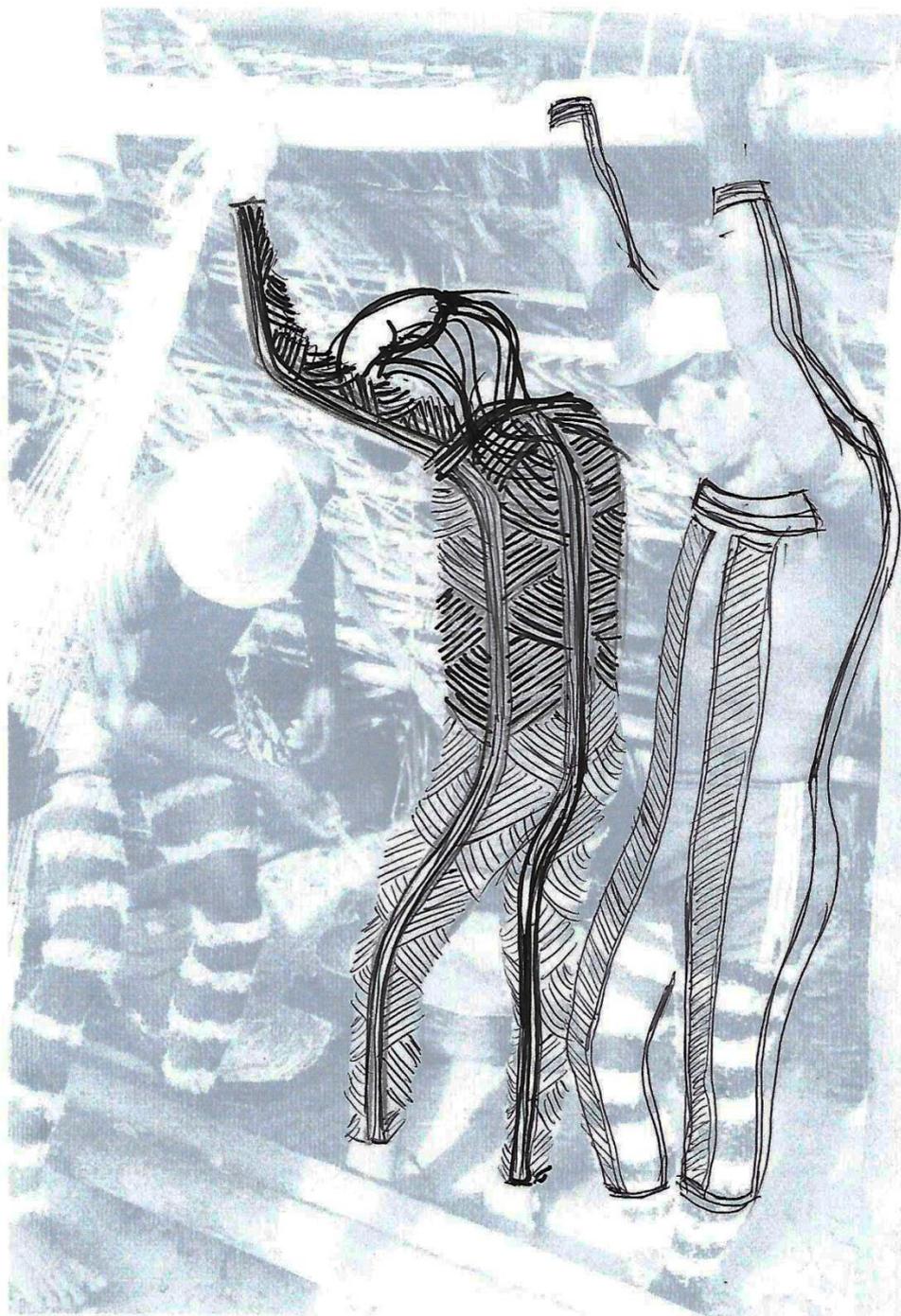
Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 176 - Jean Baptiste Debret. *Negociantes Contanto Índios*, 1817-1820



Fonte: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=34420>>

Figura 177 - Leo Ceolin. Estudo para *Projeto Etnias*, 2007



Fonte: Estudo cedido pelo escultor Leo Ceolin.

Figura 178 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 179 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 180 - *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 181 - *Painel Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 182 - Homem pintado e ornamentado



Fonte: Vidal, 2000, p. 169.

Figura 183 - Painel *Etnias do Primeiro e Sempre Brasil*, 2008



Fonte: Imagem cedida pelo artista Carlos Pedrañez.

Figura 184 - Yaguarê Yamã. Acervo: Nearin Inbrapi. 7º Encontro de Escritores e Artistas Indígenas – 2010. Palavra da cidade, Palavra da floresta: Literatura Indígena em contexto urbano



Fonte: <https://www.facebook.com/yaguare.yama>

CONCLUSÕES

Nas nossas considerações finais, apontamos para a análise das Bienais de São Paulo a partir do viés das “etnias” nas artes, uma vez que a pesquisa trouxe um recorte que valorizou a incursão de novas leituras sobre o Arquivo das Bienais e apresentou, nesse recorte, a participação de artistas que trataram, em algum momento de suas carreiras, sobre a identidade étnica nas artes, além de efetuar um macro delineamento em três períodos históricos a partir de algumas características comuns vigentes dentro da temática.

Diante disso, condicionamos os anos de 1951 a 1983, como os anos do “pluralismo artístico”, termo empregado por Mário Pedrosa para se referir à inserção da arte aborígene e negra, na 7ª Bienal de São Paulo, e que fez com que abarcássemos o termo nas demais bienais paulistas desses anos, em que houve a intenção de associá-las ao processo de reconhecimento das artes no Brasil e de seus intercâmbios com movimentos artísticos de outros países (PEDROSA, 1961, p. 30). Na década de 1960, a Bienal inicialmente focada no eixo euro-estadunidense, cresceu uma abertura importante ao continente africano, a outros países da América Latina e ao bloco de países socialistas.

Desse pluralismo supracitado, fizeram parte as reverberações do *Kitsch*, em paralelismo com a cultura popular e *naïf* brasileira que aparecem dentro do contexto das Bienais e expõem a arqueologia do humano e do urbano de modo concomitante e cada vez mais engajados. Neste período, em termos de linguagens artísticas, vimos a mudança da premência técnica da pintura, da escultura, da gravura e do desenho para a inserção efetiva e definitiva da fotografia e da vídeo-arte, além das experimentações de instalação, muitas das quais transdisciplinares como a do músico Walter Smetak, na 14ª Bienal, que, articulou sua obra a partir do encontro com o povo xavante. Essa experiência e a de outros artistas geralmente foram amparadas por estudos socioantropológicos que, de modo gradativo, transformou as edições das Bienais das décadas seguintes.

Em paralelo a este recorte, no subcapítulo seguinte, destacamos as peculiaridades do tratamento da etnicidade nas artes a partir do pioneirismo de artistas que corroboraram para uma crise do ideário apaziguador de algumas vertentes artistas em voga. Partimos, assim, das obras das artistas Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e Lygia Pape, em um eixo externo às bienais paulistas e,

considerado ainda periférico às mesmas, pelo menos da metade das décadas de 1960 à metade da década seguinte.

Além das contribuições das artistas citadas acima, no segundo recorte das Bienais, de 1985 a 1998, adotamos o Multiculturalismo como um norte que representou as articulações nas artes, bem como, uma busca pela multiplicidade de caráter ideológico, ou seja, houve uma intensificação da reverberação da arte e de suas experimentações, dentro e fora dos espaços da arte para além de seus campos de pertencimento. Diante disso, nos valem das discussões sobre as aproximações e/ou distanciamentos entre arte e cultura, como fez Paulo Herkenhoff na 24ª Bienal, e também das obras apresentadas de artistas como Arthur Omar, Adriana Varejão, Claudia Andujar e Anna Bella Geiger, dentre outros que vislumbravam uma arte multiplicadora, dialógica e de crítica social.

Na extensão dos signos empreendidos nas Bienais de São Paulo, criamos o terceiro recorte, dos anos 2000 em diante, a partir do qual analisamos as “artes híbridas” que viram em suas edições uma ascensão do viés da arte relacional tensionada de modo frequente entre o eixo da etnicidade a partir da militância da arte fora do que é “multi”, para o eixo da transversalidade a partir de culturas periféricas, marginais, que aumentariam o poder de circulação de ideias dentro da arte não como proponente, mas como parte de um processo mais abrangente como a desterritorialização, a desesteriotipação e a hibridização. Enfim, apontamos para a inclusão dos registros e a aplicação dos *site-specifics* nas Bienais, além de uma tendência ao experimentalismo levado à máxima premissa da quase pulverização da fruição estética enquanto resultado expositivo.

Nos capítulos seguintes houve a explanação sobre as poéticas das artistas Adriana Varejão e Maria Bonomi e a análise de como elas abordam a etnicidade nas artes, a descrição de seus processos criativos e os tratamentos estéticos que lhes são muito peculiares, cada qual com suas distintas ações criadoras no cenário da Arte Brasileira do século XXI, sobretudo, a partir de projetos angulares *Polvo* e *Etnias* explorados na presente tese.

Percorremos um longo caminho de análise da obra da artista Adriana Varejão, que, durante 28 anos de trabalho, tem articulado diretamente com as questões da linguagem para o entendimento da representatividade do povo brasileiro a partir de diversas lentes ou camadas de sobreposição sígnica, inclusive as das etnias indígenas, afro-brasileiras, imigrantes e de todos os povos que fazem

parte da miscigenação nacional. Em *Pólvoro*, ocorre a partilha da representatividade étnica de cada interlocutor, a partir da própria artista e de suas encarnações de identidade. Há, na obra de Varejão, a releitura do Barroco tradicional, perpassando pela inserção de elementos artísticos que desafiam a nomenclatura do Barroco e a definição de seu próprio trabalho. Ou seja, a obra da artista se insere na discussão do Neobarroco e do Transbarroco, que tem uma efervescência teórica nos anos 2000, uma vez que a artista elimina o excesso, a fissura, o rasgo e as carnes e passa a fazer uma obra em que o caráter conceitual tece imbricações profundas e que exigem um raciocínio quanto à mutabilidade de suas obras e dos novos procedimentos adotados a partir da síntese visual, em que o único elemento determinante como resquício do Barroco é a dobra da imagem da artista e das caixas de tintas com as cores *Pólvoro*.

Concluimos que, as criações de Adriana Varejão, nas relações entre a organicidade, a vicissitude, a vibração e a repetição, são produtoras de elementos transbordantes de uma estética Neobarroca. Entretanto, existem em sua poética elementos de escapismo a esta matriz visual na presença de uma outra matriz, mais cartesiana, que também é modular em repetições, mas de caráter geométrico. Essas obras tiveram como diretiva um “clima de narrativa”, como revelou a artista em entrevista e, através da qual percebemos uma ordem construtiva organizada para produzir efeitos de digressão do Neobarroco. Afinal, a artista reconhece essa condição quando afirma que extraiu do Barroco “um Barroco mais filosófico” e cita *Saunas*, “onde nada é exterior e a série é pura interioridade. E isso me lembra da própria arquitetura barroca em uma aproximação muito mais filosófica que é a cisão do exterior com o interior” (VAREJÃO, 2017, p. 5).

A recorrência ao Barroco, acima citado, transmuta, portanto em um Neobarroco articulado pela historicidade de macro narrativas visuais que podem ser consideradas como um Barroco estratificado, estranho e estrangeiro ao movimento original e histórico, uma vez que as geratrizes estéticas e paradigmáticas do estilo fazem com que o reconheçamos, porém, por outro lado, ele se insere nas obras de Varejão senão “contrafeito” pelas simulações e vestígios do tempo passado, como transcodificado pelo pertencimento ao presente, como atesta Varejão. “Eu concordo com a presentificação do passado, acho que é usar várias narrativas históricas e criar um contexto novo para elas, apesar de que eu uso muito mais a estratégia da

paródia e parodiar pressupõe uma apropriação crítica também da história e, neste sentido, há uma recontextualização” (VAREJÃO, 2017, p. 2).

As recontextualizações da artista ocorrem sob a forma de inserção artística e sociopolítica de seus trabalhos, considerando-se suas articulações reflexivas nos debates da arte contemporânea em diálogo com o passado e, neste caso, relacionados aos encontros e desencontros dos povos no Brasil colônia e no diálogo tensionado de grande parte de suas obras com as de alguns artistas, que se ocuparam da ilustração do passado nas artes no país. Esses trabalhos foram inseridos tanto nas Bienais paulistas quanto nas galerias de arte e nas mostras pelo mundo afora, em consonância com outros debates e com produções artísticas que vêm presentificando problemas relacionados aos embates da “sociedade global” com os das “comunidades periféricas” ou das “minorias” sob as égides identitárias e de pertencimento.

Quanto ao trabalho de Maria Bonomi, após um longo percurso buscando compreender a densidade temática e visual da artista, alcançamos esse objetivo na relação da obra *Etnias*, com alguns trabalhos anteriores e com a análise dos procedimentos de transposição de uma linguagem artística a outra na construção de experiências inéditas na visualidade da arte pública. Diante disso, a primeira hipótese era de que esse painel carrega fortes características do Modernismo a partir do seu subtítulo emblemático, impregnado pelo nacionalismo: *Do Primeiro e Sempre Brasil*. Essa hipótese também era reforçada pelo adensamento visual da composição total da obra em seu resultado, por estar repleto de informações e pela fatura de placas figurativas, que traziam um olhar histórico eurocêntrico sobre a cultura indígena, tal como a referência ao canibalismo. Contudo, somente essa hipótese não foi suficiente para classificar essa obra.

Maria Bonomi em sua poética transformou as marcas dos usuais instrumentos de corte da xilogravura para outra dimensão, saiu do primeiro suporte, que foi quase sempre a madeira, e finalizou muitos de seus projetos de arte pública em concreto, ou seja, procedeu mimetizando os sulcos da linguagem gráfica para este suporte. Além dessa experimentação ousada com o concreto, Bonomi explorou o barro como outro suporte a ser alimentado pelo gravar xilográfico, por escavações. Deste modo, diversificou e ampliou o seu repertório técnico-artístico e linguístico, sem contar com o uso de outros materiais como o metal e espelhos para criar visualidades próprias de seu gravar xilográfico transposto para a cidade com indícios

do estado anímico proveniente da gravura, o que demonstra sua articulação com o estado contemporâneo da Arte e a quebra de paradigmas a partir da partilha de visualidades renovadas, concebidas e pensadas para espaços públicos.

Em *Etnias* existe também uma tentativa de desconstrução das narrativas coletivas da história oficial, uma vez que houve a interação da artista e equipe, com três etnias indígenas. Este fato a ajudou a materializar, por meio de seus desenhos, a iconografia, a representação de sua versão da história e a de outros olhares alternativos e exteriores a ela. Nesse aspecto, a artista é inovadora, por valorizar uma memória coletiva indígena e inseri-la no espaço público, ou seja, uma visão geralmente marginalizada da história oficial e dos livros didáticos, do mesmo modo que sofreu influências durante a execução dos seus painéis *Futura Memória* e *Epopéia Paulista*.

A composição do painel *Etnias* condensa todas as linguagens artísticas experimentadas por Bonomi em sua trajetória profissional, desde a transposição dos sulcos xilográficos para a madeira, como molde do painel/placas em metal, passando pela exposição do barro como material original dessa transposição e colocando-o como processo primeiro nas origens do próprio painel na forma de colunas sem fim. Portanto, diante das pesquisas sobre *Etnias* e a relação com o próprio percurso da artista, podemos perceber algumas das invariantes formalísticas que permearam as suas obras, sendo as de maior permanência a presença das chamadas “linhas de força” e da luminosidade instrumentalizadas pelos ritmos de ordem espacial, muito característicos da lição xilográfica do gravar, que a acompanhava desde as primeiras lições com Livio Abramo.

Conforme explanação anterior, as constantes lições estéticas estão em *Etnias* “contaminadas” pelo viés da “multiarte” e de suas facetas multiculturais voltadas para a ilustração do choque entre culturas e, neste caso, de uma arte politizada pela representação dos povos indígenas desde a sua pré-história ao período de colonização e à História recente. Todas essas narrativas visuais foram plasmadas para o projeto a partir de uma longa pesquisa imagética e de apropriação desta e de outras referências da equipe técnica de Bonomi e dos artistas indígenas que participaram do projeto, o que neste interim, representa uma autoria compartilhada. Diante disso, é possível tecer uma análise sobre a amplitude do projeto *Etnias* quanto ao seu caráter multidisciplinar e múltiplo porque, partindo das inferências do gravar, Maria Bonomi ampliou seus processos criativos conferindo-

lhes um sentido sociopolítico, ligados à ideia de partilha e de pertencimento ou despertencimento, dentro e fora da arte.

Enfim, a análise da trajetória da artista demonstrou que seus trabalhos, tem um caráter de crítica do social, sobretudo, a partir do Golpe Militar de 1964, reiterados pelas experiências curatoriais nas Bienais paulistas e chegando à arte para a cidade, na produção de painéis como o *Futura Memória* (1989) e *Epopéia Paulista*, das instalações, como a *Passagem pela imagem* e do projeto *Etnias* que solidificou o intento da dissolução da autoria na obra de arte em prol de identidades híbridas, coletivas e participativas.

A trajetória desta tese insere-se em um projeto de paixão e perseverança para permear a pesquisa das “etnias” nas artes das Bienais de São Paulo desde o seu surgimento, como um modo de apontar as germinações da arte rumo às discussões sobre o social e político nas artes, com um entendimento que abarca as minorias e se distancia de vieses universalistas de outrora. Isso possibilitou também a articulação analítica das incursões de Maria Bonomi e de Adriana Varejão aqui destacadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

Livros

- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BARFIELD, Thomas. **Diccionario de antropologia**. Siglo XXI Editores, México, D.F., 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. Volume I: "Imaginário do Novo Mundo".
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BRAH, Avtar and COOMBES, Annie E. **Hybridity and its discontents: politics, science, culture**. London: Routledge, 2000.
- BRIENEN, Rebecca Parker. **Body and Soul**. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2001.
- BÔAS, Orlando Vilas. **A arte dos pajés: impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano**. São Paulo: Globo, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CAMPOS, Haroldo; BONOMI, Maria. **O Elogio da Xilo. Situações Xilográficas**. São Paulo, 1994.
- CARBONCINI, Anna (org.). **Yanomami**. São Paulo: DBA, 1998.
- CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DANTO, Arthur C. **Philosophizing Art. Selected Essays**. California: University of California Press, 1999.
- DEBRET, Jean Batiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins; EDUSP, 1972.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- _____. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux**. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons. Ce qui nous regarde**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DORTA, Sonia Ferraro. **A Plumária Indígena Brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**. São Paulo: EDUSP: MAE/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. (Uspiana – Brasil 500)
- FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá**. São Paulo: Globo, 2006.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.
- FREYRE, Gilberto. **Novo mundo nos trópicos**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade**. São Paulo: Edição FUNARTE, 1978.

- HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do popular. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais.** São Paulo: Edusp, 2007.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Maria Bonomi, gravadora.** São Paulo: KPMG, 1999.
- KWON, Miwon. **One Place after Another.** Site-specific art and locacional identity. Cambridge: MIT PRESS, 2002.
- LAPOUGE, Georges Vacher de. **Les Sélections sociales. Cours de science politique professé à l'université de Montpellier (1888-1889).** Paris: Albert Fontemoing, 1986, 503 p.
- LAUDANNA, Mayra (org.). **Maria Bonomi: da gravura à arte pública.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Introdução à obra de Marcel Mauss.** In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: COSACNAYF, 2003.
- LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu.** Rio de Janeiro: Livros de Portugal, S.A., 1952.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno.** São Paulo: EDUSP, 2016.
- MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. 2259p.
- MONTEJO, Adolfo. **Anna Bella Geiger: territórios, passagens situações.** Rio de Janeiro, Casa da Palavra: Anima Produções culturais, 2007.
- OLIVEIRA, Nicolas de. **Installation art in the new millennium.** Londres: Thames & Hudson, 2003. 208 p.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, etnia e estrutura social.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte.** São Paulo. Martins Fontes. 2002.
- PAPE, Lygia. In: **Gávea de tocaia.** Lygia Pape. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PEDROSA, Mário. **Panorama da pintura moderna.** Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saude, 1952.
- _____. **Gávea de tocaia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- _____. **Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, 360 p.
- PEDROSA, Mário. ARANTES, Otilia (org.). **Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, 427 p.
- PINTO, L. A. Costa. **O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança.** Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1953.
- PUNTONI, Pedro. **A Guerra do Bárbaros: Povos Indígenas e a Colonização do Sertão do Nordeste, 1650-1720.** São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo Fapesp, 2002. (Editora Históricas; 44)
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido de Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Kadiwéu: Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza.** Rio de Janeiro: Ed. Vozes Ltda., 1979.

- RYKWERT, Joseph. **A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia. **Pérola Imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado descritivo do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851, s/n p.
- STADEN, Hans. **Hans Staden suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil**. São Paulo: Typ da Casa eclectica, 1900.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TAYLOR, Charles (org). **Multiculturalismo. Examinando a Política de Reconhecimento**. Lisboa: Piaget Editora, 1994.
- THEVET, André. **Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommée Amerique, & de plusieurs Terres & Isles decouvertes de nostre temps**. Paris: Chez les heritiers de Maurice de la Porte, au Clos Bruneau, à l'enseigne S. Ckaude, 1558, s/n p.
- TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1982.
- VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2010.

Periódicos (jornais e revistas)

- BARDI, Pietro Maria. Bienal da Catástrofe. São Paulo, **Revista Isto é**, p. 57, 5 out. 1977,
- BOAS, Franz. *The methods of ethnology*. New York, **American Anthropologist Review**, v. 22, n.4, p 311, oct.-dec. 1920.
- BONOMI, Maria. Bonomi: S. Excia. a Gravura. **Jornal Artes**, 03 mai. 1971. Seção Artes Plásticas.
- _____. Maria Bonomi e sua gravura ambiental. Criar Convivência. **Jornal Última Hora**, São Paulo, 24 mai. 1971. Seção Ronda.
- _____. Desculpe Maria o preto e branco desta página. Entrevistador: Olney Krüse. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 mai. 1971. Caderno Jornal da Tarde.
- _____. Fala Maria Bonomi. Entrevistador: Olívio Tavares de Araújo. São Paulo/Rio de Janeiro: **Vida das Artes**, v. 1, n. 4, p. 16-19, 1975.
- _____. Bienal da Catástrofe. São Paulo: **Revista Isto é**, v. 2, n. 41, p. 54-55, 5 out. 1977.
- _____. A Bienal de cá para lá. São Paulo: **Revista Galeria**, n. 25, p. 95-96, mai-jun. 1991.
- _____. *A Perennial Mutant*. Prague/New York, **Revista Grapheion**, v. 3-4, n. 10-12, p. 1-37, 1999.
- _____. Heróica epopéia indígena em painel. Maria Bonomi entrega hoje ao Memorial da América Latina obra pública que propõe mergulho na história dos índios no Brasil. Entrevistadora: Camila Molina. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. D-12, 24 jan. 2008. Caderno 2, Seção Visuais.
- _____. A saga de um povo sempre esquecido. Artista inaugura um grande painel sobre a história de várias tribos de índios brasileiros.

- Entrevistador: Miguel de Almeida. **Jornal Gazeta Mercantil**, São Paulo, p. D-4, 29 fev. 2008. Caderno Fim de Semana, Seção Arte.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions Cambridge (US)*: **The MIT Press**, October, v. 55, p. 105-143, Winter, 1990.
- COUTO, M. F. M. Imagens eloquentes: a primeira Missa no Brasil. Uberlândia, **Revista ArtCultura**, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul.-dez. 2008.
- FABBRINI, Ricardo. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. São Paulo: **Revista USP**, n. 52, p. 46-55, dez.-fev. 2001-2002.
- GULLAR, Ferreira et al. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. p. 4-5, 23 de mar. 1959. Suplemento Dominical.
- KLINTOWITZ, Jacob. Basta de arte servil. Entrevistadores: Alcino Leite Neto e Mino Carta. São Paulo: **Revista Isto é**, n. 1094, p. 5-10, 5 set. 1990.
- KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista October 80**, p. 85-110, Primavera, 1997.
- LISPECTOR, Clarice, Carta sobre Maria Bonomi. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 12 out. 1971. Caderno B.
- MAIO, M. C. O Projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, n. 41, p. 144, out. 1999.
- MARCONDES, Maria José de Azevedo. **Les paysages du sud: paysages critiques et dystopie**. Artelogie [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 05 avril 2017. Disponível em: <<http://artelogie.revues.org/885>>. Acesso em: 18 set. 2017 (*open edition*).
- PIRES, Sidney Oliveira Jr.. Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade. Goiás: **Revista de Teoria da História da Universidade Federal de Goiás**, ano 5, n. 10, dez. 2013.
- PONTUAL, Roberto. Os dois Brasis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, 20 dez. 1977. Seção Artes Plásticas, Caderno B.
- ROSENFELD, Anatol. *Kitsch* pró e contra. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano 27, n. 848, p. 6, 28 out. 1973. Caderno Suplemento Literário.

Catálogos e Folhetos

- ARAÚJO, Marcelo; BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Maria Bonomi: Gravura Peregrina**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, out.-dez. 2008.
- ARAÚJO, Fátima Ribeiro. **Os Bororos: Quando a vida passa pela morte**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.
- BONOMI, Maria. **Carybé**. *New York: Bodley Gallery*, sep.-oct. 1958.
- _____. **Passagem pela imagem – Bula**. São Paulo: Atelier Maria Bonomi 1997. Folheto.
- _____. **Sobre a essência: 7 horizontes do homem**. São Paulo: Atelier Maria Bonomi, 1998. Folheto.
- _____. **Etnias. Do primeiro e sempre Brasil**. São Paulo: Atelier Maria Bonomi, 2008. Folheto.
- BRASIL + 500. Mostra do Redescobrimento – Arte Contemporânea**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, abr.-set. 2000.
- Brésil Indien: Les arts des Amérindiens du Brésil**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, mar.-juí. 2005.

- BRECHERET, Cidô. **A Arte indígena de Victor Brecheret**. São Paulo: Caixa Cultural, nov. 2009 - jan.2010.
- BRETT, Guy (org.). **Aberto e fechado: caixa e livro na arte brasileira**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012
- CHIARELLI, Tadeu. In: **Anna Bella Geiger: territórios, passagens situações**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- DESSANAY, Margherita, *Under the Skin of Language*. In: **Adriana Varejão: polvo**. London: Victoria Miro Gallery, oct.-nov. 2013.
- DUARTE, Luisa. Polvo. In: **Adriana Varejão: polvo**. São Paulo: Galeria Fortes Vilaça, abr.-mai. 2014.
- FISER, M. Maria Bonomi. *Engraved Memory as an Infection*. In: **4th International Triennial of Graphic Arts Prague 2004**. Prague: The Czech Museum of Fine Arts and Ministry of Foreign Affairs, p. 5, 6, 170-172, oct.-nov. 2004.
- GEIGER, Anna Bella. Depoimento. In: Anna Bella Geiger: Obras. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.
- HERKENHOFF, Paulo. **Lygia Pape. Espaço Imantado**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, mar.-mai. 2012.
- Histórias da Pré-História: Antes**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, out. 2004 - jan.2005.
- KATZ, Renina. **Maria Bonomi. Epigramas – Bula [1984]**. São Paulo Atelier Maria Bonomi, 2001. Folheto.
- LANGE, Jennifer. *Adriana Varejão's Polvo Portraits*. In: **Adriana Varejão: polvo**. New York: Lehmann Maupin Gallery, apr.-jun. 2014.
- NHEDO, Marcela. Epopéia da ação criadora. In: *Epopéia Paulista na Estação da Luz*. São Paulo: Mandarin, 2005.
- STERLING, Susan Fischer (org), HERKENHOFF, Paulo. **The art of ultramodern contemporary Brazil. The National Museum of Women in the Arts**. Washington: Brett Topping and Nancy Lutz, 1993.

Dissertações e Teses

- BONOMI, Maria. **Arte Pública: Sistema Expressivo / Anterioridade**. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008.
- NHEDO, Marcela Matos. **O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Poética da memória. Maria Bonomi e Epopeia Paulista**. 2008. 200 f. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEREIRA, Carla Verena. **A gestão cultural das artes visuais através da Bienal**. 2016. Dissertação (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

Textos

- BONOMI, Maria. **Texto manuscrito da artista. Descrição do processo criativo do painel “Futura Memória”**, 1989. Acervo Maria Bonomi.

BONOMI, Maria. **A Imaterialidade ou materialidade da gravura**. 3rd International Triennial. Inter-Kontakt-Grafik, Praga, 2001. Acervo Maria Bonomi. Palestra.

Internet

- 1^a **Bienal de São Paulo (1951) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 07 ago. 2016.
- 2^a **Bienal de São Paulo (1953) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name24c514>>. Acesso em: 18 ago. 2016.
- 3^a **Bienal de São Paulo (1955) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named27014>>. Acesso em: 29 ago. 2016.
- 4^a **Bienal de São Paulo (1957) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- 5^a **Bienal de São Paulo (1959) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>>. Acesso em: 21 out. 2016.
- 6^a **Bienal de São Paulo (1961) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>>. Acesso em: 01 nov. 2016.
- 7^a **Bienal de São Paulo (1963) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name58cfb4>>. Acesso em: 12 nov. 2016.
- 8^a **Bienal de São Paulo (1965) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>>. Acesso em: 23 nov. 2016.
- 9^a **Bienal de São Paulo (1967) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>>. Acesso em: 04 dez. 2016.
- 10^a **Bienal de São Paulo (1969) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494>>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- 11^a **Bienal de São Paulo (1971) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name9839c4>>. Acesso em: 09 jan. 2017.
- 12^a **Bienal de São Paulo (1973) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- 13^a **Bienal de São Paulo (1975) - Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2138>>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- 13^a **Bienal de São Paulo (1975) - Sala Brasília.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2139>>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- 14^a **Bienal de São Paulo (1977) - Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2137>>. Acesso em: 12 fev. 2017.
- 15^a **Bienal de São Paulo (1979) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name546804>>. Acesso em: 23 fev. 2017.
- 16^a **Bienal de São Paulo (1981) - Arte Incomum.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2129>>. Acesso em: 06 mar. 2017.
- 16^a **Bienal de São Paulo (1981) - Arte Postal.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2128>>. Acesso em: 06 mar. 2017.
- 17^a **Bienal de São Paulo (1983) - Arte Plumária do Brasil.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2127>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

- 17ª **Bienal de São Paulo (1983) – Flávio de Carvalho.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2126>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- 18ª **Bienal de São Paulo (1985) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2124>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- 18ª **Bienal de São Paulo (1985) – Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2122>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- 18ª **Bienal de São Paulo (1985) – O Turista Aprendiz.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2123>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- 19ª **Bienal de São Paulo (1987) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2121>>. Acesso em: 08 abr. 2017.
- 19ª **Bienal de São Paulo (1987) – Em busca da essência: Elementos de redução na arte brasileira.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2120>>. Acesso em: 08 abr. 2017.
- 19ª **Bienal de São Paulo (1987) – Imaginários Singulares.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2119>>. Acesso em: 08 abr. 2017.
- 19ª **Bienal de São Paulo (1987) – Marcel Duchamp.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2118>>. Acesso em: 08 abr. 2017.
- 20ª **Bienal de São Paulo (1989) – Artistas brasileiros.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2108>>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- 20ª **Bienal de São Paulo (1989) – Catálogo I.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2110>>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- 20ª **Bienal de São Paulo (1989) – Catálogo II.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2109>>. Acesso em: 19 abr. 2017.
- 21ª **Bienal de São Paulo (1991) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2104>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- 22ª **Bienal de São Paulo (1994) – Livro Internacional.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2104>>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- 22ª **Bienal de São Paulo (1994) – Salas especiais.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/name4b2af4>>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- 23ª **Bienal de São Paulo (1996) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2102>>. Acesso em: 21 mai. 2017.
- 24ª **Bienal de São Paulo (1998) – Arte Contemporânea Brasileira.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2101>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

- 24^a **Bienal de São Paulo (1998) – Representações Nacionais.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2100>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- 24^a **Bienal de São Paulo (1998) – Roteiros.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2099>>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- 25^a **Bienal de São Paulo (2002) – Brasília/Ruína/Utopia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2096>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- 25^a **Bienal de São Paulo (2002) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2097>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- 25^a **Bienal de São Paulo (2002) – Livro Brasil.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2090>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- 26^a **Bienal de São Paulo (2004) – Artistas Convidados.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2081>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- 26^a **Bienal de São Paulo (2004) – Registro de Montagem.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2083>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- 26^a **Bienal de São Paulo (2004) – Representações Nacionais.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2082>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- 27^a **Bienal de São Paulo (2006) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2089>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- 28^a **Bienal de São Paulo (2008) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2084>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- 28^a **Bienal de São Paulo (2008) – Jornal.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2078>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- 30^a **Bienal de São Paulo (2012) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2088>>. Acesso em: 26 ago. 2017.
- 30^a **Bienal de São Paulo (2012) – Lista de Obras.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2140>>. Acesso em: 26 ago. 2017.
- 31^a **Bienal de São Paulo (2014) – Guia de Exposição.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2390>>. Acesso em: 06 set. 2017.
- 31^a **Bienal de São Paulo (2014) – Lista de Obras.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2141>>. Acesso em: 06 set. 2017.
- 31^a **Bienal de São Paulo (2014) – Livro.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2087>>. Acesso em: 06 set. 2017.

- 32ª Bienal de São Paulo (2016) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3325>>. Acesso em: 17 set. 2017.
- ABRAMO, Livio. **Macumba**. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?iArtista=24>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- ABRAMO, Livio. **Negra**. Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?iArtista=24>. Acesso em: 19 fev. 2017.
- ABRANTES, Gabriel. **Os humores artificiais**. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2553>> Acesso em: 28 ago. 2017.
- AfroUFO – projeto.** Disponível em: <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/31-bienal-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 5 jun. 2017.
- AGUILERA, Karina Skvirsky. **My Pictures from Ecuador**. Disponível em: <<http://www.karinaskvirsky.com/memories-of-development/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. Artistas brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil que espontaneamente se apresentaram ao Júri de Seleção. In: **5ª Bienal de São Paulo (1959) – Catálogo**. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named458a4>>. Acesso em: 21 out. 2016.
- ALVES, Maria Thereza. **Cartaz exposto na 32ª. Bienal**. Disponível em: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=20#lg=1&slide=10>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- ALVES, Maria Thereza. **Fotograma do média-metragem Iracema**. Disponível em: <<http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=18>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- AMARAL, Tarsila do. **Negra**. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm>>. Acesso em: 19 fev. 2017.
- AMOÊDO, Rodolpho. **O Último Tamoio**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21342/rodolfo-amoedo>>. Acesso em: 13 jun. 2016.
- ANDRADE, Jonathas de. **O peixe**. Disponível em: <<https://www.anda.jor.br/2016/10/pescadores-abracam-e-acariciam-ate-morte-peixes-agonizantes-na-bienal/>> Acesso em: 14 ago. 2017.
- ANDUJAR, Claudia. **Sonhos Yanomami**. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ANDUJAR_NOVO.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2017.
- _____. In: **Inhotim inaugura Galeria Claudia Andujar**. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/blog/inhotim-inaugura-galeria-claudia-andujar/>>. Acesso em: 02 jul. 2017.
- BEAGLEHOLE, Ernest et al. **The Race Question, 1950**. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001282/128291eo.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- BERNABÓ, Hector Júlio Páride. **Carybé, Índio**. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/arte-de-carybe-sua-paixao-pela-bahia.html>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

- _____. **A Grande Mulata.** Disponível em: <<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/03/19/salvador-464-anos-retratos-da-cidade-no-traco-de-carybe/>>. Acesso em: 18 fev. 2017.
- _____. **Primeiro Governador da Bahia.** Disponível em: <<https://365salvador.wordpress.com/2013/10/01/1o-de-outubro-rotacarybe/>>. Acesso em: 18 fev. 2017.
- BHABHA, Homi K. In: **30ª Bienal de São Paulo (2012) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2088>>. Acesso em: 26 ago. 2017.
- BISHOP, Claire. **Altos e baixo da Bienal (2006).** Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs1012200610.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- BISSILLIAT, Maureen. In: O Turista Aprendiz. **18ª Bienal de São Paulo (1985) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2124>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- _____. **Esboço do Projeto Etnias do primeiro e sempre Brasil.** Disponível em: <<http://www.mariabonomi.com.br/videos.asp#>>. Acesso em: 04 nov. 2015.
- _____. **Maria Bonomi.** Disponível em: <<http://www.mariabonomi.com.br/>>. Acesso em: 21 set. 2015.
- _____. **Escritos: nomes de tribos indígenas.** Disponível em: <http://camarajaboticabal.sp.gov.br/site_jaboticabal/index.php/2016-06-30-14-32-42/167-curiosidades-marcam-viagem-politico-cultural-do-parlamento-jovem-2016>. Acesso em: 04 nov. 2015.
- _____. **Planta de localização dos painéis Etnias.** Disponível em: <<http://mariabonomi.com.br/etnias/index.htm>>. Acesso em: 04 nov. 2015.
- _____. A Poluição Ambiental. In: **12ª Bienal de São Paulo (1973) – Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>>. Acesso em: 20 jan. 2017.
- BOUABRÉ, Frédéric Bruly. **As marcas sublimes em uma semente de cola branca.** Disponível em: <https://www.cairn.info/loading.php?FILE=CEA/CEA_223/CEA_223_0517/img305.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- BRANCO, Miguel Rio. In: **17ª Bienal de São Paulo (1983) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2127>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- BRATKE, Carlos. Brasil: Diversidade e Identidade Cultural. In: **25ª Bienal de São Paulo (2002) – Livro Brasil.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2090>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- BRECHERET, Vitor. **Drama Amazônico.** Disponível em: <<http://www.victor.brecheret.nom.br/obras5.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- _____. **Morena.** Disponível em: <http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=472>. Acesso em: 10 mar. 2017.

- BRITO, Maria Gabriela. **Adriana Varejão's Cultural Anthropology**. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/maria-gabriela-brito/adriana-varejaos-cultural_b_9774038.html>. Acesso em: 3 set. 2017.
- BRY, Théodore de. **Batle Between Indian Tribes**. Disponível em: <https://www.pbslearningmedia.org/resource/xir199898fre/scene-of-cannibalism-from-brevis-narra-xir199898-fre/#.Wevc_FtSziU>. Acesso em: 07 abr. 2017.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta, de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- CARVALHO, Ana. **O Brasil dos Índios: um arquivo aberto**. Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/3018>> Acesso em: 28 ago. 2017.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Entrevista concedida por Eduardo Viveiros de Castro**. [24 dez. 2014]. Revista Azougue. Disponível em: <<https://azougueiro.wordpress.com/2014/12/24/entrevista-com-eduardo-viveiros-de-castro/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- CAVALCANTI, Di. **Painel/mural Samba/Carnaval**. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/bens_tombados/detalhar/245>. Acesso em: 05 jun. 2016.
- CAZALI, Rossina. In: **23ª Bienal de São Paulo (1996) – Catálogo**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2102>>. Acesso em: 21 mai. 2017.
- CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. **A Extirpação do mal: contaminação e abertura na pintura de Adriana Varejão**. Florianópolis, ANPAP, 2008. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/020.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2017.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Bandeirantes de Mogi das Cruzes em combate**. Disponível em: <<http://deolhonahistoria.yolasite.com/os-bandeirantes.php>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- _____. **Negociantes Contanto Índios**. Disponível em: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=34420>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- _____. **Um jantar brasileiro**. Disponível em: <https://www.sopacultural.com/wp-content/uploads/2016/07/Artista-Jean-Baptiste-Debret_1768-1848_um-jantar-brasileiro_1827_aquarela_157-x-219-cm.jpg>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- ECKHOUT, Albert. **Mulher Tapuia**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10299/albert-eckhout>>. Acesso em: 05. jun. 2016.
- EIJKELBOOM, Hans. **Foto anotações – Uma seleção do diário fotográfico**. Disponível em: <<https://makingarthappen.com/2012/11/03/a-iminencia-das-poeticas-30a-bienal-de-s-paulo/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: **25ª Bienal de São Paulo (2002) – Catálogo, Livro Brasil**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2090>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. In: **29ª Bienal de São Paulo (2010) – Guia**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2072>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

- FERREIRA, Âgela. **For Mozambique III.** Disponível em: <<http://www.projectomap.com/artistas/angela-ferreira/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Expedições científicas.** Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>> Acesso em: 17 mar. 2017.
- _____. **Grão Pará.** Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/jxGez4J8Pg/?taken-by=adriavarejao>> Acesso em: 17 mar. 2017.
- FERREIRA, Juca. In: **28ª Bienal de São Paulo (2008) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2084>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- FLORENSE, Hercule. **Índio Mandurucú.** Disponível em: <<http://www.ihf19.org.br/expo/obras.asp>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- _____. **Mulher Mandurucú.** Disponível em: <<http://www.ihf19.org.br/expo/obras.asp>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- FONTELES, Bené. **Ágora: OcaTaperaterreiro.** Disponível em: <<http://pontoeletronico.me/2016/bienal/>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- GIORGI, Bruno. **Capoeira.** Disponível em: <<http://www.dargenteiloes.net.br/peca.asp?ID=2730702>>. Acesso em: 14 fev. 2017.
- GURSKY, Andreas. **May Day IV.** Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/andreas-gursky/may-day-iv-5S577_h0P2s7MxIW8_MJlw2>. Acesso em: 24 jun. 2017.
- HARSHA, N. S., **Venha discursar para nós.** Disponível em: <<http://www.mori.art.museum/en/exhibitions/past/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- HERKENHOFF, Paulo. In: **22ª Bienal de São Paulo (1994) – Livro Internacional.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2104>>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- _____. **Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão.** São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em: <<http://www.adriavarejao.net/pt-br/pinturasutura>>. Acesso em: 12 out. 2015.
- HERNÁNDEZ, Orlando. In: **19ª Bienal de São Paulo (1987) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2121>>. Acesso em: 08 abr. 2017.
- HILAL, Sandi (Org.). **Baobá.** Disponível em: <<http://educandoesemeando.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2017.
- HUG, Alfons. A Bienal como território livre. In: **26ª Bienal de São Paulo (2004) – Representações Nacionais.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2082>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- _____. **Inconografias Metropolitanas. In: 25ª Bienal de São Paulo (2002) – Livro Países.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2098>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- JUSTO, José M. R. M. **Espessuras do Pensar: Ernesto de Sousa e o Círculo de Kierkegaard.** Disponível em:

- <<http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/espessuras-do-pensar-ernesto-de-sousa-e-o-circulo-de-kierkegaard>>. Acesso em: 25 mai. 2017.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado. Arte & Ensaios.** Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2015.
- KUNSCH, Graziela; KELIAN, Lilian L'Abbate. **Revista Urbania 5.** Disponível em: <https://naocaber.org/wp-content/uploads/2016/07/urbania5_web_pags-juntas.pdf>. Acesso em: 10 set. 2017.
- LAGNADO, Lisette. Introdução. In: **27ª Bienal de São Paulo (2006) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2089>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- LAGOMARSINO, Runo. **Las Casas is Not a Hom.** Disponível em: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/runo+lagomarsino>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- MACHADO, Ivens. **Sem título.** Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/julianawosgraus/2015/05/13/ivens-machado-expoente-da-arte-quase-desconhecido-em-sua-terra-natal/?topo=69>>. Acesso em: 24 jun. 2017.
- MAGUIRE, Mary. In: **26ª Bienal de São Paulo (2004) – Artistas Convidados.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2081>>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- MALUKA, Mustafá. **Eles não são o meu povo.** Disponível em: <<http://archive.stevenson.info/exhibitions/maluka/interview11.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- MATARAZZO, Francisco. Apresentação. In: **1ª Bienal de São Paulo (1951) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 07 ago. 2016.
- MEDEIROS, José Maria de. **Iracema.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/jose-maria-de-medeiros>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- MEIRELLES, Victor. **Primeira missa no Brasil.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8725/victor-meirelles>>. Acesso em: 05 jun 2016.
- MESQUITA, Ivo. Identidade artística e cultural na América Latina. In: **21ª Bienal de São Paulo (1991) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2104>>. Acesso em: 30 abr. 2017.
- MESQUITA, Ivo; COHEN, Ane Paula. Introdução. In: **28ª Bienal de São Paulo (2008) – Guia.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2084>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- MILLIET, Sérgio. Introdução. In: **3ª Bienal de São Paulo (1955) – Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/named27014>>. Acesso em: 29 ago. 2016.
- MYRRHA, Lais. **Dois pesos, duas medidas.** Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2570>>. Acesso em: 25 set. 2017.

- NAVARRETE, Carlos. **Arquivo pessoal.** Disponível em: <<http://www.flickrriver.com/photos/artexplorer/3098075453/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- NGAIMOKO, Ambroise. **Foto souvenir de jovens vestindo calças pata de elefante.** Disponível em: <https://www.cairn.info/loadimg.php?FILE=CEA/CEA_223/CEA_223_0517/img305.jpg>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- NHEDO, Marcela. **Frustração para Leonardo Da Vinci e êxtase para Maria Bonomi.** Disponível em: <https://www.academia.edu/3252252/Frustra%C3%A7%C3%A3o_para_Leonardo_Da_Vinci_e_%C3%AAxtase_para_Maria_Bonomi>. Acesso em: 15 jun. 2016.
- NIEMEYER, Oscar. **Declaração.** Disponível em: <<http://mariabonomi.com.br/etnias/index.htm>>. Acesso em: 5 out. 2016.
- OLIVEIRA, Éder. **Retrato de detentos de penitenciária do Pará.** Disponível em: <<http://gq.globo.com/Cultura/noticia/2014/09/bienal-de-sao-paulo-fala-sobre-conflitos-por-meio-de-arte.html>> Acesso em: 28 ago. 2017.
- PAPE, Lygia. **Caixa Brasil.** Disponível em: <<http://lygiapape.org.br/news/wp-content/uploads/2012/10/caixa-Brasil.jpg>> Acesso em: 05 mai. 2017.
- PARREIRAS, Antônio. **Fundação da Cidade de São Paulo.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa187/antonio-parreiras>>. Acesso em 05 jun. 2016.
- PAULA, Dalton. **Da série Rota do tabaco.** Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Dalton-Paula-ou-a-arte-de-criar-territ%C3%B3rios-negros-e-silenciosos>>. Acesso em: 25 set. 2017.
- PEALBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: **31ª Bienal de São Paulo (2014) – Livro.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2087>>. Acesso em: 06 set. 2017.
- PEDROSA, Mário. Introdução. In: **6ª Bienal de São Paulo (1961) – Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>>. Acesso em: 01 nov. 2016.
- PENNACHI, Fúlvio. **Painel história da imprensa de Pennachi de 1939.** Disponível em: <<http://www.ateliearterestauracao.com.br/a-historia-da-imprensa-fulvio-pennacchi-conservacao-e-restauracao-de-um-mural-a-oleo/>>. Acesso em 05 jun. 2016.
- PORTINARI, Candido. **A primeira missa.** Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/01/primeiramissa_portinari.jpg>. Acesso em: 08 mar. 2017.
- POVINELLI, Elizabeth. Depois de outras naturezas e de novas culturas, um outro modo. In: **32ª Bienal de São Paulo (2016) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3279>>. Acesso em: 17 set. 2017.
- QUEREJAZU, Pedro. In: **22ª Bienal de São Paulo (1994) – Livro Internacional.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2104>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

- REDE DE INVESTIGAÇÃO EM AJULEJO. **Cronologia de Azulejos portugueses.** Disponível em: <<http://redeazulejo.fl.ul.pt/timeline/timeline-pt.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.
- RIBEIRO, Berta G. Plumária do índios Urubus-Kaapor. In: **17ª Bienal de São Paulo (1983) – Arte Plumária do Brasil.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2127>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- ROSA, José Valentim. **Mulher da Selva.** Disponível em: <http://trimano.blogspot.com.br/2014_10_31_archive.html>. Acesso em: 24 fev. 2017.
- ROSÁRIO, Arthur Bispo do. **Detalhe de colagem.** Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Lm6lz8eu24E>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Botocudos.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/ru>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção.** Disponível em: <http://files.leadt-ufal.webnode.com.br/200000026-4d5134e4ca/Milton_Santos_A_Natureza_do_Espaco.pdf>
- SARAIVA, Alberto. **Transbarroco – Adriana Varejão (2014).** Disponível em: <<http://www.espiral.art.br/new-page-1/>>. Acesso em: 12 out. 2015.
- SCHROEDER, C. S. **A Bienal em xeque e o estopim do boicote sobre algumas estratégias radicais.** 25º Encontro da ANPAP – Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s2/caroline_saut_schroeder.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- SEGALL, Lasar. **Mãe Preta.** Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8580/lasar-segall>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- SHEEHAN, Joe. **Canção continua a mesma.** Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/artexplorer/3097475235/in/photostream/>>. Acesso em: 29 jul. 2017.
- SHEIKH, Simon. **No lugar da esfera pública? Ou o mundo em fragmentos?.** Revista Urbana 3, Editora Pressa, p. 126-135, 2008. Disponível em: <<http://urbana4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbana-3.pdf>> Acesso em: 24 jun. 2016.
- SIMÕES, Filho. A Bienal de São Paulo. In: **1ª Bienal de São Paulo (1951) - Catálogo.** Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>. Acesso em: 07 ago. 2016.
- SOLLERS, Philippe. **Les vertiges d'Adriana Varejão. Chambre d'échos - Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2005.** Disponível em: <<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article867>>. Acesso em: 11 out. 2015.
- SPENCER-OATEY, H. **What is culture? A compilation of quotations.** GlobalPAD Core Concepts. Disponível em: GlobalPAD Open House <<http://go.warwick.ac.uk/globalpadintercultural>>. Acesso em: 03 jun. 2016.
- SPERLING, David M. **A Recepção "Ativa" - da Obra Aberta a Obra em Processo.** Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/38977053_A_Recepcao_Ativa_

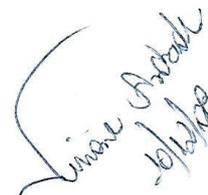
- *_da_Obra_Aberta_a_Obra_em_Processo_The_active_reception_-_from_opera_aberta_to_work_in_process>*. Acesso em: 07 ago. 2017.
- TOWERS, John. In: **23ª Bienal de São Paulo (1996) – Catálogo**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2102>>. Acesso em: 21 mai. 2017.
- VAREJÃO, Adriana. **Adriana Varejão**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br>>. Acesso em: 04 abr. 2014.
- _____. **Filho bastardo II - cena de interior**. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/saoritanno35/arte-brasileira/?lp=true>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- _____. **Pele tatuada à moda de azulejaria**. Disponível em: <<http://corpoemquestao.blogspot.com.br/2012/09/adriana-varejao-httpwww.html>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- _____. **Duplo reflexo do outro: (díptico)**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 16 mar. 2017.
- _____. **Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/sites/default/files/imagecache/obras/9801a.jpg>>. Acesso em: 16 mar. 2017.
- _____. **Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho**. Disponível em: <<http://biamamdos.blogspot.com.br/p/rela.html>>. Acesso em: 16 mar. 2017.
- _____. **Polvo I (China series)**. Disponível em: <<http://www.patriciadiasjoias.com.br/3o-dia-de-galerias-em-sp/>>. Acesso em: 21 jul. 2017.
- _____. **Caixa Tintas Polvo**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/tintas-polvo>>. Acesso em: 28 jul. 2017.
- _____. **Big Polvo**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/7tk_b_J8LK/?taken-by=adriनावarejao>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____. **Brown Mimbres I**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____. **Kindred Spirits (with Big Polvo and Mimbres)**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/7tZ2hDJ8Ki/?taken-by=adriनावarejao>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____. **Portrait at Dallas Contemporary**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/-OO0aEJ8Bu/?taken-by=adriनावarejao>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____. **Selfie de Malcol M Horton**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/-hRMT6J8EJ/?taken-by=adriनावarejao>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____. **White Mimbres I**. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 18 set. 2017.

- VÁZQUEZ, Yoel Díaz. **A torre do ruído.** Disponível em: <<http://caminandoporlabienal.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- VÁZQUEZ, Yoel Díaz. **A torre do ruído.** Disponível em: <<https://vimeo.com/16759963>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- VELASCO, Rodrigo. **Projeto: Etnias. Do primeiro e sempre Brasil.** Disponível em: <<http://mariabonomi.com.br/etnias/index.htm>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- VILLARES, Luiz Diederichsen. Apresentação. In: **16ª Bienal de São Paulo (1981) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2130>>. Acesso em: 06 mar. 2017.
- VOLPI, Alfredo. **Mulata.** Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/67-volpi-alfredo/>>. Acesso em: 24 out. 2016.
- YAMÃ, Yaguarê. **Recordando o 7º Encontro de Escritores e Artistas Indígenas.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- ZANINI, Walter. Introdução. In: **16ª Bienal de São Paulo (1981) – Catálogo.** Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2130>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

ANEXOS

ATELIER MARIA BONOMI
ACERVO DOCUMENTAL

1



RELATÓRIO DEZEMBRO DE 2008

Realizado por Marcela Matos Nhedo

Informações sobre as frentes de trabalho (atribuições):

I. Dados curriculares de Maria Bonomi:

- Entregue o *Newsletter* (Informações curriculares e fotocópia de documentações) pertinente à exposição: Maria Bonomi. Gravura Peregrina. Pinacoteca do Estado. De outubro a dezembro de 2008.
- Lançar no currículo de Maria Bonomi todo dado novo como: exposições individuais, exposições coletivas, premiações, teatro, arte pública, conselhos e acervos (tudo segundo o padrão ABNT).

II. Acervo Fotográfico:

- As fotos do acervo foram 100% organizadas por categoria e por data.
- Foram digitadas 9827 fotografias, 198 cromos e 217 slides.

Dar continuidade:

- À digitação (cerca de 3000 fotos) que identifica cada uma das fotos por código, descrição, data, tamanho, matiz e fotógrafo;
- Imprimir o catálogo das fotos;
- Imprimir as etiquetas;
- Colar as etiquetas fazendo a verificação (conferência) de acordo com o catálogo das fotos;
- Digitar e imprimir as etiquetas de cada pasta suspensa. Obs.: deve haver 2 etiquetas (1 com dados e 1 com códigos) para cada pasta;
- Proceder de forma idêntica com os cromos, slides e negativos.

III. Acervo Documental. Jornais, revistas, catálogos, folhetos, cartazes, livros, correspondências, recibos de obras, recibos de materiais, recibos de mão de obra, projetos executados, projetos não executados, projetos em andamento, premiações, contratos, artigos eletrônicos, textos com Maria Bonomi, textos sem Maria Bonomi. Documentos pertencentes à Biblioteca de Maria Bonomi.

- Foram classificados e organizados por categorias e datas 100% dos documentos acima citados.

Dar continuidade:

- Digitar as novas inserções solicitadas, ou seja, lançar os dados no catálogo geral de cada uma das categorias e atribuir numerações com no máximo seis exemplares para cada documento.

- Imprimir as etiquetas;
- Colar as etiquetas fazendo a verificação (conferência) de acordo com o catálogo de documentos;
- Digitar e imprimir as etiquetas de cada pasta suspensa.
- Obs.: para os jornais existe uma outra atribuição que é inseri-los individualmente em uma sulfite com cabeçalho digitado. A colagem deve ser feita com cola especial CMC. Para os documentos mais antigos sugere-se uma restauração.

IV. Banco de Imagens

- Encerrou-se o catálogo geral de obras que identifica, data e classifica 1037 obras de Maria Bonomi (desenhos, xilogravuras, litogravuras, serigrafias, pinturas e gravuras em metal).

Dar continuidade:

- Imprimir o catálogo geral de obras que contém 116 páginas e foi concluído.
- A artista permanece em trabalho contínuo. Portanto, o catálogo deve ser atualizado constantemente e modificado em caso de novas atribuições e dados faltantes.

Entrevista 1:

Entrevistado: Karaí de Oliveira Paula (KO)

Local: Aldeia Krukutu e Aldeia Tenondé Porã – Parelheiros/SP

Data: novembro de 2014

Por Marcela Nhedo (MN)

MN: Primeiro gostaria de pedir que você dissesse seu nome completo e a atividade profissional que desenvolve atualmente ou como gostaria de ser conhecido ou lembrado.

KO: Primeiramente, boa tarde. Meu nome é Karaí de Oliveira Paula, meu nome é guarani e só o sobrenome é português e eu faço parte da liderança aqui da aldeia.

Foto 1. Karaí de Oliveira Paula



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

MN: A qual povo indígena você pertence e onde fica localizado?

KO: Sou guarani e faço parte da comunidade Krukutu aqui em Barragem, perto de Parelheiros (São Paulo).

MN: Você participou do feitiço da obra *Etnias* de Maria Bonomi? E o que fez exatamente dentro do conjunto: as placas em argila? Quantas delas?

KO: Então, não me lembro de quantas foram, mas fizemos esse trabalho junto com essa profissional. Ela veio procurar a gente aqui na aldeia Krukutu e Tenondé Porã e fomos em quatro pessoas, eu e mais três, dois da Krukutu: eu e Eli Vitorino, que mora aqui, mas que não está agora, e dois da Tenondé Porã: Timóteo Popyguá, que hoje mora em uma aldeia perto de Registro, e Lisio de Lima, que também se mudou e está na aldeia do Rio das Cobras, no Paraná.

MN: E tem o Yaguarê, Maraguá. Você chegou a conhecê-lo?

KO: Não, ouvi falar dele, mas fizemos trabalhos separados.

MN: Também fez as colunas em argila?

KO: Não.

MN: Escreveu nas escadarias? Se sim, recorda-se sobre o significado das palavras?

KO: Não, a gente fez só as placas e fomos (sic) à inauguração no Memorial e depois nunca mais fui lá ver. Tenho um desejo de ir lá novamente.

MN: A artista lhe deu instruções bem específicas ou você fez o trabalho com livre escolha do tema?

KO: O tema? Acho que sim, ela deu uma grande liberdade para fazer aquelas placas e acho que nós também contribuimos um pouco em algumas coisas que ela não sabia; foi perguntando para gente e nós fomos explicando, e ela queria que a gente colocasse o que sabia naquelas placas. Como que era antigamente.

MN: Qual foi o tema que inspirou esse seu trabalho?

KO: Na verdade, foi um conjunto feito por nós quatro, guaranis, e mostramos como era antigamente no litoral, como viviam os povos indígenas antes da chegada dos portugueses e depois da chegada dos portugueses, como ocorreu essa divisão, então representamos vários temas ali naquelas placas, o dos Guaranis e dos Tupis. Queríamos representar todas as etnias, mas ali não cabia, e escolhemos estes de que falei e os Tupinambás, porque também viviam na parte litorânea.

MN: Pode descrever como foi o feitiço?

KO: A gente fazia todos os traços como no desenho. Foi a própria Maria quem nos deu as dicas de como mexer naquela placa. Explicou como fazer com que o desenho se transforme em uma coisa que você quer, no que você imaginou e no que você pode fazer. Tinha também a equipe, os rapazes que instruíam a gente a como mexer no barro; eles nos ajudaram demais, nos ensinaram a usar as ferramentas para fazer os tipos de desenhos, os formatos que queríamos. E depois saíamos juntos para almoçar. Era uma família fazendo um trabalho público!

MN: Você já tinha realizado algum trabalho desse tipo?

KO: Eu faço desenhos a lápis, mas no barro foi a primeira vez.

MN: Durante quanto tempo você fez este trabalho?

KO: Acho que foi (sic) umas três semanas. Sim, três semanas fazendo aquelas placas e foi uma experiência nova fazer os desenhos na argila, nas placas de barro. A gente ia e voltava da cidade de São Paulo para a aldeia.

MN: Em algumas placas do painel existe o tema da natureza; em outras, o dos índios, das aldeias com as ocas e até os prédios e casas das cidades como vizinhos em contraste. Você pode descrever estes trabalhos e o que significam?

KO: Sim. Representamos em uma placa uma aldeia ao lado da cidade, a aldeia de São Paulo dentro de São Paulo, a nossa aldeia e a capital como é hoje. Fizemos também um grande pajé que está com o cachimbo, que tem o significado de sabedoria, porque o pajé é o grande xamã, como o pessoal da cidade fala e, para nós, é o pajé o ser mais espiritualizado da aldeia. Por isso, a gente o respeita muito e decidimos (sic) colocá-lo em uma das placas. Cada aldeia tem que ter um pajé para dar orientações ao cacique, aos mais jovens e a toda a nossa gente. Além dessas placas, existe a do nosso calendário indígena, que a Maria achou interessante fazermos: são as luas minguante, crescente, nova e cheia indicando quando se pode plantar, pescar e caçar.

MN: Você pode descrever qual é a maior qualidade de seu povo?

KO: Nós, guaranis, não temos a visão que o pessoal de fora tem de se promover com um trabalho feito. Se alguém nos agradecer, tudo bem, caso contrário, tudo bem também, porque fizemos nosso trabalho e ficamos felizes do mesmo jeito. A gente não tem a ambição de crescer ou de se engrandecer com os

trabalhos. Eu gosto de ser simples, de viver simples, do jeito que sou e ser o que sou, o que já me dá um grande orgulho.

MN: Como você vê as contribuições deste trabalho de Maria Bonomi? Fale sobre a importância dele para você e para outras pessoas.

KO: Eu me sinto dentro desse projeto importante da Maria e foi interessante também porque foi a primeira vez que fiz um trabalho desses. Apesar de muitas pessoas não saberem quem fez aquelas placas, porque ficou restrito à Maria e à equipe.

Eu acho que a gente contribuiu de alguma forma para quem não conhece a cultura indígena. É para que se faça conhecer!

MN: A pesquisa Datafolha de 2012 apontou que, na opinião dos índios brasileiros, os principais problemas que enfrentam são: saúde, preconceito, educação, emprego, falta de terras e de recursos para plantar, falta de saneamento básico, alimentação e drogas. Você concorda com os itens citados? Dentre eles, quais você acredita serem os mais relevantes?

KO: Todos. Tudo é importante, e a gente está sempre lutando pela melhoria da comunidade e vamos nos unir (sic) e conquistar cada dia mais.

MN: Qual a visão que você tem de seu povo?

KO: O povo guarani luta pelos seus direitos e, apesar desses quinhentos anos de contato, a gente não deixou a nossa língua tradicional, o que a gente fala, o que a gente canta, o que a gente vive.

MN: Você permite que eu divulgue esta entrevista e as fotos em artigos, pesquisas e livros?

KO: Sim.

MN: Muito obrigada, Karáí!

KO: Eu é que agradeço e quero dizer que é importante para nós termos vocês aqui e saber que tem gente que quer saber sobre as pessoas que fizeram parte deste trabalho.

Fotografias tiradas por Rosa Cordeiro nas aldeias Krukutu e Tenondé

Porã:

Foto 2. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 3. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 4. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 5. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 6. Aldeia Krukutu



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 7. Aldeia Krukutu



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 8. Aldeia Tenondé Porã



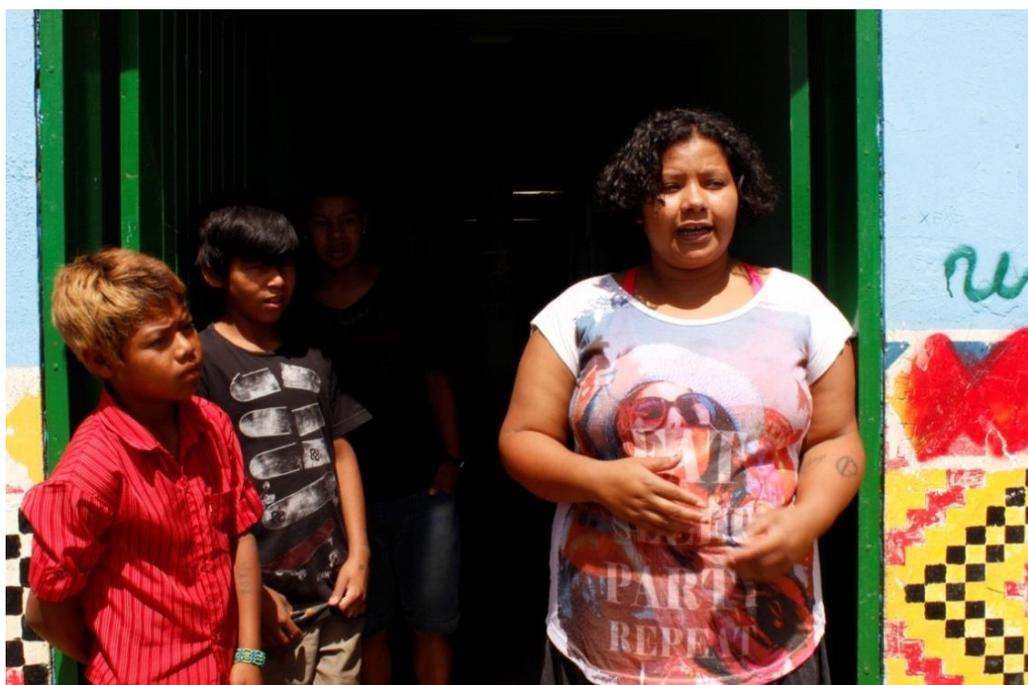
Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 9. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 10. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 11. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 12. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 13. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 14. Aldeia Krukutu



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Foto 15. Aldeia Tenondé Porã



Fonte: Imagem cedida por Rosa Cordeiro.

Entrevista 2:

Yaguarê Yamã (YY)

Local: Concedida por *e-mail*

Data: novembro de 2014

Por Marcela Nhedo (MN)

MN: Primeiro gostaria de pedir que você escreva o seu nome completo e a atividade profissional que desenvolve atualmente ou como gostaria de ser conhecido ou lembrado.

YY: ORGULHOSAMENTE INDÍGENA, VERDADEIRAMENTE FILHO DA NATUREZA, irmão da literatura e amante da geografia. Sou YAGUARE YAMA.

Foto 16. Yaguarê Yamã



Fonte: <<http://blogdeyaguare.blogspot.com.br/p/obras-de-yaguare.html>>

MN: A qual povo indígena você pertence e onde fica localizado?

YY: Minha etnia por parte de mãe é maraguá — a que mais tenho me identificado pelas atividades desenvolvidas com eles — e também sou descendente de Sateré-mawé por parte de pai, pois meu pai era filho de Sateré. O povo maraguá, do qual eu sou vice-tuxawa-geral, cargo vitalício junto com o de tuxawa-geral, vive

na área indígena Maraguapajy, no Rio Abacaxis, na divisa dos municípios amazonenses de Borba e Nova Olinda do Norte. Área essa ainda em conflito com madeireiros e invasores posseiros, pois a mesma, apesar de estar reconhecida como indígena na FUNAI, ainda está pendente sua demarcação, coisa que vem piorando a vida dos indígenas vividos em conflitos com os invasores e plantadores de maconha que invadiram a região. Um processo moroso, com descaso das autoridades.

MN: Você participou do feitio da obra *Etnias* de Maria Bonomi? E o que fez exatamente dentro do conjunto: as placas em argila? Quantas delas?

YY: Sim, participei, fui para São Paulo a convite de Maria Bonomi e fiz duas placas de alumínio: uma denominada por mim de “Boca de Yurupoary” ou “Boca de Anhãga” e outra que trata da chegada dos conquistadores portugueses nas terras indígenas brasileiras, a que chamei “Invasão”. Pelo meu perfil de artista-plástico com algumas exposições em Manaus e outras cidades menores, além de ser ilustrador de alguns dos meus livros e de outros autores, Maria Bonomi foi levada a entrar em contato comigo e me convidar para esse trabalho, o que aceitei com prazer. Minhas ilustrações no livro *Sehaypóri*, o livro sagrado do povo Sateré-mawé, da editora Petrópolis, foi o portal de aproximação de meu trabalho com o de Maria Bonomi naquele momento.

MN: Também fez as colunas em argila?

YY: Não. Acredito que não. Trabalhei por duas semanas somente as duas placas. Primeiramente em argila.

MN: Escreveu nas escadarias? Se sim, recorda-se sobre o significado das palavras?

YY: Não me lembro de ter escrito meu nome fora das placas. Acredito que tenha escrito só os nomes das obras.

MN: A artista lhe deu instruções bem específicas ou você fez o trabalho com livre escolha do tema?

YY: Para ser sincero, Maria Bonomi, assim como muitos, tinha uma imagem preconceituosa do indígena (de ser inculto), a princípio. Eu não a condeno por isso, pois a sociedade em sua maioria é assim. No início, sem ver meu trabalho,

ela começou tentando me dar instruções, mas, quando viu que eu tenho um bom tempo de vivência nas artes plásticas, pediu e me deu toda a liberdade para eu criar. Eu também não aceitei suas dicas iniciais, reclamei um pouco, pois achava que não precisava. Pedi que me desse tempo para fazer o trabalho ao meu modo. Só vendo meu trabalho que ela me deixou criar com liberdade. Mas os artistas que a acompanhavam naquele momento e que se tornaram meus amigos e companheiros de trabalho me deram todas as dicas de trabalho na argila, assim com ele (sic) terminamos o trabalho juntos. Como as placas eram grossas e grandes, em muitos momentos precisei que eles me ajudassem com mão de obra.

MN: Qual o tema que inspirou esse seu trabalho?

YY: Na verdade, não tinha nada em mente. Tudo foi feito no momento. Não sei se a princípio ela já tinha pensando no que eu deveria fazer, mas sei que, se pensou, desistiu quando viu meu trabalho. Uma coisa digo: o artista não cria nada forçado, com pressão, então ela me deu tempo, material e lugar apropriado para criar.

MN: Pode descrever como foi o feito?

YY: O primeiro trabalho foi uma paisagem com árvores em primeiro plano, depois vieram as atividades humanas ao fundo. Depois pedi a ela que me desse liberdade para fazer o que mais gosto, que são os grafismos, pois me especializei em grafismos indígenas. Implantado a paisagem (sic), comecei a trabalhar os grafismos ao redor da paisagem. A visão é essa, a chegada do conquistador no paraíso. Os grafismos indicavam o mal que eles trouxeram. Na segunda placa, mostro um grafismo que uso em meus trabalhos, bastante comum no meio indígena do povo Maraguá e que representa a boca apavorante do demônio Yurupary: o mal em pessoa. Grafismos indígenas são histórias contadas através de símbolos; são dois símbolos ali: Yurupary, representado com sua boca, e, ao redor, a mitologia da origem do fogo, com triângulos desproporcionais.

MN: Você já tinha realizado algum trabalho desse tipo?

YY: Não com placas de argilas. Meus trabalhos sempre foram em telas e papel, para pinturas plásticas e ilustrações literárias. Sou ilustrador com vários trabalhos em livros, inclusive de autores famosos, como Daniel Munduruku.

MN: Durante quanto tempo você fez este trabalho?

YY: Duas semanas, pelo que me lembro, mas minha estadia em São Paulo levou uns dias a mais, pelo que me lembro.

MN: Em algumas placas do painel existe o tema da natureza; em outras, o dos índios, das aldeias com as ocas e até os prédios e as casas das cidades como vizinhos em contraste. Como você vê as cidades e a organização dos espaços?

YY: Não tenho uma opinião formada sobre isso. Penso só que tudo deve ser livre, e a forma como a sociedade moderna trata natureza, a minimizando, é triste. O urbano tem que existir, mas o que deve imperar é o lado natural.

MN: O que você mais gosta nas aldeias em relação aos espaços? É a proximidade com a natureza ou a qualidade da convivência em comum que proporcionam as aldeias?

YY: É a proximidade com a natureza e ao mesmo tempo a qualidade de vida natural. Viver em meio à natureza é bom, pois somos natureza. Se a extinguímos, nós desapareceremos, pois somos parte dela.

MN: Como você acha que pode haver maior entrosamento entre povos indígenas e não indígenas no que se refere à cultura?

YY: Não sei. Mas o mundo nos dá opção. Qual sua cultura? Você destrataria a cultura de outros povos por ser diferente da sua? Eu não. Sou brasileiro, e a cultura brasileira é a mistura de todas as raças. Por que diferenciar de maneira preconceituosa? Lembro a você que cada povo nativo do Brasil tem suas peculiaridades. Ninguém é igual. Não podemos juntar tudo em um só grupo, pois é impossível. Para falar sobre povos indígenas, precisaremos estudar primeiro os povos e suas famílias étnicas, suas línguas, que são tão diferentes... Mas falo isso como maraguá, não posso falar como munduruku, nem como guarani, pois a vivência e o modo de vida é outro. Como maraguá, posso te dizer que a cultura maraguá é linda, tem muito de criatividade. Tem tradições de citação de história oral e somos conhecidos como o povo das histórias de assombração por valorizar as histórias de assombração (sic). Também nossa religiosidade é rica, nada igual às demais. Os rituais são diversificados, etc. Toda essa cultura trago para fora quando escrevo meus livros de temática infanto-juvenil e principalmente ao melhor estilo da literatura fantástica, a que é meu forte. Tenho hoje 27 livros publicados, e em todos

faço questão de levar meu povo e minha cultura para a sociedade em volta. Se for conhecido em palestras, nos livros e na arte-plástica, é porque tenho leitores e pessoas que valorizam meu trabalho. E, se valorizam, é porque nós, indígenas, independente de cultura e idioma, temos muito que mostrar e temos quem nos prestigiam (sic).

MN: A pesquisa Datafolha de 2012 apontou que, na opinião dos índios brasileiros, os principais problemas que enfrentam são: saúde, preconceito, educação, emprego, falta de terras e de recursos para plantar, falta de saneamento básico, alimentação e drogas. Você concorda com os itens citados? Dentre eles, quais você acredita serem os mais relevantes?

YY: Todos são relevantes. Os problemas são muitos e precisam ser extintos, se não, pelo menos aliviados. O problema do brasileiro é que ele não se valoriza, não valoriza suas raízes, tem vergonha de ser o que são (sic), pois, se tivesse orgulho, com certeza a população indígena na pesquisa do IBGE iria triplicar, pois quantos de nós temos ascendência indígena e não queremos reconhecer? Dessa feita não seríamos minoria, pois, como minoria, estamos sempre deixados de lado, pois minoria representa pouco interesse por parte de políticos.

MN: Você tem algum projeto que gostaria de divulgar para ajudar o seu povo? Gostaria que expusesse sobre suas ideias.

YY: Estamos pensando hoje em criar um instituto de literatura e palestras. Se conseguirmos, poderemos vender atividades, palestras, oficinas, cursos de capacitação e conscientização para angariar recursos para nosso povo, que tem sofrido com descaso dos políticos por ser minoria e ameaças de invasores e madeireiros de fora. Só tenho um sonho, o de que angariar recursos para autodemarcar as terras do povo maraguá com ajuda de antropólogos para que possamos viver em paz, uma vez que a FUNAI diz não ter esse recurso. A expulsão de não indígenas da área seria o começo do fim desses problemas. Como não podem sair sem serem ressarcidos segundo a lei, e isso a FUNAI não dispõe, nada podemos fazer. O problema é que muitos deles têm ido morar lá passando por cima da liderança indígena, e, armados, não há quem os tire. A maioria planta droga na região, tornando a área indígena grande celeiro para a droga levada para Manaus e região. A polícia federal vai por lá, prende alguns, mas torna a soltar, e eles voltam com mais raiva dos indígenas e ameaçam aldeias inteiras. A maioria dos indígenas é

gente pacífica, religiosa, cristã, o que torna a defesa da área mais difícil. Nossos artesanatos seriam uma opção para angariar recursos, mas a demanda é pouca. Temos uma associação chama ASPIM (Associação do Povo Indígena Maraguá), mas que, depois de cinco anos, ainda não está legalizada. Tem estatuto, mas não está legalizada, pois é caro. É reconhecida só no meio indígena em Manaus e Brasília, porém, para capitalizar doações, não tem como.

MN: E, para terminar, gostaria discorresse sobre os seus livros. Para que público escreve? Como começou a escrever e como surgiu a ideia de lançar seus livros? Fale o que quiser sobre esse seu encontro com o mundo das palavras.

YY: Para todos os públicos. Minha temática quase sempre é indígena e ambiental. Adoro literatura fantástica, também gosto de contos, a maioria de meus livros são contos. Metade tem sido para o público infantil e juvenil. Hoje tenho 27 livros publicados em editoras diferentes de São Paulo, Rio de Janeiro e Manaus. Meu objetivo quase sempre é mostrar o que de melhor e mais incrível temos na cultura de meu povo. Quase sempre não escrevo baseado na cultura de outros povos, pois me sinto meio que aproveitador se escrever livros usando sua cultura ancestral, por isso prefiro ajudar e abrir as portas da literatura para pessoas que apresentem interesse pela escrita. Assim como alguém um dia me ajudou, faço isso quase sempre para outros.

MN: Você permite que eu divulgue esta entrevista e as fotos em artigos, pesquisas e livros?

YY: Sim.

MN: Yaguarê, vou ter que te pedir mais uma gentileza: se tiver mais fotos suas, dos seus, de onde mora, fotos das capas dos livros que escreveu e puder me mandar, agradeço também.

YY: Tem no meu Facebook, meu *blog* também. Só peço que dê os direitos de imagem, pondo os nomes dos autores ao lado, para quem as tirou.

Foto 17. Yaguarê Yamã e Esposa



Fonte: <<http://blogdeyaguare.blogspot.com.br/p/obras-de-yaguare.html>>

Foto 18. Yaguarê Yamã, “Meus caçulas se banhando nas águas tranquilas do belo rio Waikurapa. Manhãzinha de 12 de outubro. A beleza nativa reflete se na floresta ainda preservada”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 19. Yaguarê Yamã, “Minha filha Taunay, meu filho Yaguarê e a arara e o papagaio. Rsss. Que passeio”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 20. Foto com versos de Yaguarê Yamã e paisagem com vista para o Rio Abacaxis. Maio 2013



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 21. Foto postada por Yaguarê Yamã sobre o ritual das Tucandeiras. “O ritual mais incrível do mundo! O mais dolorido, o mais verdadeiro, o mais poético. Viva ao povo SATERÉ MAWÉ, estado do Amazonas”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 22. Foto de 01 ANINIHO DE IDADE. de TAINÃLY KEILA. Residência de Yaguarê Yamã



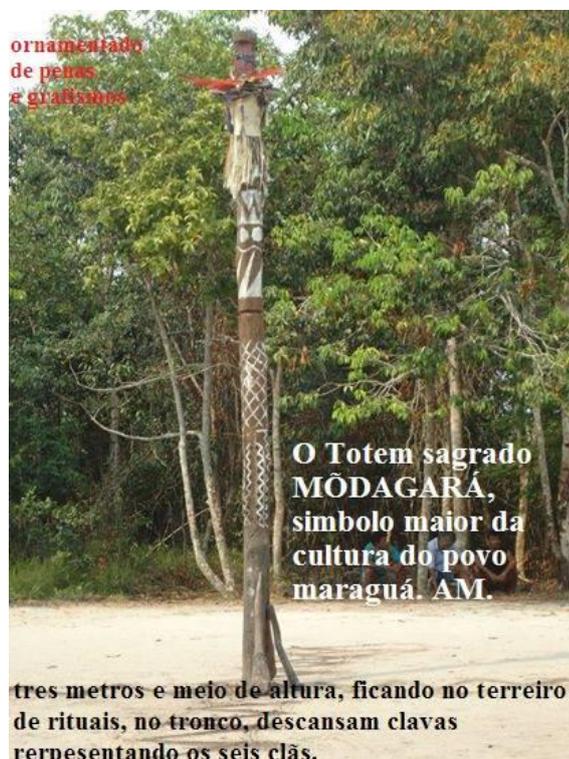
Fonte: <https://www.facebook.com/yaguare.yama>

Foto 23. Foto dos filhos de Yaguarê Yamã brincando no quintal



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 24. Foto tirada do Mõdagará da aldeia Yãbetue'y, Nova Olinda do Norte, AM



Fonte: <https://www.facebook.com/yaguare.yama>

Foto 25. Foto tirada por Yaguarê Yamã. “Kayawe a palmeira símbolo do melhor vinho Maraguá”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 26. Foto tirada por Yaguarê Yamã. “Já comeram isso alguma vez? É uma delícia e faz parte da culinária do povo MARAGUÁ, do rio Abacaxis, no baixo Amazonas. Bichos-de-coco (larvas de vagalumes) fritos ou assados”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 27. Sem título



**Auá taá indé? Xe MARAGUÁ tapuya...
maraguá eté!**

foto de yaguarê yamã

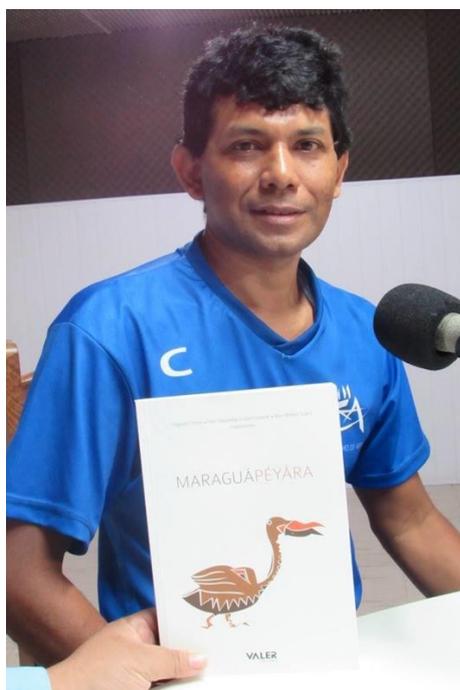
Fonte: <https://www.facebook.com/yaguare.yama>

Foto 28. Foto de Yaguarê Yamã. “Linda homenagem que Peguete e Cia fez para mim. Obrigado minhas avós obrigado povo amazonense”



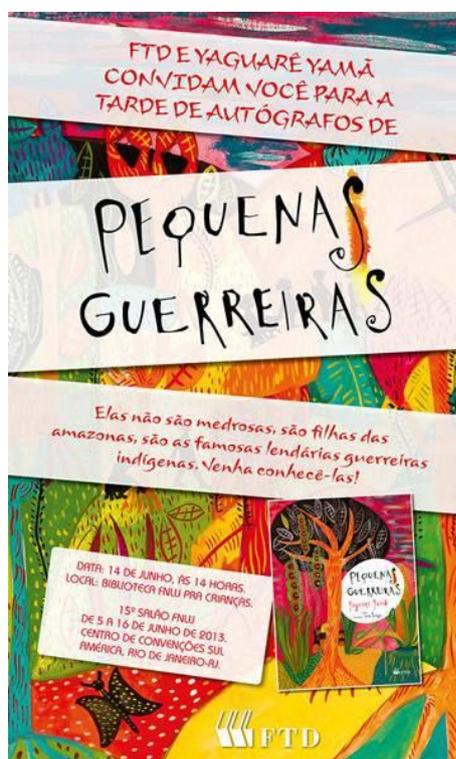
Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 29. Foto de Yaguareê Yamã. “Por ocasião da entrevista cedida à Rádio Alvorada de Parintins. Para o lançamento do meu mais novo filho, o livro “Maraguapéyara” anterior ao lançamento do mesmo”



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Foto 30. Foto do livro de Yaguareê Yamã. “Convido a todos amigos e comunidade facebook para prestigiarem o lançamento de mais um filho publicado pela editora FTD. Será uma honra tê-los conosco”. Maio de 2013



Fonte: <<https://www.facebook.com/yaguare.yama>>

Entrevista 3:

Adriana Varejão (AV)

Local: Atelier Adriana Varejão – Jardim Botânico/RJ

Data: 27/06/2017

Por Marcela Nhedo (MN)

MN: Gostaria de pedir permissão para gravar e poder publicar a entrevista. Tudo bem?

AV: Sim.

MN: Seria possível falar sobre a relação da sua pintura com a sua azulejaria?

AV: Bom, eu considero azulejaria pintura, eu nunca fiz azulejo. Aliás, eu fiz uma série chamada *Panacéia Fantástica* que era um trabalho meio conceitual, de uma taxonomia de plantas alucinógenas que eu mandei imprimir em serigrafia sobre azulejos, mas eu não considero esse um trabalho, porque foi um projeto específico. E foi a primeira vez em que eu trabalhei com a mídia, com o azulejo propriamente dito.

A minha pintura de azulejos eu considero pintura.

No ano passado eu fiz uma exposição lá em Roma, em que eu tinha os trabalhos em grande dimensão que usavam aquela iconografia da azulejaria, mas, em última instância, eram trabalhos de pintura. De pintura com uma grande fisicalidade por conta do craquelado. Então, não é uma pintura de azulejo, pois eu quase tento recriar fisicamente o azulejo, o corpo do azulejo, e, transformar a pintura quase como se fosse esse objeto azulejo. Toda a iconografia é pesquisada através de fotos e registros que eu faço de azulejos do século XVIII e XIX, do Brasil e de Portugal. Eu tenho um arquivo com milhões de imagens de azulejos e, ele é o primeiro tapa da pintura, ele parte como referência, eu tenho como referência o azulejo. Mas a primeira etapa desse trabalho é a seleção, a edição. Através de um enorme trabalho de edição, eu escolho a imagem que eu quero pintar e a partir disso eu começo a pintura, primeiro tem esse processo de craquelar a tela, tem a pintura da base, quando eu vou pintar, a gente pinta de branco e pinta de ocre, depois duas camadas de tinta branca, aí eu começo a pintura do azul em transparência para

tentar traduzir aquela imagem do azulejo para uma pintura em grande formato e é esse o processo. Basicamente um processo de pintura.

Agora o azulejo no meu trabalho ele já foi usado de diferentes maneiras, existem pinturas tipo: *Figuras de convite* que usa o azulejo como referência, em um *trompe l'oeil* de azulejaria, porque eu desvirtuo o conteúdo do que normalmente é representado na azulejaria. *Varal* também é um trabalho que se refere a azulejaria, mas de uma maneira diferente.

Aí *Saunas* também, a série das *Saunas* se refere a azulejaria, entretanto, mais voltada para uma questão geométrica do que uma questão de paródia ou de referências históricas.

MN: Existe um texto de Herkenhoff de 1996 em que ele cita uma *recontextualização* de obras históricas barrocas em relação aos seus trabalhos. Você concorda com a ideia de *presentificação do passado*?

AV: Eu concordo, não sou boa crítica de arte e acho que ele é melhor do que eu.

Eu concordo com a presentificação do passado, acho que é usar várias narrativas históricas e criar um contexto novo para elas, apesar de que eu uso muito mais a estratégia da paródia e parodiar pressupõe uma apropriação crítica também da história e, neste sentido, há uma recontextualização.

Mas essa palavra assim solta?

MN: Sobre a década de 1990, a Galeria Camargo Vilaça publica em 1996 o texto *Pintura/Sutura* com base nas entrevistas que você concedeu a Paulo Herkenhoff. Há um trecho específico que gostaria de citar:

“[...] Varejão inscreve subrepticamente suas próprias figuras para subverter a continuidade. Numa iconologia perversa, imagens são retomadas para infração do modelo (HERKENHOFF, 1996).”

AV: Ah, sim, ele se refere ao Debret e aos *Filhos Bastardos* (série de pinturas de Varejão) porque eu pego os personagens dele (Debret) e os coloco fazendo outras coisas...

MN: E a ideia de *fantasmagoria* está presente? Seria como reavivar as memórias do seu próprio trabalho. Como um trabalho que retorna, por exemplo.

AV: Acho que não, porque eu trabalho em séries. Então, às vezes eu retorno a uma determinada série sim, mas não me identifico com o que você disse

por que eu retomo o mesmo processo e uso a mesma estratégia e é uma escolha consciente, racional, de projeto.

MN: Você considera isso uma dobra do Barroco? Como uma ideia de dobra de pensamento? De recriação? De retorno de um projeto?

AV: Não sei te dizer. Meu trabalho muda muito, meu trabalho é em séries e as séries estão sempre abertas porque às vezes eu tenho saudades de uma série e quero retornar a ela. Por exemplo, agora eu estava com saudades de *Saunas* e do processo de pintura de *Saunas* que foi uma série que comecei em 2000, depois disso eu fiz outras coisas, mas agora eu volto a essa série. Como outro dia, eu também voltei à série *Terra incógnita* que tinha começado em 1992 porque eu ia fazer uma exposição em Hong Kong e, nessa série, eu usava muito a China como referência e, por isso, retomei todo esse trabalho, dessa série.

MN: E passado alguns anos, os trabalhos retornam diferentes? Como você trata essa distância entre as criações?

AV: Eu forço para que voltem diferentes, faço um esforço para modificar e para que adquiram novas formas porque não gosto da ideia de que fico me repetindo. É como se as séries fossem retomadas e a evolução delas também continuasse.

MN: Tem algo que me intriga em suas obras, o modo como você trata a materialidade em *Charques*, nessas carnes que transbordam das paredes há uma transdisciplinaridade técnica? Há um ineditismo aí?

AV: Isso não é uma novidade na Arte Contemporânea, a gente tem *Rauschenberg* e toda uma discussão desde a década de 1950, sobre o que é uma escultura e o que é uma pintura, essa discussão é um pouco datada e eu acho que não cabe mais. O que eu acho que tem de particular nos *Charques* é que todo o acabamento ainda é de pintura, então, é como se fosse um prolongamento da pintura e existe uma artificialidade na maneira de fazer os trabalhos, o que está um pouco fora de moda em relação ao que existe em termos de escultura e de pintura contemporâneas, sobretudo, para nós, que vivemos em um país com uma tradição neoconcreta muito forte e, em que há uma ética (fez sinal de aspas com as mãos) em relação aos materiais (subentende-se em relação ao uso dos materiais). Então, quando eu falo de Barroco, de teatro e de trompe l'oeil soa um pouco dissonante de

tudo isso. Essas são as particularidades que eu acho importante ressaltar em relação a esses trabalhos. Há uma simulação da carne porque eu não uso a própria carne como o Barrio, que é um artista que usava as carnes mesmo, como as trouxas de carne e os livros de carne. Esse uso do trompe l'oeil, da simulação e do jogo Barroco não é algo muito comum na Arte Brasileira pós-modernista ou neoconcreta e das nossas tradições, nem em escultura, nem em pintura, já que o que se preza é uma ética dos materiais. *Charques* é azulejo que não é azulejo, carne que não é carne, ruína que não é ruína e todo um simulacro. Quem é aquele cara que cortava... Ah! Matta-Clark... Que cortava pedaços de paredes mesmo. A ruína dele, a coisa escultórica dele é muito mais direta, em uma linguagem mais verdadeira no sentido da experiência.

Outro dia eu fui a Roma, em uma igreja barroca incrível, a de *Santo Inácio* e tinham duas colunas, uma era de mármore vermelho e a outra era pintada igualzinha à de mármore e, ao lado dela. Eu estava com uma amiga minha que conhece muito de arte e ela disse que provavelmente essa última deve ter caído e que posteriormente foi reconstruída e que, sem o mesmo mármore, eles pintaram. Aí eu falei assim: eu acho que não. Depois eu fui procurar a literatura sobre essas colunas, falei com várias pessoas ligadas à História da Arte e descobri que o jogo era esse, o de tentar fazer igual, ou seja, o jogo entre o verdadeiro e o falso. Enfim, isso era proposital, era muito apreciado o fato de você conseguir simular o mármore verdadeiro através da pintura.

Há também o trabalho de uma artista que eu adoro, o nome dela é *Vija Celmins*, que é uma excelente pintora e tem uma série de pedras em que ela coloca uma pedra verdadeira ao lado de uma pedra que ela esculpe e pinta igualzinha a verdadeira e você coloca lado a lado e você não sabe qual é a falsa e qual é a verdadeira, qual é a simulada e aí eu me lembrei do trabalho dela que é uma recontextualização dessa ideia barroca do século XVII.

MN: Em *Linda do Rosário* (2004), apesar da substituição dos azulejos barrocos pelos de uso cotidiano, você acredita que o Barroco ainda está presente ou não? Quando você limpa o trabalho, tira o craquelado e opta pela geometria... Como por exemplo, em *Saunas*?

AV: Eu me perguntei sobre isso durante muito tempo... A série *Saunas* me intrigava muito justamente porque eu me afastava de qualquer narrativa. Então,

as narrativas sempre me levavam aos séculos XVII e XVIII, quando o Barroco estava acontecendo e é esse o universo. Mas, eu fiz as *Saunas* depois que eu li o livro do Deleuze... do Leibniz, *A dobra do Barroco*. Assim, eu não li o esse livro, eu pincelei algumas coisas porque esse livro é muito hermético, muito difícil. Mas, ele fala de uma coisa da qual me aproximei que foi de um Barroco mais filosófico, no sentido da *monada*. Eu não sei se seria uma tradução possível para *Saunas*, mas elas são esse momento de pura interioridade, naquele ambiente sem janelas e sem portas de que ele fala. Eu acho que as *Saunas* produzem a sua própria luz, as *Saunas* são isso, onde nada é exterior e a série é pura interioridade. E isso me lembra da própria arquitetura barroca em uma aproximação muito mais filosófica que é a cisão do exterior com o interior e eu vejo nas *Saunas* um pouco desses ambientes de puro interior... Sem nenhum vestígio de exterioridade.

MN: E os quanto aos títulos em desses trabalhos?

AV: Aconteceu o seguinte, eu tinha muita implicância com a tradução do meu trabalho, da carne como se fosse um martírio, do corte etc. Era assim: “A parede de azulejo português cortada com a carne dentro representava o martírio dos povos colonizados, dos índios...”. Sabe? Tinham interpretações assim! Então essa ideia de ser latino-americano, de ser brasileiro... Essa ideia de que se tem que falar sobre colonização ou falar de uma maneira política sobre esse eterno martírio... Eu falo que eu não acredito na ideia de martírio, eu acredito na ideia de encontro e todo encontro é violento.

Sobre os títulos, eu comecei então a partir para a literatura erótica e querer que a carne não virasse morte, martírio e dor, mas ela virasse volúpia e transbordamento, outro tipo de relação, corpo que transborda de um interior caótico e quente. Comecei a pesquisar essa relação de interior e exterior em que eram opostos e, é por isso que eu fui limpando o azulejo... Nele tem você tem um *gride*, racional e ascético e esse interior, selvagem, voluptuoso e úmido. Fui querendo então, aumentar essa oposição entre o que era interior e exterior.

Em *Linda do Rosário* você tem essa víscera dentro, interna que é completamente oposta ao ambiente externo que representa a racionalidade, a assepsia e a previsibilidade. Há esse contraponto, uma coisa se dobrando sobre a outra.

E quanto aos títulos, eles vinham das ideias, do que li de Sade e Bataille e de toda aquela literatura libertina (alusão da entrevistada à literatura erótica francesa dos séculos XVIII ao XX). Eu quis que as narrativas desses trabalhos viessem dos títulos e que tivessem um grau de suspense como se, a qualquer momento, um personagem pudesse ser projetado ali... Um personagem invisível, nem mal e nem bom. Então, os títulos são dúbios e podem significar as duas coisas. O primeiro título é *O sedutor*, depois *O obsessivo*, *O iluminado* e tem um que eu adoro... *O virtuoso*. E são vários títulos assim que criam um clima de narrativa, mas, sem que o personagem apareça.

MN: Mas ele vai aparecer, não vai? Reparei que ele está aqui nesta parede (apontando para o lado onde havia uma tela pintada e, ao lado, o projeto de uma mão em primeiro plano e, uma pessoa, a meio corpo, ao fundo da sauna como se tivesse espiando).

AV: Pois é, eu estou em dúvida porque sempre que proponho uma figuração para essas saunas parece que o trabalho enfraquece e é preferível colocar um nome assim: *A visita*. Tem um que é assim, há um ambiente cheio de sangue no chão que se chama *The guest* (O Convidado) em que existe o vestígio da presença, mas não a presença.

MN: Então há o vestígio de sangue, mas não há o convidado?

AV: É a narrativa sim, é algo quase irônico, estar com aquele sangue atrás daquela coluna e o convidado? Há certa ironia!

MN: É o convidado que foi morto?

AV: Não o convidado é a vítima, bom, na verdade, ele tanto pode ter matado quanto ter sido morto!

Então... Essa mão aí (Varejão aponta para o projeto pendurado na parede do Atelier) está a mais.

MN: O que acha do Barroco na contemporaneidade?

AV: Eu não sei responder a esta pergunta...

MN: Sobre as discussões do Neobarroco ou do Transbarroco?

AV: Essas discussões são da sua área e você pode responder melhor do que eu.

MN: E através do seu trabalho? Quando você faz a Exposição do *Transbarroco*. Dessa nova mídia que você usa... O vídeo *Transbarroco*.

AV: Há sim, neste caso é porque eu fiz um vídeo em que peguei vários lugares de referência e os utilizei como referência para o meu trabalho. Eles foram: o claustro da Igreja São Francisco, em Salvador, a Igreja de São Francisco, em Ouro Preto, a Sede (Catedral), em Mariana, com aquelas pinturas chinesas e, o Convento de São Francisco daqui... Nossa... São três São Franciscos! Enfim, daqui da Carioca (Largo da Carioca) e quem fez foi o mesmo português (referindo-se ao escultor Francisco Xavier de Brito) que fez a Sede (Igreja Matriz) em Ouro Preto que é uma igreja com muito ouro, o elemento ouro. Então, a ideia era trazer o azul, o ouro e o vermelho da China... Ah! E a pintura do Ataíde (Manuel da Costa Ataíde) que eu também queria. E todos os trabalhos tinham uma coisa que os atravessava e que os jogava para outro lado, para outro contexto. Você viu o vídeo?

MN: Só um *teaser*, um trecho de 2 a 3 minutos...

AV: Nenhum deles tem cortes, a ideia era fazer a circunferência inteira do local e sem cortes. Esse foi o princípio do trabalho. Quando a gente tinha essa circunferência que fica no Largo da Carioca, no centro da cidade, com a porta aberta e aquele ambiente fechado e ouro, ouro, ouro e, com um olhar muito perto, só com um detalhe, sem a cena toda, é uma imagem toda de fragmentos, de pernas, mãos, bundas e querubins e pedaços. E daí tem uma luz que te cega de repente que é a porta e quando a luz abaixa e você se acostuma porque o diafragma da câmera abaixa também... Aí você vê uma imagem completamente contemporânea com prédios, buzinas e carros, em um contraste tão grande do que se tem naquela porta... São arranha-céus! É uma imagem assim *Blade Runner*, uma loucura! Aí você entra naquele silêncio e no mundo da igreja. Há um transpasse por esse tempo que atravessa outro e, por essa imagem, e soa como uma coisa dissonante...

MN: Tirando a linha do tempo?

AV: É, e que faz você lembrar onde e em qual tempo você está. Isso me fez lembrar que eu tinha um professor de pintura no Parque Lage (Escola de Artes Visuais do Parque Lage), em 1988, o Luiz Áquila e que quando eu comecei a mostrar os trabalhos dos altares barrocos ele começou a falar assim: "Esse seu trabalho é muito engraçado porque é como se você estivesse dentro de uma igreja barroca e, de repente, ouvisse uma buzina lá fora". Sabe? Algo que te joga para a

ideia da contemporaneidade. Eu acho que foi isso que ele quis dizer e me lembrei disso agora enquanto te descrevia esse vídeo.

No outro (vídeo), dentro do claustro do Convento de São Francisco, em Salvador, que é vizinho ao Olodum, a gente ficava ouvindo aqueles batuques africanos dentro da azulejaria que tem um caráter muito engraçado porque é uma catequese cristã com uma roupagem pagã, com vários símbolos pagãos e tanto é que a azulejaria dali é bem obliterada, arranhadas nas regiões que expõem mamilos por exemplo. E esse som África, essa presença também está presente no Barroco e coloquei na trilha sonora o batuque do Olodum por causa dessa ideia.

No chinês (vídeo), é o próprio deslocamento da China dentro de uma igreja barroca que é considerada pagã porque na Europa você não tem esses elementos dentro de igrejas, mas aqui, em Ouro Pedro, em Mariana, no círculo do ouro não existia este problema e esses elementos entram sem nenhum pudor e a *chinoiserie* dentro das igrejas está muito presente e essas imagens vinham via Macau através de sedas e, a partir disso, eles pintavam os altares.

No outro (vídeo), é a imagem do Ataíde, do céu, do teto do Ataíde e a circunferência é assim (gesto de círculo no sentido vertical) ao invés de ser assim (gesto de círculo no sentido horizontal). A circunferência é vertical, vai do teto ao chão e do chão ao teto e, quando você passa pelo chão, aquela igreja é cheia de túmulos numerados e é um mundo escuro e ligado à morte e a ideia do teto e a ascensão, ou seja, dois contrastes muito grandes. Paralelamente, eu fiz uma trilha sonora que costura muito essas imagens, como por exemplo, o samba... Como é que é?... (cantarolando a música *Preconceito* de Orlando Silva) *Eu nasci num clima quente e você diz a toda gente, que eu sou moreno demais, não maltrate o seu pretinho, que lhe dá tanto carinho e, no fundo é um bom rapaz.* Que é a questão do mestiço, do Ataíde mestiço e do Aleijadinho. E fora isso, tem muitos sons acidentais de Ouro Preto, a gente foi a uma praça e gravamos os meninos falando com aquele sotaque mineiro. A minha própria filha que era muito pequena, ela fazia um som louquíssimo, em um eco dentro da igreja, porque ela tinha meses e os sons: inhainhommm!!! Que pareciam grunhidos de bichos e depois a gente foi costurando tudo, todas essas trilhas nessas imagens. Ah! E tinha uma coisa que era a mais importante de todas que era a narrativa dos guias nas igrejas, aqueles guias informais que ficam dentro das igrejas e que constam umas histórias alucinadas.

Tem um mineiro falando umas histórias tão malucas dentro da Igreja do Carmo! (risos) E de outros guias, do guia de Salvador e desse guia de Mariana.

Todos esses atravessamentos fizeram com que o trabalho, a instalação se chamar *Transbarroco* que era um Barroco mais impuro, mestiço e construído com muitas camadas e muita miscigenação cultural.

MN: Esse trabalho foi editado?

AV: Não porque é uma instalação e não um filme. Eu não sei como fazer para montar os quatro filmes dentro de um filme porque eles são simultâneos, são quatro telas simultâneas e em *looping*, e, com a trilha sonora também. Não sei como colocar isso numa mídia em que a pessoa assista tudo.

MN: Gostaria que você narrasse sobre as várias versões de Polvo, em Nova Iorque, Londres e São Paulo. Como o projeto se reapresentou ou se modificou? Foram apenas três mesmo?

AV: Sim, em Nova Iorque e em Londres os retratos foram pintados por uma artista que colabora comigo há muitos anos... Esse trabalho nasceu a partir de *Testemunhas oculares* em que há a representação do meu retrato como moura, índia e chinesa; com diferentes etnias. Então eu chamei essa mesma artista que tem muita habilidade para pintar retratos e para fazer exatamente o mesmo retrato meu só que com cores diferentes, negra e clara. Esses três retratos de *Testemunhas oculares* são diferentes, cada uma está em uma posição porque fazer exatamente uma pessoa com cores diferentes é difícil. Se você muda um pouco da luz, você muda o rosto! E em Londres ela fez doze retratos. Nas *Testemunhas oculares* eu cortei o olho que foi a única interferência que eu fiz, o corte do olho, pois cada figura tem uma ferida, um corte em um olho e tem o olho de porcelana à frente, que se referem aos ovos de Fabergé. E nesse (o Polvo) eu entrei com uma coisa dissonante que eram aquelas tabelas de cor, com um falso estudo de cores. Porque era falso aquele estudo de cor e tinha um objetivo bem plástico. A narrativa das tabelas eram ficcionais e simulavam um estudo para se relacionar à caixa das cores das tintas *Polvo* porque assim os retratos teriam uma ligação e eu tomei como referência as várias tabelas de cor e como elas se mostravam e fiz as interferências acima dos retratos. Em Nova Iorque foi mais ou menos a mesma coisa, mas ao invés do fundo escuro foi com um fundo claro e foi ela também quem pintou e, fora isso tudo, eu pintei duas telas abstratas que se relacionavam com as cores da paleta

da caixa das tintas *Poivo*. Em São Paulo já foi bem diferente porque eu mandei fazer os retratos na China, eu mandei o meu retrato e eles fizeram 33 retratos e eu entrei com uma geometria encima de cada um correspondendo com cada cor da caixa de tintas. A caixa de tintas tem 33 cores de pele porque eu tomei como referência a tabela da PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE) que tinha umas 120 cores... Escolhi 33 cores, selecionei os que eu achei mais interessantes e escolhi pelos nomes, porque essas cores não importam pelas cores, mas pelos nomes, como você nomeia, porque ele é sobre isso, com você nomeia branco, mulato, mestiço; o negro, o claro! É sobre linguagem! E nos retratos pintados por chineses que eram quase preto e branco eu apliquei encima de cada um, uma cor das 33 tintas *Poivo*, ou seja, eram 33 retratos com grafismos.

MN: E sobre esses grafismos?

AV: Esses grafismos eram *esquisses* (traçados) de pinturas indígenas que partiram dos retratos de Alexandre Rodrigues Ferreira, daquelas expedições (para a Amazônia, no fim do século XVIII). Ele tem um retrato de um índio com um quadrado no rosto, na boca e, eu achei aquela geometria inspiradora, aquilo me pegou e peguei para aplicar, na verdade eu já tinha aplicado isso em um retrato meu, em *Histórias mestiças* (exposição) que foi curada pelo Adriano e pela Lilia. Tinha um retrato com um quadrado. Eu a partir dali, eu continuei a fazer pesquisas por pinturas triangulares e listas para depois aplicar as cores.

MN: E você recriou?

AV: Não, eu não recriei, eu usei referências de grafismos indígenas de uma maneira geral, sem pegar uma cultura específica. Fui desde Alexandre Rodrigues Ferreira aos pintores viajantes do século XIX, além da pesquisa na internet. Tem um que era Yanomami, todo pintado (gesto sobre o rosto de cima a baixo) menos aqui (gesto mostrando a área do maxilar). Era livre esse trabalho, sem a pertença de uma etnia indígena específica.

MN: Você descrevendo esse trabalho me fez lembrar do *Duplo reflexo do outro* e se tem uma ligação? Sabe, aquele retrato com um recorte e a sua intervenção na imagem?

AV: É tem haver mesmo. Mas eu não sei se precisava daquele corte (risos). Até hoje eu acho que aquele trabalho poderia ser só a imagem com a imagem distorcida, espelhada.

MN: Ainda dá tempo de fazer...

AV: É provável que eu faça outro sem o corte (risos). Sabe quando você ficou no recalque? Acho que esse corte ficou um pouco demais porque eu quis recortar a imagem que seria espelhada, então, a imagem da imagem. E quando você corta você traz aquilo mais para o real. É uma viagem assim, mas, que eu achei um pouco bobinha. Esse é um fantasma... Agora a pouco você falou em fantasma. Esse eu refaria meio como um fantasma para rever como seria sem.

MN: Na obra *Polvo* com suas facetas de instalação, você teve intenções de aproximação com a Arte Conceitual?

AV: Eu não tive essa ideia de ir para a Arte Conceitual, porque eu tive a ideia do trabalho primeiro, mas depois quando eu vi, eu também achei que é um trabalho mais conceitual, assim também como, as *Testemunhas oculares* porque é um trabalho dirigido, em que eu não pinto, é um trabalho sobre pintura, mas em que eu não pinto quase.

MN: Então seria por este mesmo motivo que você ao invés de encomendar com a mesma artista os retratos *Polvo*, na terceira versão, você manda fazê-los na China? É por conta da impessoalidade?

AV: É porque existe uma tradição chinesa que depois eu descobri. Eu estava lendo um livro sobre a história da China no Brasil, sobre as relações do Brasil com a China e, segundo esse livro, no Porto de Macau, chegou a ter 150 ateliers de pintura. Eu acho que eu cito esse livro, no livro da Lília, quando eu falo do *Panorama da Guanabara*. Preciso ver. Mas, então, chega a ter 150 ateliers de pintura, de copistas que pintam muito rápido desde a reprodução de pequenas gravuras até quadros para levar, para trazer para o Brasil. E por isso esse último quase se chamou *Made in China*, mas achei que o contexto iria mudar muito. Essa ideia me perseguia um pouco, de mandar fazer na China os retratos e, de recriar essa tradição do século XIX, do Porto de Macau e a ideia do pintor anônimo, aquele que eu não conheço.

MN: As versões mudaram bastante, não é?

AV: Eu gostei muito da versão chinesa porque ela atingiu uma relação com o estojo que foi a melhor de todas, uma vez que era uma pintura para cada retrato, uma cor para cada retrato, 33 retratos com 33 cores e, como cada retrato era preto e branco, cada cor coloria um retrato com uma das cores dos tubos o que criou uma relação única. É por isso que a instalação toda ficou muito legal, fora que eu também mescliei os retratos com tabelas de cores. Eram aos retratos praticamente em preto e branco com as tabelas redondas entre eles e coloridas.

MN: Eu venho acompanhando seus trabalhos e vi que em 2015 e 2016 você expôs em Dallas e em Nova Iorque, infelizmente não estive presente nesta exposição *kindred Spirits*, Almas gêmeas, é isso? Mas imagens me remeteram ao *Polvo*. *Gostaria de saber um pouco mais...* Em um dos retratos seus há tinta espalhada por cima de uma careca.

AV: É nela também tem o *Polvo* porque também tem uma repetição dos retratos feitos de maneira pouco autoral.

MN: Também são da China?

AV: São, mas eu modifiquei porque, por exemplo, naquele retrato careca fui eu que tirei o cabelo e o fundo azul não tinha, pois fui eu que pintei e, às vezes, para colocar uma interferência eu tinha que repintar uma orelha, em outras, fiz um trabalho encima do cabelo. Mas ali, em cada retrato tinha uma interferência de um artista americano e na maioria minimalistas. Esse que você citou é o do Richard Serra, com um desenho preto e com textura, com grandes bolas e, existem de outros artistas, várias obras...

MN: Você se recorda de quais?

AV: Tem Agnes Martin, Mark Rothko, Richard Serra, Donald Judd, Eva Hesse.

Ah! E de alguns eram pinturas de um livro do século XIX de um pintor que fez índios mestiços, ele (George Catlin) estava em Washington e fazia estas pinturas para uma grande galeria.

(Em tom de conversa à parte) Eu tenho um dossiê sobre este trabalho com todas essas referências, vou te passar.

Continuando, ele pintou vários líderes indígenas que vinham até Washington, alguns com roupas ocidentais, mas com adereços indígenas e pinturas (faciais, pelo gesto sobre o rosto). E eu quis relacionar a pintura, a arte dos americanos minimalistas com estas pinturas faciais, tradicionais, criando assim um ambiente meio híbrido e que quebrava a hierarquia do que é arte primitiva, do que é o “selvagem” (gesto de aspas com as mãos), e do que é a cultura, arte mais elitizada, não selvagem e civilizada, como é o caso do Minimalismo e seus grandes ícones como o Serra. Eu quis quebrar essa hierarquia e misturar duas coisas encima daqueles retratos.

MN: Na exposição Gagesian, de Roma você faz o *Momocromo Roma* com os craquelados e me parece que, nesta última, você dá uma outra roupagem diferente do que em *Kindred Spirits* e mais ainda do que na instalação do *Polvo*? Há uma volta dos *Azulejões*?

AV: Sim... são os *Azulejões* Barrocos de Roma.

Bom, aqueles *Monocromos Mimbres* lá de Dallas se referem à cultura Mimbres que desapareceu da região do Arizona e eu estudei a cerâmica, os grafismos que me encantaram pela sofisticação absurda. Comecei a pesquisar a cerâmica Mimbres e as derivadas das Mimbres. O que eu usei era praticamente o preto e o branco e as derivadas tinham uma cor terra e, na lateral tinham grafismos tirados dessas cerâmicas, escolhi para fazer referência a estas cerâmicas. E estas culturas também estão relacionadas aos *native americans* e é por isso que eu introduzi os Mimbres ali. Naquele espaço eram três postos de trabalhos, em um os *Kindred Spirits*, em outro, os *Mimbres*, em outro, *O Polvo*, as três tabelas enormes e dois estojos com as tintas *Polvo*, mas sem os retratos e ficou lindo!

Vou te mostrar (abrindo o Instagram no celular). Lá no fundo (do espaço expositivo) tem as três. Retratos, depois vem os Mimbres e as tabelas. Ah! Tem também em uma parede lateral mais 12 tabelas menores. Mas as grandes eram assim (mostrando a tela), essa, essa e essa. E todas essas do outro lado! São pinturas abstratas. Você tem Instagram? Está lá na minha página. Olha as tabelas maiores... As pessoas adoravam se relacionar com as tabelas maiores, está vendo? Foi um trabalho muito legal porque ele foi um em que o público mais se identificou, e se envolveu, foi incrível! Adorei esse trabalho. Acho que foi um dos que mais gostei de fazer na vida! *O Polvo* e todo o projeto *Polvo*.

MN: Com que artistas contemporâneos você se identifica?

AV: Eu aprecio muita gente que tem trabalhos bem diferentes do meu e isso varia muito com o momento. Eu não tenho artistas que sejam permanentemente meus ídolos. Tem uma pessoa atualmente que eu aprecio muito, é Francis Alys e de pintura tem a Vija Celmins. São tantos os artistas que eu gosto... O Alys tem um trabalho incrível de performance, pintura e vídeo e que se desdobra num trabalho de pintura e o trabalho de pintura dele nunca acontece separado das ações deles. Fora que a pintura dele é muito poética, gosto da fatura dele. Ah! Lembrei, adoro a Marlene Dumas também.

Outro dia eu fui ver a exposição de Georgia O'Keeffe, na Tate Modern (2016), e amei toda aquela história dela, mulher, visitar o Novo México e eu tinha acabado de ver uma exposição dos expressionistas abstratos americanos que só tem homens, aquelas coisas másculas (risos), com aqueles trabalhos enormes e eles eram quase contemporâneos a Georgia O'Keeffe, mas tinham outro viés, ela é totalmente diferente porque resgatou um pouco daquela cultura do deserto, do indígena. E *by the way* a Keeffe não é contemporânea (risos), mas me lembrei dela.

Eu não fui ver a exposição do David Hockney (Exposição retrospectiva na Tate Britain, 2017). Adoraria ter visto.

MN: Eu também não fui...

AV: Porque ele tem esse lado mais de piscinas e ele era um artista em que no passado eu olhava muito, nos anos de 1980. Mas o trabalho dele não me influenciou.

MN: Você tem alguma influência que gostaria de citar?

AV: Sempre as minhas influências são em arte decorativa, em azulejos e, portanto, em termos de trabalhos artísticos eu quase não tenho referências.

Lúcio Fontana, por exemplo, mas para mim ele é uma referência invertida porque eu faço o oposto do que ele fazia na obra. Enquanto ele tinha um gesto real de corte, eu faço um gesto *à la Fontana*, por isso que se chama *À la Fontana*, é simulado. Ele corta para acabar com toda a narrativa teatral e fictícia da tela e da superfície e para transformar aquilo em um espaço real, eu corto para voltar com uma ficção ainda mais "barra pesada". Quando eu falo *à la Fontana* é quase uma ironia mesmo.

MN: E oposto também ao seu corte craquelado que é natural, feito pela ação do tempo, não é?

AV: A esses trabalhos não param de se referir ao Burri, mas quando eu comecei a fazer esses craquelados, nos anos de 1990, ele não era um artista que eu conhecia e ele não era um artista tão em evidência fora da Itália. O craquelado dele é diferente, é um pouco mais acidentado e o meu se refere à cerâmica Song, chinesa. Eu fui à China, estudei e fiz até um artigo sobre essa cerâmica que é do século XI e possui uma superfície ausente de imagens e possui uma filosofia por detrás desses craquelados. Tanto, que a minha paleta encima dos craquelados eram das cores da paleta Song, que são o verde, o azul e o cinza. Eu tinha esta paleta o tempo todo. Fui usar o branco e o preto depois dos Mimbres e depois do azulejo também porque ele terminava em uma parede branca, já que o fundo deles era branco.

É isso.

Obrigada.

Entrevista 4:

Leo Ceolin (LC)

Local: Atelier Leo Ceolin – Vila Madalena/SP

Data: 28/08/2017

Por Marcela Nhedo (MN)

MN: Você permite que eu divulgue esta entrevista e fotos em que está presente em artigos, pesquisas e livros?

LC: Sim, permito.

MN: Primeiro gostaria de pedir que você descrevesse sua atividade profissional, o que desenvolve atualmente e suas principais informações biográficas.

LC: Atualmente trabalho como cenógrafo e designer (esta é minha formação), mas também desenvolvo um trabalho de pesquisa em artes plásticas, que neste momento está em segundo plano com respeito ao trabalho como cenógrafo que se tornou minha atividade principal. Depois te passo o currículo.

Leo Ceolin. Argentina, 1971. Vivo em São Paulo desde 2002. Sou Cenógrafo e designer, me formei em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Buenos Aires. Com LeoCeolin Estúdio crio e desenvolvo objetos e cenários para companhias de dança, teatro e ópera, assim como projetos expográficos para artes visuais. Realizo trabalhos em diferentes formatos e tecnologias, investigando as relações entre os suportes digitais e analógicos, em diálogo com as artes visuais, criando projetos, cujo foco de interesse é a poética do espaço. Entre os principais projetos de cenografia que desenvolvi no Brasil, destaco: *O livro da grande desordem e da Infinita Coerência* com direção de André Guerreiro Lopes, nos Sesc Ipiranga e Santana, e *The Living Room*, adaptação da Ocupação *Workcenter* de Jerzy Grotowski e Thomas Richards no Sesc Consolação, realizados em 2013. Na Dança Contemporânea, mantenho desde 2009, uma parceria com o coreógrafo Jorge Garcia, com quem realizei os espetáculos *O Mesmo Lugar de Sempre*, *Área Reescrita*, *Caixa de vidro*, *Imprimatur* e *T.A.T.O* (tecidos aberto x tensões opostas), este último, para o Balé da Cidade de São Paulo. Em 2015, novamente junto ao balé fizemos *Árvore do esquecimento* de Jorge Garcia e *Fio da meada* de Gleidson Vigne na Temporada “Brasileiros”, com Fernando Martins

fizemos *Hertz* e *Máquina de amnésia*, entre 2016 e 2017. No teatro lírico, participei como cenógrafo do Festival de Ópera de Manaus em 2009, nas montagens *Sansão e Dalila*, *Tristão e Isolda* e *Lulu*, esta última com direção cênica de Gustavo Tambacio recebendo o Prêmio Concerto de 2012, de melhor espetáculo. No Teatro San Pedro, realizei *Rigoletto*, em 2010, com Livia Sabag na direção cênica. Com Roberto Lage, fiz *Cachorro*, uma ceno-instalação indicada ao prêmio Shell 2006. Trabalhei no Ateliê Maria Bonomi, entre 2004 e 2008, realizando cenários e as instalações da arte pública como *Epopéia Paulista* e *Etnias*. Entre 2002 e 2004, trabalhei com Denise Stoklos, nos espetáculos *Calendário da Pedra* e *Olhos recém-nascidos*.

MN: Você participou da equipe que fez parte do projeto *Etnias* de Maria Bonomi?

LC: Sim, participei desde o início do projeto, fazendo parte da equipe criativa e de coordenação do projeto junto com Carlos Pedreañez.

MN: Como ocorreu essa parceria e o que ela significou para o projeto?

LC: A parceria se iniciou no projeto *Epopéia Paulista*, pela minha amizade com Carlos Pedreañez, nessa época, ele era o assistente direto de Maria Bonomi, na área de criação, como o projeto estava precisando de artistas, de “colaboradores mão na massa”, o Carlos me indicou, tive uma entrevista com a Maria, “trocamos umas ideias” e acertamos minha participação no projeto. A partir dessa boa experiência que tivemos no projeto anterior, foi natural minha continuidade no *Etnias* e, em outros projetos, que o Ateliê Maria Bonomi desenvolveu como em cenografias para o teatro e em exposições.

MN: Poderia especificar se houve colaboração sua nas placas em argila? Quantas delas? Também fez as colunas em argila?

LC: Tenho o orgulho de dizer que nos dois anos e meio em que o projeto foi desenvolvido participei e coloquei minhas mãos em todas as placas e colunas, em algumas delas quase que integralmente, só não trabalhei nas colunas e placas que própria Maria fez. Ninguém tocava nessas placas porque elas e algumas colunas eram a assinatura da Maria gravadora em meio a um monte de mãos que participaram do projeto.

MN: A artista lhe deu instruções bem específicas ou você fez o trabalho com livre escolha do tema? Se sim, qual o tema que inspirou esse seu trabalho ou a parte em que participou dentro do projeto *Etnias*?

LC: Os grandes temas e o roteiro de gravação do projeto foram desenhados pela Maria, mas para nos dar conhecimento e autonomia para trabalhar, ela montou uma biblioteca fantástica sobre a questão indígena, com livros sobre a arte plumária, o grafismo indígena, a cerâmica marajoara, os grafismos kadiwéus e muitos outros; até livros de antropologia como *Os índios e a civilização*, de Darcy ribeiro e *A arte dos pajés*, de Orlando Villas Boas.

Desde o início ela dizia que não podíamos romantizar a questão indígena e que tínhamos que estudar a questão profundamente, então, quase todas as manhãs, no início do dia, eu ficava algumas horas lendo e estudando esses livros maravilhosos, e desses estudos é que surgiram muitas ideias que foram aplicadas às placas, as que eu mesmo propus. O processo era o seguinte, eu mostrava para o Carlos, que era o diretor de criação do projeto e, depois apresentávamos para Maria, muitas vezes já com a ideia parcialmente gravada nas superfícies. Do ponto de vista, do colaborador criativo, a Maria dava grande liberdade.

O grande critério que comandou o trabalho e que, a meu ver, dirige todo o trabalho da Maria é a diferença entre linha decorada e linha de força, ela é obcecada pela linha de força, ela a persegue a todo custo, literalmente! Se o que propúnhamos tinha uma abordagem de força, ela dava suas impressões sinalizando os caminhos e mandava continuar, mas se via uma proposta decorada fazia uma *performance* escandalosa e mandada mudar tudo! Nesses momentos, devíamos ser fortes para segurar as críticas pessoais e quase agressivas, por outro lado e, na mesma intensidade, quando acertávamos ela demonstrava toda sua alegria e confiança.

MN: Durante quanto tempo você fez este trabalho?

LC: Particpei de todo o projeto que foi de dois anos e meio. Sou muito grato a esta experiência porque compreendi profundamente a questão indígena, e aprendi a amar esses povos nativos com toda sua beleza e sabedoria.

MN: Escreveu nas escadarias? Se sim, recorda-se sobre o significado das palavras?

LC: Não escrevi nas escadarias, ali estão os nomes de todas as etnias que haviam “no território chamado Brasil”, era uma diversidade enorme de povos singulares.

MN: Em algumas placas do painel existe o tema da natureza, em outras, o dos índios, das aldeias com as ocas e até os prédios e as casas das cidades como vizinhos em contraste. Como você vê a organização dos espaços neste projeto?

LC: O projeto foi definido claramente pela Maria em três momentos:

O Antes, a pré-história desde o ponto de vista ocidental, por isso a cerâmica como material e a temática das pinturas rupestres e o índio em plena relação de forças com a natureza.

O conflito, a guerra e o desencontro com a cultura europeia, tão bem descrito no livro *Os índios e civilização*, de Darcy ribeiro. Por isso o bronze como material que vai apresentar uma nova tecnologia que invade o mundo indígena. As cenas mostrando a matança e “a quebra” do espírito dos povos, simbolizados nas placas da *Onça caçada* e da *Escravidão e domesticação*.

O Agora, estado atual das etnias no Brasil, nesta fase do projeto entrou a colaboração direta dos índios para que narrassem o estado atual das coisas, sob seus pontos de vista. Foram convidados grupos Guaranis de São Paulo e Sateré Mawé da Amazônia, que gravaram algumas placas registrando “sua visão”, nesse momento, nosso trabalho foi apenas auxiliar estes artistas no uso das ferramentas e das técnicas de gravação, mas, o tema e a autoria são totalmente deles. E o alumínio foi o material escolhido para poder expressar a contemporaneidade.

MN: Por ocasião da inauguração de *Etnias*, folhas secas foram espalhadas pelo chão. Esta escolha foi um modo cenográfico de conferir mais dramaticidade ao trabalho ou continha a ideia do transitório/ efêmero permeando o espaço?

LC: Sim, foi uma maneira de integrar todo esses registros como um território, um chão que trouxesse uma outra experiência sensorial.

MN: *Etnias* está em um local de passagem entre o Memorial da América Latina e a área externa que acede aos transportes públicos do entorno. Você considera o local privilegiado no que se refere à visibilidade da obra?

LC: O Memorial da América Latina foi escolhido como o lugar simbólico da integração latino americana, para Maria isto sempre foi uma certeza, algo inegociável. Mas, o local onde está inserido o projeto trouxesse várias dificuldades para a equipe de captação, porque na hora de conseguir o patrocínio, as empresas interessadas queriam um lugar com maior visibilidade, como o Ibirapuera, por exemplo. Na época achei essa escolha acertada, hoje tenho dúvidas, porque esta parte do Memorial é um local pouco visitado e a manutenção da obra não é bem realizada.

MN: Desde a inauguração do projeto houve mudanças com o acréscimo de novas placas ou colunas? Se tiver conhecimento do fato, poderia especificar?

LC: O projeto no início tinha muitas placas a mais, eu diria que quase uns 50%. Sabe, na planta, o desenho era muito lindo, mas no local a realização apresentou dois problemas: o primeiro é que, como o projetado, o espaço ficava extremamente denso e com uma circulação condicionada a corredores, então, abrimos lugar entre as placas e colocamos os espelhos nas paredes, de alguma maneira, criamos um labirinto do tempo no qual as pessoas ficavam imersas e, deste modo, podiam percorrer e olhar as placas de ambos os lados, fazendo uma edição da história criada por elas. Enfim, criadas pelo espectador! E, em segundo lugar, com 50 % de placas a mais, isso significava 50% a mais de recursos, envolvendo também mais material, trabalho e tempo. Então, o projeto, contou com muitos esforços para captar o dinheiro para finalizar o que tinha que ser realizado. Para que se tenha uma ideia, processamos 15 toneladas de argila, amassada e moldada à mão, sem contar com o fato de que, cada placa de fundição grande equivalia ao valor de um carro aproximadamente... eu me lembro que fizemos essa conta na época.

O layout foi mudando conforme íamos avançando e descobrindo os caminhos que emanavam da própria experiência da realização.

MN: Você já tinha realizado algum trabalho desse tipo com a artista? Se sim, em que ocasião? E, com as mesmas incumbências?

LC: Já tinha trabalhado como assistente de outro artista, o escultor em madeira, Ricardo Marcenaro, isso quando eu ainda morava na Argentina, mas eram projetos em menor escala.

Transcrição de entrevista: Maria Bonomi

Título: Heroica epopeia indígena em painel

Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. D-12.

Data: 24/01/2008

Por Camila Molina

Maria Bonomi entrega hoje ao Memorial da América Latina obra pública que propõe mergulho na história dos índios no Brasil.

“A arte pública veio para criar referências, para colocar provação em espaços ociosos”, diz a artista Maria Bonomi, que agora entrega à cidade o painel *Etnias – Do Primeiro e Sempre Brasil*. Ela considera a obra, que ficará instalada permanentemente no túnel da entrada principal do Memorial da América Latina (na passagem que se encontra com o Terminal Barra Funda), a criação mais importante de sua extensa trajetória artística. “Toda a minha ideia sobre arte pública está ali. É um trabalho coletivo, sem autoria”, diz a artista, que há décadas faz criações nesse campo – a arte pública foi até mesmo o tema de sua pesquisa acadêmica, sua tese de doutorado pela USP. *Etnias* é a obra que propõe um mergulho na questão indígena no Brasil, um “trabalho muito vasto e ao mesmo tempo didático, mas pelo lado da emoção”, afirma Maria Bonomi, que entrega oficialmente a obra ao Memorial em cerimônia que ocorrerá hoje, às 19 horas. “É uma grande viagem pela nossa História, pela nossa consciência”, completa ainda a artista.

Maria Bonomi, em parceria com outros profissionais, artistas (todos latino-americanos, incluindo brasileiros) e índios das etnias guarani e maraguá, criaram uma obra que perpassa, em três fases, a história da presença indígena em nosso país e sua contribuição para a formação de nossa cultura, “uma epopeia heroica” desde a pré-história até a contemporaneidade, por meio de módulos em cerâmica, bronze e alumínio. O visitante vai adentrar (ou penetrar) em um espaço de força cenográfica (como se estivesse em uma floresta), caminhar por entre os meandros dessa epopeia, tocar os módulos em alto-relevo (com signos e áreas abstratas) e se ver nos espelhos que potencializam estética e simbolicamente essa obra que tem como referência principal os estudos do antropólogo Darcy Ribeiro.

A obra, permanente, nos coloca em um ambiente para a reflexão e para a emoção; “acontece dentro e fora”. As colunas em cerâmica carregam em si os símbolos referentes à cultura indígena de caráter pré-histórico: cestaria, calendário,

muiraquitãs, etc. Já as placas em bronze tratam “do peso da história”, com citações a “um lado muito triste também”, como diz a artista, se referindo às partes trágicas e violentas dessa história como “a Xingu dizimado, os índios suicidas”. “É um grito de socorro”, diz ainda Maria – para ela, não se pode realizar uma arte contemporânea que não perceba o mundo que está à sua volta. Já os módulos em alumínio se referem à contemporaneidade. “A última placa, feita por mim, é uma visão de Brasília na década de 1960, uma imagem alucinante que ficou muito gravada na minha cabeça”. Trata da participação dos índios como operários na construção da capital brasileira. É mais uma ligação, portanto, do painel *Etnias* com a figura do arquiteto Oscar Niemeyer, que projetou Brasília e o Memorial da América Latina.

Etnias é fruto de trabalho feito a partir de uma pesquisa de quatro anos e concretização material realizada desde o final de 2005 com a colaboração de artistas e índios - dessa maneira, foi o processo uma experiência única para todos os envolvidos. Mas foi, ao mesmo tempo, um processo árduo o de concretização da obra. Durante um período, Maria Bonomi e os artistas trabalharam em um espaço dentro do próprio Memorial. Depois, foram desalojados porque o espaço, no subsolo da Galeria Marta Traba, teve de abrigar parte da coleção do ex-banqueiro Edemar Cid Ferreira, confiscada pela Justiça. Também, por ser um trabalho grandioso e sobre um tema complicado de se tratar, a artista teve dificuldades para conseguir patrocínio para realizá-lo e teve que ser perseverante para concretizá-lo. Aprovado pela Lei Rouanet com orçamento de R\$ 1.731,820,00, foram captados R\$ 1,4 milhão com patrocínios do Banco Itaú e Liquigás. “Por enquanto, o livro sobre todo o processo desse trabalho ficou de fora, mas vai ser feito”, diz a artista.

Transcrição de entrevista: Maria Bonomi (MB)

Título: A saga de um povo sempre esquecido

Fonte: Jornal Gazeta Mercantil, São Paulo, p. D-4.

Local de consulta: Arquivo do Estado de São Paulo

Data: 29/02/2008

Por Miguel de Almeida (MA)

Artista inaugura um grande painel sobre a história de várias tribos de índios brasileiros.

A gravadora Maria Bonomi acaba de entregar a São Paulo um dos mais instigantes e maiores painéis já construído na cidade (ao todo, 50 metros lineares, que consumiram 15 toneladas de argila, 8 toneladas de bronze e 2 toneladas de alumínio, envolvendo 60 pessoas, entre artistas, montadores, fundidores, soldadores ceramista etc, ao longo de dois anos e três meses de trabalho) e sobre um tema algo tabu na cultura brasileira: “Etnias” aborda o confronto entre índios e colonizadores, desde a descoberta do Brasil. Instalada no memorial da América Latina, a obra foi construída a partir de uma ampla pesquisa realizada pela artista junto a diferentes fontes, entre documentos, viagens às tribos, fotografias e peças de artesanato. O resultado é de tirar o fôlego.

A artista construiu uma obra inédita na arte pública brasileira sobre um tema pouco visitado pela arte nacional - a herança indígena. Sequer os modernistas tão afeitos a descobrir o Brasil, arranharam a questão: “Eles olharam o índio, o pau-brasil, a antropofagia de uma maneira romântica e pitoresca através do conhecimento que os europeus difundiam da gente”, afirma ela. “Até o Tropicalismo passou ao Largo e só blá blá blá...”

Enquanto procurava apoio financeiro à feitura da obra, a artista ouviu vários conselhos para que trabalhasse em outro tema, mais amigável. Ela não desistiu, e a arte brasileira ganhou um de seus ícones mais incômodos e criativos. A ele se soma outro painel desenvolvido por Maria quatro atrás abordando os imigrantes em terras brasileiras, instalado na Estação da Luz do Metrô. À obra se junta também ao recém lançado livro “Maria Bonomi - Da gravura a arte pública” (Imprensa Oficial/Edusp, 420 págs., R\$ 140,00) organizado por Mayra Laudanna. A seguir principais trechos da entrevista:

MA: Como surge a ideia para se fazer o painel Etnias?

MB: Para mim foi uma ideia persecutória. Desde quando eu tinha feito aquele primeiro painel no Memorial, o “Futura Memória”, no Anexo dos Congressistas, eu vinha acalentando o sonho de produzir algo para a América Latina que caracterizasse e que narrasse a presença e o verdadeiro percurso dos indígenas no Continente. Posso usar até a expressão sofrer: eu sofria da ausência desta temática dentro daquele “santuário de Darcy Ribeiro” que era a ausência total da presença dos “donos da casa”, onde se deveria falar a verdade da pesquisa da América Latina preocupação dele não praticada.

MA: Como você vê a presença do índio na sociedade brasileira?

MB: A presença do índio brasileiro para quem vem de fora, como eu vim, é muito marcante. Desde criança, quando ainda na Itália eu tinha lido uma versão infantil de “O Guarani”, de José de Alencar, a minha fantasia pulava de visões e imagens fantásticas que deveriam se materializar quando eu chegasse ao Brasil. Mas foi uma grande decepção. Nada se sabia de índios e era feio perguntar.

MA: A presença dos índios brasileiros na cultura urbana – pintura, literatura etc. - é baixíssima. Será que há um preconceito da cultura branca com os índios?

MB: Uma grande rejeição da cultura branca contra os índios. A presença dos índios brasileiros na cultura urbana, tanto na pintura, literatura, etc. é baixíssima porque o branco desconhece e evita a questão indígena, como algo primordial e que seja contemporâneo. O assunto é totalmente desprezado e há um forte preconceito contra os índios.

MA: Mesmo os modernistas, que estavam buscando o Brasil, não se ativeram a cultura indígena. Será falta de informação?

MB: Falta de informação política, social e histórica. Falta de vivência prática. Eles olharam o índio, o pau-brasil, a antropofagia de uma maneira romântica e pitoresca através do conhecimento que os europeus difundiam da gente. Nenhum dos modernistas vivenciou as tragédias das populações indígenas que foram dizimadas, que foram violentadas, o país foi esvaziado de seus primeiros habitantes pela violência e ganância europeia. Isto nunca foi nem questionado e muito menos registrado em suas obras. Até o tropicalismo passou a largo e só blá blá blá...

MA: São raros os países colonizados pelos europeus onde a presença dos índios é tão pouco presente na cultura branca - Estados Unidos e Austrália, por exemplo, possuem em suas manifestações várias presenças de suas culturas indígenas. No Brasil esta falta se explicaria por quê?

MB: Não acho que é somente a falta de informação. Acredito que existe um grande sentimento de culpa em relação aos índios. Até dos contingentes religiosos. Eles são expulsos de qualquer participação mais intensa na sociedade, eles são prejudicados como pessoas incapazes, são perseguidos principalmente porque são os guardiões naturais da terra, portanto do meio ambiente, e não interessa a ninguém no Brasil a questão ecológica a não ser pela grande farsa montada com algumas ONGs, porque todos querem mesmo é desmatar, extrair minerais, extrair tudo o que se pode da terra ou dos rios e, sobretudo, não terem empecilhos de caráter humano para seus lucros desenfreados. Então a presença do índio como entidade integrada no meio ambiente representa no Brasil um atraso econômico e, assim, ele é evitado, ele é um resistente à destruição. Não lhe é dada a chance de se integrar mantendo seus valores culturais e tradições.

MA: Como você construiu a sua narrativa? Escolheu determinados materiais para os brancos e outros para os índios?

MB: A minha narrativa foi construída basicamente logicamente. A argila cozida em alta temperatura para adquirir resistência constitui o retrato da pré-história dentro do painel “Etnias do Primeiro é Sempre Brasil”. Então, tanto as florestas com suas inscrições, tanto as representações neolíticas e paleolíticas (a Pedra do Ingá materiais extraídos de sambaquis e as inscrições da arte indígena) foram todas realizadas em argila, em terra mesmo e são altamente resistentes. Para a época da Invasão (assim dito pelos índios e não o Descobrimento) e do embate entre estrangeiros e silvícolas, usamos o bronze, que representa a parte histórica do encontro em 1500 e seus comportamentos sucedâneos tais como as Batalhas, as Reduções, a Nau, o Aprisionamento etc. E, finalmente, com o alumínio representamos as placas contemporâneas tais como a construção de Brasília, o Xingu dizimado e os índios suicidas, ou seja, o fenômeno “jejuvy”, que são os suicídios indígenas no Mato Grosso, que estão acontecendo agora de forma catastrófica, numa verdadeira campanha nacional para defender as terras e as matas guaranis.

MA: A quais fontes de pesquisa você recorreu para criar seu trabalho? Aliás, você teve facilidade de encontrar essas fontes de pesquisa?

MB: Leituras infinitas, visitas a museus especializados e coleções das universidades, busca de vasta pesquisa sobre os desbravadores e os navegantes. É claro que a minha estrela guia foi sempre Darcy Ribeiro, suas obras e os clássicos dos irmãos Villas Boas, as penetrações do General Rondon, o diário do Peter Frey, catálogo de Navegantes como Hans Staden, Padre Antônio Vieira. Luis Donizete Grupioni, as pesquisas contemporâneas como Levi-Strauss, Betty Mindlin, Berta Ribeiro e mil outros.

MA: Do ponto de vista gráfico, você encontrou uma forte documentação? Até que ponto ela a inspirou na composição do painel?

MB: Do ponto de vista gráfico encontrei uma grande documentação, tanto assim que certos painéis são quase uma reprodução de “obras magistrais” tanto registro dos que aqui estiveram e narraram suas experiências como viajantes (Debret), já visto a presença dos índios nas cortes europeias, a representação física de certas lendas que correram por conta da nossa imaginação. Por exemplo, os índios presos com correntes que eram usadas para as âncoras dos navios é uma das questões que mais nos impressionou e fizemos um painel com esta imagem. Também há a presença do canibalismo: usamos imagens que se referiam ao aprisionamento e a “refeição” do Bispo Sardinha.

MA: De quais tribos você mais utilizou referência na sua obra? Após essa pergunta é possível perguntar isso a você: quais são as tribos mais criativas que você localizou? As mais sofisticadas, as mais criativas?

MB: As tribos mais documentadas, são sem dúvida, os tupis-guaranis e, sobretudo, os Kaiapós. Para mim as mais interessantes, mais criativas e mais sofisticadas são sem dúvida os Kadiwéus, os Waiapis, os Bororós, os Barasânas, os Xikrin e os Asurini, que usavam inscrições extremamente sugestivas com grafismos dos mais variados, tanto nas pinturas corporais como objeto estruturados. Ao mesmo tempo nós temos todas as questões da área de cerâmica Marajoara e Santarém, que apresentam questões ancestrais importantíssimas.

MA: As tribos da costa em relação às do interior, principalmente da Amazônia, são diferentes em quais aspectos?

MB: As tribos da costa em relação às do interior, principalmente da Amazônia são muito diferentes em hábitos e percursos. É espantoso como de tribo em tribo existem diferenças muito fortes. Chegamos a dizer que tanto os da Amazônia como os do Sul possuem hábitos de alimentação, usos e costumes, signos, desenhos completamente diferentes. Por isso que falamos de etnias. Nós conseguimos calcular, localizar visualmente através de restos ou de identidades que atravessaram os tempos de uma tribo para outra, cerca de 500 etnias.

MA: A obra teve patrocínio da iniciativa privada. Qual foi o grau de dificuldade para se obter recursos? O governo participou de alguma forma?

MB: A obra teve patrocínio do Banco Itaú e da Liquigás. Foi uma grande dificuldade para obter os recursos; fizemos tudo pela Lei Rouanet. Foi complicado porque o tema indígena assustava os eventuais patrocinadores, além da questão que a cultura não é conhecida pelo mercado como um veículo de comunicação e visibilidade para as marcas de produtos e serviços. O governo participou legitimando a captação com o apoio de uma estatal. Mas estas duas entidades se tornaram nossas parceiras porque são constituídas por algumas pessoas de visão que dinamizaram o processo burocrático.

MA: O trabalho foi todo desenhado antes de ir para a argila ou muitas partes foram criadas ali, no barro molhado?

MB: Após a pesquisa desenhei todo o trabalho em pequenos quadros, como se fossem fotogramas de um filme. Como se fosse um *story board*. Depois tive inúmeras discussões de acompanhamento com outros colegas (principalmente com meu assistente, o jovem venezuelano Carlos Pedrañez) e arquitetos e outros técnicos para viabilizar o lado físico dessas ideias. Aí fizemos tudo em argila para depois ser moldado em gesso e silicone e transformado em alumínio e bronze. Convidamos muitos estudantes, muitos artistas profissionais para participar do processo, fazíamos sempre um trabalho de discussão sobre cada placa, os significados eram ordenados e vivenciados de comum acordo. Gravávamos as placas de um modo associado, sem que houvesse dominação deste ou daquele autor. Éramos todos especialistas, cada um fazia a sua parte da melhor maneira e depois a submetia a críticas.

MA: No recente livro lançado pela Imprensa Oficial se encontrar lá a sua tese, feita na USP, sobre Arte Pública. Como você acabou na universidade com seu trabalho?

MB: A minha tese que se encontra agora publicada pela Imprensa Oficial é o relato de 40 anos de trabalho intenso em espaços públicos. Esse meu trabalho acabou na universidade por que era uma maneira de legitimar a minha experiência e dar testemunho mais profundo e duradouro. O trabalho de uma vida. Em Arte a prática precede a teoria.