



Vaiém/To-and-Fro







Seguindo por trilhas e rios, tecemos redes e alianças que embalam sonhos de mundos potentes, com a força de reinventar a vida em outros termos. Igarapé, praia de rios eh, paranã! Redes de povos da floresta resistindo ao balanço da onda predatória que assola as paisagens de vida e poesia—legado dos ancestrais.

Following trails and rivers, we weave hammocks and alliances that dandle dreams of powerful worlds with the power to reinvent life in different terms. Igarapé, riverbed eh, paranã! Forest people's hammocks resisting the swing of the predatory wave that plagues the landscapes of life and poetry—legacy of the ancestors.

—AILTON KRENAK, junho (june) 2019

Ministério da Cidadania apresenta  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

# VNIVÉM

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

CCBB SÃO PAULO  
22 de maio a 29 de julho de 2019

CCBB BRASÍLIA  
3 de setembro a 10 de novembro de 2019

CCBB RIO DE JANEIRO  
27 de novembro de 2019 a 17 de fevereiro de 2020

CCBB BELO HORIZONTE  
11 de março a 18 de maio de 2020

## To-and-Fro

curadoria/curatorship  
Raphael Fonseca

Produção



arte3 conceito



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA







De ponta-cabeça, Gustavo Caboco inverte também a agência e a força entre pés e mãos. Se artistas como Tarsila do Amaral ou Cândido Portinari em inúmeras situações agigantaram os pés dos indígenas, negros e nordestinos que foram por eles “retratados” (do que a pintura *Abaporu* (1928) é emblemática), é patente que o protagonismo — como, por vezes, a fetichização — dessa parte do corpo dos sujeitos subalternizados pela colonização está em compasso com a histórica negação de sua condição de humanos. No Brasil dos séculos 16, 17, 18 e 19, muitos não tinham o *direito* de possuir sapatos. Calçar algo era índice de “civilidade”, uma vez que animais e sujeitos “insuficientemente humanos”, como os escravizados ou os indígenas, não usavam sapatos. Mais do que utilitários, calçados eram, portanto, socialmente distintivos. E, por isso, seu avesso — os pés descalços, grandes, encouraçados, quando não machucados — foi também um estigma produzido contra milhões de indivíduos e conservado, como se testemunha, por meio da arte. Nesse sentido, em vez de negar a construção desse imaginário, Gustavo Caboco o tem invertido e complexificado: ao igualmente agigantar as mãos, faz como o *Autorretrato na Garrafa* (1945), de Antônio Bandeira — no qual ele se pinta desenhando e mirando o próprio reflexo —, numa potente afirmação de sua identidade, de sua agência e do poder de criação daqueles que ainda hoje são vítimas da colonização.

## REDES

Que das redes surjam povos, que nas redes ocorram os ciclos da vida e da morte, que sua existência institua a sobrevivência de tradições, que através das redes sejam narradas muitas histórias das sociedades ameríndias — é o que nos fazem ver obras como as de Menegildo Isaka, Yermollay Caripoune, Alzelina Luiza, Carmézia Emiliano, Isael Maxakali e Juninho Maxakali, Duhigó Tukano, Wewito Piyāko, Moisés Piyāko, Jaider Esbell, Ueliton Santana e o painel do MAHKU obras que, em sua maioria, foram criadas para integrar a exposição *Vaivém*, em torno da qual se perfaz esta reflexão.

Articulando imaginários singulares a cada povo — cujas culturas da rede também se distinguem, seja pelas padronagens e modos de tecê-la, seja pelo uso que encontra em cada aldeia, esses artistas garantem que, na mostra, a rede tenha sua origem claramente definida, demarcando sua dimensão ontológica originária que, assim como Makunaima, é capaz de transbordar quaisquer circunscrições identitárias às quais foi submetida ao longo dos últimos cinco séculos: como coisa exótica, como índice de uma hipotética preguiça dos povos indígenas, como símbolo dos trópicos, como traço cultural nordestino, como produto de exportação, entre muitas outras.

Com o vídeo *Rede* (2019), de Salissa Rosa, é esse direito à liberdade de reinventar-se que é reivindicado por meio de uma sequência de imagens produzidas com o celular e em circulação nas redes sociais, nas quais mulheres indígenas aparecem em redes nos mais variados contextos: na cidade, na aldeia, ao ar livre, num apartamento, com animais, fazendo selfies, coletivamente, sozinhas, com filhos, dormindo, trabalhando, lendo, posando etc. Como permite ver a diversidade desse repertório de imagens, ainda que tenham em comum a rede e sua identidade indígena, o trabalho de Salissa Rosa é, fundamentalmente, em torno daquilo que se move, se transforma e, como Makunaima, resiste e se liberta mesmo quando joga com a própria iconização. Assim é que ela, a rede, introduz o vídeo em primeira pessoa, narrando a história das constantes violações ontológicas que tem sofrido, enquanto reafirma sua dimensão política: “Independente de onde eu estiver armada, sou eu que sustenta o corpo. Que sustenta o corpo e a identidade”<sup>18</sup>. Iconizada ao longo dessa infinita colonização do Brasil, enquanto sujeito, a rede exige, por sua vez, uma iconografia crítica.

## ICONOGRAFIAS

O gesto de Denilson Baniwa no vídeo *Vaivém Histórico — Processo de Recortar a História e Colar o Futuro* (2019) é uma espécie de duplo da densa pesquisa de Raphael Fonseca, que gerou a exposição homônima para qual Baniwa engendra sua ação. Se o curador dedicou-se, durante alguns anos, a buscar redes na iconografia produzida a partir do Brasil não com a intenção de “reforçar os estereótipos da tropicalidade”<sup>19</sup>, senão investigá-los, por sua vez, quando o artista indígena se propõe a fazê-lo, ocorre um movimento cujo embate político não é apenas com o passado histórico, mas com a história enquanto futuro. Como pontua Fonseca, para o historiador não indígena esse embate iconográfico é “revisitar o passado”<sup>20</sup>. Para o indígena, é reocupá-lo, atualizando o gesto de Makunaima ao grudar na capa do livro de Andrade.

Ao recortar imagens de revistas contemporâneas e colá-las sobre pranchas etnográficas, adulterando-as e, assim, friccionando seu lugar histórico, Baniwa incide tanto sobre o imaginário colonialista acerca dos povos ameríndios quanto sobre o imaginário que o colonizador produziu acerca de si mesmo. Suas operações são diversas: insere, na imagem, os sujeitos que criaram as cenas como forma de elucidar suas perspectivas e perturbar a sensação de estarmos diante de situações universais; insere o indígena como observador crítico de cenas das quais o branco é o protagonista — nunca passível de questionamento; sobrepõe elementos de épocas e contextos distintos para produzir situações que evidenciam a violência do gesto da apropriação da cultura do outro. Fundamentalmente, desobedece ao lugar de espectador que lhe fora historicamente reservado e, insurgindo-se contra a hegemonia de uma cosmovisão em detrimento da legitimidade de todas as outras, permite ver o quão espectrais são as memórias e as imagens que sustentam nossas narrativas em torno de como chegamos até aqui. Performando um duplo do gesto do invasor a partir das revistas que expropria, Denilson Baniwa agora saqueia cadeiras, sujeitos, textos, personagens, ícones, paisagens, sapatos, plantas, livros, adornos etc. e os recontextualiza para sustentar sua posição política.

Entre a expropriação colonialista e a reapropriação do artista, tem-se, todavia, uma diferença radical: enquanto nós, invasores, temos isolado e comercializado cosmopolíticas como se fossem bananas, a operação de Baniwa integra outra ética reprodutiva. Seu *Vaivém Histórico* é como plantar bananeira, uma vez que simbolicamente enraíza as tais bananas. Por meio de sua posição de artista e da plena agência de suas mãos — que conduzem a operação de recorte e colagem —, entre a ficção e a magia, ele realiza o que não nos seria possível fazer: a partir das mesmas e velhas bananas, faz surgir um frondoso bananal.

Ao fazê-lo, permite perceber aquilo que é óbvio, mas que se esconde (porque se protege) abaixo de nossos pés — o rizoma que, como Makunaima, havendo emprestado seus frutos como ícones para a monocultura invasora, agora os toma de volta. Como retratado numa das serigrafias de Gustavo Caboco, é o futuro que, dotado de mãos, descascando as bananas que outrora “deixou ir”, agora revela os netos que nela se escondiam. Netos e netas cujos pés e mãos, mesmo na ausência de um segundo buriti onde armá-las, firmam, no eixo dos próprios corpos, as redes que, por sua vez, “sustentam o corpo e a identidade”. Se sobreviveram camuflados como “sementes”, os descendentes de Makunaima têm ocupado à revelia, no rizoma Brasil, seus devidos lugares de mudas.

Clarissa Diniz é curadora e crítica de arte. Mestre em história da arte pela UERJ e é doutoranda em antropologia pela UFRJ. Foi editora da revista *Tatuí* e publicou inúmeros catálogos e livros. Curou diversas exposições e, entre 2013 e 2018, atuou no Museu de Arte do Rio (MAR). É professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.