



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO
E SEMIÓTICA – COS

Juliana Piva de Albuquerque Lewkowicz

Piracema:
deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte

Dissertação
Orientação: Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello

São Paulo
2024

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica

Juliana Piva de Albuquerque Lewkowicz

Piracema:

deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito para o processo de qualificação para obtenção do título de mestre em Comunicação e Semiótica.

Área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais.

Linha de pesquisa: Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais.

Orientação: Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello.

São Paulo
2024

Juliana Piva de Albuquerque Lewkowicz

Piracema:

deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como requisito para a obtenção do título de mestre em Comunicação e Semiótica.

Área de concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais.

Linha de pesquisa: Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais.

Orientação: Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Christine Pires Nelson de Mello

Prof. Dr. Cauê Alves

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior

*Dedico às minhas filhas, Antonia e Duda, para que possamos
adiar o fim do mundo e sempre poder contar mais uma história.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Rodrigo pela escuta, paciente e carinho.

À professora Christine Mello pela orientação.

À Fernanda, à Malka e à Juliana pelas trocas que foram fundantes para a construção deste pensamento.

E a todos os professores que atravessaram o meu caminho e ajudaram na minha desconstrução.

RESUMO

LEWKOWICZ, Juliana P. A. *Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte*. 2024. 245 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

Esta pesquisa é teórico-prática, uma investigação interdisciplinar que correlaciona os campos da comunicação e semiótica com a arte e compartilha processos artístico-curatoriais. Propõe uma reflexão crítica cuja finalidade é pensar a arte como um vetor de comunicação e tensionar o papel do artista contemporâneo como ser vivente em meio a crises climáticas e desastres ambientais. O texto se desenvolve de modo a apresentar a criação de uma artista-curadora que compartilha seu processo de produção ao ocupar coletivamente um antigo ateliê de sapatos artesanais vazio, num movimento de deslocar a pesquisa teórica para a prática curatorial, ampliando o seu potencial de ser compartilhada com a sociedade por meio de uma exposição, cujo projeto integra esta dissertação. A pesquisa também conta com uma entrevista cedida por Cesar Baio. A problematização da pesquisa seria: Como podemos, a partir dos agenciamentos artísticos coletivos, explorar novas formas de subjetivação, tão necessárias ao enfrentamento das questões climáticas, geradas no período do Antropoceno? São abordados o conceito de arte como potência micropolítica proposto por Suely Rolnik, a desconstrução do antropocentrismo e da separação entre o humano e a natureza a partir de Ailton Krenak e Vilém Flusser, a comunicação como expansão de afetos segundo Norval Baitello Junior, o ser humano entendido como comunidade com base em Vincent Colapietro e a existência humana a partir da simbiose, da relação de cooperação com o outro, proposta por Lynn Margulis na teoria da endossimbiose. A leitura semiótica dos trabalhos de arte foi realizada a partir da abordagem das extremidades, proposta por Christine Mello, que se vale das noções de desconstrução, contaminação e compartilhamento para a análise. A metodologia utilizada para a pesquisa foi a fenomenológica e tem em como resultado prático o projeto curatorial independente e coletivo *Piracema*, proposto por artistas-curadoras mulheres, que construíram redes de afeto para pensar outros mundos coletivamente. O sentido metafórico da piracema auxilia a criar deslocamentos, como pequenos movimentos micropolíticos (Rolnik) em direção à retomada do impulso vital.

Palavras-chave: Arte. Rede de afetos. Micropolítica. Curadoria. Antropocentrismo.

ABSTRACT

LEWKOWICZ, Juliana P.A. *Piracema*: displacements in search of other possible worlds through art. 2024 245 f. Dissertation (Master's degree) – Postgraduate Studies Program in Communication and Semiotics, Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2024.

This is a theoretical-practical research, an interdisciplinary investigation that correlates the fields of communication and semiotics with art and shares artistic-curatorial processes. It proposes a critical reflection whose purpose is to approach art as a vector of communication and to tension the role of the contemporary artist as a living being amidst climate crises and environmental disasters. The text is developed in order to present the creation of a woman artist-curator who shares her production process by collectively occupying an old, empty handmade shoe workshop, in a movement of shifting theoretical research into curatorial practice, expanding its potential to be shared with society through an exhibition, whose project is part of this dissertation. The research also includes an interview given by Cesar Baio. The problematization of the research would be framed as follows: how can we, based on collective artistic agency, explore new forms of subjectivation, so necessary to face climate issues, generated in the Anthropocene period? This work addresses the concept of art as micropolitical potency proposed by Suely Rolnik, the deconstruction of anthropocentrism and the separation between human and nature based on Ailton Krenak and Vilém Flusser, communication as an expansion of affections according to Norval Baitello Junior, the human being understood as community based on Vincent Colapietro, and human existence based on symbiosis, on the relationship of cooperation with others, proposed by Lynn Margulis in the theory of endosymbiosis. The semiotic interpretation of artworks was conducted through the extremities approach, proposed by Christine Mello, and whose analysis draws on the notions of deconstruction, contamination and sharing. The methodology used for the research was phenomenological, and its practical result is the independent, collective curatorial project *Piracema*, proposed by women artist-curators who built networks of affection to collectively conceive of other worlds. The metaphorical meaning of the piracema [migration of fish upstream for reproduction] helps to create displacements, like small micropolitical movements (Rolnik) towards reviving the vital impulse.

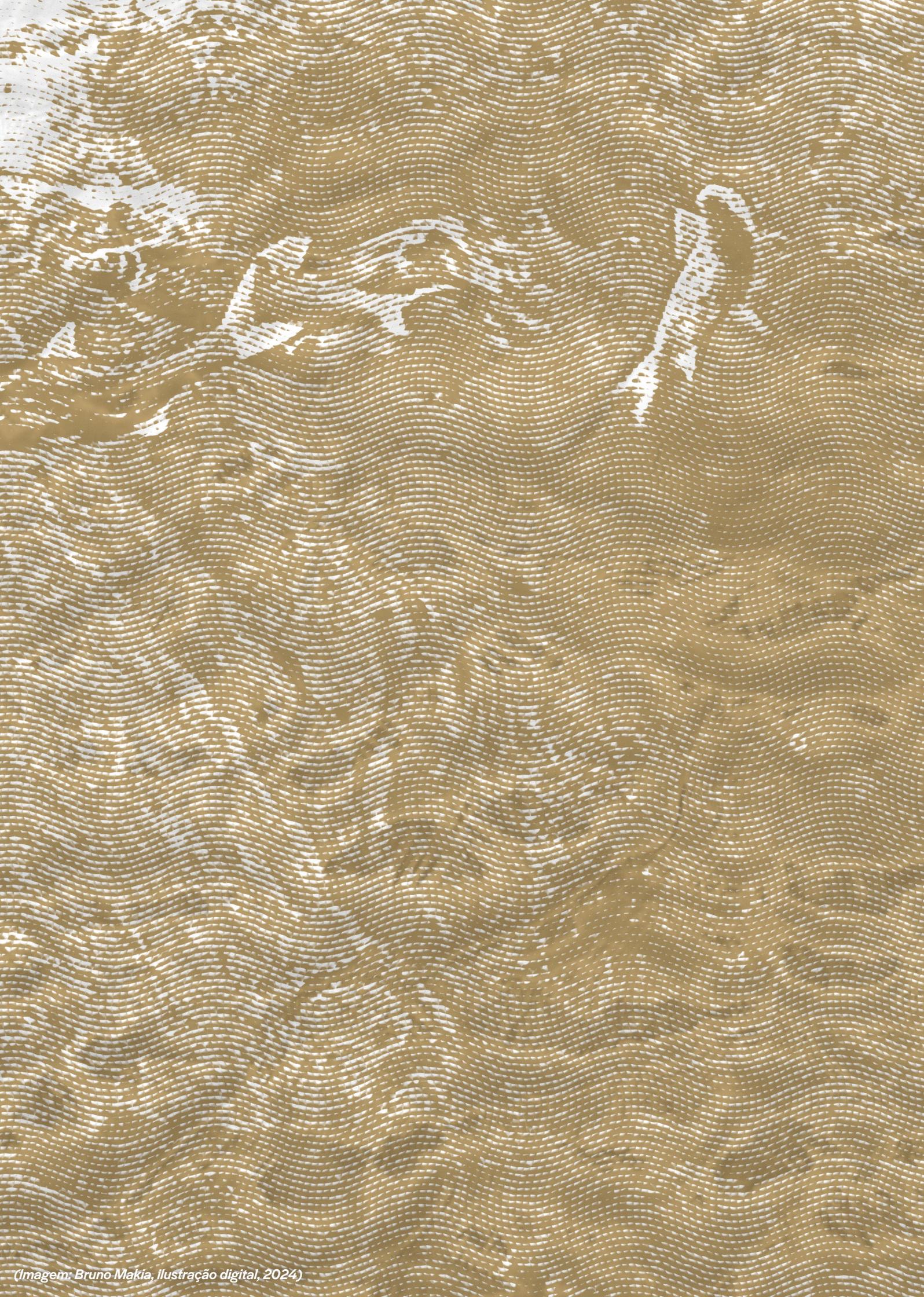
Keywords: Art. Network of affections. Micropolitics. Curatorship. Anthropocentrism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Caesalpinia echinata</i> , o pau-brasil. _____	21
Figura 2 – Imagem do movimento de uma piracema. _____	24
Figuras 3 e 4 – Imagens da série <i>Hacia el vacío</i> (2014), de Juliana Lewkowicz. _____	29
Figura 5 – Imagem da obra <i>Pequena morte</i> (2018), de Juliana Lewkowicz. _____	30
Figuras 6 a 8 – Imagens do processo e do caderno de anotações de realização da obra <i>Pequena morte</i> (2018), de Juliana Lewkowicz. _____	31
Figuras 9 a 12 – Imagens com detalhes da obra <i>Pequena morte</i> (2018), de Juliana Lewkowicz. _____	32
Figura 13 – Imagem da obra <i>Restauro</i> , de Jorge Menna Barreto (2016). _____	35
Figura 14 – Imagem da obra <i>Mulher-mangue</i> , de Rosana Paulino (2022-2023). Aquarela e grafite sobre tela, 160 x 150 cm. Cortesia da artista e Mendes Wood DM. _____	38
Figuras 15 a 18 – Frames da videoperformance <i>Humusidades</i> (2023), de Juliana Lewkowicz. _____	42
Figuras 19 e 20 – Frames da videoperformance <i>Corpo da Terra</i> (2023), de Juliana Lewkowicz. _____	46
Figura 21 – Registro aéreo da região de São Sebastião, em março de 2023, um mês após a tragédia ambiental. _____	67
Figura 22 – <i>Piracema</i> (2023), obra concebida por Denilson Baniwa na empena do Edifício Cidade de Manaus, com tucunarés, matrinxãs, piraíbas e outros peixes. A obra tem 48 m de altura e 396 m ² de área. _____	88

Sumário

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1 - PROCESSOS DE UMA ARTISTA-PESQUISADORA	29
1.1 O FIM DO COMEÇO: TRABALHOS DISPARADORES	33
1.2 O COMEÇO DO FIM: TRABALHOS GERADOS A PARTIR DA PESQUISA	39
1.3 ARTISTA-ETC	48
1.4 ARTE COMO POTÊNCIA MICROPOLÍTICA PARA PENSAR OUTROS MUNDOS	51
CAPÍTULO 2 - SANKOFA: UM RETORNO AO PASSADO PARA ENTENDER O FUTURO	59
2.1 DESCONSTRUÇÃO DO ANTROPOCENTRISMO	62
2.2 DESCONSTRUÇÃO DA SEPARAÇÃO HUMANO E NATUREZA	68
2.2.1 CULTURA DO EXCESSO E PRODUÇÃO DE LIXO	73
2.3 NOSSA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DE REDES DE AFETO	74
CAPÍTULO 3 - PROCESSOS DE DESLOCAMENTOS EM DIREÇÃO À PIRACEMA	81
3.1 REGIMES DE SENTIDO DE PROCESSOS ARTÍSTICO-CURATORIAIS	87
3.2 REGIMES DE PRESENÇA DA EXPOSIÇÃO	92
3.3 REGIMES DE COLETIVIDADE DA EXPOSIÇÃO	95
3.3.1 O INDIVÍDUO COMO SUJEITO COLETIVO	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104
APÊNDICE I	121
APÊNDICE II	222
APÊNDICE III	235
APÊNDICE IV	245



(Imagem: Bruno Makia, Ilustração digital, 2024)

INTRODUÇÃO

Começo pelo fim, o fim não como uma finalidade, mas como uma possibilidade de recomeço.

Onde termina uma piracema, onde ela começa?

Ela começa e termina em busca de uma pulsão vital, um desejo de continuidade da vida de procriação. Segundo a autora Suely Rolnik (2018), vivemos em um regime colonial, racializante e capitalista, que gera uma neurose coletiva e uma pulsão de morte. Como podemos ir contra isso? Como nadar contra essa corrente? Como deixar espaço para novas subjetividades, para voltar a deixar a vida pulsar, para nos deixar sermos atravessados pela vida?

Uma vez perguntaram para o líder indígena Ailton Krenak (O QUE, 2019, n.p) sobre a vida, e ele, com sua doçura e dureza, disse que a vida não nos pertencia, mas que nós pertencemos à vida; ela passa por nós num fluxo e precisamos nos deixar gozar a dádiva de estar vivos; não podemos deixar que passemos pela vida como zumbis, robôs, transformando tudo em um ambiente neutro, asséptico, controlado para que possamos nos sentir seguros. Não estaremos seguros. E você precisa saber que não tem o controle de nada...

— Por onde mesmo você ia começar?

Ah, pelo fim.

— Que fim?

O fim da piracema.

— Que piracema? Nem peixe você é!

A piracema que venho construindo nesta dissertação tenta alcançar alguma pulsão de vida em meu deslocamento em busca de compartilhar meu processo de construção de um projeto expográfico e de diminuir minha ignorância.

— Você está querendo é ficar sabida, ficar passeando por aí com um canudo de mestre!

Talvez o que eu queira é me desconstruir, parar de querer saber e começar a saber sentir.

— Sentir o que?

Sentir os meus pés pisando suave na terra fresca ao amanhecer, sentir que ainda estou viva, que ainda é possível se deslocar no sentido da vida em meio ao concreto das cidades.

— *E é esse o fim do seu começo?*

Não. Eu ia começar pelo fim da exposição que estou construindo junto com esta pesquisa de mestrado.

— *E como ela acaba?*

Ela começa com o desejo de levar vida a um imóvel desocupado no bairro paulistano Vila Olímpia, onde era um ateliê de sapatos artesanais; se mescla com o desejo de tirar do armário meus trabalhos de arte e o desejo de trazer para a prática os estudos teóricos que venho desenvolvendo nesta trajetória do mestrado.

Ela parte das especificidades do espaço, do movimento do corpo ao percorrer esse espaço, de pensar como se deslocar no sentido micropolitico de criar subjetividades outras, pulsão vital.

Parte da construção de redes de afeto para que consiga tecer este projeto. Deixar se afetar pelo outro, deixar ser afetado, perfurado, atravessado. É sobre construir redes, redes de afeto.

— *Por isso você escreveu o subcapítulo “Nossa existência através de redes de afeto”?*

Eu construí este projeto de exposição coletiva porque um peixe sozinho não faz piracema e porque, para nadar em busca de uma pulsão de vida capaz de construir outros mundos possíveis a partir de outras subjetividades, precisamos fazer isso juntos. E então, o critério de seleção de artistas foi a rede de afetos que fui tecendo em meio ao meu deslocamento para tentar entender a arte e a pertinência dos seus trabalhos e tornar visíveis as questões abordadas nesta dissertação de mestrado.

— *Mas você vai construir um projeto de exposição em 2024 e selecionar os artistas pelo critério de afeto e não de diversidade?*

Veja bem, a diversidade é muito importante, e só vamos construir outros mundos possíveis, para além das previsões catastróficas das crises climáticas, com a diversidade, parentescos outros e estudando os saberes ancestrais dos povos originários. Mas o critério de seleção para a exposição foi o afeto e a pertinência das obras para abordar as questões propostas, e a diversidade acabou entrando como uma consequência desses atravessamentos.

— *Tá... você falou do começo, mas e o fim? Não ia começar pelo fim?*

O fim é o processo, é observar o corpo que vai se deslocando no espaço deste prédio povoado por memórias e vai subindo as escadas como os peixes sobem as cachoeiras. E chega ao fim, ao último andar onde se encontram dois trabalhos que eu desenvolvi no período em que estava pesquisando para escrever esta dissertação. Esse é o fim da piracema proposta pela exposição e o começo desta dissertação.

— *Mas e os outros trabalhos que vão fazer parte da exposição, os outros artistas, os outros peixinhos que se movem juntos para você fazer virar piracema?*

Ah, o projeto todo da exposição, todos os artistas e obras presentes estão nos apêndices desta dissertação; é que meu folego para esta escrita só deu para o fim que virou o começo.



Figura 1 – *Caesalpinia echinata*, o pau-brasil. Fonte:
Fonte: MAGNA MATER, 2021.

Todos fazemos parte de uma mesma vida, que está interligada numa grande trama em que a cooperação é muito mais presente que a competição. Sou uma brasileira – brasileiro é quem extrai o pau-brasil: o sufixo *ano* quer dizer que a pessoa se origina deste lugar (ALMEIDA, 2013, p. 57) –, sul-americana, descendente de nacionalidades diversas, sobretudo europeias – grande parte italiana e portuguesa. Meu pai me dizia que tínhamos alguma antepassada indígena; não saberia dizer de qual etnia nem garantir que essa informação proceda. Minha família, como a de muitos dos brasileiros, carrega esse passado colonizador. Nesse contexto, me pergunto se minha possível antepassada indígena, de quem meu pai me falava, seria uma mulher originária de Pindorama que teria se apaixonado por um brasileiro descendente de portugueses, ou uma mulher originária de Pindorama que teria sido “pega no laço” por um descendente de portugueses que a queria como esposa ou amante, que teria sido arrancada de sua comunidade¹.

Não sei a minha história por inteiro; ela está oculta nessa política de apagamento da cultura dos povos originários. Mas também está mesclada com a de uma cantora de ópera italiana que teve uma filha com um cristão novo – e com a de um italiano especialista em vinhos que veio para o Brasil no período entre guerras, onde se casou com uma filha de italianos que vinham de Polignano a Mare, na região da Puglia, e de outros italianos vindos do norte da Itália. Tenho esse privilégio de conhecer uma grande parcela dessa minha história. Faço parte do povo da mercadoria² (KOPENAWA; ALBERT, 2015), embora esteja numa busca contínua por me desconstruir. No Brasil, sou considerada branca.

Apresento-me pelo que sei de minha história, mas aqui, nesta dissertação de mestrado, gostaria de me colocar não como uma única pesquisadora, mas como comunidade³ (COLAPIETRO, 2014) – uma comunidade de pensamentos que habitam em mim, incorporados pela contaminação de muitos outros que me atravessam e coabitam o meu ser. Essa comunidade que me constitui a partir do aprendizado⁴ com seres humanos e além humanos e uma comunidade de micro-organismos que me constituem e que habitam

[1] Há um estudo recente que aponta que 70% da ascendência feminina dos brasileiros é indígena e africana, o que confirma que o estupro dessas mulheres foi uma prática fundadora do Brasil. A ascendência indígena masculina é de 0,5% (TERRIE, 2021, n.p).

[2] Davi Kopenawa, líder espiritual, xamã, ativista e escritor, cunhou o termo povo da mercadoria para denominar os não indígenas, hipnotizados pelo consumo, no seu livro *A queda do céu*, publicado no Brasil pela Companhia das Letras em 2015.

[3] Vincent Colapietro (2014) formula o conceito de sujeito como comunidade a partir do entendimento de que vamos sendo atravessados por diversos encontros; conforme o autor, esses atravessamentos nos modificam. e somos constituídos por toda essa comunidade que nos contamina.

[4] “Só se transforma o encontro num aprendizado, num estudo, na medida que os corpos que estão nesse encontro entrarem em contato com o efeito daquele encontro no corpo e tentam buscar expressão para aquilo que se transformou no corpo. E, ao fazer isso, você está construindo uma coisa que não é mais o que era nenhum dos corpos antes, já que está construindo uma coisa a partir do encontro. Estudar é iso” (Suely Rolnik, 29 nov. 2023 – informação verbal proferida na aula ministrada na Bienal de São Paulo).

esse corpo em simbiose⁵. Essa comunidade atravessa meu corpo e me transforma como artista, como pesquisadora, como mãe e percebo que, embora seja a colagem de muitos atravessamentos e encontros, continuo sendo uma em minha singularidade.

Essa comunidade que habita em mim, de todos os livros que me atravessaram durante o mestrado, das aulas, conversas nos corredores, no café e no trajeto, e dos cursos de que participei, trouxeram-me até a feitura desta pesquisa. Entrei no mestrado buscando compartilhar tanto o processo de construção de conhecimento quanto minhas dúvidas. Mergulhei em pensamentos, descobertas e em muitos atravessamentos que me fizeram entender que não existe um ser isolado, autossuficiente; mesmo as árvores que são capazes de produzir a sua própria energia com a luz do sol e da água também precisam de uma comunidade de seres para ajudar na sua polinização, na dispersão das sementes, para se comunicarem entre si através de uma extensa rede micelial subterrânea.

Mesmo como indivíduos somos muitos, a junção de muitos seres e, ao mesmo tempo, somos uma só vida. Se a arte é capaz de tornar visíveis questões que não estão claras, acho que eu como artista não sou capaz ainda de fazer ver tudo que me atravessou durante este processo de mestrado. Essa experiência busca construir um lugar de compartilhamento, processo e fluxo de pensamento. E dentro disso sou atravessada por muitas questões.

Como trazer luz a sabedoria ancestral de Krenak? Como articular uma exposição que sensibilize as pessoas a repensar sua pisada no mundo? Como articular uma exposição que ajude as pessoas a fabularem outros mundos possíveis?

Começo a articular a exposição com a possibilidade do fracasso, mas o que é fracasso? O que é sucesso? O que se ganha quando se perde? O que se perde quando se ganha? Talvez para se contrapor a uma sociedade na qual só os vitoriosos são valorizados seria interessante construir um pensamento que parta da possibilidade e da potência do fracasso em indicar caminhos até então impensados. Talvez o valor esteja na experiência, assim como a arte propõe.

Então, para a construção da exposição, parto de muitas questões, da possibilidade do fracasso, de muito esforço e de uma pergunta central: como a arte poderia nos ajudar a pensar outros mundos possíveis? Veja que é uma pergunta, e não uma afirmação; talvez ela nem possa prestar esse auxílio; talvez possa em alguma medida; talvez em alguma medida só para alguma desavisada como eu.

Para a reflexão sobre todos esses atravessamentos e para cuidarmos da exposição juntas, convidei a artista pesquisadora Malka Borenstein (Mogi das Cruzes, SP, 1967), formando uma dupla curatorial composta por artistas mulheres. Ao apresentar o projeto

[5] Simbiose é a possibilidade de viver junto numa relação de troca em que todas partes se beneficiam dessa união. Esse termo será melhor explicado no subcapítulo 2.3 intitulado “Nos-sa existência através de redes de afeto”.

de uma exposição independente e coletiva, pretendemos explorar, através da arte, o exercício de criar espaços e avançar investigações em relação e em diálogo com outros artistas. Para isso, nos propusemos a criar, junto a outros artistas, um espaço de arte, fabulação e troca que instigue o pensamento direcionado a outros modos de existência. É um convite para pensar diferente, poder imaginar novas possibilidades de mundo e criar diálogos a partir de uma experiência artístico-curatorial.

O projeto expositivo visa a ocupação de um imóvel, que estava vazio, com trabalhos de arte autorais das artistas curadoras e de artistas convidados. Eu tenho o privilégio de poder ocupar esse espaço e convido outros artistas, que, assim como eu, não encontram lugares institucionalizados na arte para ativar seus trabalhos. Aprendi com a Malka a importância de usar o lugar de privilégio para compartilhar espaços com quem não teria acesso a eles. A proposta nasce como um exercício guia para disparar outros modos de pensar e de nos relacionarmos com a arte, com a memória, com o corpo e com o espaço. Para tanto, considero os temas investigados nesta dissertação como disparadores para a seleção de obras presentes na exposição, e o espaço como processo de produção de sentido.

Guiamo-nos para essa construção pela piracema, que vem do nome dado ao movimento que os peixes fazem na época da desova – quando sobem contra a forte correnteza dos rios para poder desovar nas nascentes, lugar seguro para que os filhotes possam se desenvolver. Esse é um movimento natural para a sobrevivência das espécies, mas é também um movimento hercúleo, que envolve um esforço enorme para nadar contra o fluxo das águas, muitas vezes subindo cachoeiras. Piracema é, também, o nome do seminário anual do Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea (PUC-SP), no qual a pesquisadora Christine Mello é a líder e do qual faço parte desde 2022. O nome foi sugerido por Lindolfo Roberto Nascimento e logo foi acolhido por todos os organizadores, entre os quais me incluo – o termo me atravessou de tal maneira que se tornou meu guia para esta pesquisa.



*Figura 2 – Imagem do movimento de uma piracema.
Fonte: Sekar B. (Shutterstock.com).*

Nesta dissertação, o nome será emprestado como guia para fazer uma analogia de “quebra” da lógica natural e do curso tradicional, que serão invertidos num movimento contra a correnteza – propondo que uma lógica de pensamento curatorial possa ser pensada a partir de uma inversão dos valores elegidos pelo povo da mercadoria (Kopenawa) desde a modernidade.

Fabular com a piracema, no contexto da construção desta dissertação, coloca-se como um chamado para nos aterrarmos (LATOIR, 2020b), pisarmos na terra de maneira suave (DIÁLOGOS, 2022), tirarmos a centralidade do humano. Fabular com a piracema é entender que todos os seres vivos hoje na Terra são os mais adaptados para viver no agora, todos em igual importância; é respeitar o fato de que existem seres muito mais antigos neste planeta, que já passaram por diversos períodos geológicos devido ao seu potencial de adaptação – como é o caso das bactérias – e que os humanos, nessa escala da evolução da vida na Terra, são muito jovens e talvez ainda inexperientes (EICHHORN; EVERT; RAVEN, 1996). Todos os seres vivem em cooperação e dependem uns dos outros para se manter vivos. A competição pela sobrevivência existe, mas em menor escala do que a cooperação e com menor importância do que a dada pelo povo da mercadoria.

Esta dissertação se desenvolve a partir dessa fabulação. Sua estrutura está dividida nesta introdução e mais três capítulos, que serão brevemente descritos a seguir.

No primeiro capítulo – “Processos de uma artista-pesquisadora” –, explico a trajetória de artista-pesquisadora que me instigou a continuar estudando e a buscar o mestrado em comunicação e semiótica. Em seguida, no subcapítulo 1.1 – “O fim do começo: trabalhos disparadores” –, conto como se deu a minha busca por um objeto de estudos e me debruço sobre a análise das obras 7.000 carvalhos (1982), do artista alemão Joseph Beuys, Restauro (2016), de Jorge Menna Barreto, e Mulheres-mangue, (2022-2023), de Rosana Paulino, a partir de um jogo de leitura semiótico – a abordagem das extremidades, de Christine Mello (2008) – que se vale das noções de desconstrução, contaminação e compartilhamento para a realização do exercício crítico. Ainda no primeiro capítulo, no item 1.2 – “O começo do fim trabalhos gerados a partir da pesquisa” –, continuo a análise a partir do mesmo jogo de leitura, mas trago como objeto dois trabalhos que desenvolvi em paralelo a esta pesquisa. Dando continuidade a esse primeiro capítulo, no item 1.3 – “Artista-etc” –, parto de uma expressão que compõe o título do livro de Ricardo Basbaum (2013) para questionar o lugar do artista e essa inquietação que me impulsiona a me desdobrar em múltiplas tarefas para poder ativar meus trabalhos, fazer articulações com outros artistas, germinar a ideia de um espaço independente de arte e fazer um exercício como artista-curadora. Para encerrar o primeiro capítulo, no item 1.4 – “Arte como potência micropolítica para pensar outros mundos” –, apresento a arte como ferramenta para essa discussão e proponho pensar em como ela pode ajudar a tornar visível, de forma poética, as crises ambientais que foram causadas pelo modo

como alguns homens resolveram se relacionar com o mundo – separando-se da natureza, considerando-se superiores ao além humano e dando mais importância ao capital do que à vida. Para isso, trago autores como Suely Rolnik (2018), que aborda a arte como potência micropolítica para pensar outros mundos possíveis; Donna Haraway (2023), que aponta para a importância da fabulação e da realização de associações não humanas para construir outros mundos possíveis; e Hugo Fortes (2018), que problematiza a imagem como conhecimento da natureza.

No segundo capítulo – “Sankofa: um retorno ao passado para entender o futuro” –, procuro autores que buscam modos de tirar a primazia do humano para focar em outras formas de inteligência e saberes que nos ajudem a identificar e questionar o que conhecemos hoje por antropocentrismo (o homem como centro do mundo). Este trabalho também se propõe a olhar para o processo artístico como um vetor para transformar o mundo, sugerindo que a arte poderia criar uma possibilidade para imaginarmos juntos outras formas de estar no mundo, outros futuros possíveis para além da crise climática (Baio, 2023). Os subcapítulos 2.1 – “Desconstrução do antropocentrismo – e 2.2 – “Desconstrução da separação humano e natureza” – são tentativas de entender a construção da ideia de centralidade do humano e de separação entre natureza e cultura para, depois, tentar desconstruí-la. Nesse contexto, trago reflexões propostas pelo filósofo Vilém Flusser em seu livro *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza* (2011), que propõe “borrar” a separação histórica entre natureza e cultura, e o coloco ao lado do pensamento do líder indígena Ailton Krenak (2020). No item 2.3 – “Nossa existência através de redes de afeto” –, parto de pensadores da comunicação como Norval Baitello Junior (2018), que, com base em Harry Pross, diz que toda comunicação começa e termina no corpo. Expandindo a ideia de que comunicar é o mesmo que expandir afetos, relaciono a perspectiva de que o homem não está sozinho no mundo. Assim como Vincent Colapietro (2014) e seu conceito de “sujeito como comunidade”, acredito que cada um de nós, por si só, embora tenha sua subjetividade, já é uma rede de relações. Junto a esses conceitos, abro o diálogo com autores como Lynn Margulis (2022) e sua teoria da endossimbiose, por meio da qual ela mostra que a união de diferentes seres vivos traz mudanças muito mais significativas para a evolução da vida na Terra do que a competição, sugerida pela leitura modernista da teoria de Charles Darwin.

No terceiro capítulo – “Processos de deslocamentos em direção à piracema” –, exponho o meu processo de construção de um projeto expositivo a ser realizado e organizado no contexto de uma “artista-etc”, convidando artistas para pensarmos juntas, selecionando obras e articulando um espaço independente na perspectiva dos processos comunicacionais, como regime de sentido, regime de presença e regime de coletividade dentro desse experimento artístico-curatorial, nos respectivos subcapítulos 3.1 – Regimes de sentido de processos artístico-curatoriais” –, 3.2 – “Regimes de presença da exposição” – e 3.3 – “Regimes de coletividade da exposição”.

Meu desafio é, ao final deste processo de pesquisa, projetar, junto a Malka, uma exposição que faça um deslocamento de um imóvel sem vida, para colocá-lo em movimento, levando impulso vital através da arte com o fim de resgatar a nossa capacidade de nos encantarmos com a vida e a matéria não humana do planeta e de mostrar que toda essa diversidade biológica não é objeto, não é mercadoria, ela faz parte da dança da vida na Terra. Temos que retomar o nosso compasso e parar de pisar no pé dos nossos companheiros de planeta, voltar a ter a capacidade de coreografar outras formas de existir, de pensar o mundo que queremos, pois ele só será criado se antes for imaginado (BAIO, 2023).



(Imagem: Juliana Lewkowicz, Cataratas II, 2016)

CAPÍTULO 1

PROCESSOS DE UMA ARTISTA-PESQUISADORA

Neste capítulo, vou expor o processo de me desconstruir e me construir como artista-etc (BASBAUM, 2013), portanto trago a minha trajetória e sua importância para o entendimento da pesquisa. No mestrado, face ao interesse de pesquisar a relação entre arte e natureza, acabei sendo contaminada por muitas leituras e artistas; revi os meus trabalhos e percebi que muito do que eu queria falar estava neles também, por isso optei por abordar a piracema a partir dos trabalhos que produzi no final deste processo de pesquisa e dos trabalhos *Restauro*, do artista-pesquisador brasileiro Jorge Menna Barreto (Araçatuba, SP, 1970) e *Mulher-mangue*, da artista brasileira Rosana Paulino (São Paulo, 1967).

Quando eu tinha aproximadamente dez anos, ganhei no Natal uma pequena câmera analógica, totalmente automática e muito simples; foi quando me encantei com as imagens. Foi, portanto, através da fotografia, do meu modo de enxergar o mundo, do meu encantamento com o mundo natural e da sua observação que comecei a flertar com a arte. Meu trabalho parte da imagem para explorar técnicas de impressão fotográfica artesanais, instalações e videoperformances; procura dar visibilidade à natureza, sua beleza e fragilidade e à nossa interdependência.

Em 2014, retomei meus laços com a fotografia, ano em que fiz o curso de formação em fotografia na Escola São Paulo para reciclar meus conhecimentos – uma vez que já havia cursado fotografia na Panamericana Escola de Arte e Design, em 1997, quando a técnica analógica era a mais trabalhada. Naquele mesmo ano, fiz minha primeira exposição individual, *Hacia el vacío* (2014), no Espaço Produtora Associados em São Paulo, curada por Juan Esteves – a partir de imagens produzidas quando visitei o Deserto do Atacama.



*Figuras 3 e 4 – Imagens da série Hacia el vacío (2014), de Juliana Lewkowicz.
Fonte: acervo pessoal da artista*

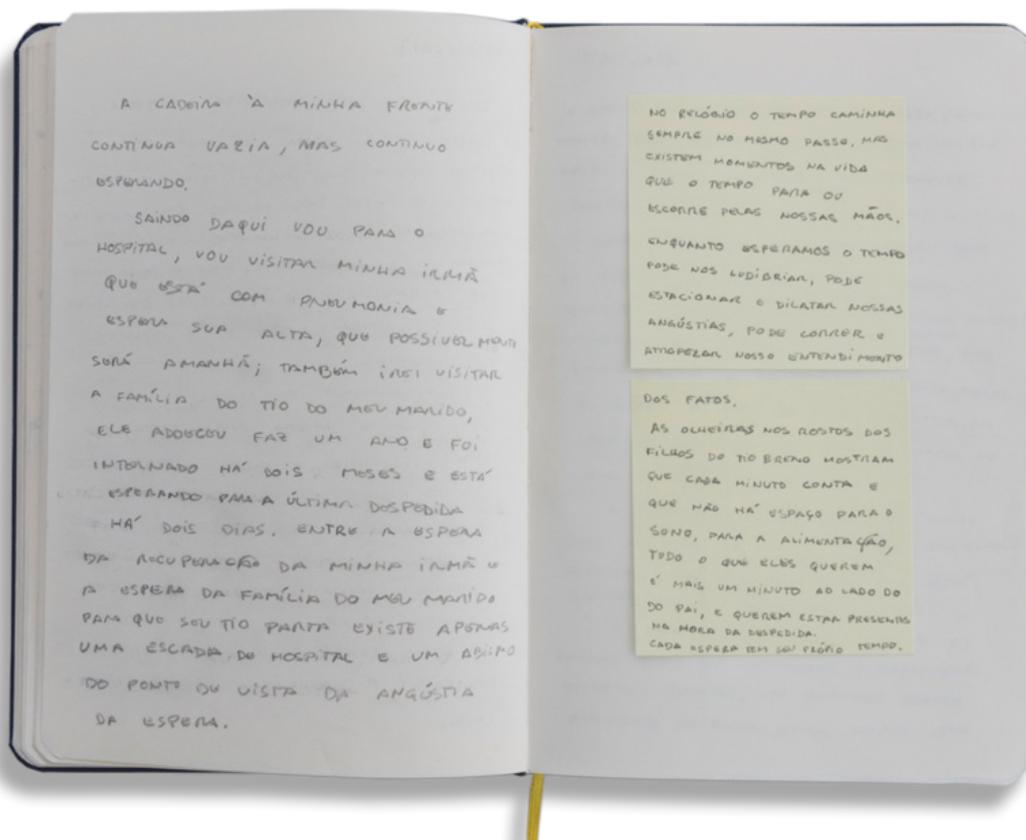
Quando estive no Deserto do Atacama em maio de 2014, nevou na região mais seca do nosso planeta. Fiquei encantada com os pequenos pontos brancos que salpicavam durante a noite e dormi ansiosa para ver como aquela paisagem, já misteriosa para mim, ficaria pintada de branco. Acordei muito cedo; vi o céu completamente estrelado, e a árvore do oásis onde o hotel se localizava coberta de neve. Conforme adentrava aquela paisagem, mergulhei num êxtase que alcançou o ápice quando a luz do sol revelou completamente sua beleza, mas isso disparou em mim um grande questionamento: o que realmente significa nevar na região mais seca do planeta? A beleza que embriaga num primeiro momento pode estar dizendo outra coisa: neva no deserto e não chove na “terra da garoa”. Quando produzi essas imagens, notei que elas eram mais profundas do que aparentavam: ao adentrar suas camadas, elas sugeriam repensar nossa relação com o planeta.

No ano seguinte, ingressei no Programa de Estudos Avançados em Fotografia da Fotô Editorial (2015-2018), orientado pelo fotógrafo, editor e curador Eder Chiodetto (São Paulo, 1965) e pela pesquisadora e antropóloga brasileira Fabiana Bruno, mas senti a necessidade de cursar uma formação acadêmica na área. Por conta disso, em 2016, iniciei a pós-graduação em Fotografia pela Fundação Armando Alvares Penteado (2016-2018). Como resultado dessa especialização, desenvolvi o trabalho *Pequena morte* (2018), uma instalação performativa na qual montei uma sala de almoço em meu ateliê sediado onde funcionava anteriormente a fábrica de sapatos artesanais da minha família. Escolhi uma área bem agradável, com pé-direito alto e uma enorme janela coberta por uma cortina de gaze de linho, que deixava entrar uma luz suave e acolhedora.



**Figura 5 – Imagem da obra *Pequena morte* (2018), de Juliana Lewkowicz.
Fonte: acervo pessoal da artista**

Naquele espaço, pus a mesa para duas pessoas e servi o almoço com muito cuidado. Quando tudo ficou pronto, sentei, esperei e almocei sozinha. Voltei no dia seguinte; sentei-me novamente à mesa, escrevi minhas observações sobre o que via, fiz algumas imagens fotográficas e saí. Repeti essa ação quase diariamente, durante seis meses. Segui aguardando, registrando, observando e sentindo as mudanças na mesa. Estive ali enquanto a aranha tecia sua trama sob e, depois, sobre a mesa, enquanto as flores murchavam, enquanto a água e o vinho evaporavam; acompanhei as frutas ressecarem e a mesa ser habitada por insetos. Segui com o ritual de voltar ao local, esperar e catalogar em imagens fotográficas e num caderno esse processo, coabitando o mesmo espaço com todos aqueles seres.



Figuras 6 a 8 – Imagens do processo e do caderno de anotações de realização da obra *Pequena morte* (2018), de Juliana Lewkowicz.

Fonte: acervo pessoal da artista

Foi um trabalho sobre a espera pela espera, sem um fim. Uma espera que girava em falso, sem um propósito, e que parecia vazia – à semelhança de Vladimir e Estragon, que esperam por Godot na peça do autor Samuel Beckett⁶ (Foxrock, Irlanda, 1906 – Paris, França, 1989); ou como as duas figuras da escultura *Impossível*, da artista Maria Martins⁷ (Campanha, MG, 1894 – Rio de Janeiro, 1973), que nunca vão se beijar, nunca vão se encontrar; ou a espera de Julieta por sua filha no filme homônimo do cineasta espanhol Pedro Almodóvar⁸ (Calzada de Calatrava, Espanha, 1949), que é longa e angustiante; ou, ainda, a espera de Georges no filme *Amour*, dirigido por Michael Haneke⁹ (Munique, Alemanha, 1942), que beira às raias do insuportável. Mas a mesa não estava vazia: com a espera, percebi que esse também foi um trabalho sobre decomposição, a ação dos fungos, dos insetos e das aranhas tecendo suas histórias na ruína da minha história inventada.



**Figuras 9 a 12 – Imagens com detalhes da obra *Pequena morte* (2018), de Juliana Lewkowicz.
Fonte: acervo pessoal da artista**

[6] No livro *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, Vladimir e Estragon esperam por Godot; embora sua chegada pareça iminente, é sempre adiada, num ciclo que parece não ter fim.

[7] A escultura *Impossível* (1945), de Maria Martins, dá corpo a duas figuras colocadas face a face, mas cujas formas geram uma impossibilidade de contato físico afetivo entre ambas.

[8] *Julieta* (2016) é um filme dirigido por Pedro Almodóvar em que a protagonista, que dá nome ao filme, vive uma longa e angustiante espera por sua filha.

[9] A espera de Georges no filme *Amour* (2012), dirigido por Michael Haneke, é algo muito angustiante. Ele acompanha o processo de demência de sua mulher e vê seu quadro se agravando sistematicamente. O sofrimento de Georges é crescente, sem uma perspectiva de melhora – até que ele não suporta mais a situação.

A experiência com *Pequena morte* (2018) me trouxe uma vivência com outros seres, novas fabulações e modos de pensar o mundo que me instigaram a querer continuar estudando. Ao ingressar no mestrado em comunicação e semiótica da PUC-SP, propus-me a adentrar os signos e significados dos trabalhos de arte que pudessem dialogar com o mundo natural. Para tanto, construí um percurso investigativo sobre os moldes que nos colocaram em uma crise ambiental e modos possíveis de rever nossas relações com o além humano. Irei me debruçar, em um primeiro momento, na análise dos trabalhos disparadores de Joseph Beuys, Jorge Menna Barreto e Rosana Paulino e de dois trabalhos que desenvolvi durante esta pesquisa. Identifico, nesses trabalhos, uma força micropolítica (ROLNIK, 2018) de questionar a centralidade e autonomia do humano na Terra, que nos ajuda a nadar contra a corrente em que a sociedade capitalista está submersa, e avanço em minha pesquisa para articular e construir uma rede de afeto para experienciar uma relação como artista vivente em um mundo repleto de catástrofes.

1.1 O FIM DO COMEÇO: TRABALHOS DISPARADORES

Neste subcapítulo, conto um pouco da trajetória para chegar aos objetos disparadores desta pesquisa, *7.000 carvalhos*, do artista alemão Joseph Beuys (Krefeld, Alemanha, 1921 – Düsseldorf, Alemanha, 1986), *Restauro*, do artista e pesquisador brasileiro Jorge Menna Barreto, e termino com outro trabalho que não foi disparador, mas que ajudou a construir este pensamento, *Mulher-mangue* (2022-2023), da artista Rosana Paulino, obras que contribuem para entender a arte dentro desta pesquisa e fazem uma movimentação em direção à vida, como proposto por esta piracema.

Essas obras serão estudadas a partir do jogo de leitura semiótico proposto pela professora e curadora Christine Mello (Rio de Janeiro, 1966) através da abordagem das extremidades (2008), que tomou como base a observação da medicina oriental, mais especificamente da acupuntura, onde se parte dos pontos extremos do corpo, como as orelhas e os pés, para conectar todo o organismo. Essa leitura foi criada na época para conseguir entender a videoarte, que não se encaixava em categorias de arte até então estudadas, como pintura e escultura, e se vale das noções de desconstrução, contaminação e compartilhamento, pontas extremas do vídeo. Todas as vezes que surgirem esses termos para analisar trabalhos de arte, estarei tratando dessa abordagem.

Desde antes da pandemia de Covid-19¹⁰, estava assistindo, como aluna especial, às aulas do professor e artista José Spaniol (São Luiz Gonzaga, RS, 1960) na Unesp.

[10] No período da pandemia de Covid-19, 15 milhões de pessoas morreram no mundo, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS). As pessoas mais vulneráveis econômica e socialmente foram as que mais sofreram e morreram nesse momento tão crítico, pois eram obrigadas a sair do isolamento para trabalhar e garantir a subsistência, mesmo correndo risco

Quando teve início a pandemia, continuei nesse curso em busca de um objeto de estudo para poder iniciar uma pesquisa acadêmica, e eis que, quando estava isolada com a minha família em meio a uma reserva na Mata Atlântica, encontrei vários estudantes também isolados, e nos aglomeramos em uma sala remota criada pelo MAC USP para assistir às aulas da professora, curadora e pesquisadora Cristina Freire. Nas primeiras aulas, ela contava a respeito de sua trajetória e da pesquisa que realizou sobre arte latino-americana, exposições, artistas e trabalhos muito interessantes. Mas, no final do curso, ela ministrou uma aula sobre o artista alemão Joseph Beuys e contou do seu trabalho *7.000 carvalhos*, exibido na Documenta, em Kassel¹¹; posteriormente, o artista Jorge Menna Barreto foi convidado por ela para falar ao vivo, durante uma aula remota, sobre sua trajetória, tendo este finalizado sua fala contando sobre o restaurante-obra *Restauero*. Por fim, a professora Cristina Freire relatou sobre o seu projeto de vida, que ela entendia também como arte e como continuação de sua trajetória: restabelecer a vida, por meio do plantio agroflorestal, em uma área localizada em um morro desmatado localizado em São Luiz do Paraitinga, SP.

Ao longo dessas últimas aulas, entendi que queria pesquisar, no mestrado, trabalhos de arte que tivessem relação com a natureza; depois entendi que essa ideia de natureza havia sido construída pelo homem eurocentrado, mas isso é assunto para o segundo capítulo, mais especificamente no item 2.2 – “Desconstrução da separação humano e natureza”.

Então, o começo, que não é fim, mas que foi o disparador para esta pesquisa, são a obra *7.000 carvalhos*, de Joseph Beuys, e o restaurante-obra *Restauero*, de Jorge Menna Barreto. A obra *Mulher-mangue*, de Rosana Paulino, foi outro que posteriormente me impactou.

Ao tratar de colaborações artísticas sobre as relações entre arte e natureza, o artista Joseph Beuys foi um dos precursores em dar luz ao tema através da arte. Beuys acreditava que a arte deveria desempenhar um papel ativo na sociedade; além de seus trabalhos artísticos, ele foi um ativista e um dos pioneiros do movimento ambientalista alemão. Uma de suas primeiras obras sobre o tema foi *7.000 carvalhos* (1982), apresentada na Documenta 7, em Kassel. A obra era formada por sete mil pedras que foram espalhadas na Documenta; para cada pedra retirada, Beuys determinou que um carvalho deveria ser plantado, na esperança de que a ideia se espalhasse para mais cidades. A Kassel pós-Segunda Guerra Mundial era uma cidade muito árida e com poucas árvores em decorrência dos bombardeios sofridos durante o período da guerra, e hoje podemos ver claramente a mudança nessa paisagem urbana, também em decorrência desse trabalho de Beuys.

de morte com a possibilidade do contágio. Eu tive o privilégio de poder ficar isolada com a minha família em um lugar muito especial.

[11] A Documenta é uma exposição de arte contemporânea que ocorre a cada cinco anos em Kassel, Alemanha.

Embora Beuys tenha tido um papel importante em desconstruir e reconstruir a ideia ocidental judaico-cristã de arte, ampliando-a num espectro onde traz a arte para a vida e para cada um de nós, atribuindo a qualidade de artista a todo ser humano – a exemplo seu trabalho *A revolução somos nós* –, ele ainda, embebido da cultura europeia de seu período, acreditava na centralidade do humano. O homem como figura central e único capaz de revolucionar, salvar o mundo, ideia um tanto quanto perigosa que pretendo desconstruir com este trabalho que você lê agora.

Em 2016, uma das maiores mostras de arte contemporânea brasileira – a 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza viva* – trouxe as relações da arte com um mundo de incertezas como temática principal de sua curadoria. O curador Jochen Volz (Braunschweig, Alemanha, 1971) colocou como pauta as incertezas que o mundo apresenta e como a arte pode oferecer estratégias e alternativas dentro de cenários como o que estamos vivendo diante da crise climática: “Mais que objetos, mais que mercadorias, as obras de arte representam uma visão do mundo e, levadas a sério, podem oferecer a todos ferramentas e estratégias alternativas para uma vida na incerteza” (VOLZ, 2016, p. 10).

Na mesma Bienal, o artista Jorge Menna Barreto apresentou o trabalho *Restauro* – um restaurante-obra que ficava aberto diariamente durante a exposição. O artista defende que aquilo que comemos define a paisagem em que vivemos; assim, optou por uma obra que propusesse uma regeneração ambiental a partir de um cardápio vegano que só utilizaria alimentos provenientes de cultivo agroflorestal. Era importante, para a “obra”, que alimentos produzidos por monoculturas criadas com agrotóxicos não fizessem parte de sua composição. Em entrevista à revista *Select*, o artista explica que há 25 mil espécies comestíveis de plantas no mundo, entretanto 70% da alimentação vem apenas de cinco espécies: trigo, arroz, batata, milho e cana. “Cerca de 90% do desmatamento da Amazônia é causado pela agropecuária” (STRECKER, 2016, n.p.) Por causa disso, a carne também não faria parte do cardápio de *Restauro*.



Figura 13 – Imagem da obra *Restauro*, de Jorge Menna Barreto (2016). Fonte: INSTITUTO PIPA, 2018.

O projeto mobilizou uma equipe grande para se tornar realidade – e só foi concretizado e partilhado em esfera pública graças a uma “rede de afeto” e colaboração em que se articularam produtores agroflorestais orgânicos, a chefe Neka Menna Barreto, cozinheiros, equipes de logística e de atendimento ao público-participador-cliente do restaurante-obra, equipe do educativo da Bienal, entre outros atores.

A proposta era ambiciosa: fazer uma regeneração ambiental a partir de uma reflexão sobre o cardápio. O projeto buscou reforçar a necessidade de haver uma intencionalidade nas escolhas que fazemos em relação à nossa alimentação, pois elas têm grande impacto ambiental. O restaurante-obra era também um espaço onde as pessoas teriam a possibilidade de digerir tudo que haviam experienciado na grande mostra, que poderia contribuir para nutrir a nossa subjetividade, além de digerir o alimento-obra pelo intestino ao experimentar algum prato, como o pote-paisagem.

Se começarmos analisando pela ótica da contaminação, ela poderia ser observada entre as esferas da arte, natureza e vida. Quando entramos no trabalho, já não sabemos se estamos inseridos em um restaurante ou se estamos tendo uma experiência artística; a contaminação entre essas áreas é tanta que borramos essa separação. Se estudarmos esse trabalho pelo viés da desconstrução, a obra desconstrói e amplia a noção de arte. Quando pensamos esse trabalho a partir do compartilhamento, vemos que esse elemento é intrínseco a ele, já que não poderia ser pensado sem o compartilhamento; o trabalho só acontece a partir do compartilhamento, pois depende de toda uma rede compartilhada entre o artista, a chefe de cozinha, os fornecedores agroflorestais, toda uma equipe de logística e de serviço que um restaurante demanda e também o compartilhamento com o público participante e consumidor que ativa esse trabalho, pois se trata de uma obra artística que integrou a 32ª Bienal de São Paulo.

A obra poderia ser um exemplo de arte que teria uma potência micropolítica, pois levanta uma reflexão sobre as nossas relações com a natureza e sobre como nossas escolhas impactam diretamente o ambiente em que vivemos. Isso pode gerar incômodos, já que “coloca uma pedrinha” na máquina de mundos capitalista e nos faz repensar que nossas pequenas ações diárias, como a escolha dos alimentos que iremos consumir, podem gerar um impacto real na paisagem do planeta.

“Na ética das culturas negras a arte é um bem, uma oferenda e uma dádiva” (MARTINS, 2021, p. 213). Outro trabalho de arte que desconstrói a relação do povo da mercadoria com o planeta em que vivemos e propõe outra relação com a terra, só que partindo do saber ancestral afrodiaspórico, é *Mulheres-mangue* (2022-2023), de Rosana Paulino – comissionado pela 35ª Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível* –, composto por quatro trípticos em aquarela e grafite sobre tela. As telas centrais medem 160 x 150 cm, nas quais observamos o desenho de mulheres-árvores, especificamente da espécie Mangue-vermelho (*Rhizophora mangle*), típica da região do mangue. Suas

raízes-escoras brotam do tronco em forma de arco e ficam aéreas, para que possam ajudar na respiração (pois o solo é pobre em oxigênio) e na estabilidade.

A artista explicou, na abertura da 35ª Bienal, que seu trabalho parte de uma escavação. Ela atua primordialmente com a memória em diversos trabalhos, de diferentes modos; nesse último, exposto na Bienal, Rosana Paulino procura suas raízes e o direito à afetividade e à subjetividade das mulheres negras, que foi enterrado e tirado delas no processo de colonização, transformando-as em objeto, em mercadorias.

A conexão do corpo com a terra vem da sua própria cultura, em que uma pedra pode representar o mundo, e nem uma folha é tirada de uma árvore sem que se peça permissão. Seu trabalho tem se deslocado para pensar “como nós somos parte da natureza, nós somos terra, nós somos árvore também e rio e esses outros saberes que foram renegados, desprezados ou tidos como primitivos pela ciência ocidental”¹². Ela nos conta que essa escavação a levou a estudar a ciência, e que a levou da ciência ao estudo de sua ancestralidade. Ela questiona a ideia do homem como medida de todas as coisas e acredita que a medida de todas as coisas seja a natureza. Para Rosana, “falar de natureza também é falar de cultura negra, também é falar de conhecimento ancestral; se fundir com terra e com as árvores está falando também de onde eu venho e dessa ancestralidade que está aqui dentro do corpo”¹³.

Paulino observa que, na mitologia grega, não há espaço para as mulheres negras – e ela coloca no mundo essas mulheres-árvores, uma vez que, na sua cultura afro-brasileira, a natureza é entendida como forma de conhecimento. Portanto, essas mulheres “são constituídas e constituem a natureza”¹⁴, desconstroem a separação modernista entre homem e natureza e mostram a contaminação e a interdependência do humano com o mundo natural e o compartilhamento da vida.

E estar enredado, nas religiões de base africana e afro-brasileira, é ser um pouco as coisas, ou seja, nessas religiões, as mulheres são constituídas e constituem a natureza. Como é o caso da série Mulheres-Mangue (2022-2023), a avó das avós da série Jatobá, que, com suas raízes aéreas – já não é mais necessário se esconder – e conectadas, como é o pensamento afrodiaspórico, possibilita trocas e vivem entre mundos: é vida e morte, começo e fim, terra e água, salgado e doce, preto e branco, e é o meio, como a lama. (COPQUE, 2023, p. 249)

[12] Informação verbal extraída da mesa “Futuridade negra brasileira na arte contemporânea”, com Rosana Paulino, Aline Motta e Castiel Vitorino Brasileiro, realizada em 6 de setembro de 2023 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde acontece a Bienal de São Paulo.

[13] Informação verbal extraída da mesa “Futuridade negra brasileira na arte contemporânea”, com Rosana Paulino, Aline Motta e Castiel Vitorino Brasileiro, realizada em 6 de setembro de 2023 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde acontece a Bienal de São Paulo.

[14] Informação verbal extraída da mesa “Futuridade negra brasileira na arte contemporânea”, com Rosana Paulino, Aline Motta e Castiel Vitorino Brasileiro, realizada em 6 de setembro de 2023 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde acontece a Bienal de São Paulo.



Figura 14 – Imagem da obra Mangue-mangue, de Rosana Paulino (2022-2023). Aquarela e grafite sobre tela, 160 x 150 cm. Cortesia da artista e Mendes Wood DM.

O trabalho de Paulino desconstrói todo um pensamento ocidental e eurocentrado do homem apartado da natureza, da separação natureza e cultura (que serão melhor trabalhadas no capítulo 2) e busca um saber a partir da sua ancestralidade, que considera que o humano está contaminado pela natureza, e a natureza pelo humano, ambos compartilhando a mesma vida. Ele cria um ruído, um estranhamento, para o povo da mercadoria quando observamos uma mulher-árvore que pode fazer brotar um germe de vida se não estivermos totalmente fechados, trazendo uma potência micropolítica.

Esses trabalhos foram disparadores para eu começar uma pesquisa sobre a relação entre arte e natureza, que me levou a tentar entender a nossa¹⁵ construção dos termos natureza e cultura, para gerar a separação entre ambas e a objetificação de todo o além humano. Essa pesquisa me fez mergulhar em estudos que me levaram a refletir sobre a necessidade de nos vermos como parte de um todo que está extremamente interconectado. Isso me ajudou a repensar meus trabalhos e a me desconstruir como artista.

[15] Quando digo nossa, refiro-me à visão ocidentalizada do povo da mercadoria (KOPE-NAWA, 2015), e não de toda a humanidade. Doravante, toda vez que utilizar a palavra nossa ou nós é a essas pessoas que estou me referindo.

1.2 O COMEÇO DO FIM: TRABALHOS GERADOS A PARTIR DA PESQUISA

Começo compartilhando a produção artística que foi construída no fim deste processo, revendo os meus trabalhos e com atravessamentos desta pesquisa que acabaram sintetizando meu entendimento a partir dessas afecções que ajudaram a me desconstruir como artista e reconstruir subjetividades, contaminada também pelos teóricos Ailton Krenak, Emanuele Coccia, Lynn Margulis e Donna Haraway.

Seria sobre sair do lugar de neutralidade e me implicar, sair do lugar do egoísmo e poder compartilhar, entender o pertencimento à Terra e questionar as fronteiras nacionais, como proposto por Krenak:

Se você cria uma experiência de neutralidade apoiada somente no egoísmo, você está antecipando o fim do mundo. Se nós quisermos adiar o fim desse mundo em que vivemos, temos de alargar as fronteiras com solidariedade, com compaixão e com um sentimento de pertencimento à Terra, em que a filiação da gente deixa de ser a uma bandeira nacional, a uma fronteira nacional, e passa a ser a nossa filiação à Mãe Terra. Nós somos filhos do planeta Terra. Se a gente não conseguir fazer essa religação, vamos experimentar um abismo. É um abismo cognitivo, é uma espécie de falta de sentido da experiência da vida. (KRENAK, 2023, p. 66)

Compartilho com vocês as videoperformances *Humusidades* (2023) e *Corpo da Terra* (2023), que mostram uma tentativa de me reconectar com a terra e com a Mãe Terra, de sintetizar muitos atravessamentos que esta pesquisa me proporcionou. No livro *Extremidades do vídeo* (2008), Christine Mello descreveu a videoperformance como um campo da arte no qual o encontro dos limites do corpo e da máquina (o vídeo) são borrados, para a construção de significados¹⁶. Não poderia deixar de começar este subcapítulo sem uma citação do filósofo e ativista indígena Ailton Krenak (Itabirinha, MG, 1953), cuja escrita é pura poesia, é conhecimento ancestral. Eu escrevo a partir da escuta, ele escreve a partir do saber do corpo. Assim, seus livros e palestras trouxeram para mim os aprendizados mais profundos entre os que me atravessaram ao longo desta pesquisa.

Porque a experiência da vida é constituída de relacionamentos. Nós temos de nos relacionar com todos os seres não humanos. A vida não pode ser uma prisão humana. O casulo do humano, esse corpo que nos carrega, a gente não pode transformá-lo em uma espécie de isolamento da vida. Ele tem de ser, na

[16] “O resultado diferencial da videoperformance situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo. Esses procedimentos marcam a criação de um campo nas artes em que corpo e máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados” (MELLO, 2008, p.145).

verdade, atravessado por todos os sentidos da vida, para que a gente possa experimentar o sentido do que o nosso querido Emanuele Coccia chama de metamorfose, quer dizer, a folha, a árvore, a lagarta, a borboleta: é a vida em diferentes corpos. São casulos diferentes carregando vida, ou a vida atravessando todos esses corpos, todos esses artefatos. A vida é incontida, ela não para em lugar nenhum. Não há cofre que consiga reter uma quantidade de vida. Então, se você criar um lugar neutro no mundo achando que vai acumular vida, você está enganado, porque está se enganando, na verdade, no pior da experiência humana, que seria a necropolítica, que seria fazer uma política de morte em vez de fazer uma experiência de criação, uma experiência de produção de vida. Produzir a vida é entrar em um fluxo, é ser correnteza, é pertencimento, não isolamento. (KRENAK, 2023, p. 67)

Humusidades (2023)

Eu estava extremamente atravessada pela leitura do livro *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno* (2023), no qual a bióloga e filósofa norte-americana Donna Haraway (Denver, EUA, 1944) desconstrói a ideia de antropocentrismos e a separação humano-natureza e natureza-cultura – temas que serão abordados no próximo capítulo – e apresenta a fabulação como uma alternativa para pensar novos mundos. A partir de seu companheiro Rusten Hogness, também apresenta a ideia de humano como húmus:

Meu companheiro Rusten Hogness sugeriu composto em vez de pós-humano (e pós-humanismo), e ainda humusidades em vez de humanidades, e eu me joguei nesta pilha bichada. O humano como húmus tem potencial, se pudermos picar e desfiar o humano como Homo, esse projeto detumescente de um chefe executivo autoprodutor e destruidor de planetas. Imagine um colóquio que não seja sobre o futuro das Humanidades na Reestruturação Capitalista da universidade, mas sobre o Poder das Humusidades por um Imbróglío Multiespécie Habitável! (HARAWAY, 2023, p. 61)

O termo faz com que nos lembremos de que é formada a nossa matéria e o que um dia seremos novamente: húmus para nutrir outras vidas num ciclo contínuo, uma eterna metamorfose (COCCIA, 2020). Krenak já havia comentado que não existe a morte: para ele, a vida passa por nós e continua a existir de outras formas.

Ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir-com reciprocamente, ou não devir em absoluto. (HARAWAY, 2023, p. 17)

Com isso em mente, concebi a ação que descrevo abaixo, intitulada *Humusidades*, na laje do prédio onde acontecerá a exposição *Piracema*. Peça licença para fazer a

descrição desse trabalho de forma mais poética, pois estou falando das sensações, de um trabalho que está relacionado ao corpo.

No dia 1º de setembro de 2023, voltei ao espaço que pretendo ocupar com trabalhos de arte junto à minha amiga, artista e pesquisadora Fernanda Oliveira e um ajudante, Arenildo Souza. Os dois me auxiliaram a realizar o trabalho: Fernanda me ajudou a fazer os registros, e Arenildo participou dessa ação cobrindo-me com terra.

Por volta das 11h, deitei-me no chão de cimento da laje do imóvel onde estou projetando a exposição *Piracema*. Devia estar por volta de 20°C; o sol esquentava o chão de concreto e meu corpo. Uma pequena jabuticabeira (que eu havia plantado no ano anterior) foi colocada sobre meu ventre. Aos poucos, fui sendo coberta por uma terra escura, orgânica e fresquinha. Fechei os olhos para que pudesse olhar para dentro de mim, para que pudesse sentir com a pele o calor do sol, o frescor da terra, as raízes da jabuticabeira.

A pequena árvore balançava com a minha respiração, num movimento de ninar. A cada respiração, parecia que ficávamos mais próximas, eu e a pequena arvorezinha aos poucos nos tornávamos um único ser. Nem o barulho da pá raspando no chão de concreto conseguia me desconectar da pequena jabuticabeira. Não sei ao certo quanto tempo permaneci deitada, acredito que por cerca de uma hora.

Nós nos relacionamos, conhecemos, pensamos, mundificamos e contamos estórias por meio de e com outras estórias, outros mundos, outros saberes, outros pensamentos, outros desejos. Todos os bichos da Terra também fazem assim, em toda nossa diversidade espevitada, em amarrações e especiações que rompem as categorias. Há outras palavras para designar a mesma coisa: materialismo, evolução, ecologia, simpoiese, história, conhecimentos situados, performance cosmológica, mundificações de arte-ciência, animismo... Essa lista é completada por todas as contaminações e infecções que cada um desses termos evoca. Os bichos estão em risco uns com os outros em cada mistura em cada revirada da pilha de composto terrana. Somos composto, não pós-humanos; habitamos as humusidade, não as humanidades. Filosófica e materialmente, sou uma compostista, não uma pós-humanista. Os bichos -humanos e não humanos – estão em devir-com mútuo, compondo-se e decompondo-se entre si, em todas as escalas e em todos os registros de tempo e de coisas, em emaranhados simpoiéticos, em mundificações e desmundificações terrenas, ecológicas e evolutivas do desenvolvimento (HARAWAY, 2023, p. 174)

O trabalho será ativado (ou seja, vai ser acessado e experimentado pelo público) da seguinte forma: o registro da performance será exposto em vídeo em uma pequena sala perto de onde ela foi realizada, o chão da sala estará coberto de terra e a videoperformance será projetada na altura do chão em escala humana de um para um. As pessoas vão precisar tirar os sapatos para entrar na sala e sentir o contato dos pés com a terra.



*Figuras 15 a 18 – Frames da videoperformance Humusidades (2023), de Juliana Lewkowicz.
Fonte: acervo pessoal da artista*

Gostaria de fazer um exercício de análise sobre como a desconstrução pode ser observada nesse trabalho. Ele foi pensado para desconstruir a ideia de antropocentrismo, segundo a qual o homem eurocentrado passou a achar que era mais importante que todas as demais formas de vida, incluindo outros humanos; para mostrar que todos fazemos parte da mesma vida, que a vida vai passar por nós e nossa matéria vai continuar viva quando alimentar outras vidas, que fazemos parte de um ciclo em uma cadeia alimentar na qual todos os seres que compartilham a vida dependem desse equilíbrio, que para viver bem precisamos viver juntos, não só com o meu vizinho ou minha família, mas também fazer parentescos inesperados (HARAWAY, 2023) respeitando também toda a vida além humana.

A partir da ótica da contaminação, poderíamos recorrer à antropóloga norte-americana Anna Tsing, que explica que a pureza não é uma opção; a contaminação gera a possibilidade de estarmos vivos; só estamos vivos porque temos milhões de bactérias que habitam nosso corpo e que nos ajudam em simbiose a nos manter vivos. *Humusidades* borra a separação do meu corpo e da pequena jabuticabeira; há a contaminação do esqueleto de concreto com toda a vida que habita o interior da terra e o meu corpo que se une ao corpo da pequena árvore. A contaminação pode ser observada na mistura entre performance e vídeo – união de linguagens que remonta ao final dos anos 1960 – e entre videoperformance e instalação, pois a obra será projetada em um ambiente instalativo no qual o chão será coberto de terra, para que o público possa colocar seus pés em contato com a terra e sentir o trabalho.

Podemos abordar o trabalho pela perspectiva do compartilhamento, a partir do pensamento do filósofo Emanuele Coccia (Fermo, Itália, 1974) em seu livro *Metamorfoses* (2020). Ele entende que compartilhamos a mesma vida, uma vida que vai se partilhando em outras, e essa vida só passa por esse corpo, empresta essa pulsão e depois continua a fluir no corpo da terra. Na videoperformance, estou deitada, mas estou viva; ao ser enterrada parece que talvez possa estar na iminência da morte, mas a vida vai passar por mim e vai me atravessar; os fungos vão decompor o meu corpo, as raízes vão se alimentar da matéria orgânica que um dia me constituiu e vai brotar em outros corpos em uma metamorfose sem fim.

Corpo da Terra (2023)

Quando meu corpo adentra essa Mata Atlântica, úmida, fechada, exuberante, me dá um misto de medo e encantamento.

Eu sou uma brasileira, porque sou natural do Brasil, e não brasileira, porque não quero extrair mais pau-brasil.

Meus antepassados não são originários destas terras; embora meu pai contasse que teríamos alguma antepassada indígena, não saberia dizer se isso é mesmo verdade e de qual etnia ela seria.

Aprendi com o Krenak que precisamos pisar na terra com suavidade.

Estava andando na rua com a Anna¹⁷ quando escutamos uma menina pequena falando para a mãe que era preciso pedir licença antes de entrar na floresta.

Os povos originários da Amazônia acreditam que todos os seres viventes na Terra têm uma subjetividade, portanto devemos entrar na mata com cuidado, respeitando as outras vidas que compartilham essa terra com a gente, porque somos só mais um mamífero entre tanta vida além humana. Não somos especiais, não podemos sair pisando no pé de todo mundo, sair pisando na terra sem suavidade, sem pedir licença.

Outro dia fomos visitar a Cris Takuá¹⁸ e o Carlos Papa¹⁹, e a Giulia²⁰ pediu pra ele falar um pouco sobre Nhe'Ēry.

Então Papa contou que a Mata Atlântica é um lugar sagrado para os povos originários e deve ser preservada.

Disse que ela é chamada de Nhe'Ēry pelos Guarani Mby.

E que os mais sábios de seu povo contavam que perguntaram pra palavra como ela queria ser chamada e ouviram o barulho da água caindo da cachoeira: ñhe, é, ñhé...

[17] Anna Bueno é fotógrafa e artista visual e participou da residência Falas da natureza em novembro de 2023 no Kaaysá Art Residency.

[18] Cristine Takuá é filósofa, educadora e curadora do povo Maxakali.

[19] Carlos Papa Mirim Poty é do povo Guarani Mbya, cineasta e líder espiritual de sua comunidade.

[20] Giulia Lapetina é artista e produtora cultural.

Papa falou que Nhe'Ēry é o som de muitas coisas, inclusive das nossas vozes, nós falamos e transmitimos um som, por isso que é Nhe'Ēry.

O som tem uma ligação muito forte com a umidade.

A voz humana, o canto do pássaro, do grilo, sempre tem umidade, a nossa saliva é molhada. O som que a natureza faz com o vento também vem com a umidade.

Explicou que Nhe'Ēry significa molhada úmida.

E a Mata Atlântica é úmida.

E contou que para os povos Guarani, Nhe'Ēry, esse lugar sagrado, a floresta, onde tudo é úmido e fresco, as almas se banham, é onde o espírito se banha.

Antigamente os seus ancestrais iam para Nhe'Ēry, para as matas úmidas costeiras, para encontrar a elevação espiritual, vinham para encontrar a imortalidade, buscavam encontrar um portal pra ter essa elevação espiritual, onde teria essa imortalidade do corpo e da alma.

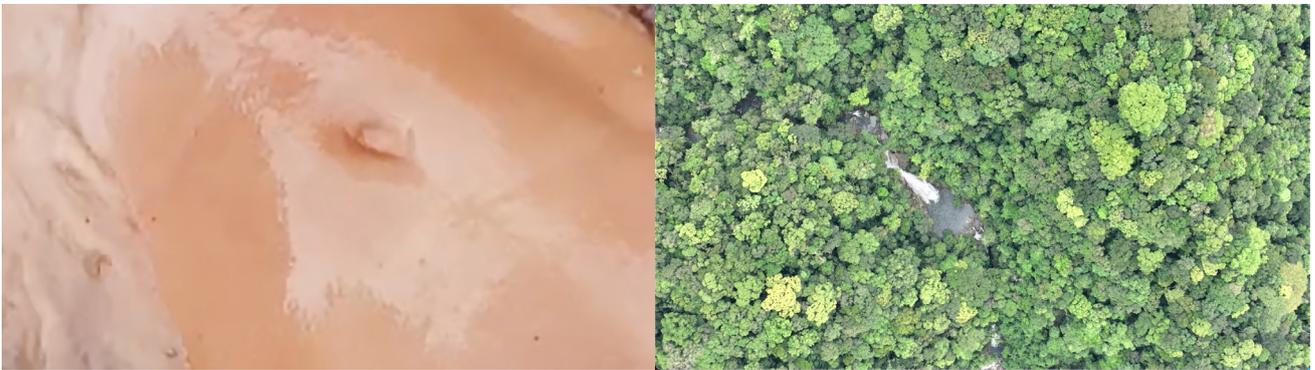
Desenvolvi o trabalho *Corpo da Terra* em novembro de 2023, atravessada por esta pesquisa de mestrado e pela vivência na primeira residência da qual participei, *Falas da natureza*²¹, no Kaaysá Art Residency²², espaço concebido por Lourdina Jean Rabieh e seu irmão Tony Rabai, situado em Boiçucanga, São Sebastião, e localizado a 15 minutos a pé da Mata Atlântica banhada por várias cachoeiras e a 15 minutos a pé do mar. Nesse período, reconectamo-nos com o corpo nas aulas de yoga e dança africana, e com a mata ao fazermos visitas quase diárias às cachoeiras, incluindo uma de madrugada; visitamos uma aldeia indígena guarani, onde pudemos ouvir os ensinamentos da Cris Takua e Carlos Papa; ouvimos os ensinamentos do babá Moisés (pai de santo e artista Moisés Patrício). Abro um parêntese para relatar que, enquanto descrevia este breve relato, meu corpo reagia a todos os estímulos que essas memórias me traziam.

[21] A residência artística *Falas da natureza* foi organizada pela produtora cultural Lourdina Jean Rabieh, que convidou como mediadores os artistas-curadores Lucas Bambozzi e Fernando Velázquez.

[22] “Kaaysá é uma residência artística para artistas visuais, escritores e outros criadores que desejam desenvolver suas poéticas a partir do contato íntimo com a Mata Atlântica brasileira, o mar e comunidade de pescadores, caiçaras e indígenas que habitam seu entorno. Somos uma organização autônoma, que contribui para o desenvolvimento artístico através da construção de rede criativa e colaborativa” (KAAYSÁ ART RESIDENCY, 2017, n.p). Suely Rolnik é filósofa, escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária.

O trabalho *Corpo da Terra* foi ganhando forma nesse contexto. Ele visava sintetizar o pensamento de que tudo é natureza, de que não existe nada que não seja natureza, conforme entendimento dos povos originários que nos chega por meio de Ailton Krenak. A palavra natureza foi uma construção ocidental eurocentrada; para os povos originários, nem existe essa palavra, porque não existe separação humano e natureza ou natureza e cultura.

Porque nós fomos convocados a imaginar uma experiência de vida separada dos outros corpos não humanos. Tudo o que não é humano, a gente chama de natureza. É uma confusão instituída com base em nosso próprio entendimento de ser, de estar. O meu corpo separado dos outros corpos. Essa experiência física, sensorial, de separar o corpo da terra, separar o corpo de outros seres, da árvore, dos pássaros, do vento, de tudo – ela, em vez de nos fortalecer, nos torna frágeis diante de qualquer mudança [...]. (KRENAK, 2023, p. 69)



Figuras 19 e 20 – Frames da videoperformance *Corpo da Terra* (2023), de Juliana Lewkowicz. Registro: Anna Carolina Bueno. Fonte: acervo pessoal da artista.

A videoperformance *Corpo da Terra* tem 2 minutos e 30 segundos aproximadamente e parte de duas projeções que vão caminhando lado a lado. A primeira começa com um plano fechado na pele da minha barriga com meu pequeno umbigo no centro, e segue com a câmera se afastando e se abrindo, de modo que se possa ver que esse corpo feminino está flutuando; aos poucos percebe-se que esse corpo está flutuando em um pequeno lago formado por uma cachoeira, e essa cachoeira está cercada de plantas, está cercada de mata, está cercada da Mata Atlântica; no pequeno lago, não conseguimos mais ver o meu corpo; o pequeno lago visto de cima parece um pequeno umbigo na pele do corpo da Mata Atlântica; então, a câmera começa a voltar e a fazer o trajeto inverso até encontrar o pequeno umbigo da minha barriga novamente. A outra projeção começa com um pequeno lago visto de cima, parece um pequeno umbigo na pele do corpo da Mata Atlântica; paulatinamente, vemos com um pouco mais de detalhe uma cachoeira que está cercada de plantas, está cercada da mata; ao se aproximar, vemos com mais detalhes a água e a copa das árvores; o pequeno lago aos poucos vai ocupando cada vez mais espaço da projeção, até que percebemos que as duas imagens que estão projetadas lado a lado se encontram e passamos a ver um pequeno corpo flutuando no lago, e ele vai tomando cada vez mais

o espaço da tela, até que as imagens se invertem: na projeção que se via a pele da minha barriga com o pequeno umbigo vemos a Mata Atlântica com o pequeno lago e vice-versa, e esse movimento vai se alternando como o movimento de uma respiração.

A ideia do trabalho é desconstruir a separação humano e natureza e talvez também natureza e cultura; tanto a ideia de natureza como a ideia de cultura foram construções do homem branco, ocidental, ocidentalizado, como diria Suely Rolnik. Quando pensei em partir da pele humana e da pele da Terra, eu pretendia mostrar que fazemos parte desta pele e, quando percebemos quão pequenos somos vistos de longe, nos damos conta de que não somos nada sozinhos, de que fazemos parte de todo um organismo vivo no qual toda a vida está interconectada e interdependente.

Essa desconstrução também poderia ajudar a pensarmos esse trabalho do ponto de vista do compartilhamento, pois o corpo humano é contaminado pelo corpo da terra do mesmo modo que o corpo da terra é contaminado pelo corpo humano, e essa distinção vai sendo borrada até que percebemos que compartilhamos do mesmo corpo, da mesma vida. Esse trabalho também pode ser pensado a partir do compartilhamento com o público no âmbito da exposição.

Aquela ideia de que a vida é uma dança cósmica implica um envolvimento total. É a ideia de que, se você está diante de um deserto, você não fica paralisado; você atravessa o deserto. Se nós estamos diante de uma crise de paradigma, de relacionamento dos humanos com a vida no planeta, em vez de a gente se esconder, a gente tem de atravessar esse deserto, a gente tem de abraçar a adversidade, seja ela climática, econômica, política. A gente tem de se envolver. (KRENAK, 2023, p. 71)

No processo de construção do mestrado, desconstruo-me como artista e experimento produzir videoperformances nas quais me exponho de maneira direta e testemunhal. Christine Mello discorre, em *Extremidades do vídeo*, sobre a o corpo na videoperformance:

Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição; aberto frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói à nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável. (MELLO, 2008, p. 151)

Esse meu corpo exposto e em desconstrução se encontra em novas experimentações que me levam a me encontrar no termo artista-etc, do artista-autor-curador-etc Ricardo Basbaum...

1.3 ARTISTA-ETC

Embora todo artista seja um pesquisador, a academia ajuda na construção de processos crítico-reflexivos. No meu caso, essa reflexão me levou a questionar o papel do artista, e encontrei o conceito de Basbaum de artista-etc; a artista-pesquisadora que me tornei e a pesquisa encaminharam para a construção de uma exposição e mostraram a necessidade de estabelecer conexões com outros autores e outros trabalhos, trazendo um deslocamento que me fez virar contra a corrente e me tornar uma artista-pesquisadora-produtora-curadora. Mas esta pesquisa não é só sobre o meu trabalho; é também sobre o diálogo e a construção de uma mostra coletiva que conta com mais de vinte artistas autônomos, sem galeria, e a diluição da autoria numa dupla curatorial.

Atualmente, muitos artistas não exercem essa função em tempo integral. Veja bem, eu sou uma artista que agora está escrevendo esta dissertação de mestrado, está pensando em como ativar os meus trabalhos, como colocá-los em contato com o público, está articulando com outros artistas a construção conjunta de um espaço independente de arte, e está concebendo e produzindo uma exposição. Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961) escreveu, em 2013, o *Manual do artista-etc*, que ajuda a entender esse artista que acaba desempenhando múltiplas tarefas:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc). (BASBAUM, 2013, p. 167)

O artista Jorge Menna Barreto, que já foi mencionado em subcapítulos anteriores, é artista, pesquisador, professor assistente no departamento de arte da University of California Santa Cruz (UCSC), onde também ministra aulas no novo Master of Fine Arts (MFA) em arte ambiental e prática social, tradutor de livros e está envolvido em projetos agroflorestais. Ele também poderia ser entendido como um artista etc. Menna Barreto já está inserido no mundo institucionalizado da arte, já participou de Bienais e várias exposições em muitos países.

Em São Paulo, existem muitos lugares de arte já institucionalizados, mas ainda não há espaço para a maioria dos artistas ativar suas obras, que precisam se reinventar para tirá-las de seus ateliês. Por esse motivo, muitos espaços independentes de arte aparecem nas cidades, assim como a mídia e os próprios espaços públicos são utilizados com a finalidade de ativar os trabalhos.

Basbaum e o artista Alexandre Dacosta (Rio de Janeiro, 1959), por exemplo, no coletivo Dupla Especializada, utilizavam o espaço urbano, inclusive colando cartazes nas ruas; o artista Paulo Bruscky (Recife, PE, 1949) fez uso do jornal impresso para publicar suas obras, muitas vezes com anúncios pagos nos classificados. Seguindo a trilha desses artistas que criam espaços para a circulação de seus trabalhos, estou transformando um imóvel desocupado em um espaço independente de arte, que vai acolher mais de vinte artistas que atualmente estão fora do eixo dos espaços institucionais de arte. Trata-se de um grupo de artistas que se unem para colocar seus trabalhos para circular, prática que acontece desde o começo do século XX com as vanguardas modernas, como descreve Basbaum:

De algum modo, a prática da arte está relacionada à construção de grupos, à constituição de certos caminhos para que a obra circule, está relacionada mesmo a essa noção, que está tão em voga ultimamente, de comunidade. Se a gente pensar em toda a História da Arte Moderna, mesmo as vanguardas modernas, no início do século, as vanguardas históricas estão todas relacionadas a esse agrupamento muitas vezes rápidos. [...] Quer dizer, não dá para pensar realmente na produção da arte como um conjunto de eventos isolados, como artistas errantes absolutamente isolados uns dos outros. (BASBAUM, 2013, p. 108)

Foi o movimento de pensar a circulação de trabalhos artísticos e de trazer para a prática estudos teóricos que me levaram a subir essa piracema onde me descobri uma artista etc. Basbaum, em seu manual, vai descrevendo esse artista que vai se desdobrando, se descobrindo de diversas maneiras; ele os descreve porque se reconhece em tais descrições. Eu também fui me encontrando em seu texto.

Quer dizer, existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores do seu próprio trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético e que também gastam o seu tempo ou melhor, transformam o tempo de produção também em dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores. Seja através do engajamento na edição de publicações, seja reunindo-se em grupos estrategicamente definidos a partir de certas demandas, seja realizando curadorias de exposição, enfim, tudo isso me parece bastante importante para que a gente fuja do estereótipo, dessa imagem tradicional que ainda vigora do artista isolado na sua criação. (BASBAUM, 2013, p. 107)

Neste momento da minha vida, identifico-me mais com o termo artista-curadora, pois é um momento em que estou tentando transformar em uma exposição a pesquisa teórica desenvolvida ao longo deste mestrado. Basbaum já alertava que a pesquisa de um artista contamina seu pensamento curatorial: “Quando artistas realizam curadoria, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial

proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento” (BASBAUM, 2013, p. 168).

Para pensar a curadoria da exposição proposta, parto da pesquisa que vou apresentar mais profundamente no próximo capítulo, que seria uma investigação sobre como alguns humanos, nos quais me incluo, foram se afastando do ambiente em que viviam e do saber do corpo, criaram nomes como natureza, cultura e ecologia para poder transformar tudo em mercadoria, e isso acabou gerando o aquecimento global e a crise climática que está transformando este planeta em um lugar hostil para a própria vida humana.

Foi nesse momento que comecei a organizar a exposição, recorrendo à arte para pensar outros futuros possíveis, primeiro sozinha e depois junto à artista-pesquisadora Malka Borenstein.

Nós partimos da ideia de cuidado para pensar a exposição, de curador que teria a tarefa de cuidar dos artistas e dos trabalhos de arte, como explica Cauê Alves em *A curadoria como historicidade viva* (2010):

O curador de arte, ao pé da letra, seria aquele que está incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte. O curador, como se sabe, é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais. (ALVES, 2010, p. 43)

O primeiro cuidado foi com o prédio, que estava desocupado há cinco anos, para que ele pudesse acolher da melhor forma possível os trabalhos dos artistas, dentro das suas especificidades e limitações, e posteriormente os visitantes. Essa parte requereu muita energia; embora essa exposição questione o modo de vida do povo da mercadoria, capitalista, hoje em São Paulo é quase impossível pensar em uma exposição sem capital, seja capital humano ou financeiro. Os principais responsáveis por deixar o imóvel funcionando para receber os trabalhos dos artistas e o público foram Arenildo Gonzaga Souza e José Carlos Faria, sendo que este último tinha sido mestre de obras da construção do imóvel; também pude contar com a ajuda da produtora cultural Giulia Lapetina (Ūkalli Cultura). Nesse primeiro movimento, identifiquei-me como artista-produtora.

O segundo, que fez com que me identificasse como artista-curadora, foi o cuidado com os artistas e suas obras para entendermos como melhor mostrar os trabalhos selecionados. Perguntamos como cada artista gostaria que seu trabalho fosse exposto e entendemos quais seriam as necessidades de cada um deles.

O terceiro, mas não menos importante, seria pensar junto a Malka a função curatorial de fazer as articulações entre os trabalhos no espaço, com o intuito de potencializar a

exposição e buscar o caráter da arte como potência micropolítica para conceber outros mundos.

O processo me colocou em deslocamento, no sentido de me desconstruir e me entender como uma artista-etc. O diálogo de piracema, de inversão, de ir contra a corrente, que vai terminar numa exposição coletiva, na qual uma artista-etc se agrega a outros artistas e conta com mais uma mulher artista na curadoria. Esse pode ser o recomeço de mais um processo, de mais questionamentos, como na piracema, onde o fim do trajeto seria o início de um novo para os próximos cardumes que vão surgir a partir da reprodução. Essa ideia de um tempo cíclico em movimento também pode ser observada na noção de tempo espiralar, desenvolvida por Leda Maria Martins (2021), que concebe o tempo de maneira não linear, experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, composto de presente, passado e futuro em sincronia de instâncias.

1.4 ARTE COMO POTÊNCIA MICROPOLÍTICA PARA PENSAR OUTROS MUNDOS

É extremamente difícil mudar a lógica do pensamento de uma sociedade, eu diria que é quase impossível. Mas, se pensarmos na última edição da Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível* (2023), que procurava possibilidades dentro das impossibilidades, podemos recorrer a pequenos movimentos, micro, que em escala maior podem gerar um ruído no pensamento hegemônico. Segui o conceito de micropolítica da psicanalista-etc Suely Rolnik²³ (São Paulo, 1948), que descreve, em seu livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018), a micropolítica como um germe de vida que produz sensações de estranhamento que são causadas pelos atravessamentos das forças do mundo:

Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeitos de sua presença em nós. Tais efeitos se dão no âmbito da condição de viventes que ambos compartilham, e que faz deles um só corpo. Ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam. Geram-se assim embriões de outros mundos em estado virtual, os quais nos produzem uma sensação de estranhamento. Esta é a esfera micropolítica da existência humana; habitá-la é essencial para nos situarmos em relação à vida e fazermos escolhas que a protejam e a potencializem. (ROLNIK, 2018, p. 111)

[23] Suely Rolnik é filósofa, escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária.

A micropolítica pode nos desestabilizar e nos fazer repensar a lógica na qual estamos inseridos seguindo uma pulsão de vida, ou podemos simplesmente ignorá-la e reafirmar o *status quo* para nos sentirmos seguros. Isso vai depender de estarmos ou não abertos a essa pulsão da vida.

Suely explica²⁴ que o que define o nosso modo de subjetivação, o modo como nossa subjetividade funciona (como nossa, leia-se do homem branco das sociedades ocidentalizadas), seria o capitalismo. Ela acrescenta que esse sistema não é uma abstração; ele se encarna no nosso modo de existência, do contrário não se sustentaria. Rolnik chama atenção para o fato de que as culturas se distinguem pelo modo de existência, que seria o regime de inconsciente.

Com regime de inconsciente Suely quer dizer a fábrica de mundo, como se produz subjetividade, como se produz a relação com o outro, como se produz uma sociedade que vai se tecendo nessa trama. Ela explica que o regime do inconsciente, da fábrica de mundo, em nossa cultura nos separa do corpo – quando ela diz do corpo, ela se refere ao corpo vivo. Para ela, o corpo se guia pelos efeitos do ambiente em que estamos inseridos, que nos atravessa e nos transforma. É como se fôssemos fecundados pelo ambiente o tempo todo, com germes de algo que está por vir, que não tem nome, não tem cara, não tem gesto, e que desestabiliza a forma pela qual a gente se reconhece. É daí que vem a potência de criação, quando nos deixamos afetar pelo mundo, para que aquilo que está por vir ganhe existência, ganhe corpo, e é assim que vai se transfigurando a realidade toda vez que a vida está nos pedindo.

Rolnik acredita que fomos sendo destituídos da conexão com o ambiente gravemente, violentamente. O que o espírito faz para criar um sentido quando se está desestabilizado, quando há algo no seu corpo que não tem mais a ver com o que você é, com o qual você não está mais familiarizado? Então ela explica que o pensamento vai ter que dar um jeito nesse sentimento, que esse pensamento projeta coisas que já existem no repertório dele.

A autora entende que viria, então, a segunda engrenagem, que seria o tipo de repertório que projetamos. Ela fala que o repertório branco, ocidental, colonial, racial, hetero, cisgênero, patriarcal e capitalista se define por duas coisas muito simples e absolutamente violentas: a ideia de que a espécie humana é uma só e ela se dirige numa linha linear universal cada vez mais plena, e o mais pleno seria a subjetividade, o modo de existência do branco, macho, das elites coloniais, que hoje seria o das elites do mercado financeiro. Essa ideia será trabalhada nos próximos subcapítulos.

[24] Informação verbal extraída do curso “Seminário de pesquisa: A neurose estrutural: política de subjetivação dominante sob o regime de inconsciente colonial-racial-patriarcal-capitalista II”, do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP, ministrado no prédio da Bienal de São Paulo em 29 de novembro de 2023.

Rolnik explica que a palavra arte não existia em cultura nenhuma, tendo sido criada no século XVII na nossa cultura como o único campo no qual seria autorizado criar algo a partir desse efeito do corpo e daquilo que tem que ganhar existência. Porém, só poderiam ser criados como objetos, e estes estariam expostos em museu, galerias e coleções, espaços à época frequentados apenas pelas elites; e lembra que os museus só se tornaram espaços abertos a uma esfera maior do público com a Revolução Francesa, quando passou a ser frequentado também pela classe média branca. Mas Rolnik fala que ainda assim, quando uma obra é de fato portadora da pulsação daquilo que está por vir, ela tem a possibilidade de mobilizar o visitante se ele não estiver totalmente tomado pelo modo de existência da neurose; algo pode se abrir e começar a proliferar coisa outras, e é aí que se encontra a potência micropolítica da arte para pensar em outros mundos.

Para Rolnik, esse exercício de conexão com o corpo é possível a todo mundo, mas pondera que isso foi confinado na arte. A problematização que Suely levanta é que a própria arte, no regime neoliberal, acabou também sendo corrompida, então hoje se tornou mais impossível ainda dentro do próprio campo da arte agir em direção ao novo.

A 35ª Bienal de São Paulo, *Coreografias do impossível* (2023), questionou esse mundo em que vivemos cheio de impossibilidades. Mas talvez um mundo sem possibilidades, limitado, faça-nos pensar um pouco na incerteza do nosso futuro. Somos humanos vivendo em um planeta que está em colapso por falta de cuidado de uma parcela de homens que o líder indígena David Kopenawa Yanomami (Rio Toototobi, Amazonas, 1956) chama de povo da mercadoria. Os curadores se perguntaram se seria possível criar o impossível, recorreram à arte e trouxeram para o prédio onde acontece a Bienal, projetado pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907-2012), muitos mundos possíveis para além daquele que o colonizador europeu construiu e entende como sendo o único.

Coreografias do impossível refere-se à construção de espaços e tempos que desejam escapar à rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas. São estratégias e políticas do movimento que um conjunto de práticas artísticas e sociais vêm criando para imaginar mundos, ou mesmo acelerar o fim de um mundo onde as ideias de liberdade, justiça e igualdade são realizações impossíveis. (LIMA; KILOMBA; MENEZES; BORJA-VILLEL, 2023, p. 29)

Se fizermos uma retrospectiva e voltarmos para a 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza viva* (2016), Jochen Volz, curador chefe da mostra, já questionava este mundo em crise, dos esgotamentos da vida moderna, um mundo de incertezas. Ele apostou no potencial da arte para desestabilizar este mundo:

A arte sempre jogou com o desconhecido. Historicamente, ela tem insistido em um vocabulário que expresse o mistério e a incerteza. Informações se perdem,

e a dúvida persiste, mas a arte pode moderar tais paradoxos criando novos sistemas, escalas e normas, apresentando padrões e medidas alternativos. Ela enfatiza a incapacidade dos meios existentes para o sistema do qual somos parte, pois aponta para a desordem desse sistema. Acima de tudo pode fazer isso porque une, naturalmente, o pensar ao fazer, a reflexão à ação. Ao contrário do que ocorre em outros campos, na arte a incerteza aponta para a desordem, levando em conta a ambiguidade e a contradição. A arte vive à custa da incerteza, do acaso, da improvisação e, simultaneamente, procura contar o incontável e medir o imensurável. Deixa para o erro, para a dúvida e até para os fantasmas e os mais profundos pressentimentos, sem fugir deles nem os manipular. (VOLZ, 2016, p. 9)

Na trajetória de construção desta dissertação, em buscas de referências, estive presente na fala de Jochen Volz durante a abertura da exposição *Lygia Clark: projeto para um planeta* (2024), na qual ele ressaltou que, mesmo transcorridos oito anos da 32ª Bienal, continuamos vivendo em incerteza, o cenário mundial só se agravou com a crise ambiental. Mas pela sua fala acredito que ele continua apostando na potência micropolítica da arte. Ele contou que o título desta exposição vinha do título de um dos bichos da Lygia:

Propostas tão delicadas de depender um do outro, apoiar o outro, acho muito emocionante ver, e depois de tudo que a gente viveu com a pandemia e também com conflitos no mundo inteiro, acho que a Lygia nos ensina muito sobre como viver juntos e como nos relacionarmos com o outro. Não é por acaso que o título da exposição foi emprestado de um dos Bichos que está em exposição, mas a gente entende que essa ideia visionária da Lygia é muito importante para pensarmos um projeto para este momento deste planeta, num momento em que este planeta Terra em que estamos vivendo tem uma força e nos ensina muito. (VOLZ, 2024, n.p)²⁵

Ana Maria Maia (Recife, 1984), uma das curadoras dessa exposição sobre Lygia Clark participou da mesa e destacou que as obras dela continuam muito atuais; elas reagem à presença e também reagem ao tempo, e lembrou que estamos vivendo tempos de transformação, tempos de crise e tempos em que o diagnóstico da artista Lygia Clark (Belo Horizonte, MG, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 1988) de esgotamento da vida moderna deixou de ser conjectura e se tornou convicção. Durante sua fala, perguntei, levando em consideração o título da exposição – *Projeto para um planeta* – e a crise ambiental que vivemos atualmente, como ela entende que a arte poderia nos ajudar a pensar em outros mundos, e ela respondeu:

A gente foi pego daquele jeito estomacal por esse título, é o título de um Bicho, é uma obra que fala de um momento muito circunstancial e inicial da

[25] Jochen Volz – informação verbal durante a abertura da exposição Lygia Clark: projeto para um planeta, que aconteceu na Pinacoteca do Estado em 3 mar. 2024.

carreira de Lygia, e a gente entende que ele é amplo não só pra falar da carreira inteira, como [também] para falar do nosso presente por uma ambivalência que ele tem. Eu prefiro falar dessa ambivalência da arte do que colocar a arte num olimpo de promessas e de heroísmo. Qual é a ambivalência que eu vejo na ideia desse projeto para um planeta? Primeiro de tudo, ela fala que a gente precisa cultivar esperança, utopia, a utopia que cabe no gesto de cada um, para tensionar estruturas também; mas por outro lado ela fala de uma melancolia, quando a gente vê que as estruturas e as heranças estruturais às vezes encapsulam esse desejo de ruptura, esse desejo de mudança. Então eu acho que a gente acessa a obra gigante e monumental de Lygia olhando tanto com melancolia quanto com revigoramento para como ela acessa o presente. Ela faz esse flashback do século XX, e a gente escuta Caetano Veloso e se sente marinheiro só, solitário; por outro lado, a gente escuta esse mesmo Caetano Veloso e quer seguir embalando, acreditando, refazendo e reconectando. Eu acho que eu botaria a arte nesse lugar. Como profissional da arte, eu me sinto atravessada pelos dois sentimentos. Numa esquina eu digo: “gente, mas é tudo muito complexo e a arte participa também da construção de certos discursos que nós, os artistas, a arte não controla. Por outro lado, tem as coisas que criam buraco, são a pedrinha que para a máquina; voltando para uma metáfora bem marxista, [coisas que] fazem a gente acreditar que é possível pensar de forma parasita; um mínimo que, de repente, contamina o máximo. Então eu te devolvo esse nó na garganta, assim, que é um nó de que, sim, pode fazer a gente planejar planetas; a gente pode projetar, mas a gente também pode se deparar com a nossa insignificância, o nosso limite. (MAIA, 2024, n.p.)²⁶

Talvez Ana Maria Maia tenha razão: se, por um lado, a arte teria essa potência micropolítica de fazer pensar de forma parasita, de criar incômodos que poderiam fazer germinar outros projetos para o futuro, por outro ela pode ser apenas um respiro para voltar à lógica vigente e podemos nos deparar com a nossa insignificância e impotência para projetar um planeta. Ailton Krenak, em *Conversa na rede: partículas particulares* (2023), vídeo em que estabelece diálogo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (Rio de Janeiro, 1951), diz que os homens brancos são especialistas em destruir mundos, mas os indígenas são especialistas em criar mundos (CONVERSA, 2023, n.p). Em 1500, quando os colonizadores chegaram às Américas²⁷, o mundo dos povos originários acabou, não seria mais do modo como era; no entanto, com seus conhecimentos ancestrais, os indígenas sempre terão a capacidade de se reinventar e criar mundos. Talvez seja o momento de o povo da mercadoria parar e escutar, entender que existem outros modos de estar no mundo e de projetar futuros para esse nosso planeta, porque, afinal, não temos outro.

[26] Ana Maria Maia – informação verbal durante a abertura da exposição Lygia Clark: projeto para um planeta, que aconteceu na Pinacoteca do Estado em 3 mar. 2024.

[27] No artigo “Decolonialidade e arte: resistência dos povos indígenas”, escrevi que, “Para Krenak, estamos imersos na colonialidade. Ele relembra que a própria ideia de América Latina é um produto colonial, uma vez que América deriva de Américo Vespúcio, italiano de Veneza, que descobriu a rota da Europa até o Novo Mundo – que, na verdade, era ancestral – e trouxe com ele, além de Colombo e Pedro Álvares Cabral, uma tragédia social” (Lewkowicz, 2022, p. 201).

Donna Haraway (2023) sugere “ficar com o problema” para que possamos criar habilidades de respostas que ainda não desenvolvemos. Como ferramenta para construir outros mundos possíveis, Haraway se utiliza da arte de “fabular”²⁸ para projetar outro futuro em que relações interespecies possam gerar vidas com outras perspectivas e outra relação com a Terra. Fabular, então, também poderia ser projetar, arquitetar possibilidades? A arte poderia contribuir para fabular outro futuro possível?

Trago para o diálogo outro autor importante, que também pensa a arte como ferramenta para imaginar outros mundos, o artista e pesquisador Cesar Baio. Ele acredita que, embora a arte não possa fazer novas leis nem desenvolver novos mercados, ela poderia nos ajudar a imaginar outras possibilidades de existir no mundo.

Estamos diante do Antropoceno, diante das mudanças climáticas. O que é que a gente faz em relação a isso? Então, não é pela arte que você vai estabelecer novas políticas com relação ao meio ambiente; é claro que você pode ser um artista e ser um ativista também, mas é a partir da mobilização social [que isso pode acontecer]. A arte pode ajudar nisso, claro, mas como? A arte não vai fazer novas leis, a arte não vai criar novos mercados, isso compete a outras áreas. O papel da arte, a gente acredita, neste contexto todo, seja o de criar novos imaginários, de criar possibilidades; não é possível você criar uma realidade, um modo de vida, um modo de existência novo completamente inimaginado. É preciso imaginar, antes de construir alguma coisa é preciso imaginar essa coisa, e eu acho que é esse o papel do artista neste contexto: é imaginar futuros possíveis tanto apocalípticos – isso inclui futuros apocalípticos –, mas também futuros com possibilidades de continuidade da vida; futuros que se baseiem em outras formas de relação entre os seres humanos, dos seres humanos com seres não humanos, o ser humano e a técnica. Então acho que a arte é esse lugar de invenção, você inventar novas possibilidades, novos futuros. (BAIO, 2023, n.p)

Talvez Baio, a partir de seu repertório, possa nos aproximar da ideia de Rolnik de que a arte, por sua potência de disseminar sementes com germes de vida, possa, a partir do incômodo, ajudar a imaginar outros mundos.

O *Bicho* de Lygia Clark *Projeto para um planeta* vai se aproximando de como Coccia enxerga a arte: “o desejo e o projeto de metamorfose de uma sociedade” (COCCIA, 2020, p.197); ele acredita que a arte é uma forma coletiva de criar e prever um futuro possível, nos atravessando e transformando toda uma sociedade.

Desde o começo do século XX, quando a arte estabeleceu-se como vanguarda, ela deixou de preencher uma função estética. Ela libertou-se da tarefa de produzir beleza, de decorar o existente, de colocá-lo em harmonia. Pretendendo-se contemporânea, isto é, pretendendo encarnar uma forma de tempo e não

[28] Gostaria de usar a fabulação no sentido que a professora Christine Greiner usou em *Corpos Crip*, em que a fabulação opera abaixo da representação, tem uma existência de possibilidade, quase-representação, quase-signo. “O que se busca na fabulação é algo mais próximo de modos de encontro que permitem à narrativa se reinventar” (GREINER, 2023, p. 71).

uma forma de espaço ou de matéria, a arte tornou-se uma prática coletiva da divinação do futuro. A partir deste momento, através da arte, cada sociedade constrói algo que ainda não existe nela: não é mais um reflexo harmonioso da sua própria natureza, mas uma tentativa de reproduzir-se diferentemente do que ela é, uma maneira de ser diferente e de conhecer essa diferença que ainda não existia. A arte é o desejo e o projeto de metamorfose de uma sociedade. A arte contemporânea não é definida por um médium, um método, uma disciplina: é um movimento que atravessa e sacode todas as mídias sensíveis, todas as práticas e disciplinas culturais para permitir a cultura diferenciar-se do que ela é. A arte é o espaço no qual uma sociedade consegue tornar visível o que ela não pode confessar, pensar ou imaginar. (COCCIA, 2020, p. 196-197)

A partir do pensamento desses autores, poderíamos ponderar que uma das formas de reaproximar o povo da mercadoria do mundo natural seria, então, através da arte. O artista, pesquisador e curador Hugo Fortes, em seu artigo “Problematizações acerca da imagem enquanto conhecimento da natureza” (2018), aponta que a questão ambiental é uma preocupação entre outras que fazem parte da produção artística contemporânea e que cada artista tem um modo singular de abordar o tema, o que gera uma diversidade de trabalhos. Utilizando-se da imagem, o autor a traz como instrumento para apaziguar nossa relação com o mundo natural:

Muito além de seu caráter puramente representativo, a imagem pode nos proporcionar um olhar afetivo e sobretudo político sobre o mundo natural. Este olhar não é simplesmente passivo e receptor, mas deve atuar construindo novas realidades, enxergando a natureza não como algo distante e inalcançável, mas como o espaço em que vivemos e pelo qual somos responsáveis. Esperamos que a profusão das imagens na vida contemporânea não sirva para nos cegar, mas, sim, para nos fazer ver o que é necessário para a perpetuação da vida. (FORTES, 2018, p. 15)

Concluindo que o aquecimento global é uma realidade – e a ação do povo da mercadoria na Terra desencadeou uma crise climática –, para escapar dessa crise poderíamos pensar no potencial micropolítico da arte para questionar a lógica de pulsão de morte em que nos inserimos e imaginar outras possibilidades de futuro com pulsão de vida. A arte não salva, mas em alguns casos poderia ajudar a criar fricções, ruídos, colocar uma pedra na engrenagem da fábrica de mundos capitalista para criar novas subjetividades e instigar a nossa imaginação quando estivermos abertos a essa experiência e nos deixar sermos atravessados pelas afecções desencadeadas pelo ambiente do qual fazemos parte.



(Imagem: Juliana Lewkowicz, Cataratas I, 2016)

CAPÍTULO 2

SANKOFA: UM RETORNO AO PASSADO PARA ENTENDER O FUTURO

Este capítulo se destina a tratar de alguns conceitos que ajudam no movimento dos deslocamentos da piracema, a entender a pesquisa, a tentar ser piracema e a entender o porquê da Piracema. Realiza um exercício de pensamento para trazer alternativas que possam contaminar com novas ideias o povo da mercadoria que se colocou fora da natureza e se baliza por conceitos como o antropocentrismo e a separação entre natureza e cultura, que acabou por gerar um modo de vida que propicia uma pulsão de morte, o acúmulo de lixo e uma neurose coletiva. Para esta pesquisa ser piracema e poder apresentar a exposição Piracema, ela precisa desconstruir esses conceitos, e para isso trazemos o pensamento de autores que ajudam no deslocamento em busca de um impulso vital.

Mas, antes de desconstruir esses conceitos, seria interessante entender quando e em que contexto eles foram construídos. Por esse motivo recorro à figura do sankofa – um adinkra dos povos originários da África, representado por uma ave que segura um ovo (que poderia representar o futuro), mas que olha para trás (que poderia representar o passado)²⁹ – para mostrar a importância de entender o passado, momento em que esses pensamentos foram erigidos, para poder desconstruí-los e, com isso, criar novas possibilidades de futuro.

Para dar continuidade a esta investigação do mestrado, seria interessante voltar um pouco no tempo com o texto, para o período dos primeiros embates entre os povos originários do Brasil e os europeus colonizadores. Esse movimento está sendo proposto para entendermos como foi construída a ideia de que o homem seria um ser excepcional e, por isso, estaria no centro da importância da vida na Terra, o que deu origem à separação entre humano e natureza – que possibilitou objetificar tudo e todos que não fossem humanos. O tempo do antropocentrismo.

O povo brasileiro se constituiu a partir de uma história de luta e poder, mas também de uma mescla de povos provenientes de lugares, culturas, etnias, forças e formas diversas. Essa história do Brasil, de mistura e colonização, começou com os povos originários

[29] Os Adinkras são um conjunto de símbolos pertencente ao povo Ashanti, atualmente localizados principalmente nos países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental, mas também estão presentes em outros lugares do globo, principalmente em consequência dos processos das diásporas africanas. O nome desse povo também recebe outras grafias, sendo as mais comuns Asante e Ashanti, mas também encontramos variações como Axante, Achanti, Axânti, entre outros (VELOSO, 2022, n.p).

de Abya Yala. A partir de 1500, os colonizadores europeus invadiram seus territórios e trouxeram à força os africanos escravizados para trabalhar no sistema de *plantation*. Outros tantos imigrantes vieram de várias partes do mundo. A diversidade de tantas culturas que aqui se encontraram, embora tenha trazido um embate sangrento, trouxe também uma enorme riqueza filosófica e cultural. Esta terra que era uma entidade sagrada para os povos originários – Pindorama, “terra das palmeiras” em tupi – foi objetificada e transformada em mercadoria. Antes de os europeus chegarem, não havia uma relação de posse com a terra: a terra tinha vida, era um ente querido, era sagrada.

Muitos povos, de diferentes matrizes culturais, têm a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade, respiramos e sonhamos com ela. Alguns atribuem a esse organismo as mesmas suscetibilidades do nosso corpo: dizem que esse organismo está com febre. Faz sentido: nós não somos constituídos de dois terços de água e depois vem o material sólido, nossos ossos, músculos, a carcaça? Somos microcosmos do organismo Terra, só precisamos nos lembrar disso. (KRENAK, 2020, p. 72)

Grande parte do homem branco, europeu e colonizador³⁰, quando chegou a este outro mundo (desconhecido até então para ele), trouxe a mentalidade do humano como ser especial, excepcional – ou seja, superior às outras formas de vida –, e desconectou-se do seu ambiente, introduziu o termo natureza para separá-lo do mundo natural e passou a tentar domá-lo, objetificá-lo e a transformar tudo em mercadoria – uma denominação de David Kopenawa para o povo branco que ele descreve em seu livro *A queda do céu* (2015). A partir dessa dominação, todos os seres vivos e não vivos passaram a ser vistos como objetos, e também alguns humanos.

O germe da ideia do excepcionalismo humano (que considera nossa espécie como única portadora de razão, linguagem, cultura, política, alma, entre outros atributos) não começou quando os europeus invadiram as Américas. Sugiro um exercício de recordar a história do humano na Terra para entender como chegamos a alterar todo um equilíbrio ambiental, o que vem gerando mudanças climáticas que estão tornando muito difíceis as condições de vida de muitas espécies, inclusive da nossa.

Segundo o professor, escritor e teórico da comunicação e semiótica Norval Baitello Junior (Mirassol, SP, 1949)³¹, num seminário na Alemanha, o filósofo Vilém Flusser (Praga, República Tcheca, 1920-1991) teria falado de três catástrofes. A primeira teria ocorrido há cerca de três milhões de anos, quando um evento climático destruiu as florestas tropicais e as transformara em savanas, obrigando nossos antepassados remotos

[30] Toda vez que se falarmos do homem branco, estaremos nos referindo ao homem branco europeu colonizador.

[31] Informação verbal extraída do I Congresso Iberoamericano de Comunicação e Mídia “Resistência, Imaginário e Decolonialidades”, realizado entre 07 e 09 de novembro de 2022 e organizado pela PUC-SP.

a sair da copa das árvores, quando, então, passaram a habitar o solo, um outro ambiente. Nesse período, o modo de convivência desses antepassados foi transformado: no solo, para sobreviver, era preciso andar em grupos, o homem se tornou nômade e esse nomadismo levou muito tempo, dois ou três milhões de anos. Com o tempo, eles se assentaram – o assentamento é uma coisa muito recente, segundo Flusser –, deixaram de ser nômades, passaram a construir pequenas aldeias, dominaram a agricultura e começaram a acumular coisas. A partir desse período, segundo Baitello (2018), Flusser entende que teve início o que ele definiu como segunda catástrofe – a qual nomeou de “civilização”. Conforme o filósofo, esse período teria se esgotado e estaríamos vivendo uma terceira catástrofe da humanidade, que ele não nomeou, na qual a mídia teria papel central.

Voltando à segunda catástrofe citada por Flusser, a “civilização”, teria sido com o início da acumulação o embrião para a visão eurocentrada que gerou um modo de vida atual, que objetifica quase tudo que não é humano – incluindo alguns humanos, os quais passaram a ser considerados menos humanos e, portanto, sujeitos à objetificação e ao extermínio – e cria uma separação entre natureza e cultura? Ou terá sido posteriormente, nos séculos XVI e XVII, quando muitos europeus passaram a valorizar a razão como principal instrumento para compreender a realidade, descobriram que poderiam procurar por regularidades matemáticas no mundo que permitiriam prever o que aconteceria na natureza a fim de controlá-la e entenderam o universo como uma máquina e tudo como objeto? Foi nesse mesmo período que houve as grandes navegações, a invasão do continente americano e a introdução de um novo modo de produção, a plantation, com grandes propriedades de terra destinadas à monocultura, nas quais escravizados trazidos da África, convertidos em mercadoria, em moeda, eram obrigados a trabalhar³².

A filósofa e pesquisadora do Antropoceno Déborah Danowski e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (Rio de Janeiro, 1951) atribuem a origem da ideia de “excepcionalismo humano” à revolução copernicana de Immanuel Kant no século XVIII, que acreditava na valorização da razão como principal instrumento para compreender a realidade:

A equivocadamente denominada revolução copernicana de Kant é, como se sabe, a origem oficial da concepção moderna de homem (guardemos a forma masculina) como poder constituinte, legislador autônomo e soberano da natureza, único ente capaz de elevar-se para além da ordem fenomenal da causalidade que seu próprio entendimento condiciona: o “excepcionalismo humano” é um autêntico estado de exceção ontológico, fundado na separação autofundante entre Natureza e História. (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 43)

É nesse período que se consolida a ideia de antropocentrismo, pensamento que coloca o homem no centro de tudo, como medida de todas as coisas.

[32] Política de morte para o controle da população descrita por Mbembe (2021) como “ne-cropolítica”.

2.1 DESCONSTRUÇÃO DO ANTROPOCENTRISMO

A partir do deslocamento que acabamos de fazer – um percurso de pensamento de como surgiu a perspectiva antropocentrada, que situa o humano no centro da vida, ou que coloca o ser humano como o único importante –, gostaria de propor um outro deslocamento a partir de autores que fazem um esforço para desconstruir essa ideia, autores que têm um pensamento contra-hegemônico, que pensam piracema, que não pensam da forma globalizante como aprendíamos nas escolas, a exemplo de Günther Anders (Breslávia, Polônia, 1902 – Viena, Áustria, 1992), Malcom Ferdinand (Martinica, 1985) e Ailton Krenak. Eles, entre outros pensadores, estão tentando fazer esse movimento de nadar contra, de ser piracema. Krenak foi se alfabetizar e aprender a língua portuguesa para entender o pensamento branco ocidental, leu filósofos como Boaventura e outros para tentar entender esse homem branco, foi tentar entender como a gente pensa, porque, para ele, não fazem sentido as ideias do homem no centro do mundo e sua separação da natureza. Ele foi tentar entender para ser um mediador entre esses dois mundos, ele faz a ponte, ele tenta traduzir as coisas, mas para nós é muito difícil, porque vivemos de uma forma diferente.

De origem greco-latina (anthropos, o homem; centricum, centrado), o vocábulo diz respeito à posição central da espécie humana em relação ao universo. Nessa concepção, os demais integrantes do ecossistema ocupam uma posição periférica, condicionada às necessidades do homem, relevando em importância à medida que se fazem úteis aos desideratos da espécie. Filosoficamente, a concepção antropocêntrica se refere ao homem como a referência máxima e absoluta de valores num determinado sistema, tendo tal corrente ganhado ampla aceitação no mundo ocidental a partir das proposições racionalistas que pressupunham a razão como atributo exclusivo da espécie humana. Com a evolução científico-tecnológica o homem se reafirma na posição de dominador do meio em que habita, modelando o meio natural para além de suas necessidades, em detrimento dos valores intrínsecos da natureza. (RECH; SILVA, 2017 p.16)

Esse antropocentrismo não engloba toda a humanidade, mas grande parte de homens brancos, que, a partir do final da Idade Média europeia, passaram a estudar o mundo e a pensar que poderiam dominá-lo através da ciência e do conhecimento técnico; esses homens se colocaram no centro de importância e acreditaram que poderiam transformar tudo, até mesmo outros humanos, em objetos.

Embora esse conhecimento centralizado tenha trazido benefícios para nós, humanos, com o começo da ciência moderna ele acabou por nos afastar do mundo natural e construiu uma ideologia que ajudou a cancelar a modernidade e, posteriormente, o capitalismo. No século XIX, a Revolução Industrial consolidou a produção em série, que

elevou a produção de forma exponencial; muitos homens brancos passaram a acreditar que os recursos naturais eram infinitos e estavam à sua disposição. Foi também o século da modernidade, da valorização da ciência, das expedições do naturalista britânico Charles Darwin (Inglaterra, 1809-1882), da invenção da fotografia, do cinema, do avanço do conhecimento técnico e das vanguardas artísticas.

Com esse cenário, a percepção do ser humano europeu diante do mundo foi alterada. A Terra era definitivamente redonda, e Deus não era mais o criador de tudo – pelo menos não do modo como antes se entendia, tudo pronto e acabado. A teoria da evolução de Darwin era lida pela modernidade que na natureza só os mais adaptados sobreviveriam, e a maior parte dos homens brancos se entendiam como esse ser mais adaptado e mais inteligente. Isso lhes dava a sensação de poder tudo, de ser o centro do mundo, de transformar tudo em objeto – outros seres vivos, outros seres não vivos, outros humanos.

Porém, com o frenesi da modernidade, veio a destruição do meio ambiente; afinal, a vida e sua diversidade eram apenas objetos. Era a lei do mais forte que regia essa sinfonia na qual o homem era o maestro, o centro do universo. A própria noção de tempo mudava: a velocidade do trabalho era ditada pelas máquinas, não mais pelo tempo da natureza ou do artesão; o saber e o tempo do corpo iam sendo submetidos ao saber e ao tempo do conhecimento técnico, maquínico – inaugurava-se a sociedade da produção. Tudo funcionava como uma perfeita engrenagem em que só os programadores desse mundo técnico conseguiam deter o conhecimento e o capital (FLUSSER, 2002), era a engrenagem da fábrica de mundos moderna.

Junto a esse avanço tecnológico e de poder, no início do século XX foi deflagrada a Primeira e, em seguida, a Segunda Guerra Mundial. O poder de destruição desse conhecimento técnico gerou dúvidas e passou a ser questionado: era realmente a lei do mais forte que regia a Terra?

Pessoas envolvidas nos projetos técnicos e operadores de guerra passaram a observar que não valia a pena seguir por essa lei: as consequências eram grandes e destrutivas demais. Depois da Segunda Guerra Mundial, o físico Julius Robert Oppenheimer (Nova York, EUA, 1904 – Princeton, EUA, 1967)³³ passou a defender que fosse feito um acordo internacional para que não se utilizassem mais bombas atômicas para fins bélicos, pois temia seu poder de destruição em massa. O piloto Claude R. Eatherly, que seguiu a ordem de lançar a bomba sobre a cidade de Hiroshima em 6 de agosto de 1945, entrou em profunda depressão após cumprir sua tarefa.

[33] Oppenheimer foi um dos cientistas que liderou o Projeto Manhattan, programa de pesquisa do governo norte-americano que resultou na criação da bomba atômica.

Em 6 de agosto de 1945, Claude R. Eatherly cumpre a ordem de destruir a ponte situada entre o quartel general e a cidade de Hiroshima. Um erro de cálculo faz com que a bomba caia sobre a cidade. De volta à base militar, o “piloto de Hiroshima” promete dedicar sua vida ao combate às armas nucleares. A monstruosidade do ocorrido marcará o resto de seus dias: confinado em hospitais psiquiátricos, Eatherly anseia por obter sua liberdade para se dedicar à causa pacifista. (ANDERS, 2012, p. 2, tradução nossa)³⁴

Após o evento da bomba atômica, o jornalista e filósofo Günther Anders³⁵ se deu conta de que algo havia mudado: estávamos perto do tempo do fim. A partir daquele momento, teria ficado claro para ele que a humanidade tinha a capacidade técnica de destruir a vida humana no planeta. Para o autor, o futuro já havia sido abolido, pois um evento nuclear podia abolir o futuro humano; portanto, estaríamos vivendo o que ainda restava do tempo por viver, o tempo da espera do fim. Essa era uma visão pessimista, mas enunciar a catástrofe (ANDERS, 2007) seria um modo de evitá-la?

No mundo pós-Segunda Guerra, houve uma descrença nas –até então– “maravilhas” do mundo moderno, do conhecimento técnico, do uso excessivo da razão, do humano como o centro de importância da vida na Terra. O homem capaz de desvendar o mundo e construir coisas incríveis também era capaz de destruir a vida do planeta usando esse mesmo conhecimento científico. A centralidade do homem, o antropocentrismo, passou a ser questionado mesmo por brancos europeus.

Nesse contexto, artistas passaram a utilizar a arte para tentar tornar visível esse descompasso. Nas artes visuais, surgem movimentos como o minimalismo, que tenta organizar o mundo que se encontrava em colapso, e a *land art*, que busca retomar o contato da arte com a natureza e questiona o papel institucional dos museus.

A perspectiva antropocentrada soava equivocada e teria desencadeado um aumento da espécie humana que estaria consumindo a vida e construindo desertos. Nesse sentido, Krenak nos alerta que os humanos não estão no centro do universo nem são mais especiais que todas as outras formas de vida na Terra. Durante a pandemia de Covid-19, tivemos muitos exemplos de rios e florestas que ficaram muito melhores, golfinhos foram

[34] Do original: “El 6 de agosto de 1945, Claude R. Eatherly cumple la orden de destruir el puente situado entre el cuartel general y la ciudad de Hiroshima. Un error de cálculo hace que la bomba caiga sobre la ciudad. De regreso a la base militar, el ‘piloto de Hiroshima’ promete dedicar su vida a la lucha contra las armas nucleares. La monstruosidad de lo sucedido marcará el resto de sus días: recluido en hospitales psiquiátricos, Eatherly anhela obtener su libertad para entregarse a la causa pacifista”.

[35] Günther Anders nasceu em 1902, na Breslávia, então território do Império Alemão. Foi um jornalista, filósofo e ensaísta de origem judaica. “Testemunha da destruição civilizacional generalizada do século XX, dedicou suas reflexões ao potencial de autoaniquilamento da humanidade e à ‘mutação da alma’ no capitalismo tardio. Além de escritor e teórico, foi militante antifascista na juventude e, no pós-guerra, engajou-se profundamente na luta antinuclear, tendo dedicado parte significativa de sua obra à ameaça atômica. Faleceu aos noventa anos em Viena, na Áustria, em 1992” (EDITORA ELEFANTE, n.p).

encontrados nos canais de Veneza. Nos lugares em que os humanos conseguiram ficar em casa – muitos não conseguiram –, a biodiversidade ficou mais abundante.

Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essa lista aumenta, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. (KRENAK, 2020, p. 81-82)

Existe um movimento no qual antropólogos, biólogos, filósofos e artistas questionam a centralidade do homem e do modo de vida capitalista que o povo da mercadoria elegeu para viver, como Eduardo Viveiros de Castro, Déborah Danowsky, Donna Haraway, Anna Tsing, a crítica de arte e ativista Lucy Lippard (Nova York, EUA, 1937) e a escritora Ursula Le Guin (Berkeley, EUA, 1929 – Portland, EUA, 2018). Segundo o filósofo e professor Peter Pál Pelbart³⁶ (Budapeste, Hungria, 1956), este seria o momento para uma tentativa de destituir o homem dessa centralidade e devolver a espécie humana às múltiplas redes das quais ela é apenas uma linha – abrangendo as redes fúngicas, vegetais, animais e esse emaranhado de elementos não humanos dos quais os humanos dependem absolutamente, mas cuja relevância foi ofuscada por nossos antropocentrismos.

Ao observar as ações humanas na Terra, o tempo geológico que estamos vivendo tem sido nomeado por alguns estudiosos de Antropoceno, uma nova era geológica na qual a ação do homem na Terra, mesmo em seu curto espaço de tempo de sua existência (em termos geológicos), já teria deixado marcas profundas no corpo da Terra, como explica João Paulo Siqueira Lopes e Fernando Ticoulat no livro *Eco-lógicas latinas*, 2022:

Popularizado nos anos 2000 pelo químico holandês Paul Crutzen, vencedor do Prêmio Nobel de Química, o termo vem do grego *anthropos*, humano, e *kainos*, novo, e designa uma nova era geológica na qual a humanidade tornou-se a força dominante nas mudanças impostas ao planeta. Isso quer dizer que a biodiversidade, a composição do solo e até o clima são impactados diretamente pela ação humana. (LOPES; TICOULAT, 2022, p. 18)

Paralelamente, outros termos são criados para tentar nomear esse período – como Capitaloceno (Jason W. Moore), Chthuluceno (Donna Haraway), Plantationceno (Donna Haraway) e Negroceno (Malcom Ferdinand). Todos esses nomes derivam de uma mesma preocupação: alguns humanos, sob influência da modernidade, vêm tornando a Terra

[36] Informação verbal extraída do curso “Além do Antropoceno”, ministrado no Instituto Tomie Ohtake de 14 de março a 27 de junho de 2023.

um lugar muito hostil para a vida da maioria dos seres vivos que habitam este planeta agora. Por isso, seria necessário nos “aterrarmos”, como diz Latour (2020b). É hora de inventar novas formas de os humanos existirem aqui, na Terra, e talvez resgatar culturas ancestrais a fim de compreender que é possível pensar em outros modos de existir que nunca colocaram o humano no centro ou num lugar mais especial que outros seres vivos e não vivos que coabitam a Terra.

Baio, no artigo “Imaginário pós-antropocêntrico: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia” (2020), explica esses questionamentos na perspectiva do geógrafo e historiador Jason Moore, que acredita que essa crise estaria ligada à modernidade, ainda no período mercantil, um pouco anterior ao capitalismo, resultado da violência colonial sobre humanos e a biodiversidade.

Para ele, o conjunto destas múltiplas crises não estaria relacionado a uma crise “do capitalismo e da natureza”, mas de uma crise da “modernidade-natureza”. A concepção de Moore reforça o entendimento de Capitaloceno (ou Chthuluceno) de Donna Haraway (2008), no qual as mudanças climáticas decorrentes da ação do homem no meio ambiente global, conhecida como Antropoceno, estariam relacionadas com o capitalismo antecipado, ainda no período mercantil, que resultou na violência colonial sobre humanos, plantas, animais e biomas. Desta perspectiva, o capitalismo passa a ser um sistema integrado de organização do meio ambiente pela tecnociência, envolvendo poder, capital e natureza. Como resultado final deste processo estaria a necessidade de reformulação emergencial das estruturas socioculturais construídas ao longo da modernidade na busca de escapar da condenação da espécie humana pelos instrumentos econômicos e políticos por ela mesmo elaborada ao longo dos últimos cinco séculos (BAIO, 2020, p. 3006).

O filósofo Malcom Ferdinand, no seu livro *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (2022), também acredita que a modernidade colonial esteja no centro da crise climática – uma crise simultaneamente humana/social e ecológica/ambiental. O autor aumenta a complexidade do entendimento de Moore quando situa o tráfico negreiro do século XVI como ponto de partida para refletirmos sobre as questões da emergência climática atual. Ferdinand o compreende como uma dupla “fratura” colonial entre a história humana e a história ambiental, que esgarça o tecido que conecta os seres humanos e mais que humanos, vivos e não vivos. O autor acredita que a busca por uma ecologia decolonial é aquela em que a luta antirracista participa do imaginário e do vocabulário ecológico. Segundo a pesquisadora Karen Shiratori³⁷, para Ferdinand a crise ambiental é indissociável da violência racial e da exploração ecológica; essa crise é vista pela imposição de uma engenharia violenta com um padrão genocida e ecocida de habitar a Terra, reproduzida em escala global.

[37] Informação verbal extraída da Sessão 1 do “Fórum do livro *Uma ecologia decolonial*”, realizado em 13 de março de 2023 e organizado pelo Centro de Estudos Ameríndios da Universidade de São Paulo (CESTA-USP). Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4qB9gMPR8TQ&t=2422s>. Acesso em: 13 set. 2023.

Esse padrão de habitar a Terra tem consequências cada vez mais explícitas. As mudanças climáticas têm causado catástrofes ambientais noticiadas cotidianamente: em julho de 2023, o planeta registrou novamente o dia mais quente desde que medições em nível mundial começaram a ser realizadas em 1979 (PLANETA, 2023, n.p); em junho, queimadas no Canadá deixaram Nova York coberta de fumaça (FUMAÇA, 2023, n.p) em agosto, foram registrados incêndios de grandes proporções na Califórnia (INCÊNDIOS, 2023, n.p), em Portugal (FOTO, 2023, n.p) e na Grécia (INCÊNDIO, 2023, n.p); tempestades no litoral Norte do estado de São Paulo alagaram a região de São Sebastião em fevereiro de 2023, quando muitas pessoas morreram ou perderam suas casas (CHUVA, 2023, n.p).

Em agosto de 2019, testemunhamos o dia virar noite na cidade de São Paulo devido à fuligem das queimadas da região amazônica, trazidas pelo vento a mais de 4.000 km de distância (BAQUI, 2019, n.p). Mas não é só isso: as chuvas, tão importantes para a vida e o agronegócio do Sudeste, vêm de “rios voadores”, massas de ar úmidas provenientes



Figura 21 – Registro aéreo da região de São Sebastião, em março de 2023, um mês após a tragédia ambiental. Fonte: acervo pessoal da artista.

da “transpiração” das árvores da Floresta Amazônica, que são levadas por correntes de ar rumo às outras regiões do Brasil. Sem essas árvores, sem a Floresta Amazônica, mudaria todo o regime de chuvas e tornaria, por exemplo, a região Sudeste muito seca, conforme pesquisa do cientista Antônio Donato Nobre (TEDXAMAZÔNIA, 2021, n.p).

Quando muitos homens se colocaram no centro do mundo, consideraram-se maiores em escala de importância, como sendo excepcionais, o povo escolhido por Deus, criado a sua imagem e semelhança; mais especiais, mais aptos, passaram a usar a razão e entender o funcionamento do mundo, começaram a achar que poderiam dominar tudo, transformar tudo em objeto, inclusive terras, rios, florestas, outros animais e outros humanos, que eram considerados menos humanos. Pararam de acreditar que outros seres vivos também teriam subjetividade, de se entender como parte de um todo, de uma mesma dança, começaram a sair por aí pisando no pé de todo mundo, tornando tudo passível de extermínio. Mas a piracema proposta por esta dissertação propõe um deslocamento desse pensamento, propõe a desconstrução dessa visão antropocentrada.

2.2 DESCONSTRUÇÃO DA SEPARAÇÃO HUMANO E NATUREZA

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (KRENAK, 2020, p. 83)

A desconstrução do conceito de antropocentrismo e da separação entre humano e natureza que está sendo trabalhada neste capítulo é importante para pensar a pesquisa e também foi disparador para pensar a exposição coletiva e os trabalhos de videoperformances *Humusidades* (2023) e *Corpo da Terra* (2023) de minha autoria, que entrarão em diálogo com os trabalhos de outros artistas. O trabalho *Mulher-mangue*, de Rosana Paulino, no qual ela mimetiza a imagem humana com a de árvores do mangue, é um exemplo de como essa desconstrução pode ser sugerida a partir da pintura. Trago alguns autores que ajudam no exercício dessas desconstruções, como Ailton Krenak, Eduardo Viveiros de Castro e Philippe Descola (Paris, França, 1949); eles também ajudam no movimento piracema de deslocamento, de afastamento de um pensamento que foi construído para dar suporte à fábrica de mundo capitalista.

O humano não existe separado da natureza: nós fazemos parte da natureza. O homem moderno da sociedade de consumo se esqueceu disso; hoje, porém, retomamos essa discussão pela filosofia e pela arte como forma de nos reaproximarmos do mundo natural de forma poética.

O professor Boaventura de Sousa Santos³⁸ (Coimbra, Portugal, 1940), na entrevista *Epistemologias do Sul* (2012), discorre sobre a importância de experiências não eurocêntricas informadas por outras cosmologias, ou seja, outras maneiras de ver a vida e a natureza, segundo as quais outros materiais simbólicos devem ser valorizados, sem hierarquias. Segundo o autor, há outros modos de entender a natureza sem considerá-la apenas como fonte de recursos naturais, “onde o rio é um objeto, as montanhas são um objeto e os recursos naturais são para explorar; o petróleo é para explorar até o tufano, podemos explorar os recursos naturais sem nenhum limite” (BOAVENTURA, 2012, n.p).

[38] Boaventura de Sousa Santos é um professor catedrático jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Os povos indígenas, por exemplo, viviam em tão íntima relação com a natureza que esta sequer lhes era exterior; pelo contrário, a mãe-terra, um ser vivente que englobava a eles e a todos os seres vivos presentes, passados e futuros. Por isso, a terra não lhes pertencia; eles pertenciam à terra. Essa concepção era tão mais verossímil que a eurocêntrica e tão perigosamente hostil aos interesses colonialistas dos europeus que o modo mais eficaz de combatê-la era eliminar os povos que a defendiam, transformando-os num obstáculo natural entre outros à exploração da natureza. (SANTOS, 2016, p. 42)

Logo, seria interessante fazer um movimento para inverter essa lógica, pensar a natureza como um ser tão vivo como nós, humanos, e compreender que fazemos parte da natureza. Ela não deve ser entendida como um recurso natural, mas como terra-mãe que nos provê tudo. Para perceber o mundo dessa maneira, precisamos fazer um esforço de nos aproximarmos de uma lógica diferente da lógica do capital, trazendo para a ciência outras formas de conhecimentos simbólicos, muitas vezes invisibilizados – como os conhecimentos afrodiaspóricos e ameríndios.

Os povos originários do Brasil têm um entendimento diferente dos ocidentais colonizadores: eles não separam a natureza da cultura e acreditam que todos os seres vivos têm subjetividade e que vivemos em relação com as outras formas de vida. Essas diferenças podem ser observadas no posicionamento de autores e líderes indígenas como David Kopenawa Yanomami e Ailton Krenak.

Ailton Krenak, em palestra intitulada *Futuro ancestral: conversa para adiar o fim do mundo* (AILTON, 2023, n.p), proferida em 13 de julho de 2023, explica que a cultura eurocentrada do homem branco concebeu a dicotomia natureza e cultura. Segundo Krenak, em várias culturas essas palavras sequer existem, pois para elas não há essa distinção:

Para a questão se nós somos natureza a resposta é mais simples: é claro que nós somos natureza. Só que, ao longo da história, da história da cultura, nós inventamos uma natureza. Essa natureza que a gente inventou é um simulacro que a gente fica manipulando. Porque nós somos a natureza, e se nós somos a natureza a gente deveria ficar contido no âmbito desta experiência do que nós podemos aqui concordar que seja natureza. Mas o que é interessante é que o que o pessoal que estuda linguagens e fez pesquisa em muitas línguas diferentes no planeta descobriu surpresos que na maioria destas línguas não há a palavra natureza, não tem o conceito, a ideia, de natureza, que essa ideia de natureza é uma ideia tipicamente civilizada, quer dizer, ela é uma ideia civilizatória. É como se a gente tivesse decidido nos convencer de que tem alguma coisa que é a natureza e nós temos a cultura. Nos anos 1970 e 80, a maior parte dos estudos era natureza e cultura; todo mundo ainda tem um pouco desta vocação. Não tem sentido alguém querer abrir um debate sobre natureza, a menos que ele abra o debate esclarecendo que nós estamos falando nos termos do que os humanos inventaram como natureza, e pra se destacar dizendo: já nós temos cultura. Isso serviu muito bem a uma mentalidade de expansão, de dominação do mundo e é um pensamento eminentemente eurocêntrico, esse pensamento só podia nascer na Europa. Um pensamento que acha que existe cultura e natureza e que oportunamente se apropria da cultura e começa a negociar com

a natureza, é um negócio. Do ponto de vista radical é como se essa parte da humanidade tivesse sequestrado a ideia originária de natureza, e agora dispõe dela plasticamente: você mata um rio, depois você faz outro rio, depois você preda uma região do planeta e constrói outra, então é essa ideia muito próxima do que nós chamamos de inteligência artificial, só que operando no plano das nossas próprias convicções; nós entendendo que tem alguma coisa que é cultura e outra coisa que é natureza. (AILTON, 2023, n.p)

A escuta da sabedoria milenar dos povos originários nos ajuda a desconstruir a separação humano e natureza e mesmo a palavra natureza que nós, ocidentais, ocidentalizados, construímos ao longo dos últimos séculos. Krenak é um autor indígena que está sempre tentando nos alertar sobre o perigo dessa dicotomia em que acabamos imersos. Sempre de modo poético e afetuoso tenta nos reaproximar do saber do corpo e da experiência com o vivo; seus livros são bons exemplos de como a arte, nesse caso na forma literária, pode desempenhar uma potência micropolítica que vai nos atravessando conforme vamos mergulhando em sua leitura e trazendo incômodos que podem produzir um germe de vida.

Na floresta não há essa substituição da vida, ela flui, e você, no fluxo, sente a sua pressão. Isso que chamam de natureza deveria ser a interação do nosso corpo com o entorno, em que a gente soubesse de onde vem o que comemos, para onde vai o ar que expiramos. Para além da ideia de “eu sou a natureza”, a consciência de estar vivo deveria atravessar de modo que fôssemos capazes de sentir que o rio, a floresta, o vento, as nuvens são nosso espelho na vida. (KRENAK, 2020, p. 99-100)

Sinto que, através da leitura, o autor vai convocando uma experiência corporal, num movimento que busca uma pulsão pela vida, onde o corpo humano e o corpo da Terra se contaminam e compartilham a mesma vida.

Mais do que pensar em um dilema entre cultura e natureza, a gente podia se inspirar a pensar na “dança da vida”, que transcende a separação entre natureza e cultura. Esse abismo cognitivo, isso que fica implantado feito um chip no nosso cérebro, dizendo para a gente que o nosso corpo é separado de tudo, é uma antecipação de uma vida robótica. (KRENAK, 2023, p. 74)

Cada povo originário da América tem sua subjetividade, tem sua sabedoria. Hugo Fortes (Araraquara, SP, 1968), em *Entre os espíritos da floresta* (2019), explica o conceito de perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro e da antropóloga Tânia Stolze Lima – segundo o qual o pensamento dos povos originários expande a noção de humanidade, vez que eles acreditam que outros seres vivos possuem subjetividade; e esses seres também se enxergam humanos do ponto de vista de que possuem subjetividade como os humanos;

uma onça, por exemplo, pode nos ver como caça – nessa relação, ela se enxerga como humana e nos vê como animais, como presas.

Estes pensadores afirmam que, para os povos indígenas amazônicos, a definição do humano não se baseia na tradicional dicotomia ocidental entre natureza e cultura. O humano não é aquele que se separa do mundo natural por sua capacidade de produzir cultura. Tampouco é o homem o único ser privilegiado que possui alma. A noção de humanidade para os ameríndios fundamenta-se na ideia de que uma “pessoa” que tem alma é humana, podendo essa pessoa ser animal, vegetal ou até coisa. Para os ameríndios, um animal, assim como nós, enxerga a si mesmo como pessoa, e portanto como humano, enquanto enxerga os humanos como animais. Ser humano, animal ou coisa depende do ponto de vista ou da perspectiva de quem enxerga o outro e não de uma definição estática e imutável. (FORTES, 2019, p. 2)

Essa perspectiva em que tudo está animado (com anima, com alma, que agencia o próprio movimento) difere da cultura europeia judaico-cristã, uma vez que, se a humanidade está em tudo, o homem deixa de ser excepcional e o centro de tudo. Poderíamos então aproximar o perspectivismo ameríndio descrito acima da ideia de animismo, segundo a qual seres além humanos são dotados de subjetividade. O antropólogo Philippe Descola define animismo em seu artigo “Além de natureza e cultura”:

Animismo, como uma continuidade de almas e descontinuidade de corpos, é muito comum no norte e no sul das Américas, na Sibéria e em algumas partes do sudoeste asiático, onde pessoas dotam plantas, animais e outros elementos de seus ambientes físicos de subjetividade e estabelecem com estas entidades todo tipo de relação pessoal, seja de amizade, troca, sedução ou hostilidade. Nestes sistemas animistas, humanos e muitos não-humanos são concebidos como dotados do mesmo tipo de interioridade, e por causa desta subjetividade comum é dito que animais e espíritos possuem características sociais: vivem em aldeias, seguem regras de parentesco e códigos éticos, desempenham atividades rituais e trocam objetos. (DESCOLA, 2015, n.p)

O conceito descrito acima poderia refletir na possibilidade de reconhecer a subjetividade do não humano, de considerá-lo ser vivo; portanto, instaura-se a necessidade de estar em constante negociação, havendo, como consequência, uma relação muito mais complexa com esses corpos, o que corrobora o reconhecimento da multiplicidade da vida neste planeta.

O ideário modernista das revoluções científicas, que posteriormente deu origem ao capitalismo, transferiu muita importância à razão e desqualificou o animismo, instaurando uma dicotomia entre percepção e conhecimento. O problema é que, quando não conseguimos enxergar a subjetividade no além humano, ou quando se constrói uma hierarquia na qual uns têm maior ou menor grau de subjetividade, alguns passam a ter

mais direito à vida do que outros, dependendo do seu grau de animacidade (CHEN, 2012), sendo mais ou menos passíveis de extermínio. A indagação que fica como decorrência desse pensamento é se não estaríamos estabelecendo uma divisão entre quem teria direito de viver e quem não teria.

Seria um exercício interessante fazer um deslocamento onde há um esforço para pensar a partir de uma pluralidade desses múltiplos pontos de vida³⁹, segundo os quais sempre estamos em relação. Nesse contexto, o mundo poderia ser lido de diferentes formas, abrindo possibilidades de existência de diferentes planetas. Conforme a professora, pesquisadora e jornalista Christine Greiner (São Paulo, 1961), cada sujeito lê o mundo de uma forma diferente; porém, se você lê o mundo de forma diferente, o mundo é diferente⁴⁰. Ela explica que esse pensamento semiótico é baseado nos estudos do cientista da computação William Clancey (Nova Jersey, EUA, 1952), e que, para esse autor, cada vez que muda a comunicação, o objeto muda, e não será mais o mesmo.

A filósofa e historiadora Isabelle Stengers (Bruxelas, Bélgica, 1949), em *Reativar o animismo*, explica que esse movimento de reativação nos ajudaria a ativar a pluralidade de vidas, invertendo essa lógica que favorece uma política de morte e extermínio de tudo que não é humano.

O animismo, no entanto, pode ser um nome a serviço da recuperação desses agenciamentos, uma vez que nos leva a sentir que a reivindicação de sua eficácia não nos cabe. Contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmistificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos existem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo. (STENGERS, 2017, p. 15)

O animismo poderia ajudar a desestabilizar a ideia de que o ser humano é o único que tem subjetividade e abrir a possibilidade de pensar que a vida não gira em torno de nós, pondo em xeque a centralidade do homem. Krenak, em uma de suas falas, diz que não distingue onde termina a natureza e onde começa a cultura: para ele, tudo é natureza⁴¹. Se também pudéssemos enxergar dessa forma, mudaríamos nosso modo de consumir e nossa relação com o mundo: adiaríamos o fim do mundo (KRENAK, 2020).

[39] Emanuele Coccia, em seu livro *Metamorfoses* (2020), fala em “pontos de vida” em vez de pontos de vista.

[40] Informação verbal extraída da aula da disciplina “Políticas da vida e construção de corpos – reativações anárquicas do animismo contemporâneo”, ministrada no segundo semestre de 2023 pela professora Christine Greiner no mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

[41] Conforme citado anteriormente no início deste subcapítulo (KRENAK, 2020, p. 83).

2.2.1 CULTURA DO EXCESSO E PRODUÇÃO DE LIXO

Não dá para jogar nada fora na Terra: as coisas ficam por aqui. Precisamos repensar como queremos estar no mundo, uma vez que, se continuarmos nesse ritmo, viveremos num ambiente extremamente hostil, sujeitos à insegurança alimentar e a situações extremas, como o fim da espécie humana. A forma colonizadora de objetificar tudo e todos os seres vivos visando sempre o lucro e o acúmulo de bens precisa ser repensada.

Krenak ilustra esse pensamento numa fala do canal do YouTube SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida e nos lembra da carta escrita em 1854 pelo cacique Seattle, liderança indígena dos povos Suquamish e Duwamish: “Se vocês continuarem no mesmo ritmo que estão seguindo, vocês vão produzir tantos detritos, que em algum tempo vocês vão sucumbir, vão morrer sob esses detritos. Vocês vão morrer debaixo dos seus vômitos, debaixo dos seus detritos” (AILTON, 2019, n.p).

A preocupação com o lixo não é exclusiva dos povos originários. Vilém Flusser, em seu artigo “A consumidora consumida” (1972), já alertava para o perigo do excesso da produção – tanto material quanto imaterial; nisso incluía também o excesso de produção de pensamentos e, mais tarde, no livro *A filosofia da caixa preta* (2002), questionava a produção de imagens – e da incapacidade que temos de absorver tudo que está sendo fabricado, o que gera um acúmulo de descarte de objetos, pensamentos e imagens que o planeta não tem capacidade de reciclar na mesma velocidade. Isso gera um acúmulo de lixo tão grande que já se configura um grande problema para a humanidade. Para Flusser, o humano se dissocia do mundo natural, transformando-o em cultura; o excesso de produção, no entanto, gera lixo, um lixo material e imaterial que não pode mais ser visto nem como cultura, nem como natureza.

O produto consumido não é natureza, é lixo. Isto é: antinatureza e também anti-cultura. Na sua anti-naturalidade o lixo se parece com a cultura, e na sua anti-culturalidade ele se parece com a natureza, mas não se confunde com nenhum dos dois reinos. De forma que consumir não significa devolver algo à natureza, mas estabelecer um terceiro reino da realidade: o reino do lixo. (FLUSSER, 1972, p. 38)

No entanto, no planeta que habitamos, não existe lixo: a sobra de um ser é o alimento de outro. Nós, humanos, com a aceleração desenfreada da produção e do consumo – sobretudo a partir da Revolução Industrial –, aumentamos o descarte das coisas de maneira tão exponencial que “inventamos” o lixo, uma vez que não dá tempo de o planeta colocar de volta no ciclo da vida toda essa sobra desnecessária à nossa sobrevivência. Na exposição *Piracema*, o problema do excesso de lixo será abordado de forma poética através do trabalho *Descartes*, proposto pela artista Natasha Barricelli.

As plantas, para produzir energia, consomem CO₂, e a sobra é oxigênio. Já os animais, no processo de produção de energia, consomem oxigênio e descartam CO₂. Os animais se alimentam das plantas ou de outros animais que se alimentam das plantas, mas o descarte do processo de digestão dos alimentos para os animais, as fezes, são adubo para as plantas. A planta nos dá o fruto; em contrapartida, dispersamos suas sementes, ajudando-as em seu processo de reprodução. Um vai completando o outro, numa dança em perfeita sincronia, numa orquestra em que tudo está interligado, sentindo e tocando junto. Um completa o outro tão perfeitamente como um negativo se encaixa na imagem ampliada.

2.3 NOSSA EXISTÊNCIA ATRAVÉS DE REDES DE AFETO

Todo conhecimento de si é sempre um conhecimento de outras formas de vida, pois cada forma de vida é uma colagem de várias espécies. (COCCIA, 2020, p. 205)

Esta é uma tentativa interdisciplinar entre comunicação, filosofia e biologia de pensar que existimos através de redes de afeto. Farei um exercício para relacionar essas diferentes perspectivas, que possibilitam destacar a importância da conexão, da interdependência e da comunicação na vida e na evolução dos seres vivos.

O professor e teórico da comunicação e semiótica Norval Baitello Junior parte do pensamento do jornalista Harry Pross (Karlsruhe, Alemanha, 1923 – Weiler-Simmerberg, Alemanha, 2010): “Toda comunicação começa no corpo e nele termina” (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 95). Por mais que hoje a comunicação passe por mediações e aparatos, ela sempre parte de um corpo (nem que seja o de um programador) e termina num corpo, que recebe essa mensagem. Baitello nos lembra que “A presença do corpo conduz a recordações da necessidade primordial de vínculo” (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 99), como os primeiros vínculos entre mãe e filha, e esses vínculos vão se ampliando ao longo da vida. O autor continua: “Comunicar-se é criar ambientes de vínculos” (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 100) e “Podemos dizer que o alimento dos vínculos pode ser genericamente denominado ‘afeto’, mas poeticamente deve ser chamado de ‘amor’” (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 102). Podemos, então, pensar que comunicar é expandir afetos ou amor.

Se pensarmos que nos formamos por meio da relação de afeto com o outro e que necessitamos dessa contaminação para nos constituirmos como seres vivos, podemos

pensar que o sujeito em si se constitui como comunidade de relações, como proposto pelo filósofo e semiótico norte-americano Vincent Colapietro (1950). Logo, podemos pensar que o indivíduo não é uma entidade isolada, mas sim, uma comunidade de vozes, perspectivas e experiências que foi constituindo o “eu” a partir da contaminação da relação com o outro, humano ou além humano.

Nessa perspectiva, o sujeito é visto como um conjunto de relações intersubjetivas, e não como uma entidade autônoma e isolada. Observamos, assim, a importância da comunicação e da troca de perspectivas e experiências para a construção da identidade e da subjetividade humana. Não podemos pensar num ser isolado, pois ele, em si, já é o entroncamento de uma rede de relações. Cecília Almeida Salles, semiótica e pesquisadora brasileira nos explica esse conceito na introdução do livro *Peirce e abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*, de Colapietro:

O sujeito individual é, em seu âmago, não uma esfera privada, mas um agente comunicativo. Em outras palavras, é distinguível mas não separável de outros, sua identidade é constituída pelas relações com outros. A pessoa não é só um possível membro de uma comunidade, porém, como sujeito, tem a própria forma de uma comunidade. (SALLES, 2014, p. 13)

Assim, acredito que já não podemos pensar em um ser isolado: uma vez que estamos todos em rede, um ser vai afetando o outro, atravessando-o e transformando-o. Mas essa não é uma questão apenas comunicacional, tampouco restrita às questões filosóficas: é uma questão vital, de como a vida na Terra está orquestrada. A cientista Lynn Margulis (Chicago, EUA, 1938 – Amherst, EUA, 2011) desenvolveu a teoria da endossimbiose, por meio da qual mostra que a cooperação é muito mais importante que a competição, interpretação modernista da teoria do cientista inglês Charles Darwin (1809) sobre a evolução da vida na Terra, e que nós só existimos como somos hoje porque nos constituímos por comunidades num movimento simbiótico. “Para Lynn Margulis nossas células, cada uma delas, é uma comunidade de seres que seguem em relação – não é só o ambiente que possibilita a vida na Terra, mas a vida na Terra também possibilita o ambiente (T2, 2022, n.p).

Margulis estudava microbiologia e percebeu que as primeiras células com núcleo que surgiram na Terra, no começo da história da vida neste planeta, formaram-se pela junção de bactérias (por serem menos complexas, as bactérias são mais resilientes e têm mais possibilidades de se mesclar). Ela conseguiu comprovar isso porque, dentro das organelas das células com núcleo (que, depois, formaram toda a vida animal, vegetal e dos fungos), havia um outro DNA. Portanto, um ser vivo composto de células organizadas com núcleo e organelas (quase toda a vida na Terra, com exceção das bactérias) já é uma comunidade.

A partir dessa teoria, o ponto nevrálgico da evolução da vida neste planeta se deu pela união entre seres, e não apenas pela seleção dos mais adaptados, como aprendemos na escola. A endossimbiose de Margulis mostra como a fusão simbiótica de diferentes organismos pode levar ao surgimento de novas formas de vida e a mudanças muito mais radicais do que as propostas pelos neodarwinistas⁴².

Simbiose é, segundo Margulis, a possibilidade de viver junto numa relação de troca intensa e profunda em que as partes se beneficiam dessa união. Mas é bom deixar claro que Margulis não descarta a teoria da evolução de Darwin descrita em seu livro *A origem das espécies por meio da seleção natural, ou preservação das raças favorecidas na luta pela vida*. A autora acredita que essa forma de seleção de fato existe; porém, para a evolução da vida na Terra, existem outros fatores mais importantes do que o sugerido por Darwin.

Através dessa obra, Darwin estabeleceu a base da biologia evolutiva que conhecemos hoje, introduzindo a teoria de que as formas de vida evoluem, se modificam e se transformam ao longo das gerações por um processo de seleção natural. (GRIMONI, 2023, p. 6)

Se, para Darwin, a evolução poderia ser esboçada como uma árvore na qual as hastes vão se ramificando e novas espécies vão surgindo, para Margulis a evolução seria mais parecida com uma rede ou uma grande trama, por meio da qual os organismos se interconectam. Portanto, poderíamos pensar nossa existência através de redes de afeto tanto do ponto de vista semiótico comunicacional (BAITELLO e COLAPIETRO) quanto do “ponto de vida” (COCCIA) na perspectiva da teoria de Margulis.

Para a cientista, a teoria da evolução de Darwin era apenas um dos aspectos da transformação da vida na Terra; mas a teoria de Darwin foi muito importante para entender que foi preciso um longo tempo para que todos os seres vivos se transformassem até chegarem a ser como são hoje. Portanto, um deslocamento proposto seria no sentido de entender que toda biodiversidade, toda vida na Terra atual, é a mais adaptada para viver o agora, sem escala de importância, e que o aspecto mais importante na evolução da vida para Margulis seria a simbiose (cooperação). Para a cientista, a evolução é o crescimento e o desenvolvimento da vida, de uma célula para um sistema vivo com muita interconexão envolvendo as partes que cobrem a Terra.

[42] O cineasta estadunidense John Feldman, diretor do filme *Symbiotic Earth: How Lynn Margulis Rocked the Boat and Started a Scientific Revolution* (2019) – que conta sobre a vida e as ideias de Lynn Margulis – nos explica que: “A essência do neodarwinismo é que as variações de um indivíduo para outro, que levam a mudanças evolutivas, são causadas por diferenças em seus genes, e que essas diferenças são os resultados de erros que acontecem quando os genes são copiados durante a reprodução. Estes são chamados de mutações genéticas aleatórias” (GRIMONI, 2023, p. 9).

Não importa o quanto nossa espécie nos preocupe, a vida é um sistema muito mais amplo. A vida é uma interdependência incrivelmente complexa de matérias e energia entre milhões de espécies fora (e dentro) de nossa própria pele. Esses alienígenas terráqueos são nossos parentes, nossos ancestrais, e parte de nós. Eles reciclam nossa matéria e nos trazem água e alimento. Não sobrevivemos sem “o outro”. Nosso passado simbiótico, interativo e interdependente é interligado por águas agitadas. (MARGULIS, 2022, p. 156)

Lynn saiu da microbiologia para tentar entender a macrobiologia quando conheceu o pesquisador e ambientalista James Lovelock (Letchworth Garden City, Reino Unido, 1919 – Abbotsbury, Reino Unido, 2022), autor da hipótese de Gaia – o primeiro a afirmar “no início da década de 70 que a vida como um todo otimiza o ambiente para seu próprio uso” (MARGULIS, 2022, p. 160). Ela o ajudou a desenvolver essa hipótese e a divulgá-la. O termo Gaia vem do grego, quer dizer Mãe Terra e foi sugerido a Lovelock pelo romancista William Goldin (Newquay, Reino Unido, 1911 – Perranarworthal, Reino Unido, 1993).

O termo Gaia foi sugerido a Lovelock pelo romancista William Golding (1911-1993), autor de O senhor das moscas. No início da década de 1970, os dois moravam em Bowerchalke, Wiltshire, na Inglaterra. Lovelock perguntou ao vizinho se seria possível substituir a longa e pesada expressão “sistema cibernético de tendência homeostática conforme detectado por anomalias químicas na atmosfera da Terra” por um termo que significasse “Terra”. “Preciso de uma boa palavra curta”, disse. Em caminhadas pelo campo na magnífica região das chapadas calcárias, no sul da Inglaterra, Golding sugeriu Gaia. Antiga palavra em grego para “Mãe Terra”, Gaia serve de raiz etimológica a muitos termos científicos, como geologia, geometria e Pangeia. (MARGULIS, 2022, p. 163-164)

Embora o nome venha da mitologia grega, Gaia, para Lovelock e Margulis, não é um termo mítico ou religioso, nem mesmo um organismo. Lynn afirma que Gaia é um sistema onde todos os organismos estão ligados, em interação, um depende do outro, onde o descarte de um é o alimento do outro, e a fonte de energia é o Sol, como uma rede em escala planetária.

Gaia, a Terra viva, transcende em muito qualquer organismo ou mesmo qualquer população. Os resíduos de um organismo são o alimento de outro. Sem distinguir entre o alimento de um e o resíduo de outro, o sistema de Gaia recicla a matéria em todo o planeta. Gaia, o sistema, é o resultado da interligação dos 10 milhões ou mais de espécies vivas que compõem seu corpo sempre ativo. Longe de ser frágil ou conscientemente irritável, a vida planetária é de extrema flexibilidade. [...] Gaia exibe uma fisiologia que identificamos como ajuste ambiental. Gaia, em si, não é um organismo diretamente relacionado entre muitos outros. É uma propriedade de emergente da interação de organismos, o planeta esférico no qual eles moram e uma fonte de energia, o Sol. (MARGULIS, 2022, p. 165)

Gaia seria esse tecer de todos os sistemas, o funcionamento autorregulado (por vários dispositivos diferentes, desde o micro ao macro); seria o funcionamento da trama da vida na Terra. Gaia seria como um intrincamento de sistemas autorregulados. A atmosfera de um planeta com vida é diferente da atmosfera de um planeta sem vida, a atmosfera propicia a vida, e a vida mantém a atmosfera como ela é.

Existe um paralelo entre as nossas células, que foram originadas por seres em relação, e a atmosfera do planeta inteiro, que também é sustentada pelas partes que a compõem. “A Terra em si deve ser considerada como uma experiência artística. A evolução é, na verdade, a produção do que deveríamos chamar de natureza contemporânea” (COCCIA, 2020, p. 196). É como uma dança mágica que existe em tudo que é vivo, todos os sistemas vivos têm uma inteligência muito suprema e estão totalmente conectados. Gaia possui muitos sistemas que regulam o planeta todo e funcionam em equilíbrio; mexer em um sistema causa muita confusão porque desregula o equilíbrio, e outro equilíbrio precisa se estabelecer, por isso que a ação humana na Terra gera tantos impactos.

Quando entrou em contato com a teoria de Gaia, de Lovelock, Margulis percebeu que tanto na esfera microscópica quanto na macroscópica a organização se dá por interdependência, em rede, através de contaminações e, principalmente, de cooperações, embora também haja competição em menor escala.

Se nossa subjetividade e nosso corpo físico são constituídos por redes de afeto, isso não é diferente se observarmos na escala do planeta que vivemos. A vida na Terra é sustentada por processos fisiológicos, como respiração e digestão. A vida é um fenômeno de tamanho planetário, e, para que o fenômeno continue existindo, o contato entre os seres é imprescindível. Não existe a possibilidade de vida sem o contato; a vida que existe é que fornece as condições para que continue existindo vida. A hipótese de Gaia é uma relação de simbiose numa escala planetária, a simbiose vista do espaço. Gaia poderia ser pensada como uma enorme rede na qual toda a vida na Terra estaria interconectada (T2, 2022, n.p).

O restaurante-obra *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, que foi um dos disparadores para esta pesquisa, é um exemplo de como a arte pode tonar visível a nossa conexão e dependência com o além humano ao propor um deslocamento no qual nossas ações têm intencionalidade e consequências, ao indicar que a nossa alimentação ajuda a construir a paisagem do planeta e ao mostrar toda uma rede que foi tecida para que esse trabalho, que dependia de muitas pessoas, pudesse acontecer.

Tanto sob a perspectiva da vida quanto sob o ponto de vista semiótico comunicacional foi proposto um deslocamento num fluxo contrário de um pensamento moderno, no sentido que vivemos interconectados, em relação com o mundo, em uma grande rede. Para estarmos vivos e restituirmos o contato com a pulsão de vida, seria importante criarmos redes de afeto pelas quais nos deixamos ser afetados pelo mundo.

A exposição *Piracema* foi sendo estruturada pela construção de redes de afeto, o afeto pensado a partir de Suely Rolnik como atravessamentos que nos perfuram e nos transformam através do encontro com o outro e ajudam a transformar a nossa subjetividade. Só está sendo possível construir a exposição a muitas mãos: a dupla na curadoria, os produtores, todos os artistas, os ateliês de impressão e montagem das imagens, montadores, aplicadores da comunicação visual nas paredes e escadas, coletivo do GAU que vai preparar a comida da abertura etc. Todos estamos conectados a uma rede de afetos que é fundamental para sustentar este projeto.



(Imagem: Juliana Lewkowicz, Cataratas III, 2016)

CAPÍTULO 3

PROCESSOS DE DESLOCAMENTOS EM DIREÇÃO À PIRACEMA

Ao abordar o trabalho de artistas e educadores, a publicação destaca a ideia de que em artes é possível aprender não apenas com o que se pode dizer sobre os artistas e suas obras, mas também a partir de um interesse genuíno pelos processos de investigação que lhes dão origem e envolvem questionamentos, escolhas, pesquisas plásticas e experimentações variadas, diante do mundo e da vida. (PRATES, 2016, p. 15)

Neste capítulo, será trabalhada a ideia da *Piracema* a partir da construção desta pesquisa e do projeto da exposição, que é um deslocamento de práticas artísticas e curatoriais. Este terceiro capítulo se organiza simultaneamente ao projeto da exposição *Piracema*, que vai ser um começo e talvez não traga respostas, mas tem o potencial de gerar mais questionamentos. A exposição é um desejo de compor a pesquisa nos seus aspectos teórico-práticos de ser piracema, de nadar contra um fluxo de pensamento autodeterminado, em emergência, uma performatização do pensamento, com o objetivo de quebrar paradigmas modernos e inverter um fluxo para pensamento em processo, de ser comunidade, como propõe o Colapietro. A intenção não é ter respostas, pois não se trata de buscar um fim, mas de ter um começo, como na piracema, na qual o final é um recomeço, pois termina com a desova dos peixes para a possibilidade da continuidade da vida a partir das próximas gerações. Aqui, nesses processos de deslocamento em direção à piracema, apresentamos esta como estado crítico, como resistência ao individualismo e como um experimento de exploração de modos de coexistência artístico.

A constituição da exposição foi pensada em caráter emergente e coletivo a partir da noção de cuidado e do conceito de Ricardo Basbaum de artista-etc (que repensa o papel do artista e o extrapola). Serão abordados também o porquê a exposição-piracema ocupa o imóvel onde ela acontecerá, quais são os artistas e os coletivos que irão integrá-la (que serão melhor detalhados com a descrição das respectivas obras e suas fichas técnicas nos apêndices I e II), quais são os artista e coletivos que produzem a comunidade dos propositores da exposição *Piracema*. Abordaremos, também, alguns trabalhos em termos de seus agenciamentos para entender o deslocamento proposto pela exposição,

como *A origem do escuro*, do artista indígena Fabiano Kuaray Papa, a *Residência-arte Vai passar*, da artista propositora Malka Borenstein, *Descartes*, da artista propositora Natasha Barricelli, a performance *Experimentação frequencial*, do coletivo Espiralistas, a performance *Espelho movente*, idealizada por Bárbara Serafim, e o trabalho *Humusidades*, produzido a partir desta pesquisa, de minha autoria, para reforçar as desconstruções dos conceitos abordadas no capítulo 2.

Portanto, pretendo colocar em prática esta pesquisa através do experimento de uma exposição homônima a esta dissertação, que partiu da vontade de preencher com arte um imóvel pertencente à minha família que estava desocupado, junto aos desejos de tirar do ateliê trabalhos de arte e de trazer para a prática a pesquisa desta dissertação e poder compartilhar e devolver de maneira ampliada, com um impacto maior para a sociedade. Mas, como um peixe sozinho não faz piracema, foram convidados alguns artistas para nadar junto a nós nesta empreitada colaborativa, para trazer deslocamentos para um espaço desocupado na cidade e levar vida para esse lugar imóvel que irá abrigar a exposição, fazendo agora todo esse conjunto nadar em fluxo. Tive o cuidado de que esta exposição não fosse pensada só por mim. Convidei a artista Malka Borenstein para pensarmos juntas a exposição, para trazer outros olhares e, assim, formou-se o nosso coletivo curatorial composto por duas artistas mulheres, na qual a autoria foi diluída.

Malka é artista, dedicando-se a pintura, performances e instalações. Atualmente, é doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve sua pesquisa interdisciplinar entre comunicação e arte buscando reflexões que partem dos regimes de sentido e presença e do compartilhamento a partir de vivências processuais e culturais dentro de residências artísticas. Sua experiência com a *Residência-arte Vai passar* de trabalhar e criar coletivamente se somou às minhas proposições, e nesse sentido seu ingresso no coletivo curatorial ampliou a alteridade e a diversidade, conferindo mais sentido e complexidade à mostra.

Compartilho o processo emergente desse experimento como algo vivo, pulsante, que está em movimento e está sendo desenvolvido concomitantemente com esta escrita. Portanto, preciso alertá-los de que, neste estudo, não serão encontradas respostas, como em quase tudo que diz respeito à ciência, mas perguntas. Estamos mergulhados em águas geladas e nadando contra a correnteza; estamos em um lugar de incertezas, de experimentação artística e curatorial.

Essa curadoria foi pensada a partir do cuidado, e não da cura, tão necessária à sociedade contemporânea; foi concebida a partir de inquietações e incertezas.

Como transpor para o espaço todos esses atravessamentos desta pesquisa? Como a arte pode nos ajudar a pensar outros mundos possíveis? Como podemos, a partir dos agenciamentos artísticos coletivos, explorar novas formas de subjetivação? Como

gerar ecologias artísticas? Como a arte pode ser ativadora de coletividades? Diante das extremidades dos processos, de que modo a exposição *Piracema* é capaz de elaborar práticas e discursos de maneira descentralizada?

A exposição foi construída a partir do diálogo do nosso corpo com a arquitetura do prédio; um diálogo entre os trabalhos e a arquitetura, entre os trabalhos; a arquitetura do prédio e o nosso corpo em movimento; a partir dos trabalhos que compartilham o mesmo espaço, o espaço e o corpo que vai se deslocar nesse espaço. Pensar essa exposição é pensar em muitos diálogos, é pensar no movimento do corpo e nos deslocamentos propostos pelas obras.

Como organizar as obras a partir das especificidades do espaço para que elas se potencializem? Como pensar as obras presentes no espaço de modo que uma potencialize a outra? Como criar ruídos entre as obras capazes de potencializá-las? Como criar diálogos entre as obras no espaço de modo que uma não se sobreponha à outra, mas que, juntas, a partir de suas dissonâncias, de seus atritos ou de suas afinidades, possam criar sentido, possam atravessar os corpos dos visitantes?

Conforta-me saber que os espaços da arte e da ciência em geral partem de dúvidas e incertezas, como nós partimos para organizar a exposição. Nos cadernos de processos artísticos e pedagógicos da 32ª Bienal de São Paulo, Jochen Volz compartilha seus questionamentos ao conceber essa edição:

Mas como traduzir um tema tão vasto em uma mostra de arte? Ao organizar uma exposição, muitas vezes se parte de uma série de questões e de muitas discussões com colegas e amigos, artistas, críticos e profissionais de outras áreas de pesquisa. E como organizadores de exposição ou curadores, como hoje somos chamados, olhamos de muito perto o que os artistas estão fazendo. (VOLZ, 2016, p. 10)

Como pensar a curadoria? Leda Maria Martins explicou, na abertura da 35ª Bienal de São Paulo, que seria pela cura:

Como pensar curadoria? O curador é um dos elementos, como palavra e como conceito, mais importante [...] e o curador, a curadora é aquele, é aquela que cura. Olha que coincidência semântica maravilhosa! O poeta ao poetar, o artista ao exercer sua arte é também um canal de cura.⁴³

Adorariamos partir da concepção de Leda Maria Martins de curadoria como cura, mas talvez ainda seja um pouco utópico acreditar que poderíamos curar a sociedade do Antropoceno. Portanto, partimos da curadoria como cuidado, como apontado por Cauê

[43] Informação oral de Leda Maria Martins na abertura da 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível, em 2023.

Alves (2010) – ele retoma o significado de curador como responsável por cuidar dos interesses do artista e de seus trabalhos de arte – e de artista-etc, de Ricardo Basbaum (2013), que parte do questionamento da natureza, da função e da inquietação do artista, que o levam a exercer múltiplas funções. Essa inquietação me fez procurar a vida acadêmica, mais uma vez a inquietação fez com que quisesse trazer para a prática a pesquisa teórica e devolver para a sociedade a pesquisa na forma de uma exposição, para que a pesquisa não ficasse restrita à esfera reflexiva crítico-teórica, e pudesse também abordar seu lado reflexivo prático.

Nesta pesquisa, coloco-me, então, em deslocamento de uma artista-etc, questionando o papel do artista, para propor um percurso curatorial coletivo que tem como objetivo dar visibilidade às questões ambientais em um exercício que busca uma reaproximação do humano com o mundo natural. Assim, a proposta é “borrar” a ideia antropocentrista do homem como centro de importância da vida na Terra e mostrar que este mundo que nós (povo da mercadoria) construímos gerou uma crise ambiental, na qual o aquecimento global é uma realidade, e o futuro vai ser muito hostil pra vida humana na Terra. Então me pergunto: como a arte pode nos ajudar a imaginar outros futuros possíveis?

Para realizar uma curadoria é preciso abrir diálogos – diálogos entre o coletivo curatorial (que pode ter ideias conflitantes), entre nós e os artistas que foram convidados, diálogos entre os trabalhos desses artistas, e diálogos entre os próprios trabalhos, o espaço e o público. A comunicação está intrinsecamente ligada ao projeto expositivo.

Ao conceber a exposição *Piracema*, a primeira questão que me ocorreu foi que um agenciamento individual não daria conta de trazer as questões que queria abordar; precisaria de um agenciamento coletivo. Senti a necessidade de abrir para a produção colaborativa (como todo o movimento de construção de redes de afeto proposto no capítulo 2) por meio da formação de ecologias artístico-curatoriais. Pensei que seria potente se trouxesse trabalhos de outros artistas não apenas para dialogar com os meus, mas para nadarmos no fluxo desta *Piracema* juntos. Ao compartilhar esse deslocamento com outros artistas, o meu movimento foi inverter um fluxo individual das correntes liberal e neoliberal que produziram este mundo individualista, individualizante, para nadar em outras correntes, da coletividade do bem-estar social comum (RANCIÈRE, 2009), em um movimento de crítica institucional que dá primazia a uma ordem coletiva, na qual a autoria é diluída, e a coletividade é valorizada, num deslocamento de uma índole e lógica individualizante para uma coletiva.

Usando essa lógica de transformação, a exposição, que em sua fase embrionária era individual, foi se desconstruindo, até eu convidar a artista-pesquisadora Malka Borenstein para mergulhar comigo na exposição e constituir um coletivo curatorial, no qual existem afinidades e diferenças; é na fricção, no atrito e no afeto que construímos um pensamento curatorial capaz de dar materialidade a essa exposição coletiva, que acabará

diluindo sua autoria. Quando construímos juntas, o trabalho fica muito mais complexo, pois, se por um lado podemos dividir responsabilidades e tarefas, por outro nem sempre concordamos com os caminhos a percorrer para a construção da *Piracema*. O projeto da exposição que, no momento de transição para o coletivo curatorial, contava com mais de 15 artistas, passou a ter mais de 20, já que minhas primeiras ideias foram se contaminando e se desconstruindo através do contato com a outra artista-curadora.

Quando convidei a Malka para realizarmos juntas a curadoria, queria trazer para a exposição a sua experiência de criar redes de afeto que ela desenvolveu através da idealização da *Residência-arte Vai passar*, uma proposição artística que busca ativar o corpo e criar experiências em rede com mulheres artistas.

A Residência-Arte Vai passar é uma proposição de uma artista que, através da ativação do corpo em experiência e vivências em práticas e procedimentos artísticos, busca a criação de uma rede composta por mulheres artistas de diferentes trajetórias. Tendo como objetivo principal criar conexões entre circuitos diversos, através de ações que articulam mecanismos para um sistema mais homogêneo no campo arte. (BORENSTEIN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2023, n.p)

Esta artista-pesquisadora-curadora trouxe para a exposição um modo de pensar a sua condição de privilégio que me atravessou; ela se reconhece em lugar de privilégio social, mas o entende como um lugar de responsabilidade de abrir espaços para pessoas que têm dificuldade de movimentar seus trabalhos mesmo em um espaço independente, compartilhando a oportunidade de visibilidade. A *Residência-arte Vai passar* ajuda a desconstruir a ideia da centralidade do homem branco e traz a importância da diversidade e da alteridade, que foram abordadas no capítulo 2.

Quando a Malka trouxe a *Residência-arte Vai passar* para a exposição Piracema, ela teve o cuidado de escolher residentes cujas pesquisas artísticas estivessem relacionadas com as questões levantadas pelo projeto desta exposição. As artistas Bárbara Serafim, Isabelle Passos, Deadorin e Ana Imani recebem apoio da *Residência-arte Vai passar* para produzir algumas obras comissionadas. Malka trouxe ainda mais complexidade para a exposição ao sugerir a participação de artistas da *Residência Artística Caatinga*, espaço dedicado a receber artistas de forma gratuita na caatinga do Piauí, idealizado pelo artista Santídio Pereira (Isaías Coelho, PI, 1996).

A Residência Artística Caatinga é, em termos concretos, uma casa com dois quartos, duas salas, cozinha, lavanderia, banheiro e um grande alpendre na Caatinga do Piauí, nordeste brasileiro. Essa casa foi construída com o objetivo de ser um lugar para que artistas possam conhecer e vivenciar a Caatinga de forma totalmente gratuita, assim como trocarem experiências e saberes com a população local. (BORENSTEIN; OLIVEIRA; PEREIRA, 2023, n.p)

Os artistas da *Residência Artística Caatinga* que vão participar da exposição são Igor Romualdo, Ramon Santos e Luiz Lira (o trabalho de todos os artistas com suas fichas técnicas estão descritos no apêndice I, e suas minibiografias podem ser acessadas no apêndice II). Esses artistas trouxeram para o cardume o coletivo Jayy Tranças, que foi criado no ano de 2020 com o propósito de resgatar a autoestima das mulheres pretas e periféricas ao trançar seus cabelos. Integram o grupo Jaiane Damasceno, Janaína Damasceno, Daiane Damasceno e Deusvaldo Pereira. A arte de trançar os cabelos está presente na vida das integrantes desde sua infância, quando suas avós os trançavam. Todos esses artistas receberam o apoio financeiro da *Residência-arte Vai passar* para a produção de seus trabalhos.

A seleção dos artistas partiu da relação de afeto⁴⁴ entre o coletivo curatorial e os outros artistas, a pertinência das obras para pensar outros mundos e trouxe como consequência a possibilidade de diversidade de mundos trazidos pelas múltiplas vozes presentes no mesmo espaço e, conseqüentemente, mais potência para a exposição.

O título da exposição, *Piracema*, partiu da relação com o espaço. Logo que idealizei este projeto e ainda não contava com o coletivo curatorial, abri um diálogo com o lugar onde ela irá acontecer: fui pensado em como ocupar o espaço e devolver-lhe um fluxo de vida. É uma área grande, mas não vi isso como um problema; pensei que o tamanho permitiria que os trabalhos respirassem e tivessem suas especificidades valorizadas. Pensei em ocupar cada lembrança, o elevador desativado, as escadas, as janelas, o solar, a salinha fechada e a edícula do prédio. Fui ordenando e reordenando os trabalhos cada vez que visitava o espaço; criava na minha cabeça uma expografia própria e pensava nas suas relações, como os trabalhos poderiam ficar expostos em diálogo: esse era um exercício que fazia toda vez que me deslocava pelo espaço. Primeiro fiz esse exercício com os meus trabalhos; passeava e ficava pensando onde eles poderiam ficar alocados, em diálogo com quais trabalhos ficariam mais interessantes. Depois, quando decidi convidar outros artistas para mergulhar no diálogo, continuei fazendo essa operação. A expografia foi sendo criada durante as muitas visitas ao ateliê, a partir do movimento, do deslocamento do corpo, e conforme eu ia entrando em contato com os trabalhos dos demais artistas. A escolha das obras foi sendo pensada em diálogo com a edificação, de modo que os trabalhos fossem potencializados pelas fricções com o ambiente, e esse conceito continuou a ser usado quando nos tornamos um coletivo curatorial.

Conforme dissemos, a exposição se dará como uma tentativa de trazer para a prática a pesquisa e compartilhá-la com a sociedade, em um deslocamento, um movimento no qual o fim se pretende um novo começo que pode gerar mais dúvidas e questionamentos do que respostas. Será feito um esforço para criar uma experiência artística que possa refletir

[44] Afeto pensado pela ótica de Suely Rolnik, onde o encontro de dois corpos gera um atravessamento que pode mudar a subjetividade.

as desconstruções propostas nesta pesquisa teórica, que tem a intencionalidade de buscar movimentos micropolíticos para o público que instiguem uma reflexão crítica sobre o nosso modo de estar no mundo, que possibilitem novas fabulações para nossa existência, que pode fracassar. O projeto curatorial será estudado nos próximos subcapítulos a partir da metodologia dos processos comunicacionais: regime de sentido (pressupõe entender o sentido da exposição), regime de presença (pressupõe entender como se dá a presença do corpo quando ele é ativado pela exposição) e regime de coletividade (pressupõe um processo colaborativo no fazer).

3.1 REGIMES DE SENTIDO DE PROCESSOS ARTÍSTICO-CURATORIAIS

Qual o sentido desta curadoria?

Para dar início a esse fluxo e à construção de sentido da exposição, partimos da imagem da piracema como guia de pensamento e construção do projeto expositivo. Utilizamos dela, pois a própria arquitetura do espaço nos atravessa, em uma analogia com esse evento natural dos peixes. O espaço, dividido em três andares, impõe um movimento de subida das escadas para que se possa visitar toda a sua estrutura, e esse movimento se assemelha ao da subida dos rios pelos peixes, que atravessam as correntezas para procriar e dar continuidade à vida. Será construída uma interação com a arquitetura do lugar para que o encontro dos trabalhos com o espaço potencialize seus entendimentos e seus diálogos com a temática proposta, em que a especificidade do local está sendo entendida como força. Um dos deslocamentos curatoriais, então, seria entender o movimento como potência de vida em oposição à paralização. Aplicando o significado de piracema ao ponto de vista curatorial, seria pensar em uma metáfora na qual o percurso expositivo teria a intenção de colocar o corpo dos visitantes em movimento, e o contato com os trabalhos expostos pudesse gerar pequenos deslocamentos micropolíticos em busca de impulso vital.

Mas por que partir dessa metáfora para a construção de sentido do projeto curatorial? Sempre foi uma vontade ocupar esse ateliê desabitado, pois as particularidades do prédio me instigam. Ao visitar constantemente o local, pude observá-lo com mais atenção. Olhei para as escadas e percorri seu caminho ao subir e descer seus três lances; nesse movimento, me vi numa cachoeira. Talvez já estivesse atravessada pelos fluxos das águas. No térreo, comecei a testar a instalação de um cianótipo em tecido de minha

autoria, no qual crianças brincam na água; já comecei a criar relações com o prédio e movimento com as memórias.

Ao vislumbrar as escadas como cachoeiras, a criação expográfica foi ganhando forma. Adesivei nos espelhos dos degraus múltiplas imagens que se complementam ao longo do caminho, formando a imagem completa de uma queda d'água. Ao explorar a exposição, os visitantes serão convidados a subir essa cachoeira para poder ver os outros trabalhos, à semelhança do movimento de uma piracema. Esse termo tem origem no tupi – *pira*, peixe, e *cema*, subida. Os peixes fazem o esforço de subir os rios para que possam se reproduzir e dar continuidade à vida.

“A piracema é esse momento em que os peixes sobem o rio para desovar nos igarapés. É o momento da renovação da existência da vida. Mesmo com tudo que prejudica o rio, como garimpo, assoreamento... esses peixes resistem. Dá para fazer um paralelo com os povos indígenas amazônidas, que, mesmo com toda a violência colonial, seguem em frente subindo o rio”, fala Denilson. “Piracema” é sobre resistência e resiliência, é também esperança no futuro. (CURA, 2023, n.p)



Figura 22 – Piracema (2023), obra concebida por Denilson Baniwa na empena do Edifício Cidade de Manaus, com tucunarés, matrinxãs, piraibas e outros peixes. A obra tem 48 m de altura e 396 m² de área. Fonte: CURA, 2023, n.p.

Mas o que significa piracema, para além da subida dos peixes pelos rios? O que eles vão fazer lá em cima, perto das nascentes? A subida é movimento, a chegada é encontrar um lugar seguro para que possam se reproduzir e dar continuidade à vida. O que queremos movimentar? O que almejamos trazer à vida? Como podemos colocar em deslocamento conceitos, ideias, trabalhos de arte e público?

Estas questões propulsionaram o início da curadoria da exposição: a construção de um percurso a partir do movimento da piracema para conceber a expografia e a disposição das obras – um convite a refletir, a pensar nesse movimento dos peixes no sentido de voltar para um impulso de vida, de fertilidade, de “construção com”; um percurso que tire a centralidade do humano e deposite a atenção nas múltiplas existências, no mais que humano. Um deslocamento do desenvolvimento para o envolvimento, como proposto pelo sábio quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo (Francinópolis, PI, 1959 – São João do Piauí, PI, 2023). O imóvel, sem ocupação, assemelha-se a um esqueleto, morto; penso que trazer movimento, mobilidade, para esse imóvel, seria um movimento de trazê-lo para a vida.

Para criar sentido, a expografia foi pensada a partir da ideia de ateliê, em um deslocamento proposto para mostrar os trabalhos em sua fragilidade e inacabamento; sem os acabamentos que protegem as obras usados em muitos museus e que lhes conferem aura de obra de arte, como molduras e vidros. Trabalhos fotográficos serão expostos no papel e colocados diretamente na parede com ímãs de neodímio; outro exemplo seria a obra *Permaneço viva*, de minha autoria, na qual 524 imagens de céus impressas em papel vegetal no tamanho A4 serão penduradas no teto, sem uma proteção de acrílico. A expografia busca trazer a ideia de inacabamento, fragilidade e precariedade.

Recorremos ao livro *A condição precária da arte: corpo e imagem no século XXI* (2022), do professor e pesquisador Luiz Cláudio da Costa, para entendermos a precariedade da arte como precariedade da existência humana, nossa relação com a morte e nossa dependência do outro – e incluo também o além humano – para estarmos vivos. O autor situa essa relação precária a partir dos estudos dos trabalhos de Lygia Clark:

O dentro é o fora, O antes é o depois, Trepantes, as proposições Caminhando, Desenhe com o dedo, O eu e o tu (da série “Roupa-corpo-roupa”) mostram que o termo “precariedade”, enunciado pela artista desde 1963, vinculava-se a uma imagem da vida ligada à condição de interdependência, à permeabilidade e exposição do corpo ao outro e ao mundo. (COSTA, 2022, p. 44)

Nossa interdependência corrobora a pertinência da construção de uma rede de afetos (como atravessamentos e modificações que o encontro com o outro nos propiciam) para pensarmos a construção de uma exposição.

Infelizmente, nem todos os artistas concordaram com esse modo de expor seus trabalhos; para alguns, era muito importante que tivessem proteção e o acabamento da moldura ou da adesivagem em chapa de metal, e isso foi respeitado pela curadoria, que acabou resolvendo esse problema colocando essas obras em espaços separados das demais. Contudo, essa pode ser entendida como uma fragilidade do ponto de vista do conceito expográfico.

O espaço onde será realizada a exposição, embora seja uma propriedade privada, não é um espaço institucionalizado da arte. Como já dito, a exposição nasceu a partir do desejo de trabalhar em um espaço específico, o imóvel da minha família – onde, no passado, artesãos produziam sapatos à mão –, que traz muitas memórias e está desabitado. Esse espaço não tem as condições de luz e umidade ideais para expor obras de arte como na maioria dos museus e em algumas galerias, mas suas especificidades podem gerar uma potência de criação.

Assim, a exposição será um exercício de unir esforços para a abertura de um espaço independente de arte temporário que reúna artistas que estão fora do circuito institucional da arte e desloque seus trabalhos dos ateliês, propiciando um lugar no qual o debate sobre as relações entre arte e natureza, o fazer coletivo e a possibilidade de pensar outros mundos a partir da arte possam ser compartilhados com o público para gerar deslocamentos e fricções com o entorno, região cercada de centros financeiros e de comércio. Partimos, assim, da especificidade do espaço para construir o projeto.

Alguns trabalhos também foram produzidos a partir das características desse lugar, ou seja, foram criados a partir do espaço e pensados para o contexto específico dessa exposição. Esse é o caso de algumas obras comissionadas pela *Residência-arte Vai passar*, como a escultura do artista Vank, que estará na entrada da exposição e homenageia a orixá das águas doces, rios e cachoeiras, da cultura iorubá, Osun (ou Oxum), e a videoperformance *Humusidades*, que foi realizada no local. Algumas performances também estão sendo pensadas a partir do atrito do corpo com o espaço específico desse lugar, como a da artista da *Residência-arte Vai passar* Bárbara Serafim, que está projetando a performance *Espelho movente*, na qual o corpo da artista estará em relação com as escadas do prédio, e a do coletivo Espirialistas, que está programando uma performance na qual nove mulheres vão fazer suas vozes ressoarem pelo espaço do primeiro andar do imóvel que queremos torná-lo móvel, trazendo-o para o movimento junto a essa *Piracema*. Contudo, esses trabalhos poderão criar vida e se adaptar a outros espaços e contextos, e posteriormente ser apresentados em outros lugares.

A ideia que nos guiou para construir essa curadoria foi de que o modo de vida que nós (povo da mercadoria) escolhemos para viver acabou gerando uma crise ambiental e, portanto, seria preciso buscar outras formas de estar no mundo se quisermos viver em um planeta que não seja hostil para a vida humana.

Para fazer um novo mundo, você começa com um antigo certamente. Para achar um mundo, talvez você precise ter perdido um. Talvez você precise estar perdida. A dança da renovação, a dança que criou o mundo, sempre foi dançada nas bordas das coisas, no limite, na costa enevoada. (LEGUIN, 1989, p. 48 apud EGGERS, 2021, p. 72)

Na fundamentação teórica, um esforço foi feito para questionar e desconstruir um mundo antigo, ou atual, fundado por conceitos como o antropocentrismo e a separação humano e natureza, que tem gerado uma enorme produção de lixo e uma crise ambiental grave. Por outro lado, foi feito um esforço de deslocamento que busca encontrar um novo mundo, ao propor a construção de um mundo onde redes de afetos humanas e além humanas fossem tecidas.

Para o experimento prático da exposição *Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte*, foram trazidos muitos coletivos, onde uma comunidade (formas de vida comum) está sendo formada em um processo de nos deixarmos ser transformados pelo outro, pelas nossas diferenças, no processo de alteridade e de identidade, invertendo o modo de vida ocidental, ocidentalizado, que abordamos no capítulo 2 para mostrar a importância da rede de afetos para pensar outros mundos. Um exemplo de obra coletiva que integrará a mostra é o projeto *Descartes*, proposição da artista Natasha Barricelli junto ao Colo de Vó, coletivo que repensa a pegada do humano na Terra, propondo um mundo onde o excesso de descarte da nossa fábrica de mundos capitalista não gere tanto lixo. Trata-se de uma oficina de reparação de peças de porcelana doadas. A artista proponente recebe essas peças com pequenos defeitos da fábrica Teixeira e desenvolve oficinas de reparação com o Colo de Vó no bairro paulistano Jardim Pantanal, São Miguel Paulista, há dois anos. O trabalho atende grupos de pessoas em situação de vulnerabilidade social em um processo de formação artística e tem objetivo artístico, social e ambiental. O trabalho só acontece em relação com o mundo e em colaboração, quando é ativado pelo público-participador. Ele depende do contato com o outro e vai construindo uma rede de afeto entre as pessoas que frequentam as oficinas, que vão se transformando pelo encontro.

Se partimos do título do livro do Krenak *Futuro ancestral* (2022) para pensar outros futuros possíveis para além da crise ambiental, seria preciso resgatar a ancestralidade, portanto inserir na exposição trabalhos que buscam o conhecimento ancestral – como o do artista indígena Fabiano Kuaray Papa, que conta por meio da pintura a história da origem do escuro, onde o Deus, pai de todos, surge e fez surgir os primeiros seres para cuidar da terra –, trabalhos que nos ajudam a nos aproximar dos seres mais que humanos – como o trabalho *Cultivos de Re(x)istência*, da artista proponente Cristiana Camargo em parceria com a jornalista Maria Zulmira de Souza (Zuzu) e o coletivo Mulheres do

GAU, que cria seres híbridos entre as histórias de mulheres migrantes com as sementes das plantas com as quais elas mais se identificam – e trabalhos que partem do criar em grupo, por isso muitos coletivos foram contemplados nesse exercício de deslocamento e fabulação de um futuro diferente do apocalíptico que está anunciado.

A curadoria busca sentido para a exposição a partir desta pergunta: como a arte poderia nos ajudar nos deslocamentos em busca de outros mundos? Essa questão é a força motriz desta dissertação e do projeto da exposição, que busca explorar os regimes de sentido como vetor para reaproximar o povo da mercadoria do mundo natural, resgatar a presença do corpo e sua existência em relação ao mundo e à natureza, e ativar os sentidos de articular, através da arte, a potência de estar vivo.

3.2 REGIMES DE PRESENÇA DA EXPOSIÇÃO

Que nível de presença esta curadoria nos traz?

O regime de presença pressupõe entender como se dá a presença do corpo do visitante quando é ativado pela exposição, e esta será pensada como um convite ao público para se deslocar em um movimento similar ao de uma piracema. Com a construção expográfica, pretendemos provocar os visitantes a pôr seus corpos em movimento e em fricção com um espaço que estava abandonado, que carrega memórias e que demanda um esforço físico para ser percorrido. O prédio tem três lances de escada, nos quais esse corpo poderá dialogar com o espaço, quase como em uma coreografia. Será proposto um deslocamento físico do público na subida desta *Piracema* para acessar todos os andares da exposição. Os corpos vão enfrentar a correnteza e podem vir a enfrentar um desconforto físico e mental ao encarar as questões exploradas nos trabalhos reunidos num espaço que pretende criar experiências para questionar nossa relação com o mundo. Trata-se de um corpo em movimento capaz de aterrar, reestabelecer o contato com a terra e voltar a pisar suavemente em Gaia.

Embora possa parecer uma contradição tentar reestabelecer o contato com a terra num prédio de cimento com vários pavimentos e construído pelo homem branco num bairro comercial de uma área valorizada de uma grande cidade, a proposta é deslocar uma arte periférica para um lugar nobre de São Paulo para “chacoalhar” essa área.

Os corpos também serão estimulados pelos trabalhos, que serão apresentados em múltiplas materialidades, para ativar diversas sensações no corpo do visitante.

Estímulos visuais:

Pinturas – *A origem do escuro*, de Fabiano Kuaray Papa; *Sem título*, de Duca Caraíva

Monotipia – *Os obstáculos da pele*, de Deadorin

Xilogravuras – *Baleia*, de Igor Romualdo; *série Calado*, de Ramon Santos; *Corpos dançantes*, de Luiz Lira

Desenho sobre papel – *Munhecada*, de Isabelle Passos

Desenho na parede – *Linea Ana*, de Ana Helena Santana

Colagem na parede – *L'eau*, de Selene Alge

Bordado sobre tecido – *Águas noturnas*, de Bárbara Serafim

Linha sobre gravura – *Raízes*, de Natasha Barricelli

Crochê – *Bate-mão*, de Ana Helena Santana

Fotografias – *Memória muda*, de Helô Mello; *Hacia el vacío e Permaneço viva*, de Juliana Lewkowicz; *sem título*, dos alunos do Instituto Verdescola (Wesley dos Santos Freitas, Nicoli Teles Balmant da Silva, Geovani da Silva Santos Santana, Caio Rezende, Maria Thalita da Silva e Kadimiel Araujo Santos); *Golias Amazônico*, *O vôo da Arara*, *O Baile de Ararajuba*, *Baile das Borboletas*, de Christian Dalgas

Backlight – *Data-river*, do coletivo Kōdos

Esculturas – *Contorções*, de Ana Imani; *O polvo e Das águas*, de Vank

Peças tridimensionais – *Demarcação e Entre*, de Susanne Schirato; *Nascente*, de Juliana Lewkowicz; *série Maria Keleó*, do coletivo Jayy Tranças; *Garganta*, de Bárbara Serafim.

Performances – *Corpo esgotado*, de Malka Borenstein; *Espelho movente*, de Bárbara Serafim; *Corpo-terra*, de Ana Imani

Videoperformance – *Contracorrente/Piracema*, de Lindolfo Roberto Nascimento (também traz estímulos sonoros)

Curta-metragem de animação – *Oshu: a lua*, de Giulia Lapetina, Anna Bueno e Bernadette Trench-Thiedeman (também traz estímulos sonoros)

Estímulos sonoros:

Instalações sonoras – *FlorestAR*, de Dudu Tsuda

Performances sonoras – *Experimentação frequencial*, do coletivo Espirialistas

Videoarte – *Útero sonoro*, de Tati Pi (também traz estímulos visuais)

Tridimensional - *Robalo em prato inflamado*, de Dudu Tsuda

Estímulos olfativos e do paladar:

Cheiro da horta, da terra, da comida – *Cultivos da Re(x)istência*, de Cristiana Camargo e Mulheres do GAU; *Cheiro do jardim*, de Marilua Feitoza

Estímulos sensoriais:

Instalações – *Humusidades e Floresta suspensa*, de Juliana Lewkowicz

Oficina – *Descartes*, de Natasha Barricelli e coletivo Colo de Vó; *Escultura em argila*, condução Vank; *Plantar memórias, colher imagens*, condução Juliana Arruda

Esses trabalhos estão melhor descritos, com ficha técnica, imagem e um texto do artista no apêndice I, e as minibiografias dos artistas estão no apêndice II.

Os corpos dos visitantes também serão convidados a ser “embalados” por duas redes disponíveis no solar do prédio. Uma agenda de performances e uma mostra de cinema ao ar livre nesse mesmo solar está sendo configurada. Espero que muitos corpos possam ser atravessados por essa experiência sensorial de experimentar a piracema conosco.

Outra possibilidade de acessar o conteúdo da exposição *Piracema* será através do perfil do Instagram @piracema_exposicao. Ele não se pretende um simulacro da mostra, mas uma outra forma de poder acessá-la a partir das limitações e das possibilidades dessa rede social. No Instagram, estarão todas as obras que participarão da exposição com suas descrições e dimensões, um breve relato de cada artista contando como vai ser sua participação ou um pouco do trabalho que será exposto, algumas referências teóricas e trabalhos de outros artistas que ajudaram a pensar a mostra, além do registro do processo de montagem e sua finalização.

A construção da exposição e a disposição das obras nos espaços pretendem reativar um estado de presença nos corpos anestesiados do povo da mercadoria. Nossos corpos se desconectaram da terra e vivem apartados da pulsão vital. A neurose virou o modo de subjetivação dominante, e a maior parte da população humana está completamente capturada pelo sistema capitalista (ROLNIK, 2018). Há uma luta micropolítica para tentar reestabelecer uma conexão com a vida e sair desse estado latente de “zumbis”. Um caminho possível é tensionar as bordas e habitar as extremidades. Uma exposição

não vai resolver o problema da nossa desconexão com Gaia – parece que nada pode contra esse modo de subjetivação que nos domina –, mas é no micro, em pequenos gestos e nas frestas, no afeto, que pequenas sementes de vida podem brotar, como as plantas alimentícias não convencionais (PANCs) que brotam de pequenas fendas no concreto da cidade (que farão parte da exposição no solar através do jardim de Marilua Feitoza).

3.3 REGIMES DE COLETIVIDADE DA EXPOSIÇÃO

Que tipos de agenciamentos coletivos estão diante da exposição?

Essa metodologia pressupõe um processo colaborativo, para além da comunidade de autores e conceitos que me constitui (conforme abordamos no capítulo 2 a partir de Colapietro, 2014). A coletividade desse projeto é pensada também a partir de uma curadoria em dupla – eu e Malka Borenstein – e pelo movimento de convidar 28 artistas e sete coletivos de artistas para a exposição, para que suas obras possam pulsar juntas.

Esse convite tem o intuito de potencializar o sentido e gerar mais complexidade para a exposição através de outros pontos de vida e outras materialidades, tecendo uma rede com todo o processo que se concretiza com a exposição. Na construção desse projeto, uma rede de afetos foi sendo tecida; através do exercício de construção de alteridades, foram sendo observadas as diferenças entre os artistas, que assumiram um lugar de potência e fortaleceram a exposição. Como coletivo curatorial, propomos a exposição como um espaço para reunir trabalhos que ativem a imaginação de outros mundos, nas extremidades – um espaço onde, ao expor nossos trabalhos, façamos um ato político, micropolítico, de instigar o público a se repensar como sujeito vivente num mundo em crise; mesmo sabendo que muitas vezes não vamos atingir êxito, esse é um deslocamento curatorial.

A alteridade e a coletividade também foram disparadoras para a seleção de alguns trabalhos, como é o caso da *Residência-arte Vai passar* (2022), idealizada pela artista-pesquisadora-propositora Malka Borenstein que ressignifica uma residência artística tradicional e propõe um trabalho extremamente necessário de autoria compartilhada entre artistas mulheres. Esse trabalho só acontece em relação com o mundo e em colaboração, quando é ativado pelo encontro entre a artista-propositora e as residentes. Ele depende, portanto, do contato com o outro e vai construindo uma rede de afeto entre as pessoas que

participam da residência, que vão se transformando pelo encontro. Outro trabalho que gostaria de incluir nessas mesmas questões é o que o fotógrafo Martin Gurfein realiza com o apoio do Instituto Verdescola (2024) – organização da sociedade civil, sem fins lucrativos, que atua na cidade de São Sebastião, litoral norte de São Paulo desde 2008 –, onde ministra aulas de fotografia para a população local; serão expostos os trabalhos de seis alunos, produções essas que têm sua força ao mostrar o olhar da própria comunidade caiçara cercada pela Mata Atlântica e pelo mar do litoral paulista.

Mais 5 coletivos, além dos destacados acima, participarão da exposição: Jayy Tranças, coletivo formado no Kaaysá Art Residency que produziu o curta *Oshu: a lua*; coletivo Kōdos, Cristiana Camargo e Mulheres do GAU, Natasha Barricelli e grupo Colo de Vó, Espirialistas. Cada um, em sua singularidade, ajuda no deslocamento que busca sair do individualismo.

Ao cuidar do projeto da exposição, foi valorizada a importância de convidar artistas que trouxessem em seus trabalhos os regimes de coletividade, pois um dos principais objetivos do projeto é nadar juntos em busca de pensar outros mundos possíveis a partir da arte – e para isso precisamos desconstruir um mundo onde há o excepcionalismo humano e o individualismo, onde não se pensa no outro e se esquece de que estamos todos juntos neste planeta. Esse percurso só foi possível de ser tecido com o apoio de muitas mãos que ajudaram a fortalecer uma rede de afetos que possibilitou projetar uma exposição coletivamente. Essa rede envolve produção, curadoria, montagem, limpeza e mais de vinte artistas que vão poder colocar seus trabalhos em movimento. Embora sejam artistas que desenvolvem produções com potência micropolítica, a grande maioria não tem representação de galeria e possui pouca visibilidade no mercado da arte institucional.

Mais que uma exposição com diversos artistas, ela é um diálogo, um movimento, um deslocamento ou uma pretensão a esses deslocamentos; um tecer a muitas mãos uma rede de afetos na qual nos deixamos afetar pelo outro, e na qual a diferença é entendida como uma potência. Os trabalhos disparadores e a pesquisa acadêmica como embasadora do projeto da exposição já trazem essa necessidade de ser coletiva, de pensar de forma coletiva em comunidade.

Se é urgente pensarmos em outros futuros possíveis, eles só o serão de fato se forem coletivos.

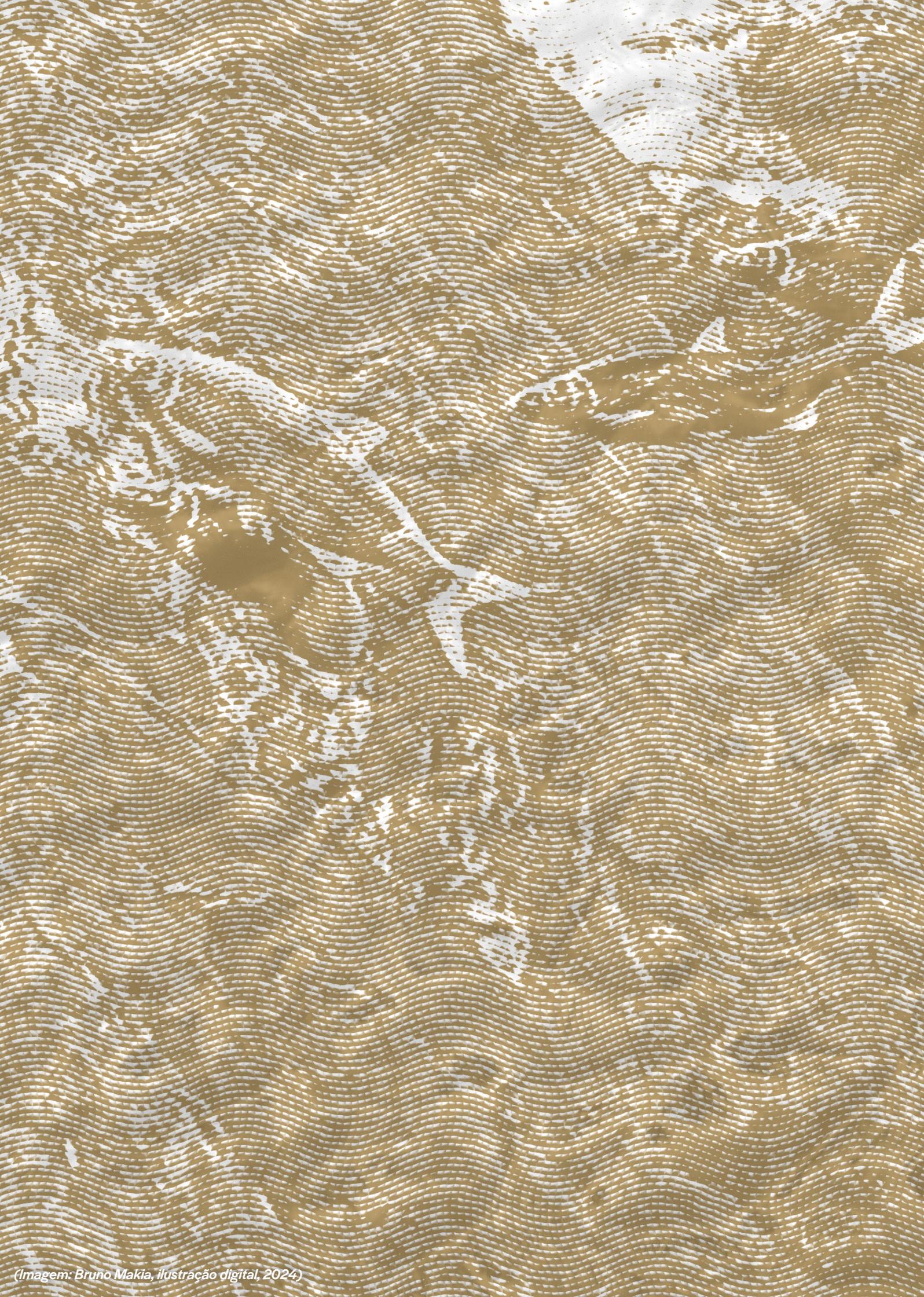
3.3.1 O indivíduo como sujeito coletivo

Como um encontro se transforma em “acontecimento”, isto é, algo maior do que a soma de suas partes? Contaminação é uma possível resposta. Somos contaminados por nossos encontros; eles transformam o que somos na medida em que abrimos espaço para os outros. Ao mesmo tempo em que a contaminação transforma projetos de criação de mundos, outros mundos compartilhados – e novas direções – podem surgir. Todos nós carregamos uma história de contaminação; a pureza não é uma opção. A importância de manter em vista a ideia de precariedade que proponho é o fato de ela nos lembrar que adaptar-se às circunstâncias é a matéria mesma de que é feita a sobrevivência. (TSING, 2022, p. 73)

Outros seres me guiam e me ajudam a pensar esse projeto, os inúmeros seres que habitam meu corpo em uma relação simbiótica e todos os seres que ingeri e que passaram a fazer parte do meu corpo – resgatando o pensamento de Coccia em seu livro *Metamorfoses*. Todo ser em si já é constituído por uma comunidade, pois esse ser é contaminado pelas afeições que vão sendo tecidas desde o seu nascimento para a constituição de sua subjetividade – resgatando o pensamento de Colapietro (2014). Tenho para mim que, ao pensar essa exposição junto à produção desta dissertação, sou contaminada pelo pensamento de cada autor citado neste texto. A coletividade, em um primeiro momento, nasceu do pensamento dos professores que tive a oportunidade de conhecer no mestrado, dos que me atravessaram durante o programa de pós-graduação ou antes mesmo de ingressar nele, em outros cursos que fiz em paralelo, como o professor da “Escola de Botânica”, e daqueles com quem tive contato no Instituto Tomie Ohtake.

Posso elencar, no entanto, alguns dos principais autores que me auxiliaram a pensar essa curadoria: Ailton Krenak, que ajuda a desconstruir a separação entre o humano e natureza e a ideia antropocentrista; Donna Haraway, que marca o lugar da importância das relações entre espécies e da potência de fabulação como ferramenta de construção de mundos; Emanuele Coccia, que mostra que a vida como a conhecemos hoje partiu de um único ser vivo que foi se metamorfosando até chegar à diversidade de espécies encontradas atualmente; Hugo Fortes, que trata das imagens como algo “muito além de seu caráter puramente representativo”, para quem “a imagem pode nos proporcionar um olhar afetivo e sobretudo político sobre o mundo natural” (FORTES, 2018, p. 15) e nos abre caminhos para, através da arte, ressignificar nosso olhar para o mundo; e Suely Rolnik, que aponta a arte como potência micropolítica para imaginar outros mundos possíveis.

Os processos de subjetivação só acontecem quando nos deixamos afetar pela relação com o mundo. O indivíduo em si já é um sujeito coletivo, pois se constitui pela contaminação com o mundo.



(Imagem: Bruno Makia, ilustração digital, 2024)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu dos trabalhos disparadores *7.000 carvalhos*, de Joseph Beuys, *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, e *Mulher-mangue*, de Rosana Paulino, e buscou nadar contra um fluxo de pensamento moderno, em um esforço para desconstruir os conceitos de antropocentrismo e a separação entre o humano e a natureza, que posteriormente gerou os trabalhos *Humusidades* e *Corpo da Terra*, além de uma inquietação que me levou a colocar a pesquisa acadêmica em prática e devolvê-la para a sociedade de forma ampliada através de uma exposição coletiva, exercitando a ideia de artista-etc, de Basbaum (2013). A exposição está sendo pensada coletivamente, já que a autoria é diluída ao mesmo tempo que a subjetividade de cada artista que vai participar da exposição é entendida como potência.

Como na piracema, na qual o fim – a chegada dos peixes para a desova – é o recomeço da vida, o fim desta dissertação também é um começo, já que não existem certezas de como a exposição vai acontecer efetivamente. Ela tem a pretensão de seguir o que está aqui exposto, mas pode ser que não se mostre possível por inviabilidades técnicas, inviabilidades originadas por conflitos no deslocamento coletivo ou inviabilidades financeiras – afinal, vivemos no mundo da mercadoria e nem sempre é possível construir deslocamentos só a partir de uma rede de afeto. Também há questionamentos sobre como cada pessoa vai ser atravessada pela exposição ou, ainda, se será efetivamente atravessada, pois a arte muitas vezes não consegue alcançar a potência micropolítica que está sendo almejada. Não temos como dominar o resultado, já que se trata de movimentos e deslocamentos em direção a novos mundos, por isso há mais indagações do que certezas. Não há como saber ao menos se as pessoas vão seguir o fluxo proposto de visitação, que pressupõe subir as escadas do imóvel – à semelhança do movimento ascendente na piracema – para acessar todas as salas onde as obras são apresentadas; há visitantes que vão a exposições e não visitam todas as salas ou decidem realizar percursos diversos do sugerido pela expografia. Existem também aparentes contradições no bojo do projeto, como a proposta de a exposição ser realizada em um imóvel localizado em uma região central de uma metrópole, apesar de ser estruturada pela ideia de um deslocamento em direção às extremidades, de desconstruções de conceitos que estão no cerne da sociedade capitalista. Por isso ressaltamos que há mais questionamentos que respostas envolvidas nesta pesquisa e no projeto da exposição na qual ela desemboca.

Mas, para o escopo desta pesquisa, isso é interessante, porque estamos falando de vida, de natureza, de Gaia, de pulsão de vida, ou seja, de esferas nas quais nada é certo, nada é definido, tudo está em fluxo, em rede, em movimento, o movimento circular como o próprio movimento da piracema.

Embora tenhamos feito esse exercício curatorial, não encontramos respostas, mas sugerimos que sempre possamos fazer perguntas, investigar e buscar a potência micropolítica da arte para criar germes de vida. É muito difícil atualmente, mesmo na arte, deixarmos-nos ser afetados por incômodos que nos façam repensar a subjetividade. Estamos mergulhados em uma fábrica de mundos em que as engrenagens estão extremamente bem organizadas, de modo que ela vai engolindo e pervertendo tudo e todos que tentam criar ruídos ou inserir uma pedrinha nela. É bastante difícil realizar deslocamentos sem depender do capital, sair do lugar que já conhecemos; portanto busco digerir o problema e estar sempre propondo questionamentos.

Se a arte é capaz de tornar visíveis questões que ainda não estão claras, acho que eu, como artista, articuladora e propositora desta exposição, não sou capaz ainda de fazer ver tudo que me atravessou durante este processo. Percebo essa dificuldade antes mesmo de colocar a exposição no mundo pelos conflitos iniciais com o coletivo curatorial.

Como trazer à luz as palavras duras e doces de Krenak?

Como mudar todo um pensamento baseado na crença da teoria da evolução para um pensamento no qual a cooperação é muito mais importante para a continuidade e diversidade das espécies, como proposto pela teoria da endossimbiose de Lynn Margulis?

Como articular uma exposição que sensibilize as pessoas a repensar sua pisada no mundo?

Como articular uma exposição que ajude as pessoas a fabular outros mundos possíveis?

Começo a articular a exposição *Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte* com a possibilidade do fracasso. Mas o que é fracasso? O que é sucesso? O que se ganha quando se perde? O que se perde quando se ganha?

Talvez para se contrapor a uma sociedade na qual só os vitoriosos são valorizados seria interessante construir um pensamento que parte da possibilidade do fracasso. Mas essa possibilidade não pode ser paralisante; estamos em uma piracema, então não vamos deixar de nos deslocar em sentido à vida. Embora entenda minhas limitações em fazer ver toda a pesquisa teórica em uma exposição, mesmo porque existem questões muito difíceis de ser deslocadas neste mundo no qual estou inserida – quase impossibilidades de deslocamentos –, acredito que o coletivo curatorial conseguiu colocar em movimento um imóvel parado e trazer trabalhos que pensem a vida, que mostrem a importância do coletivo e outros modos de estar no mundo.

Nesse processo de transformação, houve um movimento de recuar a produção do individual para o coletivo, abrindo para a potência da piracema. No campo de reflexão crítica, buscamos desconstruir nossa onipotência originada na modernidade para

entender que precisamos do outro para produzir articulações de modo processual, e não determinista, nas quais os processos de alteridade aconteçam. Esse movimento poderia ser entendido como outro experimento curatorial e ação de deslocamento.

A curadoria selecionou trabalhos com linguagens e de materialidades diversas para que sejam acionados estímulos sensoriais variados no corpo do visitante. A exposição está sendo cuidada por um coletivo curatorial, são sete coletivos artísticos e mais de 20 artistas que participarão da exposição, e haverá uma programação de performances e uma mostra de cinema. Esse deslocamento em busca de encontrar com o outro, construir redes de afeto e dar importância ao que temos de diferente, à alteridade, ajuda-nos a sair do individualismo para começarmos a pensar juntos.

O coletivo curatorial foi fundamental para ajudar no entendimento de que um dos deslocamentos mais potentes para a exposição é justamente abrir espaço para artistas fora do circuito institucional, para que artistas-pesquisadores-etc pudessem colocar seus trabalhos em movimento em um imóvel próximo de centros comerciais e de negócios, localizado na Vila Olímpia, em São Paulo, saindo de lugares muitas vezes periférico, nas extremidades em relação ao mundo institucional da arte, para criar questionamentos em uma região central da cidade. Mas, embora o imóvel esteja nessa localização privilegiada, ele estava vazio, em desconstrução, e em algum tempo se tornaria uma ruína do capitalismo. Estamos, então, propondo um deslocamento ao habitá-lo com arte, para balançar o seu entorno.

Buscamos, também, apresentar trabalhos que de certa forma procurem uma aproximação do mundo natural por imagens, videoperformances e instalação sonora; tentamos criar uma cena a partir de uma série de obras e do modo como elas estão dialogando, que pudessem colocar o corpo e a subjetividade do visitante em movimento, em deslocamento em relação ao mundo em que o povo da mercadoria está inserido.

Mesmo em um cenário de incertezas dominado por uma fábrica de mundo que produz pulsão de morte, continuo acreditando na potência da vida, essa vida que nos atravessa e vai se transformando e nos transformando. Os autores Lovelock e Margulis acreditam que os seres humanos não conseguirão acabar com a vida na Terra, pois existem vírus e bactérias que não podem ser destruídos pelos humanos. A microfauna é muito mais forte do que a espécie humana e vai reconstruir tudo. O povo da mercadoria pode destruir a vida para os humanos e para grande parte da biodiversidade, mas as bactérias, que habitam este planeta há muito mais tempo que nós, têm uma capacidade de adaptação muito maior – e podem reconstruir essa paisagem do planeta. Mas essa perspectiva apocalíptica para a espécie humana pode ser enxergada de modo mais nuançado e difícil de ser previsto com precisão, como apontam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro:

O mundo depois de nós pode ser visto como uma nova Idade de Ouro para a vida, ou, alternativamente, como um deserto silencioso e morto; a humanidade após o fim do mundo pode ser vista como uma raça de super-homens cujo destino é o cosmos infinito, ou como um punhado de sobreviventes miseráveis em um planeta devastado, e assim por diante. Na verdade, porém, o quadro é bem mais nuançado, pelo mero fato de que o sentido e a referência de “mundo” e “humanidade”, nessas diferentes fabulações míticas, artísticas, científicas ou filosóficas sobre o fim do mundo, variam bastante. (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p. 34)

Para ver certas coisas, é preciso “desiluminar” e apagar certos conhecimentos. Portanto, em um fluxo de pensamento de construção de conhecimento, esta pesquisa caminha no sentido da desconstrução de conceitos estabelecidos por uma parte da humanidade, reforçando o que vários pesquisadores nos últimos anos têm feito. Outro deslocamento da pesquisa foi valorizar o encontro e as informações verbais, que muitas vezes são questionadas em uma pesquisa acadêmica, mas são muito valorizadas pelos povos originários do Brasil. A base teórica foi construída a partir dos autores Ailton Krenak, Suely Rolnik, Ricardo Basbaum, Vincent Colapietro e Lynn Margulis.

A exposição não será aberta antes do término da escrita desta dissertação, mas pude conciliar o movimento da escrita e da produção da mostra; possivelmente, outras questões estariam sendo abordadas nestas considerações finais se a mostra já estivesse sido concretizada. Mas vejo uma potência em compartilhar o processo e o fim como começo, acompanhando o movimento cíclico da piracema.

O processo de construção desta dissertação, bem como do projeto da exposição, que vai devolver o trabalho de pesquisa para a sociedade de forma ampliada, foi cuidada coletivamente, como na piracema; os deslocamentos foram feitos a partir de muito esforço, trouxeram contaminações, o desejo de construção de uma rede de afetos que nos deixa sermos atravessados pelo outro e pelo mundo e trabalharmos juntos de forma cooperativa em busca de impulso vital e da desconstrução de uma artista-pesquisadora.

Mesmo com mais perguntas do que respostas, é preciso fazer esse movimento.

Se parti da possibilidade do fracasso em conseguir trazer para prática a pesquisa teórica, termino com o fracasso de um mundo que está morrendo e a esperança em um mundo que pode vir a nascer.

Se a gente quer construir um propósito comum, talvez não seja preciso fazer tanta agenda; a gente só precisa pôr a cabeça na altura do coração, pensar com o coração. Deixar o cálculo de lado. Deixar o cálculo da estratégia, do benefício, da vantagem econômica e abrir o coração. Pensar: que mundo nós queremos compartilhar? Se a gente não estiver disposto a compartilhar mundo algum, melhor não perdermos tempo fazendo conferência. (KRENAK, 2023, p. 71)

REFERÊNCIAS

- AILTON Krenak, chefe Seattle e Davi Kopenawa. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal selvagemciclo8. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bMuUE4KD3w>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- AILTON Krenak: futuro ancestral: conversa para adiar o fim do mundo (áudio). [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (99 min). Publicado pelo canal Culturgestcgd. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HcreVnECFzM>. Acesso em: 23 out. 2023.
- ALMEIDA, Giulia. Gentílicos do Brasil: uma investigação discursiva. In: SEMINÁRIO INTERNO DE PESQUISAS DO LABORATÓRIO DE ARQUIVOS DO SUJEITO, 2., 2013, Niterói. *Anais [...]*. Niterói: UFF, 2013. p. 56-65.
- ALMEIDA, Ítalo D'Artagnan. *Metodologia do trabalho científico* (recurso eletrônico). Recife: Editora Universitária da UFPE, 2021. (Coleção Geografia). Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49435>. Acesso em: 21 abr. 2021.
- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- AMANHÃ: um novo mundo em marcha. Produção: Melanie Laurent e Cyril Dion. [S. l.]: Movemovie, 2015. 1 vídeo (120 min), son., color.
- ANDERS, Günther. *El piloto de Hiroshima: más allá de los límites de la conciencia*. Barcelona: Editorial Booket, 2012.
- ANDERS, Günther. *Le temps de la fin*. Paris: L'Herne, 2007.
- ARTE que cura: Ka'a corpo: cosmovisões da floresta destaca obras de artistas indígenas mulheres. *seLecT: arte e cultura contemporânea*. [S. l.], 25 jan. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/arte-que-cura/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

BAIO, Cesar. Imaginário pós-antropocêntrico: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 29., 2020, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: Anpap, 2020. p. 3002-3011.

BAIO, Cesar. [*Sem título*]. [Entrevista cedida a] Juliana Lewkowicz e Fernanda Oliveira. São Paulo, 2023.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A carta, o abismo e o beijo: os ambientes de imagens entre o artístico e o mediático*. São Paulo: Paulus, 2018.

BAQUI, Maria. Dia vira noite em São Paulo devido a poluição e queimadas. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/08/19/interna-brasil,778049/dia-vira-noite-em-sao-paulo-devido-a-poluicao-e-queimadas-veja-fotos.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BEDINELLI, Talita. Por que os garimpeiros comem as vaginas das mulheres Yanomami? *Sumaúma*, Brasil, 13 set. 2022. Seção Diário de guerra. Disponível em: <https://sumauma.com/por-que-os-garimpeiros-comem-as-vaginas-das-mulheres-yanomami/>. Acesso em: 26 dez. 2022.

BOAVENTURA de Sousa Santos: epistemologias do Sul (PT, Entrevista ALICE 5/9). Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal CESalice. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=URgY9H2NvZM&t=97s>. Acesso em: 15 ago. 2022.

BORENSTEIN, Malka; OLIVEIRA, Fernanda; PEREIRA, Santídio. [*Apresentação*]. Exposição Festa. São Paulo, 2023.

CARTUM, Leda; NESTROVSKI, Sofia. *As vinte mil léguas de Charles Darwin: o caminho até A origem das espécies*. São Paulo: Fósforo, 2022.

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CHEN, Mel Y. *Animacies: Biopolitics, racial mattering, and queer affect*. Durham: Duke University Press, 2012.
- CHUVA intensa e prolongada atinge o litoral de SP. G1, São Paulo, 19 fev. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2023/02/19/chuva-intensa-e-prolongada-atinge-o-litoral-de-sp.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- CLANCEY, William J. *Situated cognition: on human knowledge and computer representations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Tradução de Madeleine Deschamps e Victoria Mouawad. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília Almeida. (org.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.
- COLAPIETRO, Vincent. *Pierce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.
- CONVERSA na rede: amar, comer e ser comida: Ailton Krenak e Emanuele Coccia. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal selvagemciclo8. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Dd5aosNQPU>. Acesso em: 8 set. 2023.
- CONVERSA na rede: partículas particulares: Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (46 min). Publicado pelo canal selvagemciclo8. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>. Acesso em: 19 ago. 2023.

COPQUE, Barbara. Rosana Paulino. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p. 248-249.

COPQUE, Barbara. Rosana Paulino. *Site 35ª Bienal de São Paulo*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/rosana-paulino/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

CORONAVIDA: vigilância e capitalismo fofinho: Giselle Beiguelman. São Paulo: FAUUSP, 2020. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal FAUUSPVideo. (Série Coronavida, n. 3). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yHaYo1B_0Lw. Acesso em: 22 set. 2021.

COSTA, Luiz Cláudio da. *A condição precária da arte: corpo e imagem do século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

CURA Amazônia colore o horizonte de Manaus. *BH eventos*, Belo Horizonte, 18 ago. 2023. Seção Notícias. Disponível em: <https://www.bheventos.com.br/noticia/08-18-2023-cura-amazonia-colore-o-horizonte-de-manaus>. Acesso em: 23 ago. 2023.

CURA—Circuito Urbano de Arte. — em Manaus, Amazonas—Brasil. Belo Horizonte, 2023. *Facebook*: @curafestival. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=861967332165872&set=pcb.861967408832531&locale=>. Acesso em: 28 abr. 2024.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. *Tessituras*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-40, jan./jun. 2015.

DI FELICE, Massimo; PEREIRA, Eliete; ROZA, Erick (org.). *Net-ativismo: redes digitais e novas práticas de participação*. Campinas: Papyrus, 2017.

- DIÁLOGOS pela (re)existência em um mundo comum. Belo Horizonte: UFMG, 2022. 1 vídeo (111 min). Publicado pelo canal UFMG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WzsAGSjVCsQ>. Acesso em: 3 set. 2022.
- EDITORA ELEFANTE. Günther Grass. *Site da Editora Elefante*. Disponível em: <https://editoraelefante.com.br/autores/gunther-anders/>. Acesso em: 19 set. 2023.
- EGGERS, Tuane Maitê. *A poética dos fungos*. 2021. 187f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.
- EICHHORN, Susan E.; EVERT, Ray F.; RAVEN, Peter H. *Biologia vegetal*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogaan, 1996.
- FARKAS, Solange Oliveira. *Joseph Beuys: a revolução somos nós*. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2010.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.
- FLUSSER, Vilém. A consumidora consumida. *Revista Comentário*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 51, p. 35-46, 3. trimestre 1972.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. *Natural: mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FORTES, Hugo. *Entre os espíritos da floresta*. Amsterdã: Ideabooks, 2019.
- FORTES, Hugo. Problematizações acerca da imagem enquanto conhecimento da natureza. *Prometeica*, n. 17, p. 7-15, 2018.
- FÓRUM do livro *Uma ecologia decolonial: sessão 1*. São Paulo: Centro de Estudos Ameríndios USP, 2023. 1 vídeo (130 min). Publicado pelo canal

CentrodeEstudosAmerindiosUSP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4qB9gMPR8TQ&t=2422s>. Acesso em: 13 set. 2023.

FOTO de satélite mostra incêndio florestal intenso e fumaça cobrindo parte de Portugal. *GI*, [s. l.], 8 ago. 2023. Seção Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/08/08/foto-de-satelite-incendio-portugal.ghtml>. Acesso em: 13 set. 2023.

FUMAÇA de incêndios no Canadá invade os EUA e autoridades pedem para as pessoas não ficarem nas ruas; veja imagens. *Jornal Hoje*, [s. l.], 7 jun. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2023/06/07/fumaca-de-incendios-no-canada-invade-os-eua-e-autoridades-pedem-para-as-pessoas-nao-ficarem-nas-ruas.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

GREINER, Christine. *Corpos crip: instaurar estranhezas para existir*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

GRIMONI, Daniel. *Glossário da Lynn e algumas colaborações simbióticas*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023. (Cadernos Selvagem).

GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 31-61.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GUILHERME, André. *Florestas comestíveis, o potencial da biodiversidade alimentar nativa na Floresta Nacional de Ipanema*. 2022. 142f. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade na Gestão Ambiental) – Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2022.

GYURI. Direção: Mariana Lacerda. Recife: Bebinho Salgado 45: Jaraguá Produções, 2019. 1 vídeo (87 min), son., color.

HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

INCÊNDIO na Grécia é o maior registrado na Europa em anos, diz observatório. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 ago. 2023. Seção Mundo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/08/incendio-na-grecia-e-o-maior-registrado-na-europa-em-anos-diz-observatorio.shtml>. Acesso em: 13 set. 2023.

INCÊNDIOS na Califórnia formam perigosos ‘redemoinhos de fogo’. *Veja*, [s. l.], 1 ago. 2023. Seção Mundo. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/incendios-na-california-formam-perigosos-redemoinhos-de-fogo>. Acesso em: 13 set. 2023.

INSTITUTO DE PESQUISA DA BIODIVERSIDADE. O que é o IPBio? *Site do IPBio*. São Paulo, [2018?]. Disponível em: <https://www.ipbio.org.br/o-que-%C3%A9-ipbio>. Acesso em: 25 abr. 2024.

INSTITUTO ESTADUAL DE FLORESTAS. Piracema. In: INSTITUTO ESTADUAL DE FLORESTAS. *Portal Meio Ambiente*. Minas Gerais, 1 mar. 2023. Disponível em: <http://www.ief.mg.gov.br/pesca/piracema>. Acesso em: 2 set. 2023.

INSTITUTO PIPA. Jorge Menna Barreto. *Prêmio Pipa*. [S. l.], mar. 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/jorge-menna-barreto/>. Acesso em: 26 abr. 2024.

INSTITUTO VERDESCOLA. *Site do Instituto Verdescola*. São Paulo, c2024. Disponível em: <https://verdescola.org.br/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

KAAYSÁ ART RESIDENCY. [Projeto]. *Site da Kaaysá Art Residency*. São Sebastião, [2017?]. Disponível em: <https://www.kaaysa.com/pt/projeto-1>. Acesso em: 13 abr. 2024.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia da Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. As alianças afetivas. [Entrevista cedida a] Pedro Cesarino. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva: dias de estudo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 169-184.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia da Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Um rio, um pássaro*. Rio de Janeiro: Dantes, 2023.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- LATOUCHE, Serge. A África pode contribuir para resolver a crise do ocidente? Tradução de Acácio Sidinei Almeida Santos. *Espaço Plural*, v. 14, n. 28, p. 175-197, 2013.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu, 2020a. (Coleção Exit).
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020b.
- LEWKOWICZ, Juliana P. A. Decolonialidade e arte: resistência dos povos indígenas. *Nhengatu*, v. 1, n. 6, p. 194-214, 2022.
- LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel. O impossível. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p. 28-31.
- LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022.

- LIPPARD, Lucy R. *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York: The New Press, 2014.
- LOPES, João Paulo Siqueira; TICOULAT, Fernando. *Eco-lógicas latinas*. São Paulo: Art Consulting Tool, 2022.
- LOVELOCK, James E. *Vida, senhora da Terra*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020. (Cadernos Selvagem, n. 10).
- MAGNA MATER. Pau Brasil. *Site Magna Mater: homeopatia e cosmética natural*. Belo Horizonte, 3 maio 2021. Disponível em: <https://www.magnamater.com.br/post/pau-brasil>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Análise da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.
- MARGARET Mee e a flor da lua. Direção e roteiro: Malu de Martino. Rio de Janeiro: Eh Filmes, 2011. 1 vídeo (78 min), son., color.
- MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: um novo olhar para a evolução*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.
- MARSH, Dillon. *For what it's worth*. [S. l.], [201-?]. Disponível em: <https://dillonmarsh.com/fwiw.html> Acesso em: 5 set. 2022.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- MEE, Margaret. *Flowers of the Amazon Forests: the botanical art of Margaret Mee*. Nova York: Garden Art Press, 2011.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MELLO, Christine (org.). *Extremidades: experimentos críticos: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

MELLO, Christine. *Extremidades: leituras entre arte, comunicação e experiência contemporânea*. In: ARANTES, Priscila; PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica (org.). *Diálogos transdisciplinares*. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 120-134.

MENDÃO, Ana Sofia Nobre. *As grandes transformações das plantas ao longo da história da Terra*. 2007. 337f. Dissertação (Mestrado em Geologia para o Ensino) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

MESSHAM-MUIR, Kit. **On Kawara: silence, at the Guggenheim, reviewed.** In: **THE CONVERSATION**. [S. l.: s. n.], 2015. **Disponível em:** <https://theconversation.com/on-kawara-silence-at-the-guggenheim-reviewed-37639>. **Acesso em: 28 set. 2023.**

MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou capitaloceno?: natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NORBIATO, Luciana Pareja. A visão do outro lado. *Select: arte e cultura contemporânea*, São Paulo, ano 5, n. 22, p. 70-73, fev./mar. 2015.

NUNES, Rodrigo. Pierre Huygue. In: NUNES, Rodrigo. *Ecologia e incerteza*. 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 2016. Caderno 3, p. 7-16.

O PENSAMENTO indígena amazônico. São Paulo: IFSC-USP, 2009. 1 vídeo (147 min). Publicado pelo canal Ciencia19h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E7lOjgppq19Y&t=2319s>. Acesso em: 15 ago. 2022.

O QUE é a vida?: Ailton Krenak. [S. l.]: TV Cultura, 2019. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal ProvocaTVCultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWKkjHGIqrI>. Acesso em: 24 abr. 2024.

PISAR suavemente na Terra. Direção e produção: Marcos Colón. EUA: Amazônia Latitude Films, 2022. 1 vídeo (73 min), son., color.

PIVETTA, Marcos. Niède Guidon: arqueóloga diz que o Homo sapiens já estava no Piauí há 100 mil anos. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, abr. 2008. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/niede-guidon/>. Acesso em: 2 set. 2023.

PLANETA Terra bate novo recorde de dia mais quente da história nesta terça-feira. *Jornal O Globo*, [s. l.], 5 jul. 2023. Seção Clima e ciência. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/clima-e-ciencia/noticia/2023/07/planeta-terra-bate-novo-recorde-de-dia-mais-quente-da-historia.ghhtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

PLANTANDO ideias: o maior evento da Terra: a relação íntima entre plantas e luz (aula 1/2). [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (66 min). Publicado pelo canal EscoladeBotanica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCeZFTr6RmY>. Acesso em: 17 set. 2023.

POLÍTICAS da existência: Seminário Internacional Arte e Ecologia. Rio de Janeiro: [s. n.], 2022. 1 vídeo (123 min). Publicado pelo canal ArteeEcologia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsWjaPKyXA8>. Acesso em: 2 jan. 2023.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. [Website] *Instituto de Estudos Latino-Americanos*. Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/projeto/povos-originaarios/abya-yala>. Acesso em: 29 dez. 2022.

PRATES, Valquíria. Processos artísticos e pedagógicos: 32ª Bienal de São Paulo. In: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Caderno 1, p. 13-17.

PRECIADO, Paul B. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. Tradução de Josy Panão. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p. 11-21.

RAHE, Nina. Imagens não são inocentes, diz Alfredo Jaar, que participa da Bienal de São Paulo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 set. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/imagens-nao-sao-inocentes-diz-alfredo-jaar-que-participa-da-bienal-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 26 jul. 2022.

RANCIÉRE, Jaques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora:34, 2. ed., 2009.

RECH, Adir Ubaldio; SILVA, Diego C. B. A superação do antropocentrismo: uma necessária reconfiguração da interface homem-natureza. *Revista da Faculdade de Direito da UFG, Goiânia*, v. 41, n. 2, p. 14-27, 2017.

RICARDO, Carlos Alberto. *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2000.

RODRIGUES, David (org.). *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

ROLNIK, Suely. *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. [S. l.], [1997]. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagensubjetic.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2024.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. Introdução. In: COLAPIETRO, Vincent. *Pierce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

- SANTANA, Elke Coelho. Desejos curatoriais. *Palíndromo*, v. 8, n. 16, p. 25-39, jul./dez. 2016.
- SANTOS. Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília, DF: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.
- SANTOS, Boaventura de Souza. A incerteza entre o medo e a esperança. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *32ª Bienal de São Paulo: incerteza viva: catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 37-45.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. A práxis da ecologia de saberes. [Entrevista cedida a] Fernando F. Carneiro, Noemi M. Krefta e Cleber A. R. Folgado. *Tempus: Actas de Saúde Coletiva*, Brasília, DF, v. 8, n. 2, p. 331-338, jun. 2014.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *O futuro começa agora: da pandemia à utopia*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- SEMINÁRIO eXtremidades Outras Piracemas: diálogos artístico-teóricos contra a corrente. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (461 min). Publicado pelo canal plataformaextremidades. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tfsWo3SBY9A>. Acesso em: 5 set. 2023.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017. (Caderno de leitura, 62).
- STRECKER, Márion. Jorge Menna Barreto: lições da floresta. *seLecT: arte e cultura contemporânea*. [S. l.], 8 dez. 2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/jorge-menna-barreto-licoes-da-floresta/>. Acesso em: 22 set. 2021.

SYMBIOTIC earth: how Lynn Margulis rocked the boat and started a scientific revolution. Direção: John Feldman. Nova York: Hummingbird Films, 2017. 1 vídeo (147 min), son., color.

T2: ep.11: da nebulosa ao musgo. [Locução de]: Sofia Nestrovski e Leda Cartum. [S. l.]: Vinte Mil Léguas, 7 mar. 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5bUxQhtBJxIbkvcmAK5kwR>. Acesso em: 23 out. 2023.

TALK: Lucy Lippard: undermining. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (76 min). Publicado pelo canal sfugalleries6895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S6yB8ckN81s>. Acesso em: 12 out. 2022.

TEDxAMAZÔNIA: Antonio Donato Nobre mostra que tem um rio em cima de nós: nov.2010. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal tedxamazonia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HYcY5erxTYs>. Acesso em: 22 set. 2021.

TELEGRAMS: I am still alive. *Guggenheim*. New York, c2024. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/telegrams-i-am-still-alive>. Acesso em: 26 abr. 2024.

TERRIE, Bárbara. Como nosso DNA prova que nação brasileira foi produzida na desigualdade. *Tilt Uol*, [s. l.], 16 jun. 2021. Seção Papo Cabeça. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2021/06/16/filhos-da-violencia-colonizacao-marcada-por-estupros-marcou-o-nosso-dna.htm>. Acesso em: 21 abr. 2024.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

TUCCI, Sandra. Como nasce um curador. *seLecT: arte e cultura contemporânea*, São Paulo, ano 5, n. 22, p. 78-81, fev./mar. 2015.

VANK. [Página inicial]. São Paulo, 2 jun. 2019. Behance: designvank7b67. Disponível em: <https://www.behance.net/designvank7b67>. Acesso em: 26 abr. 2024.

VELOSO, Abraão. Tecnologia ancestral africana: símbolos adinkra. *Espaço do Conhecimento UFMG*, 16 ago. 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tecnologia-ancestral-africana-simbolos-adinkra>. Acesso em: 13 set. 2023.

VERNON Foster: sobre a pandemia. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (13 min). Publicado pelo canal rooseveltresque. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R6XbXM_Gn_E. Acesso em: 3 set. 2022.

VOLZ, Jochen. Incerteza viva. In: VOLZ, Jochen; PRATES, Valquíria (org.). *32^a Bienal de São Paulo: incerteza viva: processos artísticos e pedagógicos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Caderno 1, p. 7-11.

VOLZ, Jochen. Tudo que aprendi, aprendi com artistas, diz o novo curador da Bienal de São Paulo. [Entrevista cedida a] Márion Strecker. *seLecT: arte e cultura contemporânea*, São Paulo, ano 5, n. 22, p. 52-55, fev./mar. 2015.

Idealização: Juliana Lewkowicz

Curadoria: Juliana Lewkowicz e Malka Borenstein

Produção: Giulia Lapetina (Ūkalli Cultura)

Abertura da exposição: 18 de maio de 2024

Encerramento da exposição: 20 de junho de 2024

Endereço: Rua Gomes de Carvalho, 615, Vila Olímpia, São Paulo, SP

APÊNDICE I

O PROJETO DA EXPOSIÇÃO *PIRACEMA*: *DESLOCAMENTOS EM BUSCA DE OUTROS MUNDOS* *POSSÍVEIS A PARTIR DA ARTE*

Esse projeto partiu da vontade de ocupar um imóvel vazio, mas repleto de memórias, junto com o desejo de tirar do ateliê trabalhos de arte e deslocar para prática a pesquisa teórica desenvolvida ao longo do mestrado. O projeto parte do movimento da piracema – no qual os peixes se deslocam rio acima para reprodução –, movimento esse que será pensado de forma metafórica para construção de um percurso expositivo. Mas, como um peixe sozinho não faz piracema, fui convidando alguns artistas para nadarmos coletivamente nessa empreitada e ocuparmos juntos esse imóvel e levar vida para esse “esqueleto” de concreto.

Convidei a artista pesquisadora Malka Borenstein para cuidarmos juntas da exposição, e assim se formou o nosso coletivo curatorial composto por duas artistas mulheres.

A ideia que nos guiou para construir a curadoria foi a de que o modo de vida que nós (povo da mercadoria, segundo Kopenawa) escolhemos para viver acabou gerando uma crise ambiental e, portanto, seria preciso buscar outras formas de estar no mundo se quisermos viver em um planeta que não seja hostil para a vida humana. A exposição então foi construída a partir da pergunta: como a arte poderia nos ajudar a pensar outros mundos possíveis?

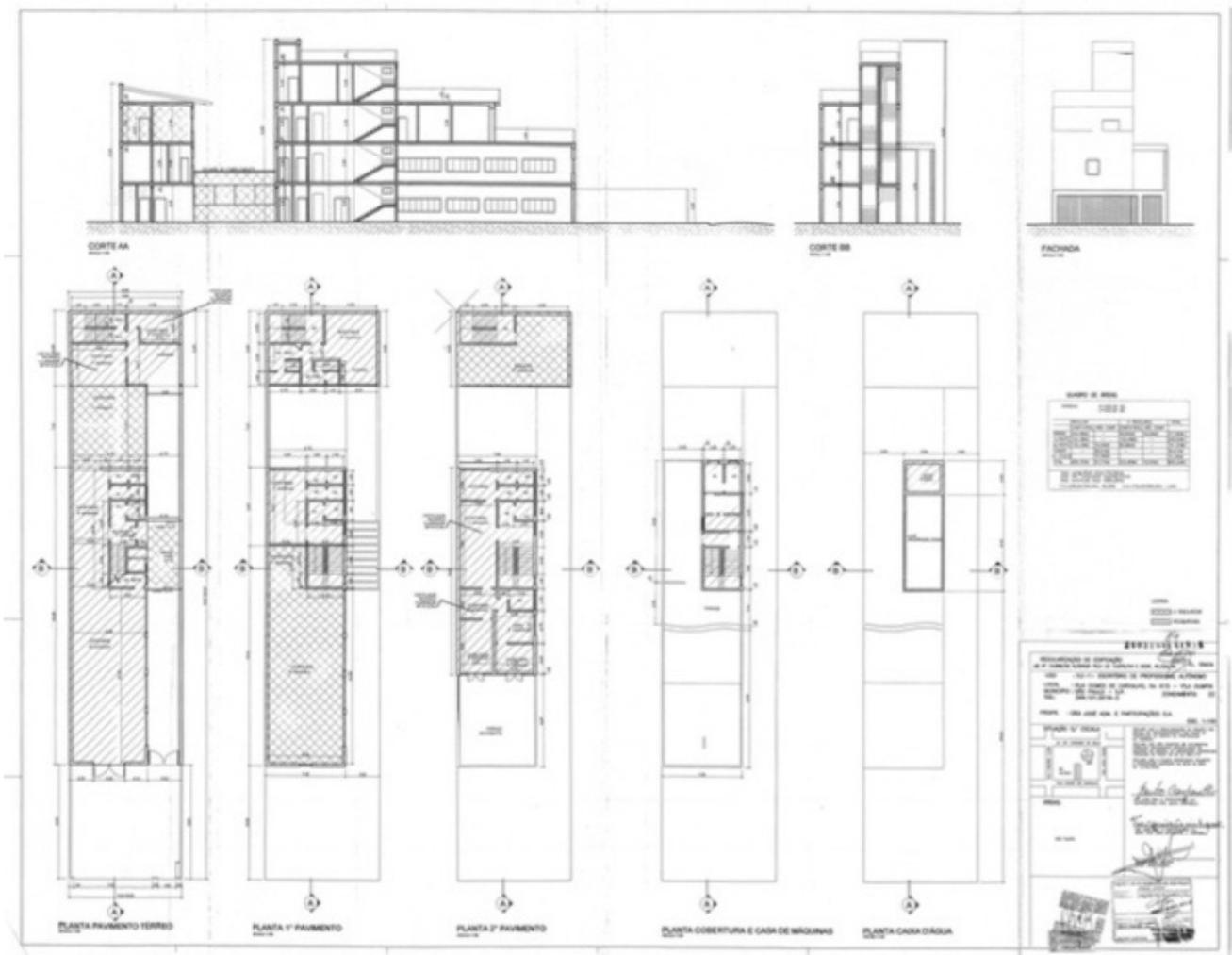
Se partimos do título do livro do Krenak *Futuro Ancestral* para pensarmos outros futuros possíveis para além da crise ambiental, para fabularmos um futuro além do apocalíptico, seria preciso resgatar a ancestralidade e, portanto, apresentar trabalhos que busquem o conhecimento ancestral, que nos ajudem a nos aproximar dos seres mais que humanos e do criar coletivo.

A curadoria selecionou trabalhos de materialidades e linguagens diversas para que sejam acionados estímulos sensoriais variados no corpo do visitante. A exposição está sendo cuidada por um coletivo, são sete coletivos artísticos que participarão da exposição e vinte e oito artistas, com uma programação de performances e uma mostra de cinema que vai acontecer no fim do dia, no solar do prédio, ou seja, ao ar livre. Esse deslocamento em busca do encontro com o outro, da construção de redes de afeto e da importância dada ao que temos de diferente, à alteridade, nos ajuda a sair do individualismo para começarmos a pensar coletivamente. Só vamos conseguir criar outro futuro se o fizermos juntos!

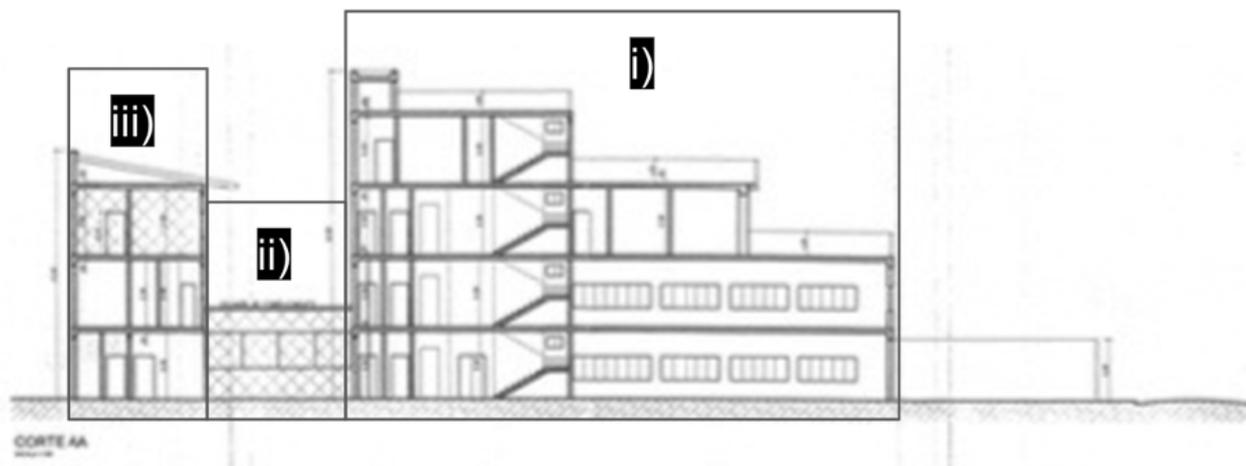
O IMÓVEL

Tudo começa numa construção ociosa que espera para ser ocupada. Fora dos espaços museológicos e de algumas galerias, nos quais o ambiente é totalmente adaptado com condições de luz e umidade controladas para receber as obras de arte, a exposição *Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte* se propõe a trazer um fluxo de vida para um imóvel a partir de suas especificidades, muito diferentes dos espaços institucionais de arte. O local carrega muitas memórias pessoais em suas particularidades. Embora tenha sido construído para ser um ateliê de sapatos artesanais, não se trata de um galpão tradicional: é um prédio principal com três andares, uma laje e uma edícula no fundo, como um segundo prédio também de três andares ligado ao principal por um pátio interno coberto. Ele seria equipado com um elevador e possui portas de demolição nas salas do antigo escritório e uma moldura de ladrilho hidráulico contornando todo o chão revestido de cimento queimado.

A exposição *Piracema* ocupará o espaço dessa construção, que pode ser melhor visualizada na planta a seguir:



Planta baixa da fábrica de sapatos artesanais, onde está sendo pensado o projeto de exposição.



*Desenho de Fernanda Oliveira
indicando as divisões que
balizaram a expografia.*

Estruturar a exposição como uma subida da piracema pelas escadas e espaços de uma antiga fábrica de sapatos:

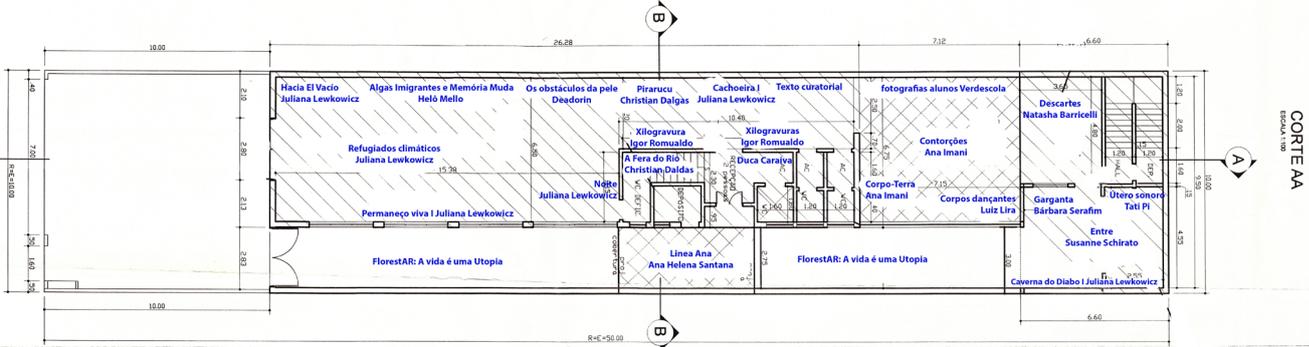
i) Prédio principal

ii) Pátio interno coberto

iii) Edícula

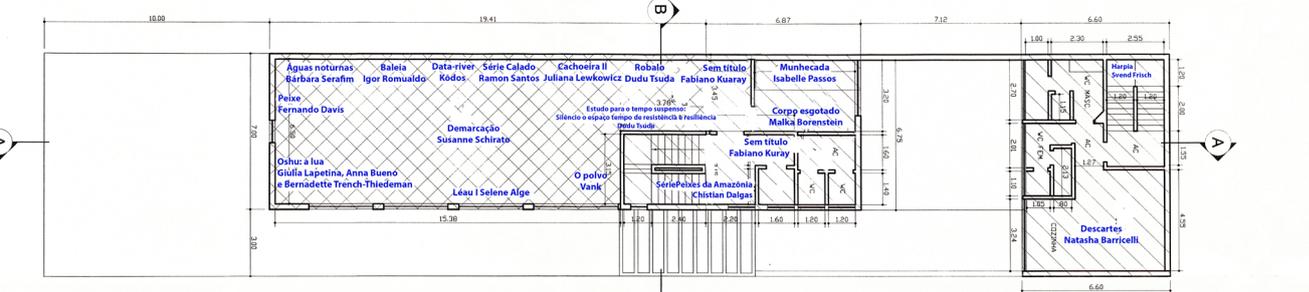
Seguirei pensando nessa ocupação como um caminhar pelo espaço, como uma subida da piracema, e apresentarei no decorrer do texto uma breve descrição do projeto expográfico dividido pelos espaços da construção: i) Prédio principal, i.a) Entrada – *O pó e também o cosmo*, i.b) Térreo – *A terra é azul vista do espaço*, i.c) Elevador, i.d) Escadas – *Piracema*, i.e) Primeiro andar – *Transbordamento*, i.f) Segundo andar – *Começo, meio e começo* e i.g) Solar – *Humusidades*; ii) Pátio interno coberto – *Dança da terra* ; iii) Edícula, iii.a) Térreo – *Gruta*, iii.b) Primeiro andar – *Descartes*, iii.c) Segundo andar – *Corpos dançantes I Corpo da Terra*.

PLANTA PAVIMENTO TERREO
ESCALA 1:100

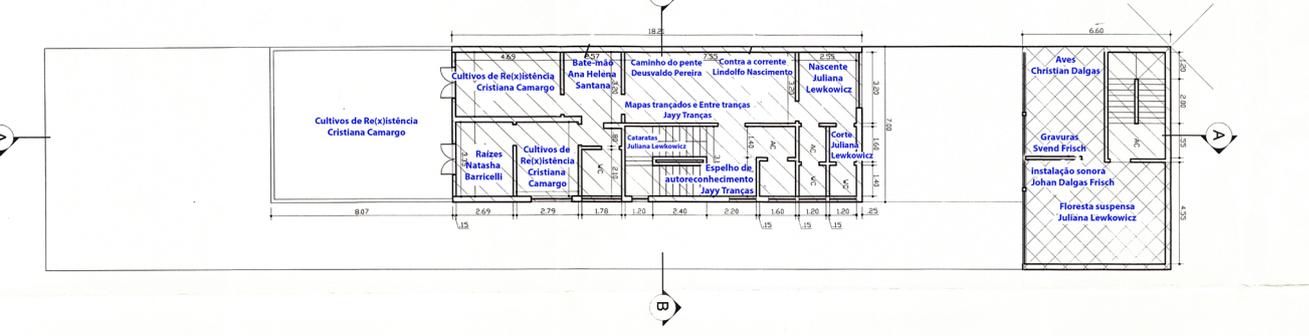


CORTEAA
ESCALA 1:100

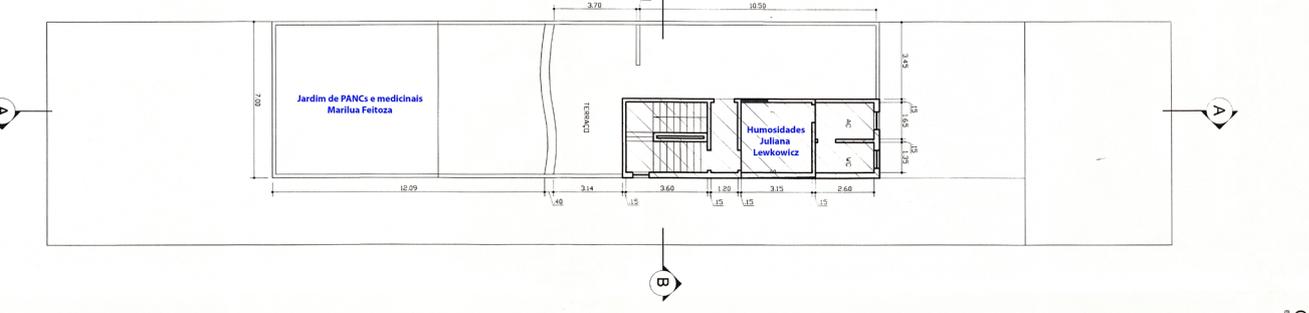
PLANTA 1º PAVIMENTO
ESCALA 1:100



PLANTA 2º PAVIMENTO
ESCALA 1:100



PLANTA COBERTURA E CASA DE MAÍ
ESCALA 1:100



i) Prédio principal

▶ i.a) Entrada – *o pó e também o cosmo*

Instalação sonora FlorestAR, tenta recriar a paisagem sonora original da cidade de São Paulo, de Mata Atlântica.

Autoria: Dudu Tsuda

Título: *FlorestAR*

Ano: 2020

Dimensão: 1580 x 238 cm

Suporte: Áudio - quatro caixas de som

Técnica: composição sonora

Desenho em grafite na parede de matos que insistem em crescer entre o concreto da cidade.

Autoria: Ana Helena Santana

Título: Linea Ana

Ano: 2024

Dimensão: 296 x 2056 cm

Suporte: Parede

Técnica: Desenho em grafite sobre concreto

A pedido da curadoria, a artista revisita seu trabalho Santa Rosa (2009) para criar um trabalho para a exposição Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos a partir da arte.

Assim, o desenho realizado na antessala do prédio onde um dia funcionou a fábrica de sapatos Linea Ana parte da observação das plantas dos canteiros do prédio, bem como dos matos que nascem nos interstícios de cimento e quinas de paredes com calçadas da rua Gomes de Carvalho, onde o prédio está situado.

Fruto de um imaginário arqueológico no qual a vegetação toma forma agigantada, o desenho Linea Ana pretende suscitar a memória da paisagem natural que um dia existiu nesse local.

Construído em 1990, o prédio da rua Gomes de Carvalho, 615 abrigou a fábrica de sapatos Linea Ana durante 8 anos. Em seguida a fábrica se mudou para o Morumbi e o prédio foi alugado até o início da pandemia.



Foto do processo da artista.



O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças a força do orgânico, não porque os humanos queiram. (SANTOS, 2023, p.18)

Imagem da vida brotando do concreto próximo ao prédio Piracema



Fotografia do ateliê da Duca Caraíva

Autoria: Registro do ateliê da Duca Caraíva feito por Juliana Lewkowicz

Título: Duca Caraíva

Ano: 2024

Dimensão: 80 x 120 cm

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de arroz

Técnica: Fotografia

Achei interessante como ela mostra como somos cosmos, como somos pequenos, mas ao mesmo tempo somos grandes pois fazemos parte deste universo.



Duca chegou a Caraíva, Bahia, no ano de 1976, e começou a pintar telas em 1978 como uma forma de passar o tempo, em uma época em que a cidade ainda não era turística. Uma amiga de Porto Seguro ensinou Duca a pintar em telas, pois ela costumava pintar em pedaços de madeira, vasos, cacos de telha e pedaços de telha. Quando começou, muitas pessoas mostraram interesse em comprar suas obras, e ela passou também a pintar paredes e muros, totalizando atualmente mais de 70 pinturas espalhadas pela cidade de Caraíva. Em dezembro de 2023, suas obras foram declaradas patrimônio cultural imaterial do município de Porto Seguro.

► **Hall de entrada:**



PIRACEMA

DESLOCAMENTOS EM BUSCA DE OUTROS
MUNDOS POSSÍVEIS A PARTIR DA ARTE

Esta exposição parte da vontade de ocupar este prédio que estava vazio, mas repleto de memórias. Seu ponto de partida é o movimento da piracema – no qual os peixes se deslocam no acima para reprodução –, movimento radical, contracorrente, e pensado de forma metafórica para a construção do percurso expositivo. Mas, como um peixe vizinho não faz piracema, foram convidados outros artistas para nadarmos coletivamente nesta empreitada, ocupando conjuntamente este imóvel – que originalmente foi construído para ser uma fábrica de sapatos – e devolvendo vida a ele.

A curadoria foi realizada por duas artistas mulheres, Juliana Lewkowicz e Malka Borenstein. A ideia que nos guiou para construir esta proposta foi a de que o modo de vida que nós (povo da mercadoria, segundo o xamã Davi Kopenawa) escolhemos para viver acabou gerando uma crise ambiental. Portanto, seria preciso buscar outras formas de estar no mundo se quisermos viver em um planeta que não seja hostil para a vida humana. A exposição, então, foi construída a partir da pergunta: como a arte poderia nos ajudar a pensar outros mundos possíveis?

O termo "piracema" vem do tupi-guarani ("pira", que significa peixe, e "cema", que quer dizer agitação). No contexto desta mostra, pretendemos ampliar o seu significado para um deslocamento que busca sair da história linear que está nos levando em direção a um futuro apocalíptico – gerado pela grave crise climática, que muitos

ARTISTAS

- Ana Helena Santana
- Ana Imani
- Anna Ruano
- Bárbara Serafim
- Bernadette Trench-Thiedeman
- Christian Dalgas
- Cristiana Camargo
- Deadorin
- Deusvaldo Pereira
- Duca Caraiwa
- Dudu Tsuda
- Fabiano Kutray Papa
- Fernando Davis
- Giulia Lapetina
- Heli Mello
- Igor Romualdo
- Isabelle Passos
- Juliana Lewkowicz
- Lindolfo Roberto Nascimento
- Luiz Lira
- Malka Borenstein
- Marilisa Feitoza
- Natasha Barricelli
- Ramon Santos
- Selene Alge
- Susanne Schirato
- Tati Pi
- Vank

COLETIVOS

COLO DE VÓ – Josiane Oliveira, Maria Aparecida, Rosa Maria, Josefa Ofíndina, Nilva Hugen, Jovelina, Antônia do Rosário, Maria Romão, Cícera, Meire, Vanuza, Iracema, Valdeineia e Marlene

ESPIRALISTAS – Andrea Drigo, Dea Smith, Fabiana Deus, Juliana Miranda, Lu Shirakawa, Marcia Nishitani, Maria Claudia Mesquita, Michelli Provensi, Tati Pi

JAYY TRANÇAS – Jaiane Damasceno, Janaína Damasceno, Daiane Damasceno e Deusvaldo Pereira

KÓDOS – Fernanda Oliveira e Claudio Filho

MULHERES DO GAU – Aldineia Pereira da Silva, Bruna Marques Cardoso Alves Pereira, Elaine Cristina de Jesus Rodrigues, Joelma Marcelino de Santos, Kelly Cristina Aragão Guedes, Maria de Fátima Caselli, Maria Helena Caroba da Silva, Maria Joana de Souza Paixão, Vilma Martins e Conceição Brito Lisboa

RESIDÊNCIA-ARTE VAI PASSAR – Anna Imani, Bárbara Serafim, Isabelle Passos, Deadorin e Malka Borenstein

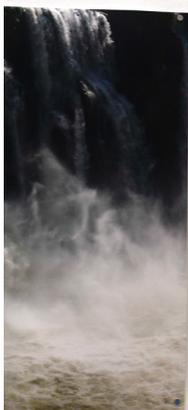
VERDESCOLA – Wesley dos Santos Freitas, Nicoli da Silva, Geovani Santana, Caio Rezende, Maria Thalita da Silva e Kadmiel Santo | Coordenado por Martin Gurfein

CURADORIA

Juliana Lewkowicz e Malka Borenstein

PRODUÇÃO

Giulia Lapetina (Úkali Cultura)



PIRACEMA

DESLOCAMENTOS EM BUSCA DE OUTROS
MUNDOS POSSÍVEIS A PARTIR DA ARTE

Esta exposição parte da vontade de ocupar este prédio, que estava vazio, mas repleto de memórias. Seu ponto de partida é o movimento da piracema – no qual os peixes se deslocam no acima para reprodução –, movimento radical, contracorrente, e pensado de forma metafórica para a construção do percurso expositivo. Mas, como um peixe vizinho não faz piracema, foram convidados outros artistas para nadarmos coletivamente nesta empreitada, ocupando conjuntamente este imóvel – que originalmente foi construído para ser uma fábrica de sapatos – e devolvendo vida a ele.

A curadoria foi realizada por duas artistas mulheres, Juliana Lewkowicz e Malka Borenstein. A ideia que nos guiou para construir esta proposta foi a de que o modo de vida que nós (povo da mercadoria, segundo o xamã Davi Kopenawa) escolhemos para viver acabou gerando uma crise ambiental. Portanto, seria preciso buscar outras formas de estar no mundo se quisermos viver em um planeta que não seja hostil para a vida humana. A exposição, então, foi construída a partir da pergunta: como a arte poderia nos ajudar a pensar outros mundos possíveis?

O termo "piracema" vem do tupi-guarani ("pira", que significa peixe, e "cema", que quer dizer agitação). No contexto desta mostra, pretendemos ampliar o seu significado para um deslocamento que busca sair da história linear que está nos levando em direção a um futuro apocalíptico – gerado pela grave crise climática, que muitos

de nós humanos causamos pelo modo de vida que escolhemos viver –, para fabular outras perspectivas de estar no mundo e possibilitar outros futuros.

Se partimos do título do livro do pensador Ailton Krenak, *Futuro ancestral*, para pensarmos outros futuros possíveis, seria preciso resgatar a ancestralidade suprimida do nosso presente e, portanto, apresentar trabalhos que buscam o conhecimento ancestral, que nos ajudam a nos aproximar dos seres mais que humanos e do criar coletivo.

A curadoria selecionou trabalhos de materialidades e linguagens diversas para que sejam acionados estímulos sensoriais variados no corpo do visitante. A exposição está sendo cuidada por um agenciamento coletivo, são sete coletivos artísticos que participam da exposição e 28 artistas. Esse agenciamento coletivo, um deslocamento em busca do encontro com o outro, da construção de redes de afeto e da importância intersubjetiva dada ao que temos de diferente, à produção de alteridade, nos ajuda a sair do individualismo da nossa sociedade para começarmos a pensar coletivamente.

Oferecemos esta exposição construída a partir do nosso esforço coletivo e convidamos você a enfrentar conosco o desafio de subir este rio sob forte correnteza, para nos deslocarmos na direção de germinar novos mundos.

Juliana Lewkowicz

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Cataratas I

Ano: 2012

Dimensão: 70 x 90 cm (cada - díptico)

Suporte: Impressão em pigmento mineral sobre papel de algodão

Técnica: Fotografia digital



Duas xilogravuras

Autoria: Igor Romualdo – Residência Artística Caatinga

Título: Sem título

Ano: 2023

Dimensão: 150 x 204 cm cada

Suporte: Papel kozo

Técnica: Xilogravura

A **Residência Artística Caatinga** é, em termos concretos, uma casa com dois quartos, duas salas, cozinha, lavanderia, banheiro e um grande alpendre na Caatinga do Piauí, nordeste brasileiro. Essa casa foi construída com o objetivo de ser um lugar para que artistas possam conhecer e vivenciar a Caatinga de forma totalmente gratuita, assim como possam trocar experiências e saberes com a população local. Foi idealizada pelo artista Santídio Pereira.

As xilogravuras de Igor Romualdo mostram uma explosão de cores e de formas da natureza agigantadas.

Trazer os artistas desta residência é mostrar a importância do fazer coletivo e de trabalhar junto para pensar outros futuros possíveis.





▶ i.b) Térreo – *A terra é azul vista do espaço*



Vista do térreo do prédio principal. Crédito: Juliana Lewkowicz (2024).

Faremos um mergulho no azul.

A atmosfera em que estamos imersos é composta por todas as trocas gasosas de todos os seres de Gaia – estar no mundo é deixar que o mundo entre em nossos pulmões; respirar é deixar-se penetrar pela atmosfera, penetrá-la e modificá-la através destas trocas. “O ar que respiramos não é uma realidade puramente geológica ou mineral – não está simplesmente ali, não é um efeito da Terra enquanto tal – mas sim o sopro de outros seres vivos. Ele é um subproduto da “vida dos outros.” (COCCIA, 2018, p. 50)

Fotografia das árvores cobertas de neve no deserto do Atacama.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Série Hacia el vacío

Ano: 2014

Dimensão: 66 x 100 cm (cada, são 2)

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão (Photo Rag Hahnemühle)

Técnica: Fotografia digital

Este foi meu primeiro trabalho no qual questiono as mudanças climáticas.

Quando estive no Deserto do Atacama em maio de 2014, nevou na região mais seca do nosso planeta. Fiquei encantada com os pequenos pontos brancos que salpicavam durante a noite e dormi ansiosa para ver como aquela paisagem, já misteriosa para mim, ficaria pintada de branco. Acordei muito cedo; vi o céu completamente estrelado, e a árvore do oásis onde o hotel se localizava coberta de neve. Conforme adentrava aquela paisagem, mergulhei num êxtase que alcançou o ápice quando a luz do sol revelou completamente sua beleza, mas isso disparou em mim um grande questionamento: o que realmente significa nevar na região mais seca do planeta? A beleza que embriaga num primeiro momento pode estar dizendo outra coisa: neva no deserto e não chove na “terra da garoa”. Quando produzi essas imagens, notei que elas eram mais profundas do que aparentavam: ao adentrar suas camadas, elas sugeriam repensar nossa relação com o planeta. – Juliana Lewkowicz



Sobreposição de imagens fotográficas digitais da região da floresta alagada pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte, na Volta Grande do rio Xingu (oeste do Pará).

Autoria: Helô Mello

Título: Memória muda

Ano: 2018-2019

Dimensão: 66 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel de algodão

Técnica: Fotografia digital com sobreposição de imagens

O trabalho ajuda a questionar a ação do homem na natureza e torna visíveis os problemas ambientais causados pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte.

Essas fotos foram tiradas em 2018, durante uma canoada organizada pelo Instituto Socioambiental na região da floresta alagada da Volta Grande do rio Xingu, onde habitam as tribos indígenas Yudjá, região oeste do Pará, terra Indígena Paquiçamba. Os indígenas buscam denunciar os impactos da Usina Hidrelétrica (UHE) de Belo Monte sobre seu modo de vida e sobre a Volta Grande, região de aproximadamente 100 quilômetros de rio, morada de centenas de famílias ribeirinhas.

Esse trabalho trata de uma Amazônia líquida, uma tentativa de trazer uma visão pessoal a fim de compreender a dor e o sofrimento de ver a “terra”, o Xingu, agonizando a partir de árvores gigantes, antes florestas, que ainda brotam na parte represada no meio do rio. Algumas dessas árvores formam ilhas flutuantes, se emaranham.

Os gestos das árvores são como um levante. Imagens de árvores que insistem. Sufocadas, altas, elegantes, como se fosse seu último gesto, erguem os braços. Não se calam. E quem poderá compreender? Quem poderá falar por elas? A relação com as águas, território dos indígenas e ribeirinhos, morada de muitos tempos, estão se transformando, sofrendo. São histórias, como as dessas árvores, que agora não crescem mais. Mudadas, continuam contando o que está acontecendo. As imagens querem impactar a todos, inclusive nós, distantes desse cenário tão improvável e longínquo da nossa realidade. Quem pode ouvir, ver e sentir por eles? É um esforço que essas memórias-paisagem buscam transmitir. Elas querem nos sensibilizar para esse levante. Nos clamam para que possamos alterar o curso dessas outras histórias.

É possível escutar os silêncios destes testemunhos: árvores, rio, pedras. Se olho para trás ainda vejo o rio. Ele continua seu curso. Não deixei rastros. Minhas pegadas não estão lá. Mas nem ele nem eu seremos mais os mesmos. A arte nos possibilita agir, afetar e ser afetado. Mudar o que estava mudo.

Árvores como testemunhas desse cenário e que guardam essa memória. Memória muda, não verbalizada. Muda, porque é movente. Muda, pois conserva o gene, a semente da floresta que um dia esteve lá. Esses testemunhos que ainda estão eloquentes em seu silêncio. – Helô Mello



Fotografias do céu feitas no contexto da pandemia de Covid-19 e de um governo federal que tinha uma política de morte.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Permaneço viva

Ano: 2020-2022

Dimensão: 524 imagens ampliadas separadamente no tamanho de folhas A4

Suporte: Papel vegetal

Técnica: Fotografia digital



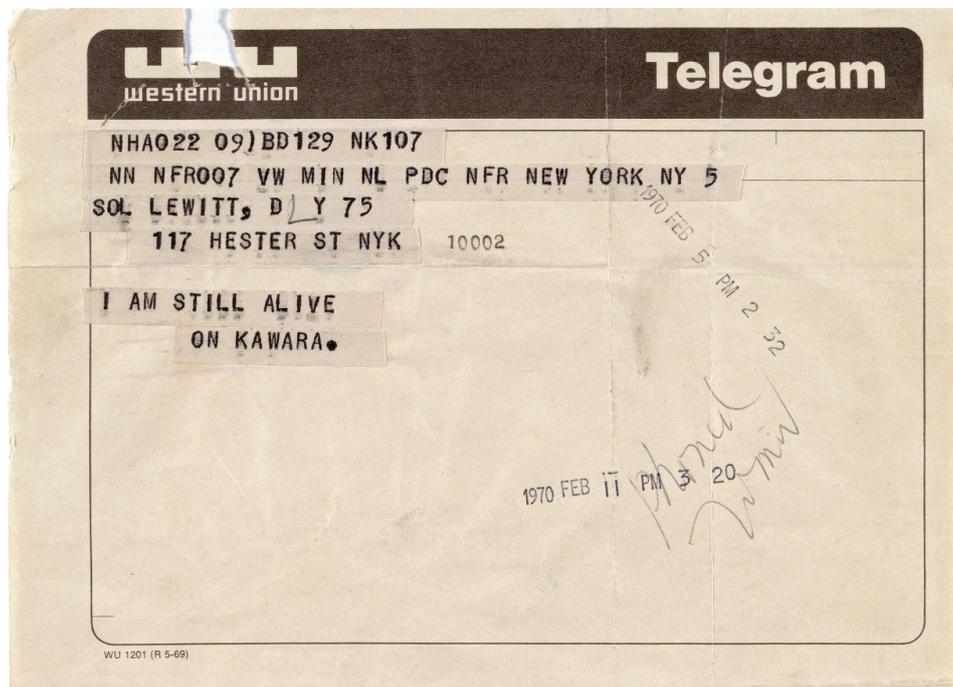




O trabalho *Permaneço viva* começou em setembro de 2020, no contexto da pandemia de Covid-19 e de um governo federal que tinha uma política de morte, e se estendeu até 30 de outubro de 2022, quando a maioria da população já estava vacinada, o uso das máscaras já não era mais obrigatório e o desgoverno da época foi deposto pelo voto popular democrático. O trabalho acontecia diariamente (ou quase diariamente), quando a artista fotografava o céu pouco depois que acordava e enviava a imagem a seus amigos através dos Stories do Instagram com o horário, a temperatura e a umidade do ar no momento em que fazia a fotografia, para que eles soubessem que ela estava viva e que quem estivesse recebendo esse céu também estava vivo.

O trabalho também é uma homenagem a On Kawara, artista conceitual, e à sua obra *I'm still alive* (1970).

Em 1969, Kawara começou a enviar telegramas declarando: “Não vou me suicidar, não se preocupe”. Essas correspondências se transformaram na mensagem mais positiva “Ainda estou viva”, em 20 de janeiro de 1970, e continuaram em telegramas para amigos, colecionadores de arte, curadores e outros artistas, como Sol Lewitt, de forma irregular até 2000. (MESSHAM-MUIR, 2015)
(MESSHAM-MUIR, 2015, n.p) ¹



Fonte: TELEGRAMS, 2024.

[1] Do original: “In 1969, Kawara began sending telegrams declaring “I am not going to commit suicide don’t worry”. These mutated into the more positive message of “I am still alive” on January 20 1970 and continued in telegrams to friends, art collectors, curators and other artists, such as Sol Lewitt, irregularly until 2000”.

Um painel de monotípias em tinta azul sobre papel vegetal como estudo da geometria de diferentes cascas de origens vegetais, animais e abstratas.

Autoria: Deadorin –*Residência-arte Vai passar*

Título: Os obstáculos da pele – As cascas

Ano: 2022

Dimensão: Doze monotípias de 30 x 42 cm cada

Suporte: Papel vegetal

Técnica: Monotípias² em tinta azul

A Residência-arte Vai passar é uma proposição da artista Malka Borenstein, que, através da ativação do corpo em experiência e vivências em práticas e procedimentos artísticos, busca a criação de uma rede composta por mulheres artistas de diferentes trajetórias. Tem como objetivo principal criar conexões entre circuitos diversos, através de ações que articulam mecanismos para um sistema mais homogêneo no campo arte.

Trazer as artistas desta residência é mostrar a importância do fazer coletivo e de trabalhar junto para pensar outros futuros possíveis.

A obra se apresenta em três formatos que exploram os desdobramentos do movimento de uma superfície tão fina quanto sensível: a pele humana. A atuação deste órgão realiza a mediação entre complexidades do interior e exterior, tornando possível o desenvolvimento da subjetividade.

O tema tem sido explorado desde a Residência-arte Vai passar com Malka Borenstein quando iniciamos a leitura do texto “Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura”, da psicanalista e professora Suely Rolnik. A autora convida o interlocutor a uma viagem

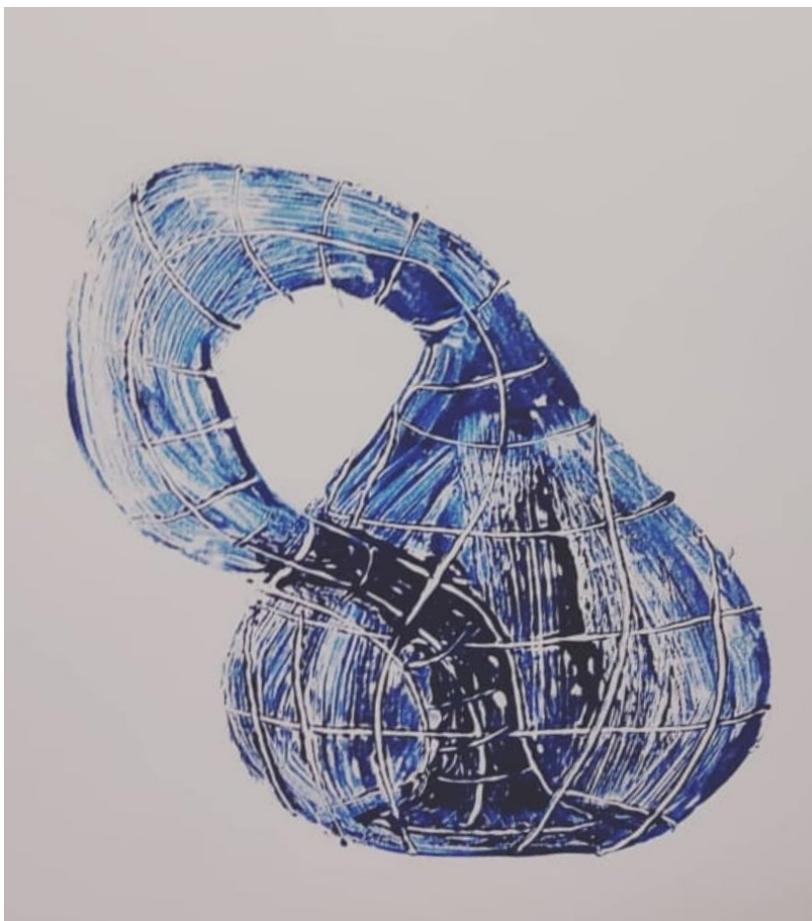
*A autora convida o interlocutor a uma viagem
[...] recorreremos a um artifício um tanto insólito:
vamos estender a pele, desfazendo o perfil que ela desenha,
de modo a transformá-la numa superfície plana. O que nosso
olho vibrátil presencia então é a pele começando a reagir ao
incômodo causado pelo novo diagrama: ela se dobra, fazendo
uma espécie de curvatura. Surpresos, vemos emergir no
interior desta dobra, o cenário de todo um modo de existência.
É como se o diagrama que dá à pele sua atual tessitura tivesse
se corporificado num microuniverso. Reencontramos aqui um
perfil de subjetividade, porém ele não é o mesmo que víamos
no começo. Fascinados, resolvemos não seguir adiante e nos
demoramos mais tempo nessa etapa de nossa viagem.
(ROLNIK, 2017, n.p)*

[2] As monotípias são gravuras de tiragem única. Para o processo são usadas uma placa de vidro, solvente e uma tinta de serigrafia, que é moldada conforme um estudo de volumetria do tema da obra. São estudadas cascas de interesse geométrico que se dobram como cascas de amendoim, conchas de caramujo, garrafa de Klein e outras.

Aceitamos o convite e, ao nos demorarmos no tempo, aproveitamos para abrir espaços e novas dimensões. A vivência desta abstração torna possível a imersão na descoberta de uma subjetividade singular a ser explorada com afeto.

Tanto o tempo quanto o espaço guardam simbologias expressas em cores, formas, movimentos, sons, cheiros e além. Deste universo, pincelaremos algumas possibilidades nessa viagem pela subjetividade através dos trabalhos apresentados a seguir. – Deadorin





Uma encadernação do tipo livro de artista com peles falsas desenhadas com padrões desconstruídos de grafia musical.

Autoria: Deadorin – Residência-arte Vai passar

Título: Os obstáculos da pele – As marcas

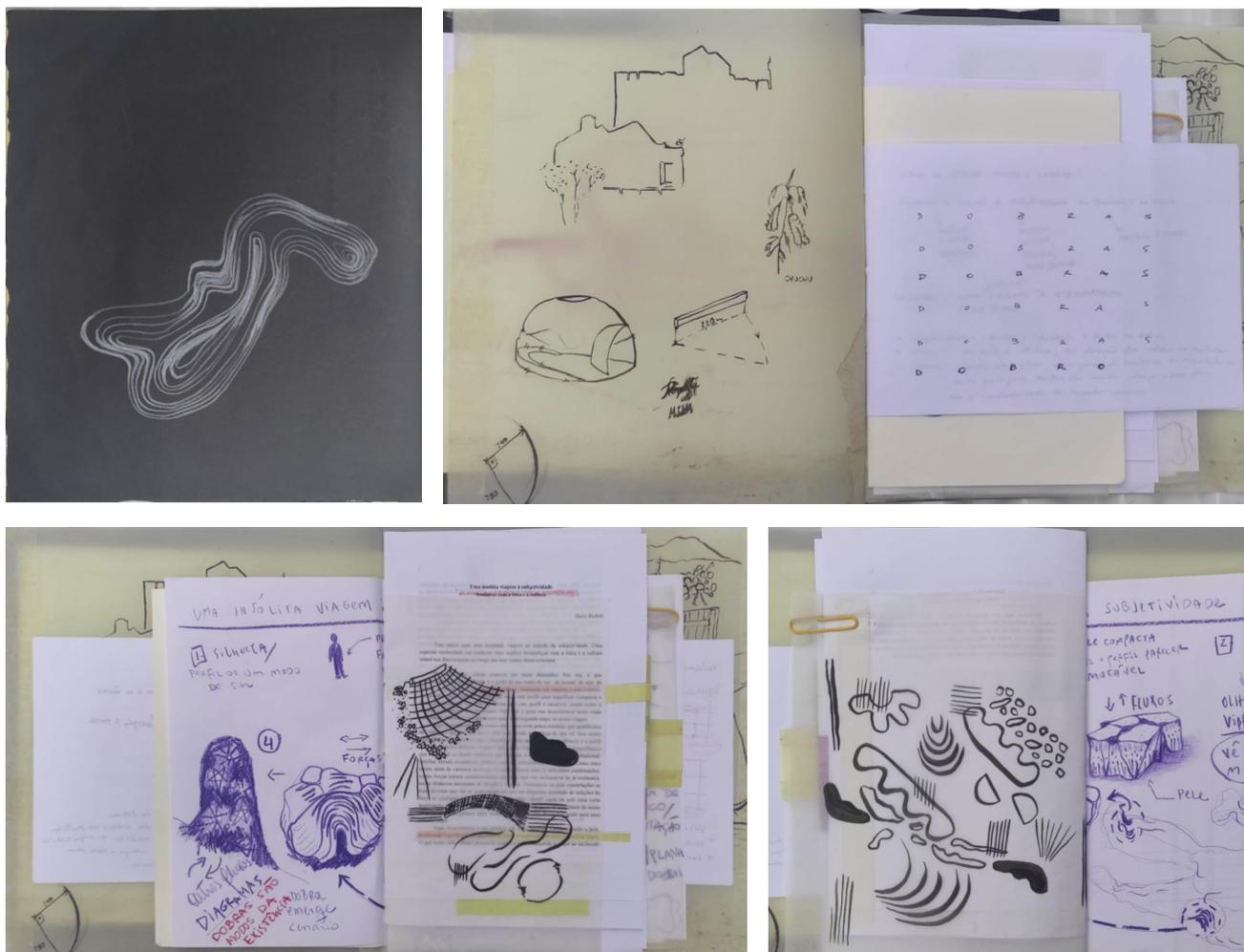
Ano: 2022

Dimensão: 30 x 42 cm (aberto)

Suporte: Livro

Técnica: Desenho

Uma pele falsa é colada sobre a minha pele. Sobre essa camada são desenhadas marcas de idade, linhas de expressão, rugas, celulite, estrias e ornamentos musicais. As peles falsas serão descamadas do meu corpo e encadernadas como um livro de artista. Além do livro, a ação também poderá ser registrada em vídeo. A seguir, imagens do primeiro caderno de anotações em superfícies translúcidas e encadernadas. – Deadorin



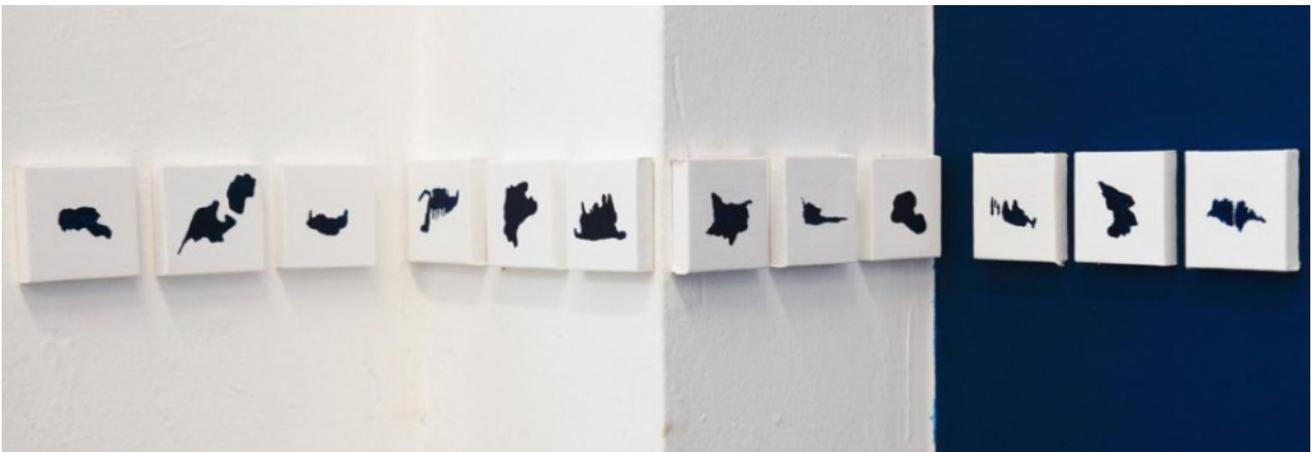
Título: Uma pequena passagem repleta de água (série)

Autoria: Susanne Schirato

Ano: 2024

Dimensões: 5,08 x 5,08 cm (cada)

Suporte: Óleo sobre tela



Pedaços de madeira encontrados na praia um mês depois da catástrofe de fevereiro de 2023 em São Sebastião, SP

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Sem título

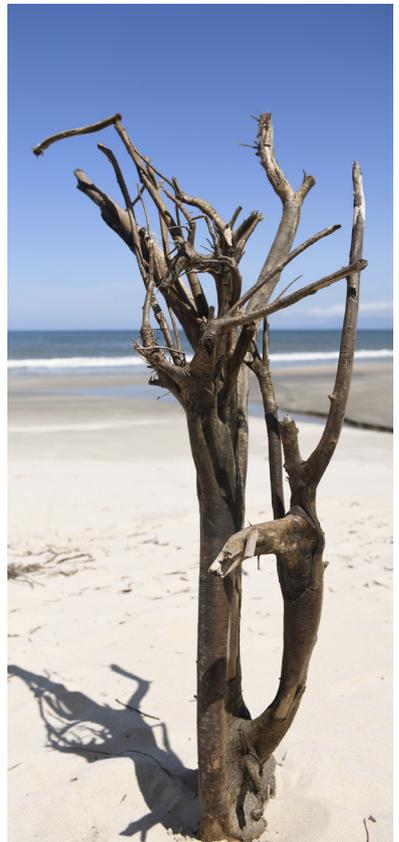
Ano: 2023

Dimensões variadas

Suporte: Madeira e QR Code com imagem da madeira no local onde foi encontrada

Técnica: Mista

A obra relembra o desastre ambiental causado pelo aquecimento global e descuido dos governantes locais, que causou enchentes e deslizamentos de terra, ocasionando mortes e destruição de casas da população em São Sebastião, litoral de São Paulo.



Autoria: Christian Dalgas

Título: *Golias amazônico* | 2000 | Dimensões 145 x 100 cm

Título: *Escamas* | 2007 | 40 x 30 cm

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão em metacrilato

Técnica: Fotografia digital



Autoria: Helô Mello

Título: *Algas imigrantes*

Ano:2020

Dimensões: variáveis

Suporte: metacrilato

Técnica: fotografia digital e aquarela



● *i.c) Elevador (dispositivo expográfico)*

No chão do pequeno elevador desativado, cujas paredes já são de espelho, foi aplicada uma fotografia de um lago com ninfeias com flor, que será refletida nesses espelhos.



*Vista do elevador com imagem das ninfeias.
Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).*

Em uma pequena parede que está pintada de preto ao lado do elevador, haverá fotos de cogumelos com bioluminescência feitas na Reserva Betary, em Iporanga (SP).

● *i.d) Escadas – Piracema (dispositivo expográfico)*

Depois de navegar no azul do térreo, o percurso nos convida à subida das cachoeiras, que estarão adesivadas nas escadas que levam ao primeiro andar. Os espelhos das escadas serão adesivados com recortes de imagens de cachoeiras, que, vistos de longe, dão a dimensão da cachoeira inteira. Esse será outro dispositivo expográfico que vai ajudar a criar sentido para a exposição.

A água, quando ela encontra uma resistência muito forte, muito dura, ela forma uma cachoeira maravilhosa. Ela explode em energia que se espalha na atmosfera, alcançando o sentido do prana. Se você ficar em um lugar onde tem um mundo de água, um volume de água fantástico explodindo, ele produz vida, ele produz prana. Prana é o princípio da vida. Cura. (KRENAK, 2023, p. 73)



Escadas do prédio principal, perto da entrada, e Cataratas II (2016). Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).

i.e) Primeiro andar – Transbordamento



Vista do primeiro andar do prédio principal. Crédito: Juliana Lewkowicz (2024)

O artista indígena narra a partir da pintura a história da origem do escuro contada pelo povo Guarani.

Autoria: Fabiano Kuaray Papa

Título: Sem título

Ano: 2024

Dimensão: 94 x 150 cm

Suporte: Tela

Técnica: Pintura com tinta acrílica sobre tela



Autoria: Fabiano Kuaray Papa

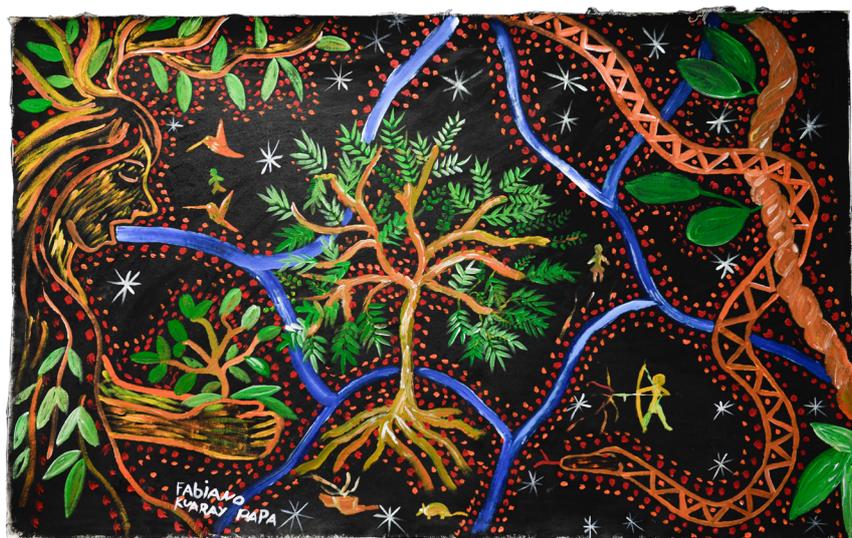
Título: Sem título – A origem do escuro

Ano: 2024

Dimensão: 94 x 150 cm

Suporte: Tela

Técnica: Pintura com tinta acrílica sobre tela



Quando Fabiano Kuaray Papa era criança, seu avô contava as histórias do seu povo, Guarani, e sua imaginação criava as imagens em movimento desses contos. Para o artista, essas histórias carregavam uma ciência das coisas e da espiritualidade. Ainda criança, aos sete anos, já começou a desenhar e a pintar principalmente grafismos; com o tempo, foi se dedicando cada vez mais à arte e à filosofia. Aos 21 anos, fez uma pausa para repensar seu trabalho, e nesse momento teve contato com o trabalho do artista indígena Jaider Esbell. Depois da morte deste artista, Fabiano teve um sonho no qual Jaider mostrava suas artes, o que o fez lembrar as histórias contadas pelo seu avô, que ele passou a recontar por meio de sua pintura para que o mundo pudesse conhecer as histórias do povo Guarani contadas e vividas por seus antepassados e para que sua língua, seus costumes e seus modos de viver possam permanecer vivos.

Se o futuro é ancestral (Krenak), é importante trazer para a exposição trabalhos que possam resgatar a ancestralidade e manter viva a história dos povos originários, que é transmitida oralmente para as gerações seguintes.

Pyntu ypy, pyntungui nhanderu ete rã, ae nhanderu ombojera Ju gupive guarã vvy rupare onhangareko, vá e ramju ombojera ague.

A origem do escuro, onde o Deus, pai de todos, surge, é onde Deus fez surgir os primeiros seres para que pudessem cuidar da terra.

O artista traz um pouco da história do desabrochar da escuridão, da noite, do escuro originário, de onde brotou a vida. O Papa, líder espiritual, fala que a vida brota do escuro, que a mãe de todos é o escuro, e dentro desta escuridão profunda Nhanderu, o nosso pai primeiro, começou a criar os primeiros seres; veio primeiro o beija-flor, que é o guardião do dia, o nherumi que é o alecrim do campo, uma árvore originária; veio a cobra originária e vieram todos os elementos que compõem o petyngua (cachimbo), que é um instrumento de cura sagrado, e todos os elementos que compõem a floresta, a coruja, guadiã da noite. Todos esses seres espirituais, seres plantas, fazem parte do início da constituição da vida na Terra, e depois vieram os humanos, como nós. Essa tela retrata um pouco da origem da vida, de como os espíritos criaram esses primeiros seres animais e vegetais. – Cris Takua

Montagem em adesivo a partir de colagens de Max Ernst, presentes no capítulo “L’eau” (Água) do romance gráfico Une semaine de bonté (1934).

Autoria: Selene Alge

Título: L’eau

Ano: 2014

Dimensão: 126 x 1853 cm

Suporte: Adesivo sobre parede

Técnica: Colagem a partir de colagens de Max Ernst presentes no capítulo “L’eau” (água), do romance gráfico Une semaine de bonté, de 1934

A água que vai invadindo os cômodos e arrastando os corpos também é a água na qual começou a vida no planeta Terra. A água neste trabalho mostra o poder de destruição de alagamentos, de um dilúvio, de enchentes, mas também de construção da vida.

L’eau apropria-se de imagens do romance gráfico Une semaine de bonté, do artista Max Ernst. A publicação é constituída de colagens construídas por Ernst, compostas por ilustrações retiradas de livros do século XIX. Dividida em capítulos, “L’eau” é o segundo deles.

A água que invade cômodos, os destrói e adentra situações incomuns foi recortada e reorganizada por meio do Photoshop. Criou-se digitalmente uma nova colagem, formando uma compilação de alagamentos, inundações, naufrágios, enchentes, transbordamentos, dilúvios.

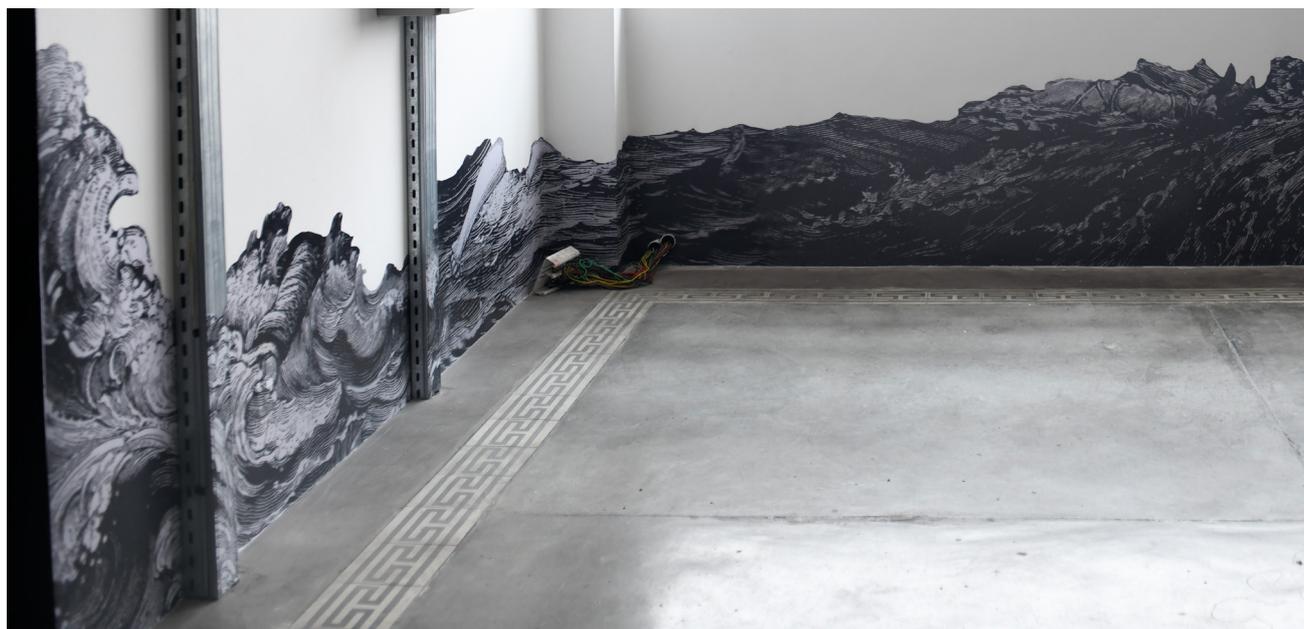
Essa nova colagem foi impressa e colada na extensão de 20 metros de parede da Estação Satyros, em 2014, procurando dialogar com a dramaticidade do espaço,

que, além de possuir um aspecto de destruição por estar em obras no período em que o trabalho foi realizado, é voltado para experimentações cênicas. – Selene Alge

Dez anos depois, no contexto desta exposição, outra nova colagem foi impressa e colada na extensão de 18,53 metros de uma das paredes do primeiro andar do prédio Piracema. O trabalho opera pelos movimentos de ressignificação, adição e narrativas em abismo.



Montagem de 2014. Crédito: Edouard Fraipont.



Montagem de 2024. Crédito: Juliana Lewkowicz.

Série A vida é uma utopia

Autoria: Dudu Tsuda

Título: Robalo em prato inflamado, da série A vida é uma utopia

Ano: 2019

Dimensão: 180 x 60 cm

Suporte: Chapa de aço inox, microfone de contato e amplificador de som

Técnica: Técnica mista: transferência de impressão a laser para chapa de aço inox

Em nome de um rápido desenvolvimento econômico, as engrenagens que movimentam a sociedade em torno de uma ideia de progresso e de ímpeto civilizatório trazem consigo, de maneira inexorável, a agressão ao seu habitat.

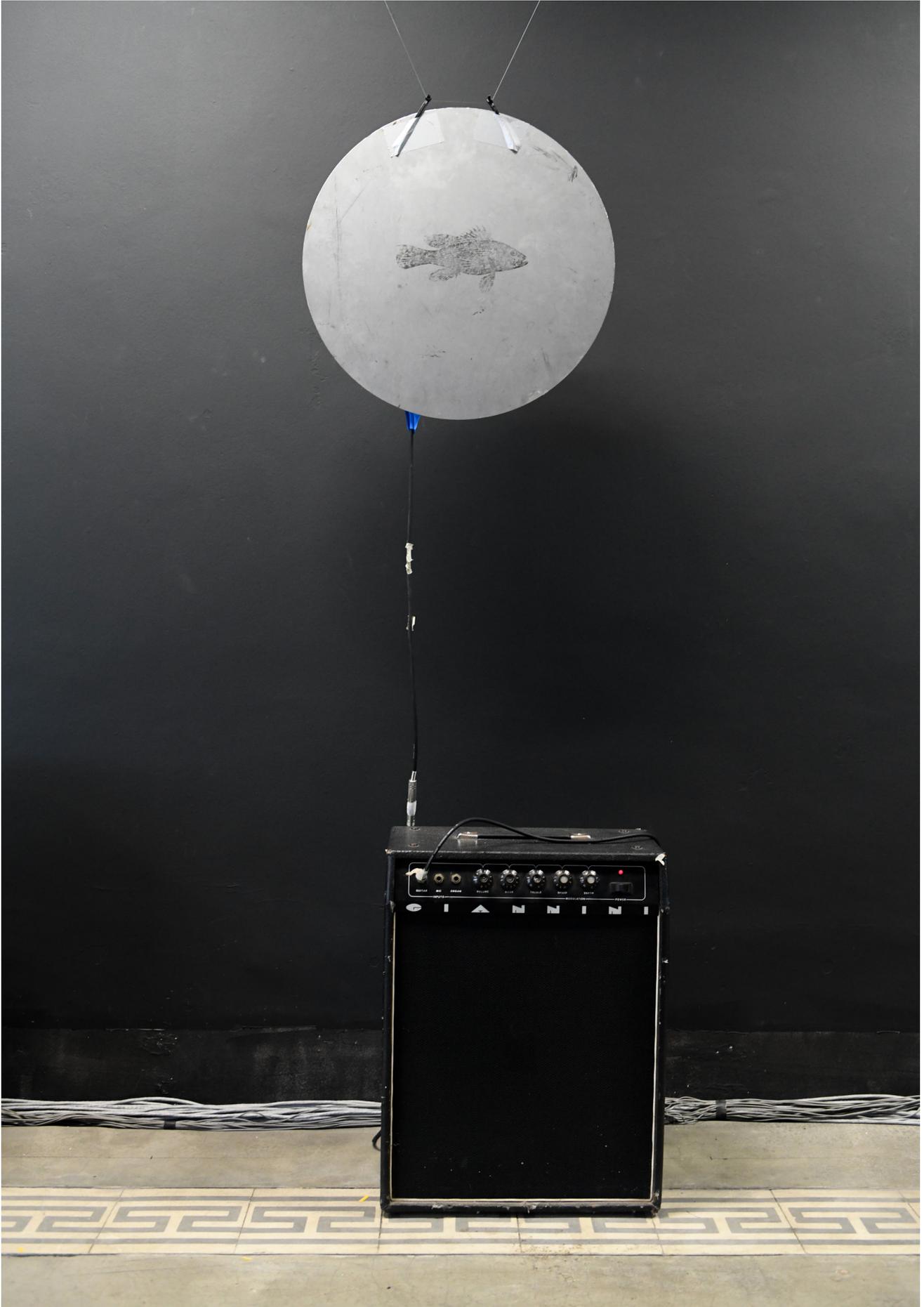
Nesta obra de Dudu Tsuda, há um robalo gravado a laser ao centro de uma placa metálica que se conecta a um velho amplificador sonoro.

O público é convidado a interagir com essa placa, que, a partir do toque e estalo do participante, faz ecoar o som pelo ambiente expositivo.

Com o nome “A vida é uma utopia”, o artista faz uma poética, porém severa crítica à insustentabilidade do sistema econômico e produtivo atual. O robalo que imprime sua presença enquanto imagem e embala com sua vibração sonora faz alusão ao vazamento de óleo ocorrido constantemente em lagoas e mares, e que impregnam todo o bioma marítimo de elementos tóxicos, causando às vezes cenários irreversíveis para o ecossistema local.

Assim como o som que reverbera na galeria a partir da interação humana, a poluição e contaminação da natureza mantêm-se anos e décadas após esses “acidentes” ecológicos.

Dizer que a vida é uma utopia, como no título da obra, não é caracterizá-la idealismo, mas sim, indicar a impossibilidade concreta de existência da fauna e da flora a partir do domínio em nível industrial da humanidade sobre a Terra, não vendo o planeta como lar, mas apenas como provedor de recursos, que ecoam cada vez mais a chegada de seu colapso. – Alex Tso, July Manghirmalani e Allan Yzumizawa



Autoria: Dudu Tsuda

Título: Estudo para o tempo suspenso, da série “Silêncio o espaço tempo da resistência e resiliência”

Ano: 2016

Dimensão: variáveis

Técnica: video instalação



Autoria: Juliana Lewkowitz

Título: Cataratas II

Ano: 2016

Dimensão: 70 x 105cm

Técnica: Fotografia digital impressa em pigmento mineral sobre papel de algodão



Xilogravuras

Autoria: Igor Romualdo – Residência Artística Caatinga

Título: Sem título – Baleia

Ano: 2023

Dimensão: 204 x 140 cm

Suporte: Papel coreano

Técnica: Xilogravura



Xilogravuras da série *Calado*.

Autoria: Ramon Santos –*Residência Artística Caatinga*

Título: Série *Calado*

Ano: 2022

Dimensão: Cinco xilogravuras de 64,7 x 94,3 cm cada

Suporte: Papel pólen

Técnica: Xilogravura



As gravuras da série Calado nasceram de uma das minhas visitas ao litoral. Em um momento de caminhada na beira da praia comecei a reparar em alguns barcos na areia; esses barcos de certo modo me chamaram atenção, pois não eram barcos inteiros, utilizáveis, e sim, abandonados e sem utilidade para as pessoas. Ao manter o meu olhar por mais tempo, comecei a ver uma certa poesia naqueles barcos e imaginei o trajeto deles desde a sua construção, os seus momentos de navegação, o seu abandono na areia e, por fim, o seu momento lento de decomposição. A sua pintura e o seu exterior já não eram os mesmos por conta da maresia, a sua proa e seu casco já estavam muito deteriorados, por conta do tempo, sendo possível ver o esqueleto do barco. De certo modo a poética está na volta dele para o seu lugar de origem, mas não como um barco novo para voltar a navegar, e sim, na forma de ir se decompondo com tempo, se tornando um só com a areia e com o mar. Acredito que em uma grande parte da vida útil de um barco ele sempre está em contato com a água e, às vezes, no final, na areia abandonado. Achei tão poético ver aqueles barcos, em processo de decomposição, no silêncio da paisagem, voltando de algum jeito, através das partículas deterioradas, a fazer parte da própria areia e do mar. Desse modo surge a série de gravuras Calado. – Ramon Santos

Peças tridimensionais.

Autoria: Susanne Schirato

Título: Demarcação

Ano: 2020

Dimensão: 140 x 480 x 2,5 cm

Suporte: Esferas de vidro utilizadas para filtrar água em cisternas e giz

Técnica: Mista

As esferas de vidro utilizadas para filtrar água em cisternas simulam as bolhas que se formam nas cavernas pelo ar dos mergulhadores. Isso nos faz lembrar os rastros que deixamos no planeta e a importância de pisar na terra com delicadeza.



Por onde passamos deixamos rastros, evidências. Mil esferas de vidro utilizadas para filtrar água em cisternas fazem referência ao número de mergulhos. Como uma cristalização e materialização de cada imersão, as esferas dialogam com as bolhas da respiração e a transparência da água. Seu acúmulo deixa rastros pelo espaço, uma demarcação do momento de sua presença. As evidências da passagem ficam registradas em giz pelo chão. No mergulho, as bolhas da respiração se acumulam pelos tetos das cavernas, demonstrando a passagem de quem se atreveu a penetrar nas entranhas da Terra. – Susanne Schirato



Impressão em backlight acompanhada de QR Code.

Autoria: Kōdos (Fernanda Oliveira e Claudio Filho)

Título: Data-river

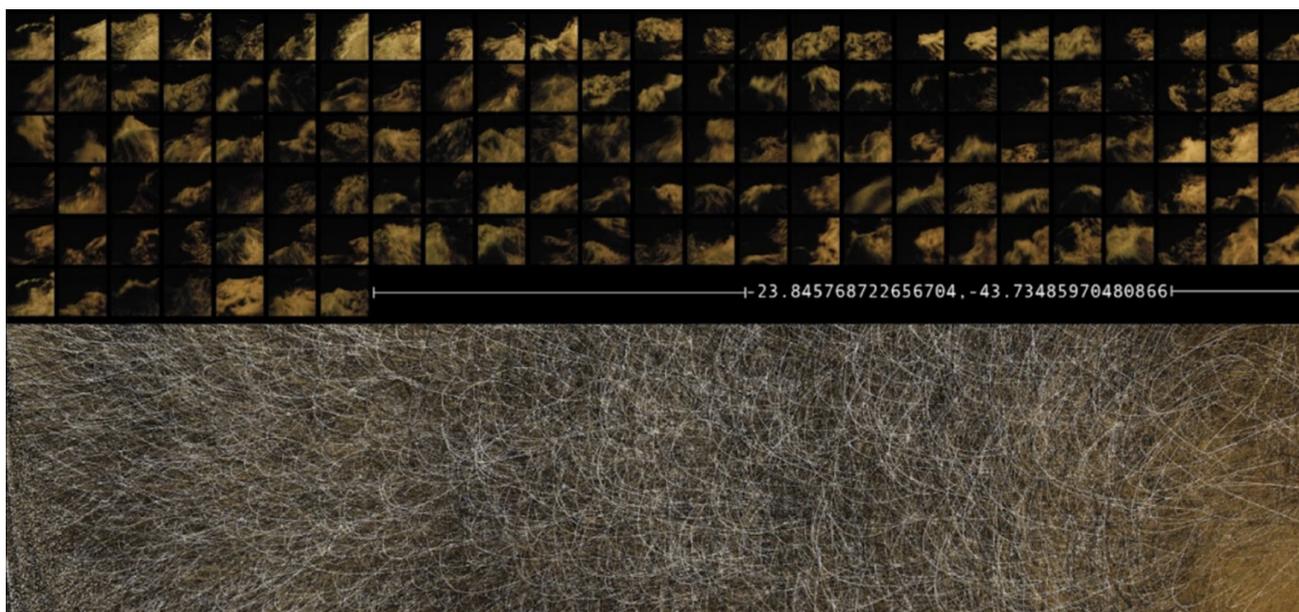
Ano: 2023

Dimensão: 47 x 100 cm

Suporte: Impressão em backlight

Técnica: Mista (fotografias de banco de dados com programação no software p5.js)

A obra busca ressignificar as relações humano-dados-paisagem, intervindo no código de funcionamento das imagens digitais, que tiveram uma seleção prévia baseada nas relações dos artistas com os rios (ambos com visões e vivências diferentes). O que é proposto com o trabalho é uma retomada da atenção às operações invisíveis que compõem as imagens e como essas moldam mundos, tensionando, assim, códigos de poder sociais e hegemônicos.



Acesse o QR Code abaixo para
visualizar mais informações.



A obra Data-river (2023) busca ressignificar as relações humano-dados-paisagem, intervindo no código de funcionamento das imagens. O que nós propomos com o trabalho é uma retomada da atenção às operações invisíveis que compõem as imagens digitais.

O método consistiu em subverter as lógicas de geolocalização (coordenadas reais no espaço físico) de fotografias de rios presentes em bancos de dados pessoais e incluí-las como vetores de descentralização na programação de uma imagem digital (linhas de código do espaço virtual) por meio do software p5.js. Por códigos, nós entendemos toda a camada que compõe as imagens.

O resultado: uma imagem abstrata no qual o rompimento de pixels foi programado a partir dos dados numéricos das coordenadas geográficas. Os pixels, assim, revelam seu movimento. O rompimento também está presente na lógica de processamento automático das imagens digitais, apresentadas em um formato que evidencia o hibridismo da imagem situada nas fronteiras entre a fotografia e a paisagem.

Data-river tenta deslimitar o gesto imposto pelas mediações tecnológicas e suas implicações sobre o corpo, em regime coletivo, nos processos de coaprendizagem entre humanos e não humanos. Isso se reflete em propostas de novos modos de existência impulsionados pela arte, um novo significado para as relações entre humanos, natureza e tecnologia. – Kōdos

Animação em stop motion a partir de desenhos feitos na areia por Bernadette Trench-Thiedeman, com locução da Anna Bueno e organização de Giulia Lapetina contado a história do surgimento da lua.

Título: Oshu: a lua

Ano: 2023

Produção: Ūkalli Cultura

Adaptação: Giulia Lapetina

Cantiga e narração: Anna Bueno

Animação e edição: Bernadette Trench-Thiedeman

Áudio: Tony Rabai

Suporte: televisão 60 polegadas

Técnica: Stop motion de desenhos na areia

Apoio: Kaaysá Art Residency e Regional Arts WA

Observação: A janela redonda do fundo do salão onde será projetado o vídeo remete ao formato da lua.

Essa história foi baseada em um conto do livro Mitologia dos orixás, de Reginaldo Prandi. É importante reforçar que as tradições afro-brasileiras são diversas e caracterizadas pela singularidade de cada comunidade, povo e linhagem ancestral de candomblé e ifá.

Essa animação abrange um fragmento da história yorubá e compreende que nenhuma produção videográfica é capaz de mostrar a totalidade da riqueza do culto aos orixás.



Esse vídeo-oferenda celebra a rainha do mar, que nos ensina a utilizar a arte e a cultura como ferramentas potencializadoras. Como a arte pode nos ajudar a pensar outros mundos possíveis?

Sabemos que essa animação abrange somente um fragmento da cultura yorubá e que nenhuma produção videográfica é capaz de mostrar a totalidade e a riqueza do culto aos orixás. Mas deixamos aqui nossa singela homenagem.

Agradecemos a todos os envolvidos desde a construção da mesa de luz, Ivan Gomes, e aos artistas e curadores que proporcionaram trocas e diálogos importantes para a construção da obra. – Giulia Lapetina

Escultura em argila

Autoria: Vank

Título: Das águas

Ano: 2024

Dimensão: 70 x 40 cm

Suporte: Argila

Técnica: Modelagem



Escultura em argila

Autoria: Vank

Título: O polvo

Ano: 2024

Dimensão: 45 x 88 x 95 cm

Suporte: Argila

Técnica: Modelagem

Vank busca desenvolver obras que se relacionem com a diáspora africana, promovendo um processo de identificação com a terra através dos materiais e da celebração da ancestralidade.



Bordado sobre tecido de cetim

Autoria: Bárbara Serafim – *Residência-arte Vai passar*

Título: *Águas noturnas (é embaixo de toda terra que a água brota)*

Ano: 2022

Dimensão: 55 x 66 cm

Suporte: Tecido de cetim

Técnica: Bordado e desenho sobre tecido de cetim



Águas noturnas se relaciona com a Piracema no sentido de encapsular na obra têxtil a variedade da pulsação de tudo que é infinito e invisível.

Via de regra, os trabalhos abordam o fluir da água junto à luz do sol durante o dia.

Águas noturnas busca remeter, então, às águas que correm mesmo quando não há quem as observe ou as escute, às águas que correm para além do observável e, também por isso, que correm fortes e profundas como nenhuma outra.

Águas noturnas trata do constante colapso e expansão de vida, da cura que ocorre através daquilo que está na sombra, no invisível, no lugar onde a hegemonia dos olhos não basta para ver. – Bárbara Serafim

Desenho sobre papel

Autoria: Isabelle Passos – *Residência-arte Vai passar*

Título: Munhecada

Ano: 2024

Dimensão: 200 x 150 cm

Suporte: Papel

Técnica: Carvão e giz pastel oleoso sobre papel



O trabalho Munhecada é um desenho em carvão que busca a imagem de um corpo (ou um “eu”) submerso, que se relaciona com a ideia de um rio, de uma linha de tensão e de uma correnteza. Tem como referência a ideia de “eu” que Emanuele Coccia traz no livro Metamorfoses. Para ele, o “eu” nunca é uma função ou uma atividade meramente pessoal: é uma força telúrica. Nós carregamos em nós mesmos nossos pais, nossos avós, as plantas, os animais, os peixes, as bactérias, aquilo que a gente come e até os átomos de carbono, hidrogênio e oxigênio. O “eu” é uma quimera, um conjunto e uma simbiose.



Pintura peixe

Autoria: Fernando Davis

Título: Sem título

Ano: 2024

Dimensão: 21 x 32 cm

Suporte: Tinta a óleo sobre tela

Técnica: Pintura sobre tela



Na piracema, no movimento, no percurso de subida dos rios, alguns peixes acabam se perdendo no caminho, pois acabam virando presas fáceis para os predadores que vão se alimentar desses peixes, ou se machucam nas pedras dos rios, enquanto se esforçam na sua trajetória.

Fotografias que sugerem esgotamento físico e mental do corpo.

Autoria: Malka Borenstein – propositora da Residência-arte Vai passar

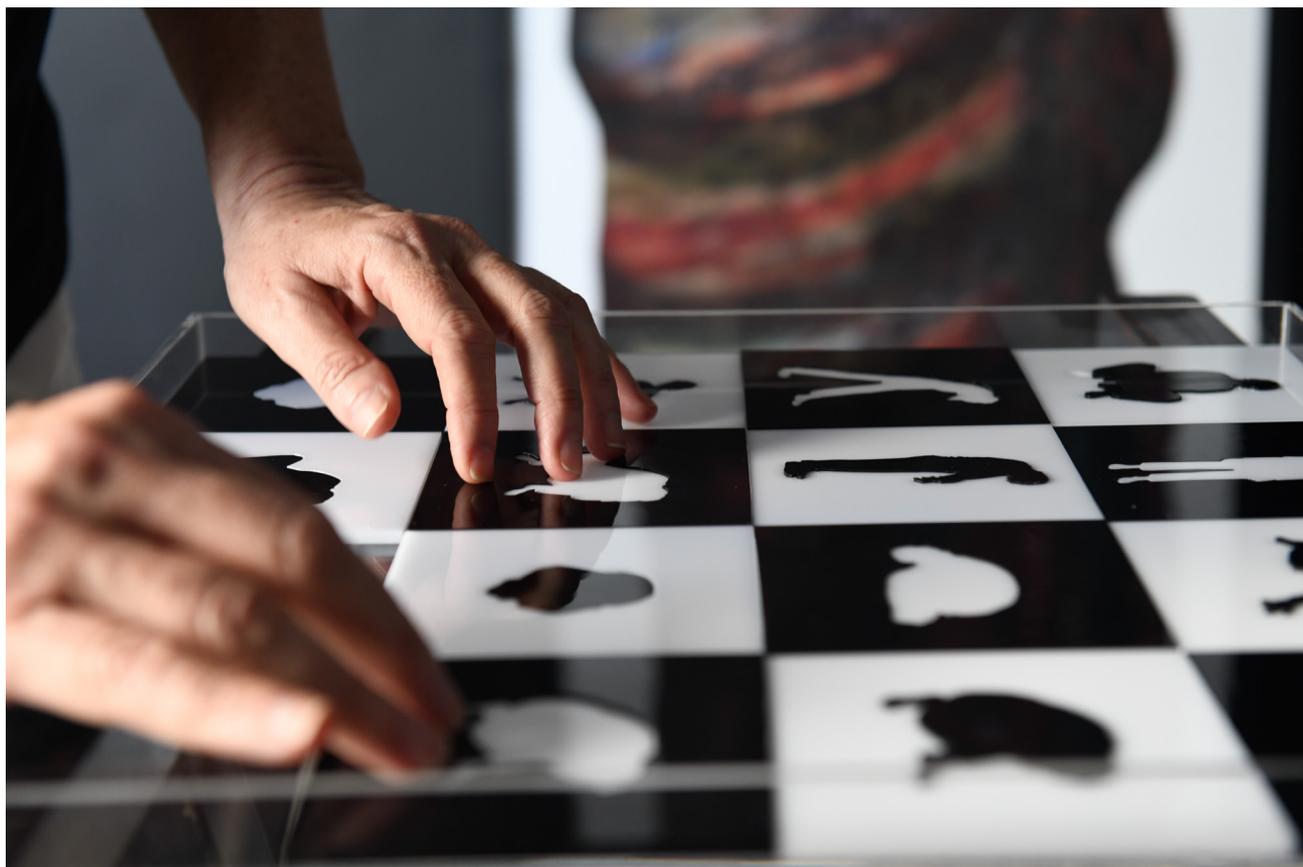
Título: Corpo esgotado

Ano: 2018

Dimensão: 60 x 60 cm

Suporte: Acrílico

Técnica: Fotografia



A ação Corpo esgotado reflete um estado físico e emocional de cansaço e estresse. As posições se alteram lentamente, sempre mostrando o desejo de manter a cabeça alinhada ao tronco e membros.

Há a tentativa de equilíbrio e da coluna estar de forma ereta, se mantendo como eixo, mostrando em algumas posições flexibilidade e, em outras, dificuldades e limitações do corpo, sendo este o objetivo do trabalho.

A ação Corpo esgotado é uma proposição experimental sobre posições de um corpo em estado de esgotamento. – Malka Borenstein

Autoria: Malka Borenstein – propositora da Residência-arte Vai passar
Título: Corpos Recortes
Ano: 2019
Dimensão: 210 x 70 cm
Suporte: tela
Técnica: Acrílica e óleo sobre tela



Autoria: Malka Borenstein – propositora da Residência-arte Vai passar

Título: Corpos Esgotados

Ano: 2019

Dimensão: 90 x 70 cm

Suporte: tela

Técnica: Acrílica e óleo sobre tela



► **i.f) Segundo andar – *Começo, meio e começo***

Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (SANTOS, 2023, p. 102)



Vistas do segundo andar do prédio principal. Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).

Mais um lance de escadas; continuamos a subir a cachoeira – e chegamos ao andar preenchido pelo afeto e pelo luto, esse lugar com a videoperformance *Contra a corrente: um ritual para lidar com o luto*, de Lindolfo Roberto Nascimento, e o trabalho *Nascente*, de Juliana Lewkowicz; ambos abordam a ancestralidade, o luto e o afeto. Cada um, a partir de suas vivências, dialoga com a série *Maria Keleó*, do coletivo Jayy Traças, que retoma o trançado a partir de uma tradição afrodiáspórica para retomar a autoestima de mulheres em situação de vulnerabilidade. Neste andar também estão o trabalho *Bate mãos*, de Ana Helena Santana, que retoma um fazer manual do crochê das mulheres da sua família, as Raízes, de Natasha Barricelli, com costuras nas gravuras do livro *Le jardin D'Eichstätt*, e o trabalho *Cultivos de Re(x)istência*, de Cristiana Camargo, que mostra a possibilidade de vida em associações inesperadas.

Diferentemente do térreo e do primeiro andar, esse andar é dividido em várias salas; foi construído para ser o escritório e possui uma pequena cozinha, uma copa e uma varanda, onde havia uma mesa de almoço/reunião ao ar livre.

Logo que chegarmos a esse andar, veremos projetada a videoperformance de Lindolfo Roberto Nascimento, na qual ele sobe um rio contra a corrente, e a série do coletivo Jayy Traças. Nesse mesmo andar, numa pequena sala ao lado – onde minha avó trabalhava quando no prédio funcionava o ateliê de sapatos artesanais –, estará exposto meu trabalho *Nascente*, que é o entrelaçar da trança da minha avó (do cabelo dela quando tinha 15 anos) e do meu cabelo; no pequeno banheiro dessa salinha, haverá meu autorretrato cortando o meu cabelo. Na pequena sala que liga a entrada ao lado oposto da laje, apresentaremos o trabalho *Bate-mão*, de Ana Helena Santana. Na sala desse mesmo andar, onde minha mãe trabalhava, estarão imagens, textos e registros documentais que compõem *Cultivos de Re(x) istência*, de Cristiana Camargo com as Mulheres do GAU. Saindo dessa sala, a varanda abrigará a horta dos seres híbridos de mesma autoria do trabalho anterior. Na antiga copa, que também dá acesso a essa varanda, estará o trabalho *Raízes*.

Vídeo projetado na parede.

Autoria: Lindolfo Roberto Nascimento

Fotografia: Juliana Lewkowicz

Edição: Carlos Augusto Feital de Souza

Título: *Contra a corrente: um ritual para lidar com o luto*

Ano: 2023

Dimensão: Projeção em grande formato (a definir)

Suporte: Projeção na parede

Técnica: Videoperformance

Nesta performance, o artista coloca seu corpo em movimento, em deslocamento, em relação com a ação da piracema, e evoca sua ancestralidade. O artista sobe cinco vezes um rio, cada vez em oferenda a um orixá. Nascimento ritualiza o fim de dois lutos: no plano pessoal, o luto da morte de sua mãe em 2021 e, no plano coletivo, as mais de 700 mil mortes ocorridas no Brasil durante a pandemia de Covid-19. Para isso, subiu um rio contra a correnteza, em Boiçucanga, São Sebastião, SP, performando o movimento vital dos peixes que sobem o rio para se reproduzir.

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. (MARTINS, 2021, p. 36)



Fazer esse trajeto cinco vezes foi um exercício desafiador pra mim. Eu não tenho o hábito de frequentar cachoeiras ou de andar descalço em terrenos de pedra, pedra com limo, pedras escorregadias, mas eu estava muito ciente do que eu estava fazendo ali, da razão desse ritual e, portanto, seguro, inteiro.



Um lugar como esse quebra, desmonta a nossa postura, em um local como esse a natureza impõe a sua geografia, impõe a sua regra e faz com que tenhamos que nos adaptar. Já não é o lugar de andar ereto, é o lugar de buscar mais apoios de andar em dois, três, quatro apoios se necessário. É preciso negociar com o ambiente, respeitar, estar atento. Os seus pés precisam se adaptar às formas das pequenas pedras, você precisa negociar com elas pra manter seu equilíbrio, pra não escorregar, pra não se cortar.



É uma questão de respeito, de atenção e quebra de hierarquias, é importante entender o seu lugar e como você pode ocupar o espaço. – Lindolfo Roberto Nascimento

Trança do cabelo da artista, do cabelo da avó da artista e do cabelo da filha da artista.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Nascente

Ano: 2021

Dimensão: 100 x 40 x 4,5 cm

Suporte: Cabelo da artista (de quando tinha 43 anos), de sua avó (de quando tinha 15 anos) e de sua filha (de quando ainda era criança)

Técnica: Trança

Este trabalho nasceu do entrelaçamento da minha relação com a minha avó e do meu processo de despedida dela. Espero que, embora seja um trabalho muito pessoal e autobiográfico, possa ser entendido de forma universal, pois todos temos avós, vivas ou não, conhecidas ou não, e todos temos histórias e memórias que construímos em busca das nossas raízes.

A minha avó se chamava Vera – vero, em italiano, significa verdade – e era muito verdadeira em seus sentimentos, em suas relações com o outro e com o mundo.

Ela tinha uma grande trança – que dizia ser de seu cabelo –, que cortara aos 15 anos. Ela usava essa trança em ocasiões especiais; alguns anos atrás, eu pedi para ficar com a trança e minha avó me deu esse pedaço do seu corpo. Meu cabelo já estava comprido, mas resolvi deixar crescer para fazer uma outra trança; em dezembro de 2021, um mês após sua morte, eu cortei meu cabelo e entrelacei ao dela, e também juntei uma pequena mecha do cabelo da minha filha mais nova. Essa trança, que é uma e são três, é rio e também é raiz. – Juliana Lewkowicz



Fotoperformance, corte do cabelo da artista para a trança

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Corte

Ano: 2021

Dimensão: 35 x 33 cm (5 imagens)

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão (Photo Rag Hahnemühle)

Técnica: Fotoperformance



Fotografia

Autoria: Deusvaldo

Título: *Série Caminhos do Pente*

Ano: 2024

Dimensão: 40 x 26,6 cm; 40 x 26,6 cm; 40 x 22,5 cm e 60 x 90 cm

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão (Photo Rag Hahnemühle)

Técnica: Fotografia

Caminho do Pente Caminho do Pente é um ensaio fotográfico que foi realizado dentro da favela do nove com o cabeleireiro Rafael e Maurimar, para o povo preto a autoestima sempre esteve próxima da relação com os fios. Fazer tranças, armar o black e cortar o cabelo é sinônimo de pertencimento, identidade e afeto. - Deusvaldo Pereira



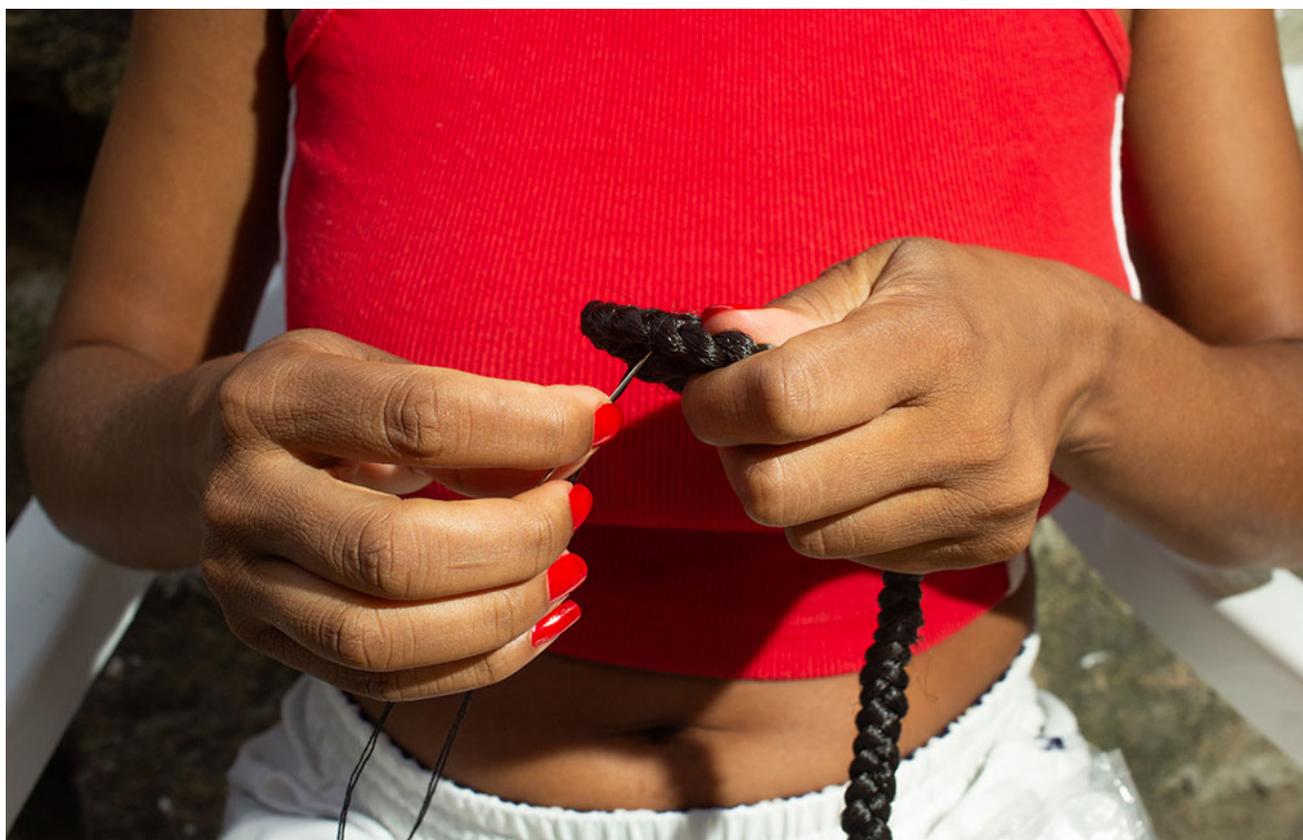
A série Maria Keleó surgiu do desejo de resgatar a nossa ancestralidade e busca entender a história do povo preto. É composta por três obras: Espelho de autorreconhecimento e pertencimento, Entre-tranças e Mapas trançados..

Autoria: Jayy Tranças (Jaiane Damasceno, Janaína Damasceno, Daiane Damasceno e Deusvaldo Pereira)

Título: Série Maria Keleó

O coletivo Jayy Tranças foi criado no ano de 2020, com o propósito de resgatar a autoestima das mulheres pretas e periféricas ao traçar seus cabelos. Integram o grupo Jaiane Damasceno, Janaína Damasceno, Daiane Damasceno e Deusvaldo Pereira. A arte de trançar os cabelos está presente na vida dos integrantes desde sua infância, quando sua avó as trançavam.

As tranças desempenham um papel muito importante no resgate da autoestima das mulheres pretas e periféricas, que, muitas das vezes, quando chegam pra trançar seus cabelos, estão passando por algum problema ou dificuldade, e então usam o processo de trançar como uma ferramenta de cura e afeto. Jayy Tranças vem atualmente desenvolvendo uma pesquisa sobre a história das tranças, suas funcionalidades e sua importância para o movimento do povo preto, pois, para além da estética, as tranças são um transmissor de identidade. – Jayy Tranças



Título: *Entre-tranças* (vestido)

Ano: 2024

Dimensão: 90 cm de comprimento, 86 cm de quadril, 74 de cm busto

Suporte: Manequim feminino de moulage número 36

Técnica: Moulage



A obra Entre tranças resultou em um vestido trançado que tem como objetivo relacionar a favela como espaço potente e artístico. Espaço este que ainda guarda e preserva essas memórias, tornando, assim, um grande acervo de memória cultural africana. A trança carrega entre seus fios memórias ancestrais, beleza preta e afeto. – Jayy Tranças

Título: *Espelho de autorreconhecimento e pertencimento*

Ano: 2024

Dimensão: 120 x 70 cm

Suporte: espelho

Técnica:

Espelho emoldurado em formato de quadro. A proposta é fazer com que as pessoas negras se olhem no espelho e se reconheçam como pessoas pretas e pertencentes à sociedade, embora vivamos numa sociedade totalmente racista e padronizada, na qual, dentro desse contexto, as pessoas negras se sentem cada vez mais inferiorizadas e incapazes de ocupar determinados espaços que socialmente são negados ao nosso povo.– Jayy Tranças



Título: Mapas trançados

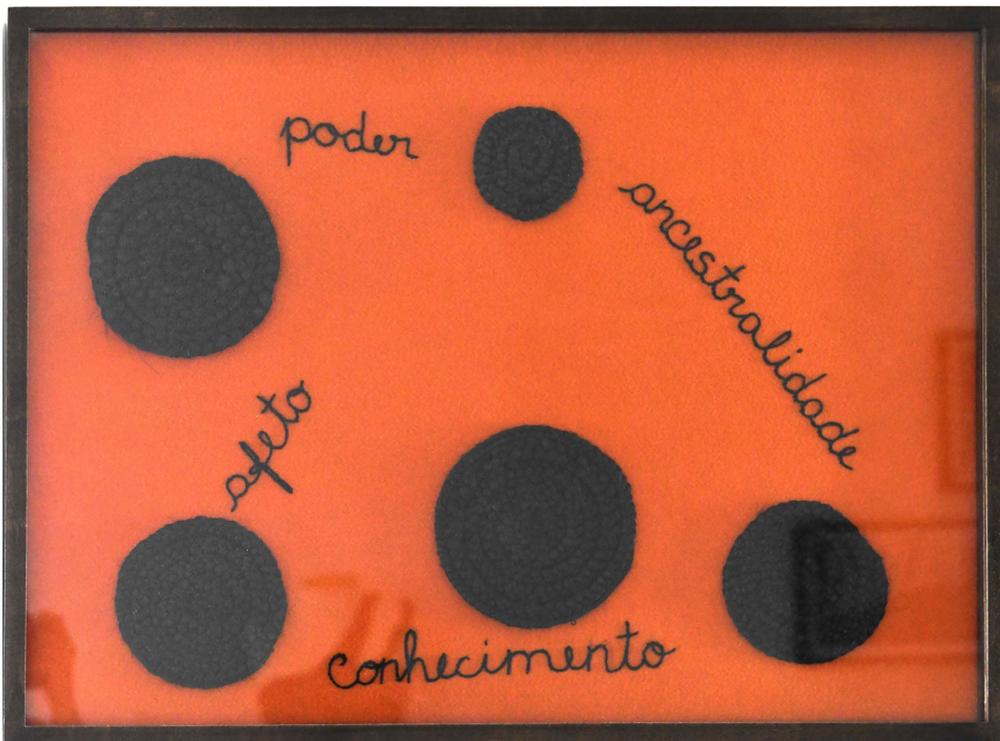
Ano: 2024

Dimensão: 70 x 60 cm

Suporte:

Técnica: trança

Colagem composta de tranças. A obra Mapas trançados, da série Maria Keleó, tem como objetivo falar dos caminhos trilhados pelo povo preto, caminhos esses que foram percorrido até aqui com muito afeto, cuidado e sabedoria. E as tranças, assim como outros elementos da cultura africana, foram utilizados para nos mantermos vivos e conectados. Trançar é afeto, ser trançado é resistência. – Jayy Tranças



Bate-mão é um tecido usado nas cozinhas para secar as mãos. Na família da artista, existe uma tradição das mulheres adornarem esses panos com crochê. A artista reproduz o trabalho de crochê que aprendeu com sua mãe e com Marilsa, prima de sua mãe, que faleceu durante o processo de ensinar essa técnica para ela.

Autoria: Ana Helena Santana

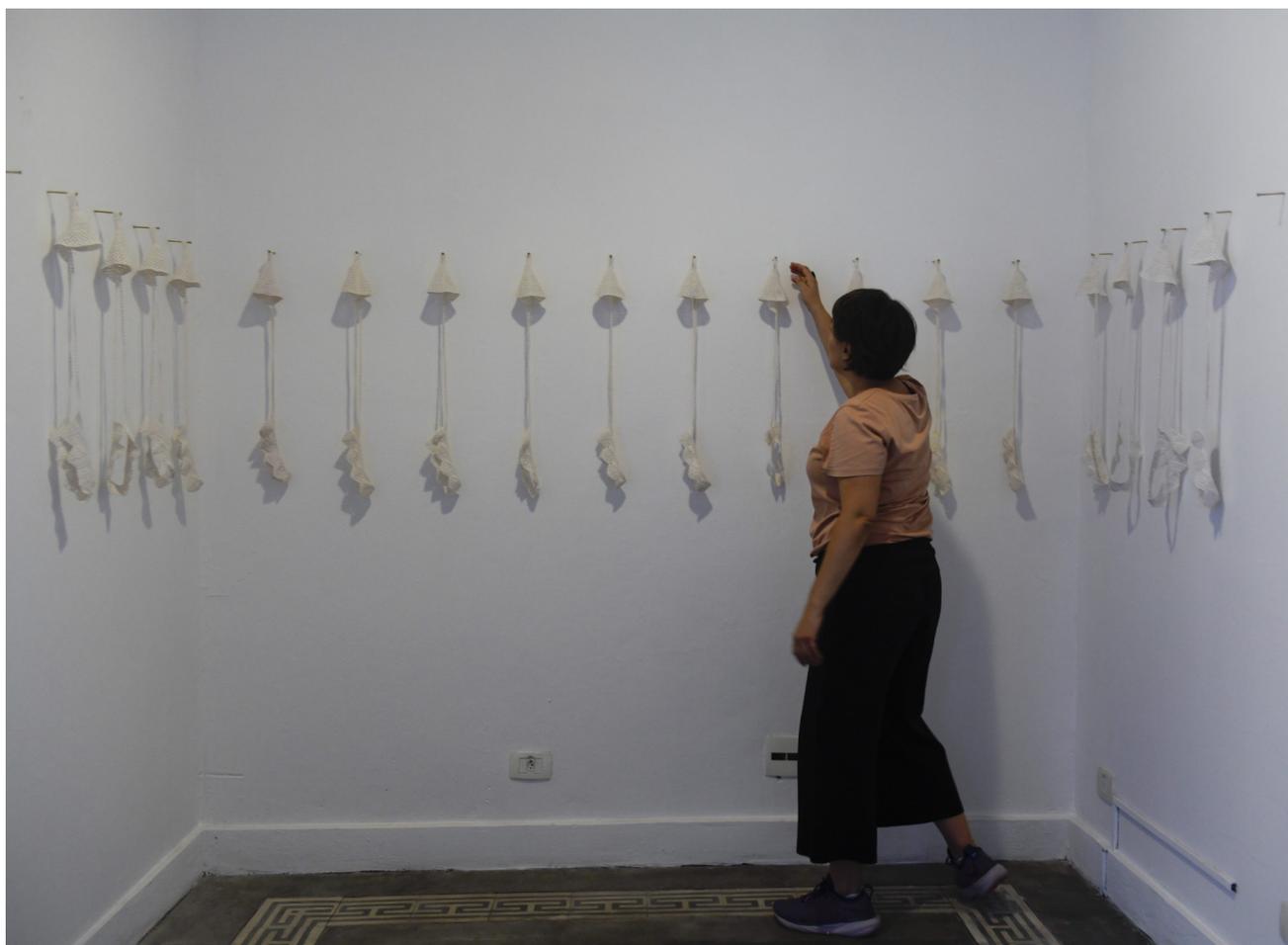
Título: **Bate-mão**

Ano: 2024

Dimensões variáveis

Suporte: 20 peças de crochê em linha libra esterlina nº 8 e pregos de latão

Técnica: Crochê





Bate-mão é um utensílio usado para enxugar as mãos, e seu uso em uma cozinha preserva o pano de prato para secar a louça, panelas e outros utensílios. Nesse trabalho, a artista reflete sobre os bate-mãos da sua infância, nos quais o crochê é feito como uma moldura em torno de um tecido de algodão retangular. Com o uso, o tecido pui e o crochê perdura. Ao perder a função de moldura, o que resiste é a memória do bate-mão e a prática do crochê como herança familiar. – Ana Helena Santana

Cultivar seres híbridos, frutos da junção das estórias de mulheres migrantes, com as sementes das plantas.

Autoria: Artista propositora Cristiana Camargo em parceria com Maria Zulmira de Souza e Mulheres do Grupo de Agricultura Urbana (GAU): Aldineia Pereira da Silva, Bruna Marques Cardoso Alves Pereira, Elaine Cristina de Jesus Rodrigues, Conceição Brito Lisboa, Joelma Marcelino de Santos, Kelly Cristina Aragão Guedes, Maria de Fátima Caselli, Maria Helena Caroba da Silva, Maria Joana de Souza Paixão, Vilma Martins

Título: *Cultivos de Re(x)istência*

Ano: 2024

Dimensões variadas

Suporte: Sementes, papel de germinação, terra, plantas (arruda, azedinha, café, capim-limão, couve, erva cidreira, feijão, girassol, jiló, manjeriço, taioba), caixas de plástico, caixotes e mesas de madeira, fotos impressas em papel de arroz 100g/m², 28 x 38 cm

Técnica: Mista

Seres híbridos

Cultivos de Re(x)istência nasceu de um desejo insólito, que se instalou em minha mente e ali ficou incubado, criando raízes no subterrâneo dos meus pensamentos e buscando maneiras de florescer: a vontade de fundir a palavra e a planta. Queria, através desse amálgama, criar seres inéditos, resultantes do hibridismo verbo-vegetal.

Seria possível fundir dois universos tão distintos? Que plantas nasceriam se fossem fertilizadas por histórias? Que ser seria germinado?

Uma primeira tentativa foi feita em 2019, quando plantei notícias de jornal impressas em papel semente. No entanto, a proposta ganhou corpo a partir do encontro que tive com as Mulheres do GAU (Grupo de Agricultura Urbana), coletivo que cuida de um viveiro na Zona Leste de São Paulo. Desde a primeira visita, senti algo distinto, algo bom! Prazer em estar dentro dessa área agrícola que pulsa, vibra e resiste no seio da nossa megalópole. Esse local se tornou para mim um oásis, uma paisagem destoante dos asfixiantes prédios, concreto, asfalto, carros, que definem São Paulo. Ali, pude me reconectar com a terra, e mais que isso, tive a oportunidade de ouvir as histórias de vida de cada uma dessas mulheres que lá cultivam. Foi então que o desejo da fusão palavra-planta ganhou força e arvoreceu. Compreendi que no Viveiro encontrava-se o adubo para germinação do Cultivos de Re(x)istência.

Ocorreu-me, portanto, entrevistar essas pessoas, guardiãs do segredo da terra e suas potencialidades. Com o apoio da amada amiga e jornalista Maria Zulmira de

Souza, ouvi depoimentos bastante vigorosos. Elas nos contaram suas histórias de afeto com as plantas, como sofreram com o desgarre de sua relação com a terra e como se reencontraram na horta coletiva do GAU. Essas histórias foram gravadas em vídeo e, posteriormente, transcritas e impressas em papel de germinação. Nesse papel singular, sobre sua própria história estampada, cada uma delas plantou sementes de uma planta que tivesse afetado sua trajetória pessoal e guardasse um significado especial. Para mim, foi impressionante descobrir como a planta está presente no nosso cotidiano, mesmo inconscientemente, constituindo e dando significado a nossa vida.



Dessa plantação de palavras, de histórias, de traumas, de memórias afetivas, nascem o que chamo de seres híbridos, originados da mistura entre a planta e a palavra escrita. São esses novos seres que apresento no trabalho artístico Cultivos da Re(x)istência, no desejo de que o enraizamento na palavra faça brotar um novo ser, ao mesmo tempo transformado e transformador.



A palavra sempre teve um apelo especial para mim. Vejo que ela guarda a potência constituidora da essência humana. Que seres seríamos nós se não fosse a linguagem verbal? Certamente nossa experiência e nossa existência seriam completamente distintas. Não se trata de exaltar a condição humana, mas apenas de constatar o quanto a palavra nos molda. A conquista do verbo nos fez diferentes: nos fez racionais, nos fez conscientes de nós mesmos, pensadores, comunicadores de ordem dispar e acumuladores de conhecimento. Para o bem e para o mal.

Aprisionada na condição humana, meu fascínio se direcionou a um mundo especialmente diverso: o universo das plantas. Elas não falam, elas não gritam, elas não escrevem. Mas elas são capazes de se comunicar, de mostrar como estão, quais são suas necessidades de outra maneira: suas folhas brilham ou murcham; dão flores; dão frutos. As plantas não têm pernas, não caminham, mas isso não quer dizer que não se movimentem. Sua experiência no mundo é de outra ordem. Seu tempo é descansado, vagaroso, demorado. Absortas em seu silêncio, elas serenamente impõem sua existência através da expansão. Raízes se alastram pelo subterrâneo, em simbiose com a terra e seres que ali habitam. Seus galhos, suas folhas, abrem-se no espaço, numa propagação ritmada e orgânica. Lembro da Bela Adormecida. Enquanto os seres humanos dormem, as plantas crescem, se arrastam, sobem, descem, cobrem homens, terras e castelos.

É essa a junção de existências tão díspares que busco com o Cultivos, através da resiliência e do renascimento dessas mulheres que nos lembram cotidianamente de onde viemos. Elas se reconstroem, resistindo, reexistindo, germinando os Cultivos da Re(x)istência. Re(x)istência com apenas um “e” mesmo, e com “x” dentro de parênteses, provocando a fusão de resistir e reexistir, como uma escolha deliberada e marcada com (x). A escolha de re(x)istir. – Cristiana Camargo





Horta onde as Mulheres do GAU plantaram suas histórias junto com as sementes das plantas preferidas, que serão expostas na área externa em caixas de madeira.

O trabalho contempla servir a comida feita com as plantas preferidas das horteiras, que foram cultivadas e preparadas por elas e serão servidas nas louças ressignificadas pela oficina Descartes.



A base da alimentação na Terra vem do Sol e da capacidade das plantas de transformar a luz do Sol em energia (através da fotossíntese); “comer é se alimentar de luz” (COCCIA, 2020).

E mais: elas fazem o Sol morar na Terra: transformam o sopro do Sol – sua energia, sua luz, seus raios – nos próprios corpos que habitam o planeta, fazem da carne viva de todos os organismos terrestres uma matéria solar. Graças às plantas, o Sol se torna a pele da Terra, sua camada mais superficial, e a Terra se torna um astro que se alimenta de Sol, se constrói com sua luz. Elas metamorfoseiam a luz em substância orgânica e fazem da vida um fato principalmente solar. (COCCIA, 2018, p. 86)

Linhas sobre gravuras botânicas

Autoria: Natasha Barricelli

Título: Raízes

Ano: 2016-2023

Dimensões variadas (35 unidades)

Suporte: Linhas sobre gravuras botânicas

Técnica: Costura sobre página de livro

Páginas extraídas do livro *Le jardin D'Eichstätt*, imagens de plantas onde interfiro com linhas verdes nas extremidades das raízes, passando a linha nas raízes e deixando soltas para fora da página, criando uma extensão para além das páginas emolduradas. – Natasha Barricelli





► **i.g) Solar – Humusidades**



Vistas do solar do prédio principal. Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).

Chega-se, então, a uma pequena sala com a projeção de uma videoperformance minha, intitulada *Humusidades* (2023), com minha imagem projetada em tamanho real. Estou deitada no chão do solar (que está ao lado dessa salinha); trago uma jaboticabeira em minha barriga; meu corpo, descoberto de vestes, está coberto com um pouco de terra e a pequena árvore.

Ao sair dessa sala, chega-se ao solar, mesmo lugar onde a citada performance ocorreu. Será um jardim com PANCs medicinais construído pela gestora ambiental Marilua Feitoza.

Jardim de PANCs medicinais

Autoria: Marilua Feitoza

Título: Sem título

Ano: 2024

Dimensões variáveis

Suporte: Plantas, vasos e terra

Técnica: Jardinagem



Croqui da obra. Crédito: Marilua Feitoza.

Videoperformance instalativa Humusidades.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Vídeo Fernanda Oliveira

Título: Humusidades

Ano: 2023

Dimensão: Escala humana

Suporte: Projeção e terra

Técnica: Mista – o chão da pequena sala será coberto de terra, e a imagem em movimento da videoperformance será projetada na parede oposta da entrada em escala de um pra um.

Nós somos humos em potencial, fazemos parte de um ciclo de vida onde um vira alimento para o outro na continuação da vida.



▶ ii) Pátio interno coberto – Dança da terra

No pátio interno, os trabalhos dos alunos do Instituto Verdescola, que mostram uma busca pela vida, por estar em um lugar de aprendizagem abraçado pela Mata Atlântica, dialogam com o trabalho *Corpos dançantes*, de Luiz Lira, e coreografam com as esculturas de Ana Imani, que partem da pesquisa acerca de como a terra dança.

Este trabalho foi coordenado pelo fotógrafo Martin Gurfein com o apoio do Instituto Verdescola e é composto por seis imagens fotográficas produzidas pelos alunos.

Nas águas do litoral norte de São Paulo, o Instituto Verdescola navega como uma correnteza de mudança desde sua fundação em 2005. Localizado em São Sebastião, especificamente na Vila Sahy, o Instituto é um ponto de apoio vital para as comunidades mais vulneráveis.

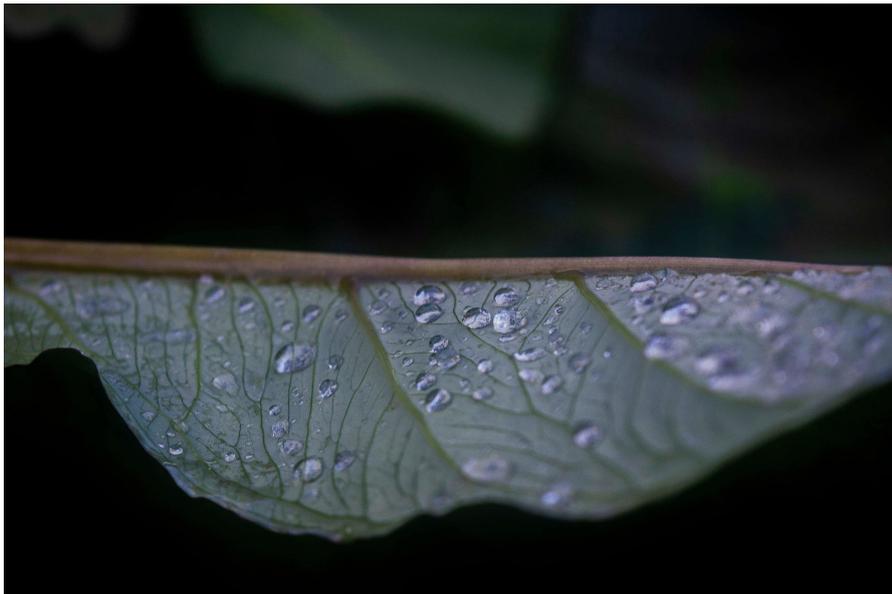
Imagine-se na piracema, o ciclo de vida dos peixes migratórios que enfrentam as correntezas em busca de novas oportunidades. Assim como esses peixes, os jovens atendidos pelo Verdescola enfrentam desafios, mas, com coragem e apoio, nadam contra a correnteza em direção ao crescimento pessoal e comunitário.

Há 14 anos, a oficina de fotografia tem sido um dos instrumentos desse processo, ajudando os jovens a capturar suas identidades e experiências. Cada clique é um passo adiante na jornada da autoexpressão e desenvolvimento pessoal, refletindo a determinação dos peixes migratórios.

Além disso, o Instituto Verdescola promove a conscientização ambiental e o desenvolvimento integral da comunidade. Da coleta de resíduos à preservação do bioma local, o Instituto é um agente ativo no cuidado do ambiente.

No contraturno, oferecemos programas de reposição de aprendizagem, garantindo que os alunos tenham o suporte necessário para seu desenvolvimento acadêmico. Além disso, nosso eixo de percursos profissionais e empregabilidade prepara os jovens para ingressarem no mundo do trabalho com habilidades e conhecimentos necessários para construir um futuro promissor.

Com o compromisso de construir um futuro mais justo, o Instituto Verdescola oferece apoio social e orientação sobre programas governamentais para famílias em situação de vulnerabilidade. Cada ação é um passo em direção a um horizonte de oportunidades e transformação para nossa comunidade. – Instituto Verdescola.



Autoria: Wesley dos Santos Freitas

Título: Sereno

Ano: 2022

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia



Autoria: Nicoli Teles Balmant da Silva

Título: Pequena esperança

Ano: 2023

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia



Autoria: Geovani da Silva Santos Santana

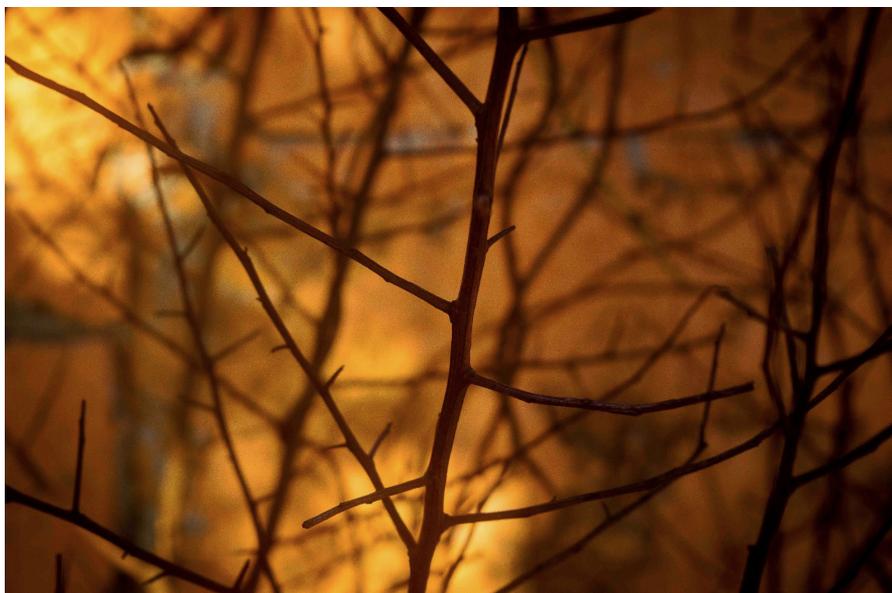
Título: Veias de vida

Ano: 2022

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia



Autoria: Caio Rezende

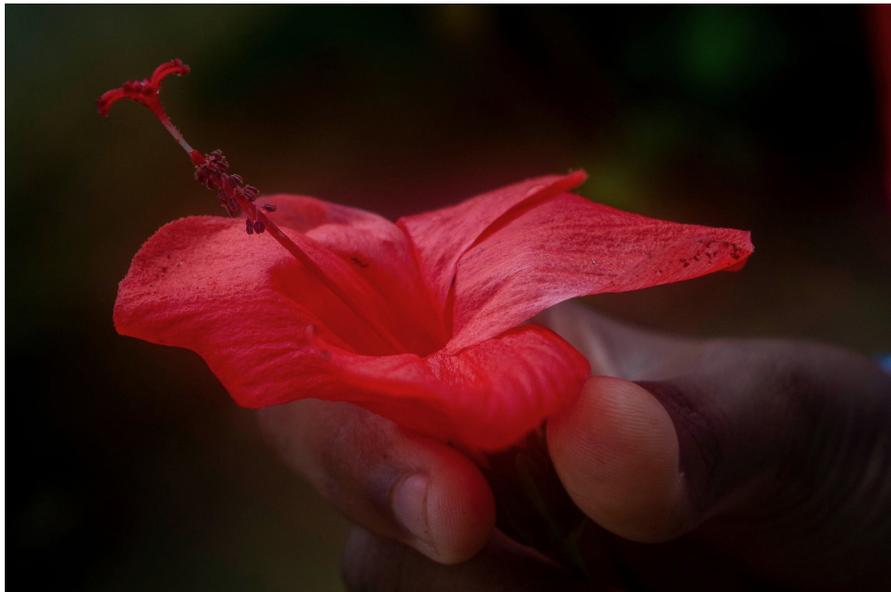
Título: Entardecer

Ano: 2022

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia



Autoria: Maria Thalita da Silva

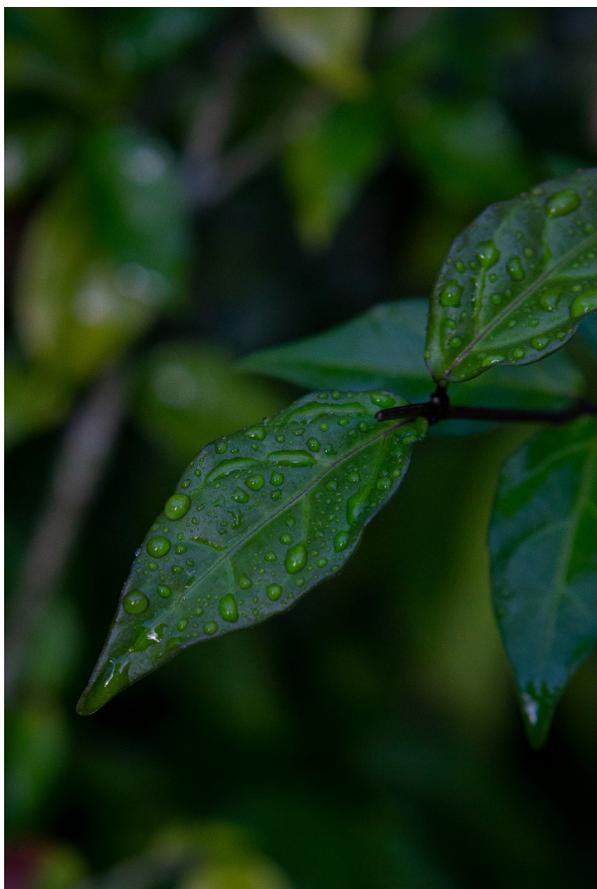
Título: Sem título

Ano: 2022

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia



Autoria: Kadmiel Araujo Santos

Título: Sem título

Ano: 2024

Dimensão: 60 x 100 cm

Suporte: Impressão mineral sobre papel

Técnica: Fotografia





Esculturas em cerâmica numa investigação sobre como a terra dança.

Autoria: Ana Imani – *Residência-arte Vai passar*

Título: Contorções

Ano: 2024

Dimensão: Cinco esculturas com aproximadamente 23 x 22 x 23 cm cada

Suporte: Argila crua

Técnica: Modelagem

Contorções é um série de cinco obras em argila crua que estimulam a pluralidade e a diversidade de perspectivas.

O disparador dessas criações envolvem confabulações e investigações acerca desta questão: como a terra dança? Modelar em argila é trocar com uma matéria viva, que pulsa, propõe, negocia e se dispõe. Portanto, a produção desta série é como um baile, é dançar com a terra, com a matéria-prima da existência. – Ana Imani



Performance sobre tecido.

Autoria: Ana Imani –Residência-arte Vai passar

Título: Corpo-terra

Ano: 2023

Dimensão: 150 x 200 cm

Suporte: Tela

Técnica: Performance com argila sobre tela

A performance *Corpo-terra* reconhece na materialidade do barro a natureza da movência da artista e propõe o reconhecimento do corpo na terra, sendo esta terra o registro e meio de sua existência e potência.

Corpo-terra é uma performance que cruza diversas linguagens, como dança, poesia e escultura. A performance se inicia com a interpretação em dança do texto “Monja Lib”, de Déa Trancoso, que conduz a performance para a relação entre escultura e movimento, que desemboca no desenvolvimento de uma pintura, de um registro instantâneo da obra. Esta performance desmantela as expectativas sobre a “feminilidade performática” projetada e esperada do corpo feminino, repensa e se apodera da selvageria, encontrando nela acalento, força e pertença. Esta performance foi realizada durante a comemoração expositiva Festa, de Malka Borestein e Santídio Pereira, e foi selecionada pela 7ª edição do projeto Mulheres em Cena da Cia Fragmento de Dança. – Ana Imani



Xilogravuras da série *Corpos dançantes*.

Autoria: Luiz Lira – *Residência Artística Caatinga*

Título: *Corpos dançantes*

Ano: 2020

Dimensão: Tríptico com 50 x 50 cm cada

Suporte: Papel kozo

Técnica: Xilogravura

Lira tem uma pesquisa sobre o corpo e sua potência ao se comunicar (Harry Pross já dizia que a comunicação começa e termina no corpo). Na série *Corpos dançantes*, o artista cria imagens a partir da memória e sua experiência com a capoeira.





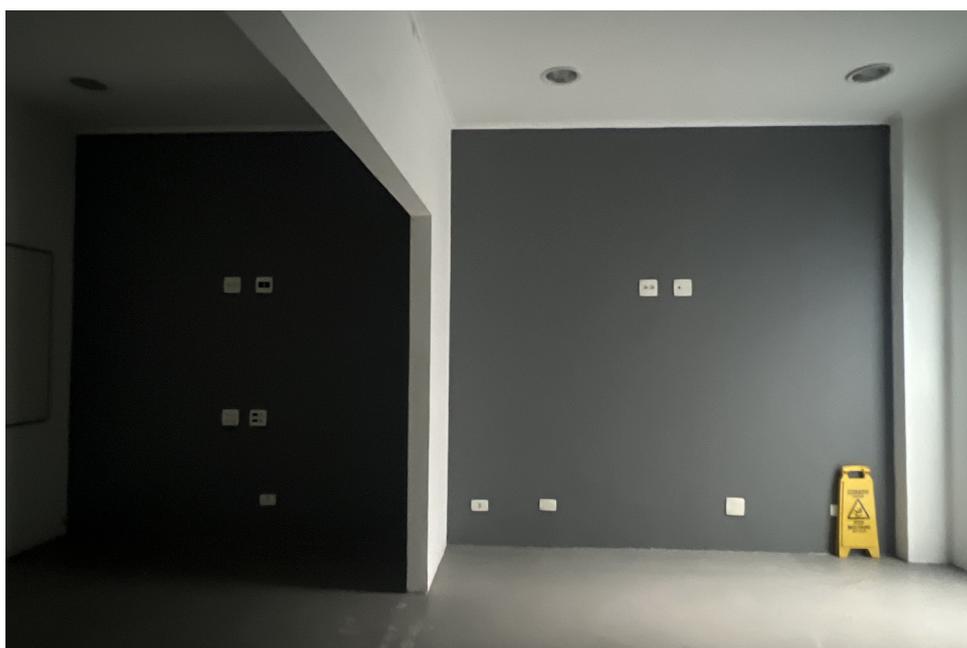
▶ iii) Edícula

iii.a) Térreo – Gruta

Na sala ao lado do pátio que liga os dois prédios e onde existem bancos de cimento, será projetado o vídeo da catástrofe de fevereiro 2023 que ocorreu em São Sebastião, SP, com imagens feitas pelos alunos do Instituto Verdescola. Esta sala também será utilizada para fazer as trocas do projeto *Descartes*.



Vista da sala ao lado do pátio que liga os dois prédios. Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).



Vista de uma das salas do prédio da edícula. Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).

Quando entrei nessa sala mais fechada depois de passar pelo resto do andar, que é totalmente aberto, senti esse ambiente mais recolhido e silencioso. Isso me fez lembrar da minha experiência quando estive na Caverna do Diabo, em Eldorado (SP), próxima ao Petar (Parque Estadual Turístico do Alto Ribeira), e fiquei com vontade de recriar esse ambiente com as imagens deste lugar. A caverna, por ficar embaixo da terra, proporciona uma experiência no corpo muito interessante, e fiquei até meio mareada. Não importa a temperatura que esteja do lado de fora – 40° ou 20° negativos –, dentro das cavernas ela oscila sempre de 21° a 24°, por isso muitas vezes na história foi usada como um refúgio, um lugar seguro, um abrigo.

Quando falo de pensar as especificidades do espaço, seria entender os espaços do imóvel e pensar os trabalhos a partir das características de cada área que o compõem e do que cada um desses espaços tem de específico.

Fotografias em papel de algodão.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Caverna do Diabo

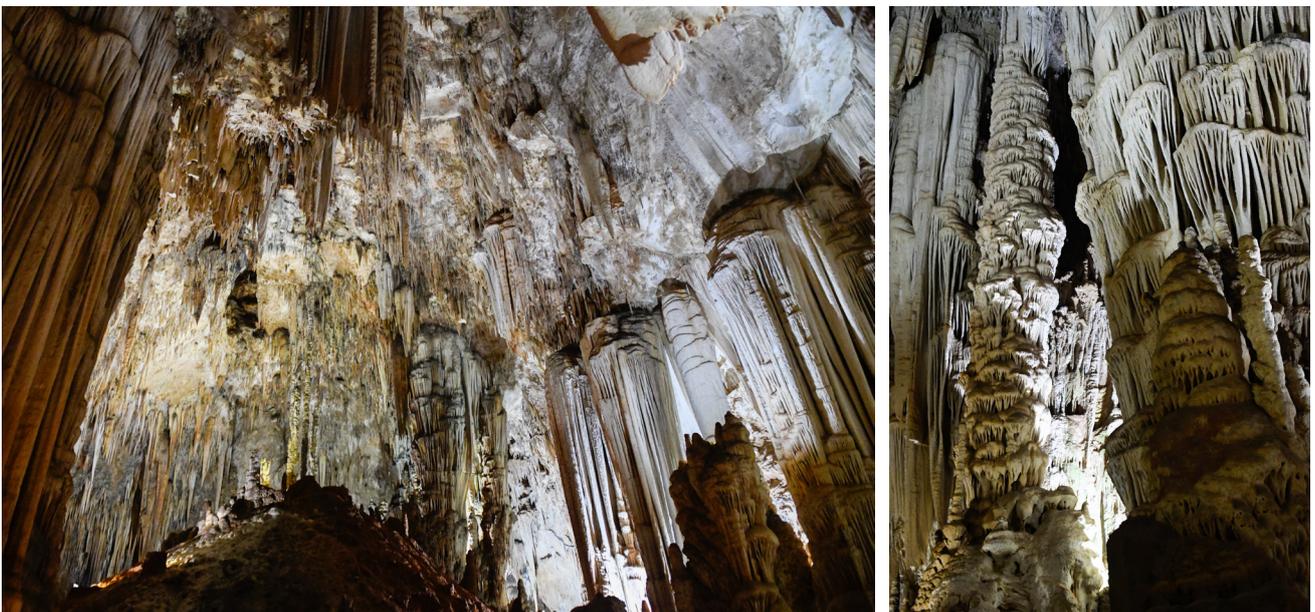
Ano: 2023

Dimensão: Quatro imagens ampliadas com 120 cm do lado maior

Suporte: Pigmento mineral sobre papel algodão preso à parede sem moldura e com ímã de neodímio

Técnica: Fotografia e desenho em giz ou carvão sobre a parede (esses desenhos expandem as imagens do papel, dando continuidade a elas na parede)

Fazer uma imersão para dentro da Terra, dentro de Gaia, onde a vida busca abrigo em meio as diversidades.



Instalação composta por 36 cones de cerâmica que simulam as estalactites de uma caverna

Autoria: Susanne Schirato

Título: Entre

Ano: 2020

Dimensões variáveis (36 cones de cerâmica)

Suporte: Cerâmica

Técnica: Cerâmica

Parto da ambiguidade do significado da palavra. Um convite para entrar e o interstício entre a superfície e o subterrâneo. Os espeleotemas formam um portal que convida para entrar, mas também divide um lá e cá. Torneado pelas mãos, cada cone construído em cerâmica habita a superfície após a queima, a qual permite que a argila presente na natureza sobreviva na aridez do centro urbano. São 36 cones representando 36 cavernas diferentes mergulhadas. Cada uma com sua identidade, particularidade e importância. – Susanne Schirato



Vídeo.

Autoria: Tati Pi

Título: Útero sonoro

Ano: 2020

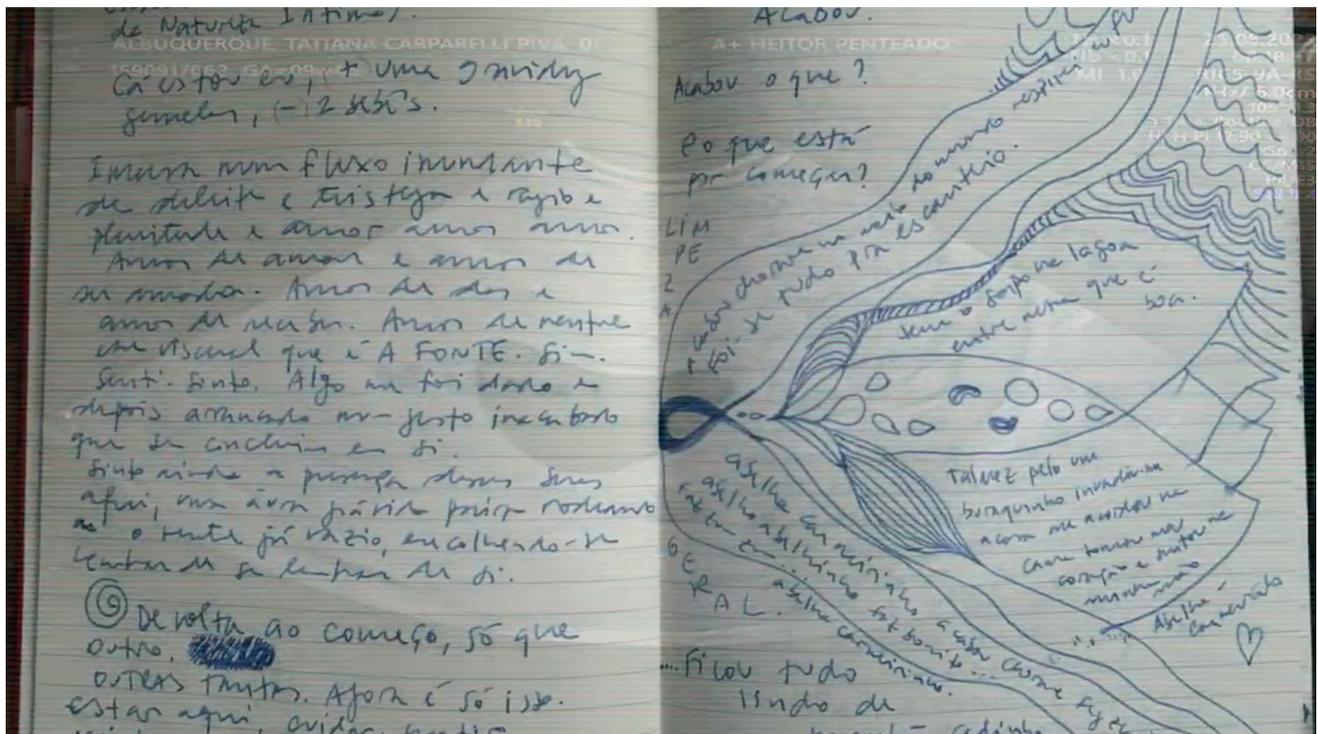
Duração: 7 minutos

Suporte: Projeção sobre parede

Técnica: Vídeo

Este trabalho discute a capacidade da mulher gerar vida, é sobre o ciclo da vida e sobre possibilidades e impossibilidades. Mesmo que essa vida não evolua, ela afeta o corpo feminino e o transforma.

Ao falar do útero, do interno, podemos fazer um paralelo com o interior de uma caverna, elemento que permite a esta obra dialogar com outras que estarão no mesmo andar.



Caderno com anotações para a elaboração do vídeo.

Tridimensional

Autoria: Bárbara Serafim – *Residência-arte Vai passar*

Título: *Garganta*

Ano: 2023

Dimensão: 57 x 13 cm

Suporte: Pedra, moldagem odontológica, resina e espelhos

Técnica: Mista

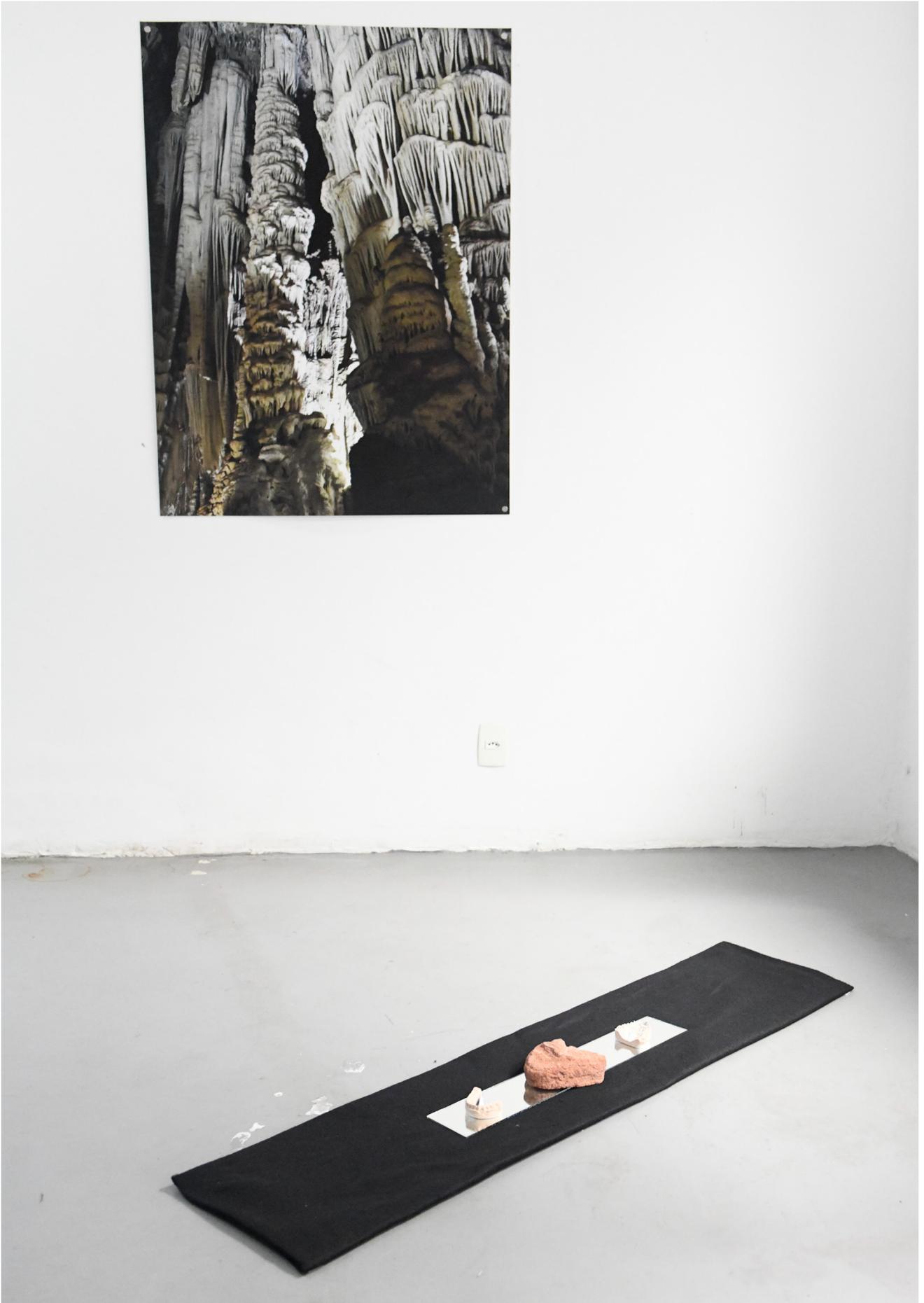
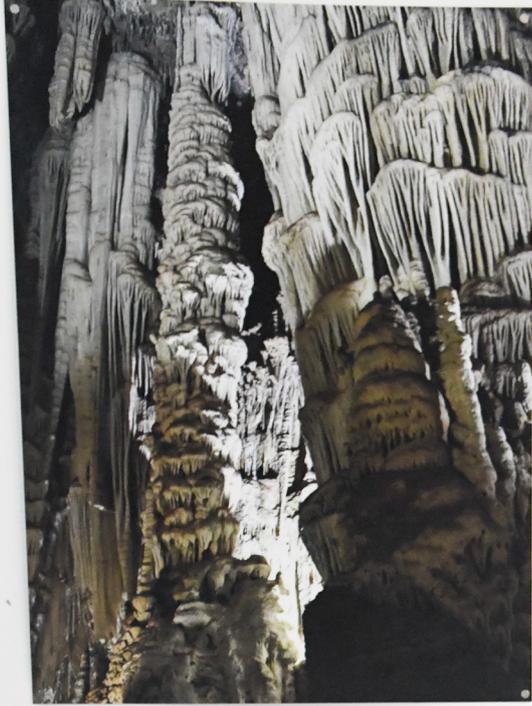
Me interesso pelo campo interdisciplinar que toca o campo da fala: corpo, sistema fonador, vibração, palavra em som, desenho de palavra e assim por diante.

Nesse sentido, acredito no exercício da fala como algo que fortalece as nossas referências simbólicas e nossas formas de elaborar a nós mesmas e ao mundo. Nesse caminho, claro, passamos não só pelos aspectos de sublimação mental, intelectual e psíquica, mas também pelos mecanismos físicos envolvidos no ato de falar.

Garganta trata de assuntos, palavras e “travessias” que acontecem no ato de falar, que podem trazer consigo aspectos de desconforto, dor, transformação, reflexão e, eventualmente, beleza.

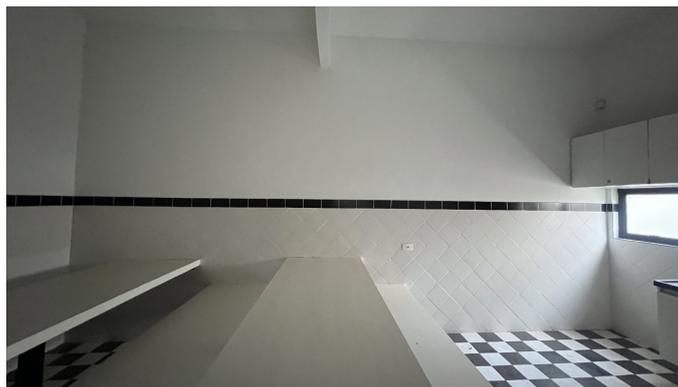
Este trabalho, que habita entre escultura e instalação, também traz indícios de que, de forma mais analítica, ao observarmos a nós mesmos, poderemos talvez ver, através de nossa própria língua, um espelho que reflete nosso interior. – Bárbara Serafim





▶ iii.b) Primeiro andar – Descartes

No primeiro andar do prédio da edícula, fica o antigo refeitório, onde pretendo apresentar o trabalho *Descartes*, de Natasha Barricelli e grupo Colo de Vó. Esse trabalho será ativado a partir de oficinas, que serão ministradas aos sábados pelas senhoras do grupo Colo de Vó e nas quais o público participante poderá ressignificar uma porcelana que seria descartada. Esse trabalho aborda a questão da produção excessiva de lixo e a necessidade do encontro e da troca, pois ele só acontece quando o público se relaciona com o trabalho.



Vista do antigo refeitório. Crédito: Juliana Lewkowicz (2023).

O projeto Descartes é uma oficina de reparação de peças de porcelanas descartadas e recebidas em doação.

Autoria: Natasha Barricelli e grupo Colo de Vó

Título: *Descartes*

Ano: 2018-2024

Dimensões variadas

Suporte: Porcelana

Técnica: Mista



Registros das oficinas Descartes. Crédito: Paulo Santiago (2023).

Natasha Barricelli, proponente do trabalho *Descartes*, descobriu que quase 30% do que é produzido nas fábricas de peças de porcelana é descartado, então entendeu que seria preciso criar novos sentidos e construir novos valores com a arte para a redução desse descarte. Criou, assim, esse projeto, que foi desenvolvido em parceria com organizações da sociedade civil para a produção e realização de oficinas de transmutação de peças de descarte industrial, comercial ou doméstico em mercadoria de valor por meio da arte.

A artista proponente recebe esse material – peças de porcelana com pequenos defeitos – da fábrica Teixeira e desenvolve uma oficina de reparação dessas peças com o grupo Colo de Vó, no bairro paulistano Jardim Pantanal, São Miguel Paulista, há dois anos. O trabalho atende grupos de pessoas em situação de vulnerabilidade social, em um processo de formação artística com objetivo artístico, social e ambiental. Esse é um trabalho que nos ajuda a pensar na nossa produção de lixo contemporânea e invoca a importância de trabalharmos juntos.

O trabalho só acontece em relação com o mundo e em colaboração, quando é ativado pelo público participante. Ele depende do contato com o outro e vai construindo uma rede de afeto entre as pessoas que frequentam as oficinas, que vão se transformando pelo encontro.

▶ *iii.c) Segundo andar (essa sala foi pintada de verde) – Floresta suspensa*, impressa em tecido de voil, e o trabalho *Still life*, de Juliana Lewkowicz, composto por imagens da Floresta Amazônica ampliadas em folha de taioba, nativa da região dialogam com a videoperformance *Corpo da Terra* de mesma autoria.

Imagens da Floresta Amazônia impressas em tecido de voil e penduradas pelo teto como bandeiras em uma construção instalativa.

Autoria: Juliana Lewkowicz

Título: Floresta suspensa

Ano: 2021

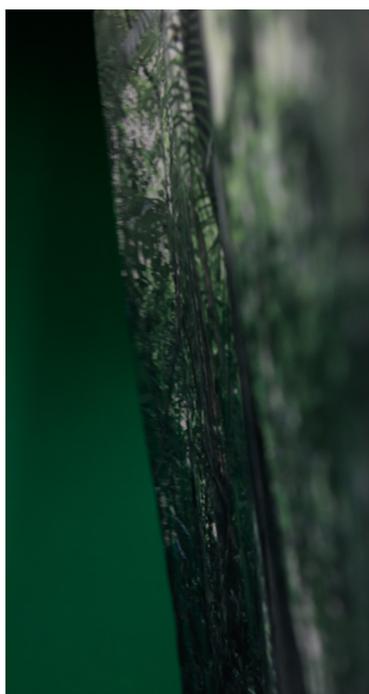
Dimensão: Nove bandeiras de 182 x 122 cm cada

Suporte: Tecido *voil*, caixas de som e folhas secas

Técnica: Imagens da Floresta Amazônica impressas em tecido de *voil* e costuradas em pequenas varas de bambu pintadas de verde, suspensas pelo teto; folhas secas espalhadas pelo chão e sons de aves, da mesma região, gravadas por Johan Dalgas Frisch, especialista em aves e pioneiro no registro de sons destes animais, nas caixas de som.

Floresta imersiva criada a partir de imagens fotográficas da Floresta Amazônica suspensas pelo teto por linhas de algodão verde, distribuídas em seis fileiras; um labirinto criado com imagens intercaladas da vegetação. O chão será coberto de folhas secas e uma paisagem sonora está sendo desenvolvida.

O trabalho busca questionar a bidimensionalidade da vida pelo povo ocidental, ocidentalizado, segundo o qual o mundo é visto por imagens, e uma ideia de paisagem foi construída bidimensionalizando o mundo e criando um afastamento do humano e da natureza. Ao trazer as imagens para o espaço tentando reconstruir uma floresta, a artista lida com a impossibilidade de conseguir recriar esse ambiente, ao mesmo tempo que faz essa tentativa de aproximação entre o público e a natureza.



Crédito: Juliana Lewkowicz (2024).

Aves

Autoria: Christian Dalgas

Título: *O baile da Ararajuba*

Ano: 2002

Dimensões 85 x 120 cm

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão em metacrilato

Técnica: Fotografia digital



Autoria: Christian Dalgas

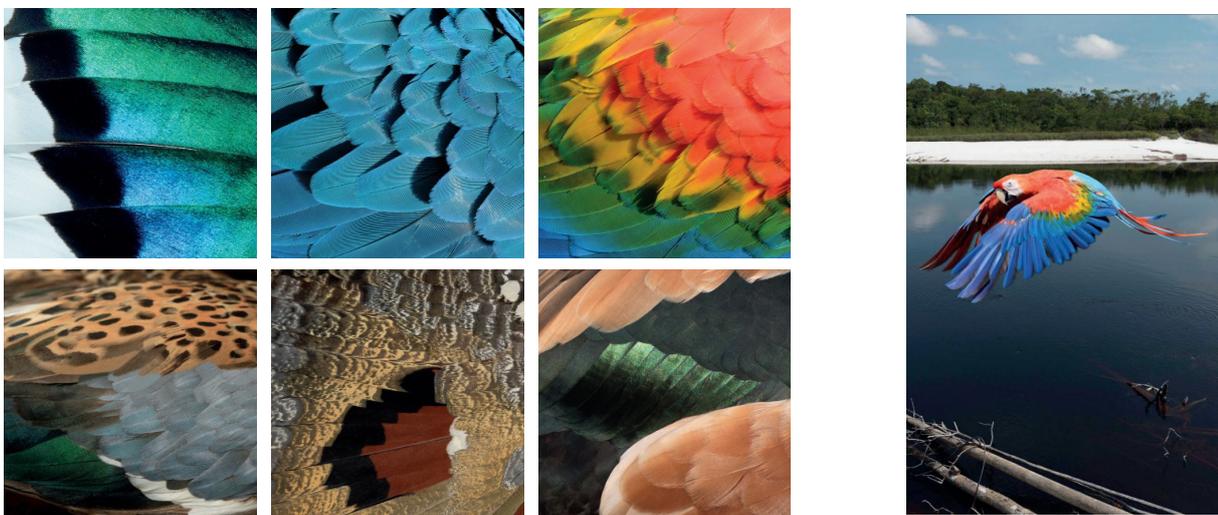
Título: *Série Penas* | dimensões 40 x 40 cm

Título: *O voo da arara* | dimensões 120 x 80 cm

Ano: 2013 - 2017

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão em metacrilato

Técnica: Fotografia digital



Pé vermelho, 2017; *Arara Canindé*, 2015; *Arara Canga*, 2015; *Marreca bico-de-colher*, 2017; *Pavãozinho*, 2018; *Ganso do Orenoco*, 2013; *O voo da Arara*, 2013

Autoria: Christian Dalgas

Título: *O baile das borboletas* | 2002 | Dimensões 90 x 140 cm

Suporte: Pigmento mineral sobre papel de algodão em metacrilato

Técnica: Fotografia digital



AGENDA DE PERFORMANCES

Performance sobre tecido | 18 de maio às 12h e 8 de junho às 17h30

Autoria: Ana Imani – Residência-arte Vai passar

Título: *Corpo-terra*

Performance | 25 de maio às 15h

Autoria: Malka

Título: Corpo esgotado

Performance sonora | 08 de junho às 17h

Autoria: Espiralistas

Título: *Experimentação frequencial*

Performance | 15 de junho às 16h

Coletivo Jayy tranças

Título: *Abrindo caminhos*

Performance | 20 de junho às 17h30

Autoria: Bárbara Serafim

Título: *Espelho movente*

MOSTRA DE CINEMA

25/05/2024

Leviathan

Ano produção: 2023

Dirigido por: Carlos Papa

Duração: 17:33 minutos

25/05/2024

Oremba'e Eí Yma Guare: o mel do passado

Ano produção: 2016 - 2019

Dirigido por: Laura Rachid e Thiago Carvalho Wera'i

Duração: 38 minutos

08/06/2024

Lavra

Ano produção: 2021

Dirigido por: Lucas Bambozzi

Gênero: Documentário

Duração: 100 minutos

15/06/2024

Biocêntrico

Ano produção: 2022

Dirigido por: Ataliba Benaim e Fernanda Heinz Figueiredo

Gênero: Documentário

Duração: 108 minutos

APÊNDICE II

MINIBIOGRAFIA DOS ARTISTAS PARTICIPANTES DA EXPOSIÇÃO PIRACEMA: DESLOCAMENTOS EM BUSCA DE OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS A PARTIR DA ARTE

ANA HELENA SANTANA (Guaíra, SP, 1981)

Trabalha com desenho, pintura, gravura e fotografia. Em sua pesquisa, aborda os códigos e sistemas visuais que constituem nossos espaços, bem como a memória que fazemos deles. Formou-se em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2009; em 2010, concluiu a licenciatura em Artes Plásticas, também pela FAAP. Realizou as exposições individuais Quando entrevejo o amarelo (2013), no Coletivo Artístico NaCasa, em Florianópolis (SC); e Banda rendilhada (2012), na Galeria Ímpar, como parte do projeto Alvos Móveis, com curadoria de Mario Gioia. Entre as coletivas, participou do 16º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Guarulhos (SP), em 2020; da Mostra Interiores, em Ribeirão Preto (SP), 2018; do 13º Salão Nacional de Arte de Jataí (GO), em 2014; do 32º Salão de Rio Claro (SP), em 2014; da Ocupação Cornélia (SP), em 2011/2013; da mostra 100 souvenirs (2012); do Projeto Volante (2012); do 36º Salão de Arte de Ribeirão Preto (2011); e do Programa Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto (2010). Foi premiada na 41ª Anual de Arte da FAAP (2009). Na área educacional, trabalhou como supervisora dos educadores da 31ª Bienal de São Paulo (2014); e, como educadora, no Projeto Arrastão (2011/2012). Participou do workshop “Procedência e propriedade” com Charles Watson, no Rio de Janeiro, em 2017; e do grupo de acompanhamento de projetos com Ana Paula Cohen e Thiago Honório (2017-2019).

ANA IMANI (Rio de Janeiro, 1993)

Criada em Marília, interior de São Paulo, é mulherista afrikana, artista multilinguagem e experimentadora do diálogo entre movimento/dança e artes visuais. Graduada em Serviço Social, especializada em Psicologia Social e Antropologia e mestranda em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo (USP), a artista tem interesse nas possibilidades e confluências entre questões sociais e manifestações artísticas. Atualmente, sua pesquisa artística se debruça sobre temas como decolonialidade, diáspora negra, ecologia, cultura, corpo, afrocentricidade e os atravessamentos do território brasileiro. Em seus mais de dez anos de experiência profissional enquanto dançarina, já atuou em diversos estados brasileiros e em países como Tanzânia, Zâmbia, África do Sul, Estados Unidos e Uruguai, e esteve em quatro exposições coletivas nos últimos três anos enquanto artista visual na cidade de São Paulo.

ANNA CAROLINA BUENO (São Paulo, 1998)

É formada em Comunicação Social com habilitação em Rádio, Televisão e Internet. A artista trabalha com múltiplas linguagens, como fotografia, vídeo, poesia, costura, paisagem sonora e escultura. Sua pesquisa está ligada ao seu processo de atravessamento, memória e história do povo preto, e parte do princípio de que tudo que produz é orientado por uma sabedoria ancestral e pela necessidade de exteriorizar o que está dentro.

BÁRBARA SERAFIM (São Paulo, 1993)

É artista visual e sonora, dançarina e performer, além de arquiteta e urbanista formada na Universidade de Guarulhos. Durante a graduação, desenvolveu como pesquisadora bolsista pelo CNPq o projeto autoral Fenomenologia da percepção: a reeducação das sensações, orientada por Tania Miotto no ano de 2016. Pesquisou brevemente o campo da curadoria de arte contemporânea e há cerca de sete anos se debruça sobre o campo artístico em primeira pessoa, compreendendo-se como artista pesquisadora, integrando transdisciplinaridades que surgem entre os campos nos quais aprofunda suas investigações, como corpo, movimento, palavra – expressos por meio de desenho, escrita, som e fala – e espaço – público, privado, urbano, rural, arquitetônico e cotidiano. Vive e trabalha entre Guarulhos (SP) e Itapeva (MG).

BERNADETTE TRENCH-THIEDEMAN (Melbourne, Austrália, 1979)

Trabalha com roteiro de animação cinematográfica, performance, marionetes e pintura. Seus trabalhos de cinema e animação foram transmitidos pela ABC Asia e SBS e exibidos em galerias de arte da Austrália, na Cinemateca Australiana e no Perth Institute of Contemporary Arts (Pica). Trabalhou com Flying Fruit Fly Circus, Mangkaja Arts, Warmun Art Centre e Arts Access Victoria. Como diretora de teatro, realizou turnês internacionais com Big Mama Productions, Snuff Puppets e Black Hole Theatre. Em colaboração com idosos, artistas e jovens, lidera apresentações de teatro de fantoches gigantes em comunidades aborígenes remotas na Austrália Ocidental.

COLO DE VÓ

Grupo formado por uma média de 15 mulheres acima de 40 anos moradoras da comunidade de São Miguel Paulista, antigo Jardim Pantanal. O grupo foi criado em 2022, após a pandemia de Covid-19, por Hermes de Sousa, fundador do Instituto Nova União da Arte (NUA), com o intuito de resgatar os valores dessas mulheres que vivem nas margens da sociedade e com uma idade que as “desqualificam” para o mercado de trabalho. O projeto Descartes foi iniciado em agosto de 2022, no mesmo ano em que

foi criado o coletivo, e, ao conversar e apresentar o projeto ao Hermes, ele logo ligou o grupo à atividade. Atualmente participam do coletivo: Josiane Oliveira, Maria Aparecida, Rosa Maria, Josefa Olindina, Nilva Hugen, Jovelina, Antônia do Rosário, Maria Romão, Cícera, Meire, Vanuza, Iracema, Valdineia e Marlene.

CLAUDIO FILHO (Poços de Caldas, MG, 1993)

Artista multimídia e pesquisador. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) sob orientação do professor doutor Cesar Baio, no qual desenvolve pesquisa acadêmica sobre as relações entre arte, ciência, tecnologia e meio ambiente, incluindo Antropoceno e bioarte, com foco nas colaborações entre sistemas orgânicos e digitais (Fapesp, 2022-2025). É membro do ACTlab – Laboratório de Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes e do coletivo Kōdos. Como designer, trabalha nas áreas de editoração e campanhas em países como Brasil, Itália e China.

CHRISTIAN DALGAS (São Paulo, 1964)

Engenheiro Químico formado pela Universidade Mackenzie, atua no ramo de despoluição ambiental. Inspirado por cinco gerações de apaixonados por ecologia e natureza, Christian Dalgas inovou a paixão familiar e interesse pelas aves brasileiras ao transformar as fotos tiradas ao longo de 40 anos, em quadros exclusivos. Com um portfólio de mais de 300 mil fotos, material captado em viagens a lugares selvagens pouco explorados do Brasil, como a Amazônia e Pantanal. Através de suas fotografias, Christian Dalgas sensibiliza as pessoas do que é de mais belo e raro na Amazonia, eternizando esses momentos vividos por ele. Família Dalgas é responsável pela criação do maior parque trinacional, o Tumucumaque, na Amazônia.

CRISTIANA CAMARGO (São Paulo, 1966)

Vive e trabalha em São Paulo. É formada em Artes Plásticas (FAAP) e Jornalismo (PUC-SP). Faz parte do grupo De Quebra, coordenado por Marcelo Salles, Casa Contemporânea e do coletivo Nós. Também participou do grupo de acompanhamento de artistas coordenado pelo artista plástico Thiago Honório e pela curadora Ana Paula Cohen, e fez os cursos de escultura no MuBE (SP), com Israel Kislansky, e pintura no Instituto Tomie Ohtake (SP), com Deborah Paiva. Desenvolve principalmente objetos, esculturas, instalações e site specifics, investigando a interação entre objetos, palavras e local expositivo para a construção de espaços heterotópicos que friccionem a realidade e o imaginário. Exposições coletivas: New Gallery (SP), Museu Casa de Portinari

(Brodowski, SP) (menção honrosa), ArteFasam Galeria (SP), Galeria Virgilio (SP), Funcarte (RN), Memorial da América Latina (SP), MAB FAAP Centro (SP), FAAP (SP), Assembleia Legislativa (SP) e Instituto Tomie Ohtake – Espaço do Olhar (SP).

DEADORIN (São Paulo, 1990)

Tem formação em Arquitetura, Design e Urbanismo pela FAUUSP em 2018. Desde 2017, pesquisa e produz estruturas de membranas pneumáticas junto à arquitetura do grupo Inflou. Com esse grupo, realiza instalações artísticas de diversas escalas, como festivais de músicas, desfiles de moda, objetos de cena para videoclipe e cenografia para editoriais. Em 2020, iniciou uma pesquisa pessoal sobre o universo onírico com participação em duas edições no Sonhário, de Vânia Medeiros e Beatriz Cruz. Também produziu gravuras na Residência-arte Vai passar em 2021, com a série Os obstáculos da pele. Mais recentemente, em 2022, retomou os estudos formais em música e performance instrumental.

DEUSVALDO PEREIRA (Piauí/PI, 1995)

Formado em processo fotográfico pelo Senac, está cursando bacharelado em fotografia na mesma instituição e desenvolvendo uma pesquisa sobre a história do povo preto. Desde 2019 documenta a Favela do Nove através da fotografia, para contar sua própria história e do seu povo, que considera de fundamental importância. Participou da Residência Artística Caatinga em 2023 e, nesse mesmo ano, da exposição Festa e da Residência-arte Vai passar. Também expôs no Instituto Çarê durante a ocupação Çarê Território Emboaçava e apresentou sua série documental Ruas e favelas na exposição Um rolê no paraíso parte II na Galeria Beco Visceral em 2024. Reside em São Paulo desde 2006.

DUCA CARAÍVA (Rio Grande, RS, 1935)

Duca chegou a Caraíva no ano de 1976 e começou a pintar telas em 1978, como uma forma de passar o tempo, em uma época em que a cidade ainda não era turística. Uma amiga de Porto Seguro ensinou Duca a pintar em telas, pois ela costumava pintar em pedaços de madeira, vasos, cacos de telha e pedaços de telha. Quando começou, muitas pessoas mostraram interesse em comprar suas obras, e ela passou também a pintar paredes e muros, totalizando atualmente mais de 70 pinturas espalhadas pela cidade de Caraíva. Em dezembro de 2023, suas obras foram declaradas patrimônio cultural imaterial do município de Porto Seguro histórico.

DUDU TSUDA (São Paulo, 1979)

Pai de Haru, artista multimídia e sonoro, músico, compositor, performer, produtor musical, professor convidado da PUC-SP no curso de pós-graduação em Música e Imagem da Faculdade Santa Marcelina. Doutor pelo programa de Artes Visuais do Instituto de Artes da Unesp, mestre pelo programa Tecnologias da Inteligência e Design Digital da PUC-SP e bacharel em Comunicação em Múltiplos Meios pela PUC-SP. Realizou programas de residência artística, exposições, intervenções urbanas, performances e concertos em diferentes cidades do mundo, como Paris, Tóquio, Bogotá, Medellín, Manizale, La Paz, Cadiz, Berlim e Munique, e do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre e Curitiba. Foi contemplado por diferentes prêmios no Brasil e no Japão pela realização de seus trabalhos e por colaborações com dança contemporânea e cinema. Integra a cia de dança contemporânea Núcleo artérias desde 2001.

ESPIRALISTAS

Núcleo feminista de pesquisa, criação e experimentação filosófico-sonora, as Espiralistas têm como base a linguagem O Caminho do Canto, criada por Andrea Drigo, que vem subvertendo ouvidos há mais de três décadas. Participam do coletivo Andrea Drigo, Dea Smith, Fabiana Deus, Juliana Miranda, Lu Shirakawa, Marcia Nishitani, Maria Claudia Mesquita, Michelli Provensi, Tati Pi.

FABIANO KUARAY PAPA (Paraty, RJ, 1999)

Quando era criança, seu avô contava as histórias do seu povo, Guarani, e sua imaginação criava as imagens desses contos em movimento. Para o artista, essas histórias carregavam uma ciência das coisas e da espiritualidade. Ainda criança, aos sete anos, já começou a desenhar e a pintar principalmente grafismos; com o tempo, foi se dedicando cada vez mais à arte e à filosofia. Aos 21 anos, fez uma pausa para repensar seu trabalho, e nesse momento teve contato com o trabalho do artista indígena Jaider Esbell. Depois da morte deste artista, teve um sonho no qual Jaider mostrava suas artes, o que o fez relembrar as histórias contadas pelo seu avô, que ele passou a recontar por meio de sua pintura, para que o mundo pudesse conhecer as histórias do povo Guarani contadas e vividas por seus antepassados e para que sua língua, seus costumes e seus modos de viver possam permanecer vivos. Participou da exposição Viva viva escola viva, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro (2024).

FERNANDA OLIVEIRA (São Paulo, 1991)

Artista-pesquisadora com foco nas áreas de arte, tecnologia, dados e imagem. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp, foi bolsista vinculada ao projeto de pesquisa Estética pós-antropocêntrica para sistemas biohíbridos, sob a orientação do professor Cesar Baio. Os vetores arte-dados-imagem guiam sua produção e pesquisa. É especialista em Fotografia pela FAAP (2018), bacharel em Artes Visuais: Pintura, Gravura e Escultura pelo Centro Universitário Belas Artes, SP (2015) e fotógrafa profissional pela Escola Panamericana de Artes (2010). É membro do coletivo de curadoria MEIOAMEIO com Paula Squaiella e do coletivo multimidiático Kōdos com Claudio Filho. Entre os principais prêmios e exposições, estão: Prêmio Funarte Olimpíadas das Artes Visuais 2022, categoria arte digital, com a obra Data-river (2021); ARTeFACTo 2022 – Emerging Extended Realities (Macau, China, 2022); EmMeio#14 no #21.ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (Brasília, 2022); fluxos do eu: PROCESSOS (curadoria na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, 2022); Tāctus – 17th Athens Digital Arts Festival (Atenas, Grécia, 2021); Lab eXtremidades no Ateliê 397 (São Paulo, 2020).

FERNANDO DAVIS (São Paulo, 1986)

Fernando Davis nasceu em São Paulo, em 1986, onde vive e trabalha. Artista plástico, pintor e desenhista, formado em artes visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Participou de diversas exposições no Brasil, e na Europa quando morou em Berlin. Suas pinturas expressam situações peculiares, que flertam com o onírico, e ficam no limiar entre o irônico e o melancólico.

GIULIA LAPETINA (São Paulo, 1998)

É artista e produtora cultural, formada em Produção Cultural pela FMU em 2021, e executa projetos culturais, educativos, artísticos e socioambientais. É diretora da produtora cultural Ūkalli e já atuou em instituições como Dançar Marketing, Secretaria de Cultura de São Paulo, Associação dos Artistas e Produtores do Centro de São Paulo e Noize Media. Foi produtora executiva na Ago Media, liderando a produção da captação audiovisual da exposição Nhe'Ery: onde os espíritos se banham e produtora cultural na residência artística Kaaysá Art Residency.

HELÔ MELLO (São Paulo, 1960)

É artista visual, formada em Comunicação Social. Dedicou-se à fotografia contemporânea, especialmente à temática do tempo e memória, retomando arquivos anônimos e familiares e paisagens inventadas, temas voltados ao meio ambiente,

conflitos e minorias. Desenvolve pesquisa experimental na área da fotografia, destacando intervenções na captura de imagens (negativo de vidro, filmes vencidos, entre outras), em manipulações digitais como também no suporte. Publicou o livro *Sognarium*, pela Fotô Editorial em 2022, selecionado na convocatória de Fotolivros da revista ZUM e do Lucie Photo Book Prize Foundation de Los Angeles, EUA. Realizou a exposição individual *Sognarium* na Kobbli Gallery (2023) e *Horizonte suspenso* na Zipper Galeria (2019).

IGOR ROMUALDO (São Paulo, 1996)

Cresceu em uma favela localizada nos arredores do Ceagesp, maior centro de distribuição de frutas, legumes e verduras de América Latina. O primeiro contato que teve com o que entendemos como arte foi ainda muito cedo, quando tinha por volta de oito anos de idade. Começou a frequentar uma ONG chamada Instituto Acaia, onde foi apresentado a diferentes técnicas e procedimentos artísticos, como animação analógica, pintura, escultura, desenho, cerâmica, marcenaria, música, tipografia e xilogravura, sob orientação de Fabrício Lopes e Flávio Castellán. Desenvolve trabalhos com diferentes técnicas e suportes, como pintura mural, escultura em cerâmica ou madeira, xilogravura e artes gráficas. Seus trabalhos vêm tomando corpo, como demonstram suas participações em feiras gráficas em São Paulo e em outros estados brasileiros, exposições coletivas em diferentes instituições, como Sesc e Sesi, e também em espaços independentes. Fez parte da Residência Artística Caatinga.

INSTITUTO VERDESCOLA

O Instituto Verdescola é uma organização sem fins lucrativos, fundada em 2005 e com atuação em São Sebastião, litoral Norte de São Paulo, desde 2008. O principal eixo da organização é o socioeducativo, com o serviço de convivência e fortalecimento de vínculos. Com o auxílio de uma equipe multidisciplinar, formada por educadores sociais de diferentes áreas, assistentes sociais e psicólogos, o Instituto atende, diariamente, cerca de mil crianças, adolescentes e adultos de comunidades em situação de vulnerabilidade social no entorno da Vila Sahy. Desde o ano de 2010, Martin Gurfein dedica seu tempo e conhecimento para ensinar a eles conceitos e técnicas da fotografia em oficinas realizadas no Instituto Verdescola. Alguns desses alunos foram convidados a participar da exposição para que possam mostrar o seu trabalho fotográfico e seu olhar sobre o lugar onde habitam: Caio Rezende, Geovani da Silva Santos Santana, Kadmiel Araujo Santos, Maria Thalita da Silva, Nicoli Teles Balmant da Silva e Wesley dos Santos Freitas.

ISABELLE PASSOS (São Paulo, 1996)

Obteve sua licenciatura em Artes Visuais na FAAP em 2018. Participou de exposições coletivas como o 18º Salão Ubatuba de Artes Visuais e A3, e residências como a Kaaysá Art Residency e a Residência-arte Vai passar. Seus desenhos lidam com questões sobre o erótico, o desejo e a sexualidade, enquanto contorcem formas úmidas, engolidas, amontoadas e enfiadas umas nas outras.

JAYY TRANÇAS

Foi criado no ano de 2020, com o propósito de resgatar a autoestima de mulheres pretas e periféricas, que muitas das vezes, quando chegam para trançar seus cabelos, estão passando por algum problema ou dificuldade de aceitação. A trança é, então, utilizada como ferramenta de afeto e cura. O coletivo vem desenvolvendo uma pesquisa sobre a história das tranças, suas funcionalidades e importância para o movimento do povo preto. O Jayy Tranças atua nas favelas do Nove e da Linha, realizando ações sociais, artísticas e políticas. Em 2023, participou da exposição Ocupação Çarê: território em boaçava com o trabalho fotográfico Afetos. Integram o grupo Jaiane Damasceno, Janaína Damasceno, Daiane Damasceno e Deusvaldo Pereira.

JULIANA LEWKOWICZ (São Paulo, 1978)

Mestranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP sob orientação da professora doutora Christine Mello a partir do tema arte e ecologia. Concluiu a pós-graduação em Fotografia pela FAAP (2018); no mesmo ano, participou da exposição coletiva Amazônia: os novos viajantes no Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (MuBe), em São Paulo, e da ocupação O presente do passado é a memória, em São Paulo. Em 2021, participou da exposição coletiva internacional Jungle, em Londres, com o trabalho Still life, que foi premiado pelos curadores James Stewart e Kate Trafeli. Em 2016, participou da 48ª Anual de Arte FAAP no Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP) em São Paulo. Sua primeira exposição individual, Hacia el vacío, aconteceu no Espaço Produtora Associados em São Paulo, em 2014 – ano em que retomou seus laços com a fotografia. É integrante do Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado pela professora Christine Mello.

LINDOLFO ROBERTO NASCIMENTO (São Paulo, 1986)

Escritor, ator, performer e diretor teatral, é autor dos livros Miragens concretas (All Print, 2023), Medusa em braile (Desconcertos, 2021), Mandala naïf (Desconcertos, 2020), Tímpanos estourados (Benfazeja, 2017), Os banheiros mais sujos do mundo

(LinearB, 2015) e Álcool e fósforos no fim do túnel (Livre Expressão, 2012). Em seu fazer teatral, cofundou a Companhia Solitária de Artes do Corpo, pela qual escreveu e dirigiu *Silêncio prenhe de palavras*, espetáculo contemplado pelo ProAC LAB em 2020. Ainda pela Companhia Solitária, foi contemplado com o edital VAI da prefeitura da cidade de São Paulo em 2021 com a obra *A Coisa X*, projeto de música e literatura. É graduado em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) e em Comunicação das Artes do Corpo, ambos pela PUC-SP. É mestrando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; pesquisa escritas negras e oralidade em processos comunicacional-artísticos às margens na obra de Stella do Patrocínio e em sua própria obra. Também é MC de funk sob a alcunha Macna.

LUIZ LIRA (São Paulo 1997)

O artista teve seus primeiros contatos com desenho, gravura, cerâmica e audiovisual no Instituto Acaia. Sua pesquisa se faz em torno da existência do corpo dentro do espaço, seja no sentido político, seja no artístico. É graduando em Artes Visuais pela Unicamp. Ministra oficinas e participa de exposições coletivas como *Xilo: corpo e paisagem* na rede Sesc SP. Mora e trabalha em São Paulo.

MALKA BORENSTEIN (Mogi das Cruzes, SP, 1967)

Artista, dedica-se a pintura, performances e instalações. É doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP na área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob orientação da professora Christine Mello, onde desenvolve sua pesquisa como proponente de práticas e procedimentos de uma residência-arte. Possui bacharelado em Administração (1988), pós-graduação em Práticas Contemporâneas na FAAP (2019) e mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2023). Sua pesquisa é interdisciplinar entre comunicação e arte, e busca reflexões que partem dos regimes de sentido e presença e do compartilhamento a partir de vivências processuais e culturais dentro de residências artísticas. É membro do Grupo de Pesquisa eXTremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado pela professora Christine Mello.

MARILUA FEITOZA (Amazonas, 1979)

Mestre em Sustentabilidade na Gestão Ambiental pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), paisagista pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), pesquisadora de PANCs e de plantas medicinais, é escritora – já publicou pela Editora Europa mais de 20 livros sobre plantas medicinais e PANCs.

MARTIN GURFEIN (Buenos Aires, Argentina, 1963)

Começou sua carreira na fotografia em 1980; trabalhou como fotógrafo em várias revistas e, em 1988, mudou-se definitivamente para São Paulo. Nesses anos em que mora no Brasil, participou de várias exposições. Em 1990, apresentou o audiovisual 8,45 no Museu da Imagem e do Som (MIS, SP). Em 2004, foi selecionado no Prêmio Porto Seguro de Fotografia e expôs a instalação X no Espaço Porto Seguro de Fotografia. Em 2005, expôs fotografias da cidade de Nova York após o 11 de Setembro na galeria Hogar Collection de Williamsburg. Em 2006, foi selecionado no Prêmio Descobrimientos da Photo Espanha e participou da exposição coletiva desse mesmo prêmio no Matadero Madrid Centro de Creación Contemporánea. Em 2007, expôs o trabalho Letras na galeria Ernesto Catena Fotografia Contemporanea, em Buenos Aires. Em 2008, participou da exposição coletiva The Dreamy Dreamer na galeria Hogar Collection.

MULHERES DO GAU – Agricultura e Culinária Orgânica

É um coletivo de mulheres empoderadas que trabalham a terra – em área urbana de São Paulo, no bairro União de Vila Nova – e desenvolvem agricultura/culinária orgânica visando geração de renda. As integrantes do coletivo são Bruna Marques Cardoso Alves Pereira, Elaine Cristina de Jesus Rodrigues, Joelma Marcelino de Santos, Kelly Cristina Aragão Guedes, Vilma Martins e Conceição Brito Lisboa.

NATASHA BARRICELLI (São Paulo, 1975)

Formada em Artes Plásticas (1998) e pós-graduada em Práticas Artísticas Contemporâneas (2018) pela FAAP, participou de diversas exposições: Descartes Ocupação (Casa de Cultura do Parque, São Paulo, 2020); Xilograffiti (Sesc Consolação, SP, 2022); Fotolivro: Casa Quarentena (Instituto Moreira Salles, SP, 2021); O presente do passado é a memória (SP, 2018); Esculpindo Brancusi (Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016); Arte Londrina (2014); Verso (Sesc Pinheiros, SP, 2013), entre outras. Entre 2001 e 2002, passou um período na França pesquisando e trabalhando na área. Entre 1999 e 2000, trabalhou como assistente do artista italiano Paolo Icaro em Pesaro, Itália. Atualmente, mora e trabalha em São Paulo e divide seu trabalho de ateliê com o projeto Descartes, por meio do qual, em parceria com um grupo de mulheres da comunidade do Jardim Pantanal, desenvolve oficinas transformando materiais descartados (peças de porcelana) em objetos de arte – em um processo de experiência e formação, reaproveita e ressignifica esse material com arte.

RAMON SANTOS (São Paulo, 1999)

Ramon Santos é filho de nordestinos; hoje com vinte e cinco anos, cresceu na periferia de São Paulo. Desde pequeno sempre gostou de desenhar, e seu primeiro contato com a xilogravura aconteceu logo aos oito anos de idade. Iniciou a sua formação no Instituto Acaia, uma organização social sem fins lucrativos, onde realizou vários cursos, como encadernação, design gráfico, serigrafia e design têxtil, além da xilogravura. Esses conhecimentos o ajudam atualmente em suas criações artísticas e poéticas. Ramon participou da Residência Artística Caatinga.

SELENE ALGE (São Paulo, 1986)

Artista visual, mestre em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) e bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela FAAP. Trabalha com vídeo, fotografia, texto e outras mídias, e investiga possíveis entrecruzamentos das artes visuais com o cinema e a literatura. Nos últimos anos, tem pesquisado os modos como a experiência fílmica nos atravessa a partir de nossas relações com o espaço, o tempo e as presenças. De 2016 a 2017, realizou seis meses de residência na Cité Internationale des Arts, em Paris, onde retornou em 2019. Tem participado de exposições e mostras de filmes como Rencontres Internationales Paris/Berlin (2021), Strangoscope – Mostra Internacional de Áudio, Vídeo, Filme e Performance Experimental (Museu da Imagem e do Som – MIS/SC, Florianópolis, 2019), Mostra do Filme Livre (Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal, 2019 e 2018) e Mostra Janela Aberta (Centro Cultural São Paulo, 2018). Em 2018, lançou seu primeiro livro, *Capa*, um conjunto de contos que explora a transitoriedade entre vozes e metamorfoses da matéria e da palavra. Em 2022, foi finalista do Prêmio Off Flip Poesia.

SUSANNE SCHIRATO (São Paulo, 1978)

É pós-graduada em Práticas Artísticas Contemporâneas (FAAP, 2018) e tem formação técnica em Artes Visuais pela Escola Panamericana de Arte (2009). Dentro de uma pesquisa que se desenvolve na prática do mergulho, Susanne utiliza seu envolvimento com a exploração e o mapeamento de cavernas alagadas e a colaboração em projetos de pesquisa subaquática como veículo de reflexão sobre corpo, história e sociedade. Seu trabalho carrega uma transcrição formal dos mais variados aspectos do mergulho, utilizando a relação com o tempo, a pressão, os equipamentos, a sensação física, a visibilidade, o risco e a paisagem encontrada abaixo da superfície como ferramentas para uma tradução do submerso para a arte. Sua produção parte do conceito para encontrar a materialidade, passando por pintura, desenho, escultura, instalação, vídeo e publicação. Participou de várias exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ganhou menção

honrosa no 16º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Guarulhos (SP) em 2020. Foi premiada com a medalha master ouro no 51º Salão Feminino da Sociedade Brasileira de Belas Artes no Rio de Janeiro (RJ) em 2016. Ganhou medalha de ouro no 50º Salão de Maio da Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ) em 2016; no 5º Salão Sansão Pereira da Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ) em 2015; no 3º Salão Carioca de Arte Contemporânea da Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ) em 2015; e no 50º Salão Feminino da Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ) também em 2015. No mesmo ano, foi premiada com medalha de prata no 48º Salão de Maio da Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ).

TATI PI (São Paulo, 1978)

A artista tem na música sua expressão mais genuína. Cantora e compositora, lançou seu primeiro álbum autoral, *Aurora*, em 2018. Estuda e tem como base de trabalho a linguagem filosófico-musical *O Caminho do Canto*, a fenomenologia de Goethe e a *Prática Social Reflexiva*. O trabalho atual, *Útero sonoro*, é sua primeira experimentação com audiovisual.

Vank (São Paulo, 1992)

O artista trabalha há 12 anos com esculturas em argila, e fundou a Vank há 10 anos. Nesse processo, atuou em diversos lugares, como aulas de modelagem, modelagem ao vivo em eventos e criação de cenário para peças de teatro, videoclipes e filmes. Em seus trabalhos, busca desenvolver obras que se relacionem com a diáspora africana, promovendo um processo de identificação com a terra através do material e de celebração à ancestralidade.

APÊNDICE III

O ARTISTA DIANTE DO ANTROPOCENO. COMO IMAGINAR POSSIBILIDADES DE MUNDOS: UMA ENTREVISTA COM CESAR BAIO

Juliana Lewkowicz; Fernanda Oliveira

Entrevista cedida por Cesar Baio, em 12 de setembro de 2023, a Juliana Lewkowicz, para registro e aprofundamento de sua apresentação na reunião do Grupo de Pesquisa Extremidades (PUC-SP) do dia 11 de agosto de 2023.

Em sua apresentação na reunião do Grupo de Pesquisa Extremidades no dia 11/08/2023, você fez uma fala sobre a epistemologia da tecnologia e a definiu como uma ferramenta que serve para mudar o mundo. Afirmou que tecnologia, então, é “o que organiza o conhecimento e o coloca em um procedimento”. Poderia explicar melhor o que é esse procedimento? Diante dessa afirmação, você acredita que a arte é uma tecnologia?

Cesar Baio: Sim, a arte e a técnica vêm de uma raiz comum, a ideia de *téchne*. A *téchne* era a habilidade de se fazer uma coisa muito bem, e a arte passou a ter o mesmo significado. Ao longo da modernidade, a arte e a técnica foram separadas uma da outra, e a tecnologia passou a ser vista como um processo muito racional, estritamente técnico, enquanto a arte passou a ser uma outra coisa. Hoje em dia, na hora em que nos vemos frente a um momento de crise, como este que estamos vivendo – uma crise que é generalizada e engloba uma série de crises como a climática, a econômica, a humanitária, a alimentar, além das guerras – muitos autores como Viveiros de Castro, Déborah Danowsky, Bruno Latour, Jason Moore, Donna Haraway e Anna Tsing passam a discutir esse momento a partir da ideia do Antropoceno.

O foco passa a estar na relação da humanidade com o ecossistema terrestre, com o sistema de conhecimento e com a epistemologia moderna, e a abordagem desses autores se dá a partir da necessidade de uma revisão do modo como essa epistemologia foi construída e dos valores que a orientam. O argumento é que todas essas crises podem ser simbolizadas, em grande parte, pela crise climática e são decorrentes de um modelo de mundo construído ao longo da modernidade. Vivemos um momento que carrega toda a herança epistemológica da modernidade; como humanidade conseguimos fazer muita coisa, temos a tecnologia para construir prédios com mais de cem andares, para construir foguetes. Transformamos o mundo de uma maneira tão forte, intensa e profunda, que é impossível apagar, hoje, a humanidade da história da existência da Terra: esse é o conceito do Antropoceno.

E nós, artistas, junto com o Antropoceno, pensando tanto nas crises como nos argumentos desses autores, começamos a nos perguntar: qual é o lugar da arte nisto? Como essa discussão está relacionada com o campo da arte? De que tipo de arte estamos tratando? O que seria essa arte que nos interessa? Como essa discussão afeta o campo da arte? Por meio desses e de outros autores somos levados a repensar a epistemologia do mundo e passamos a discutir a ontologia das coisas, a pensar em novas ontologias possíveis. Nesse contexto, recolocamos a questão: qual é o lugar da arte no mundo? Qual é o lugar da arte diante desta realidade que nós vivemos atualmente? Como nós artistas respondemos a isso? O que você vai fazer como artista?

Diante de tais questões, é preciso retomar a discussão sobre o papel da tecnologia na sociedade como um ponto importante, que nos interessa, e observar como os artistas vêm respondendo a este mundo a partir das suas práticas. Essa discussão leva a uma necessidade de repensar, também, o próprio conceito de tecnologia. Porque, se você sai na rua e pergunta para as pessoas o que é tecnologia, a resposta parte de um entendimento comum – que muitas vezes está nas páginas dos jornais, das revistas e de alguns livros (inclusive de algumas áreas acadêmicas). Eles vão falar de pronto que a tecnologia é um computador, que a tecnologia é a internet, que a tecnologia é um celular, que a tecnologia é uma câmera. Na verdade, isso tudo são produtos industriais da tecnologia, são objetos feitos para alimentar o mercado; claro que tem desenvolvimento tecnológico ali, tem tecnologia, mas esse senso comum não pode se tornar um símbolo do que é tecnologia, pois tecnologia é, por definição, aquilo que você usa para mudar o mundo, é um conhecimento aplicado.

Dentro da filosofia há o conceito de trabalho, e o trabalho é definido como aquilo que a gente faz para mudar o mundo, entendendo que o mundo se contrapõe ao sujeito. Por exemplo, há o sujeito, há o mundo e há os obstáculos que este mundo coloca à frente, então você está caminhando no mundo e encontra um obstáculo – esse obstáculo pode ser muito pragmático, como uma montanha, e você tem que arrumar uma maneira de passar por ela; ou pode ser metafórico – uma coisa ali no seu caminho, e é a tecnologia (a técnica) que você utiliza para modificar aquele caminho, pra modificar o mundo, para conseguir superar o obstáculo e seguir o seu caminho, ou seja, você usa um conhecimento adquirido, um conhecimento preexistente e o aplica. E, assim, transforma o mundo, constrói um túnel ou uma ponte, responde um problema filosófico, e isso é o que define a tecnologia como tal. O fazer artístico hoje está muito relacionado a essa prática – pelo menos é o que proponho nos meus trabalhos e vejo surgir nos trabalhos dos artistas que eu acompanho.

É preciso imaginar possibilidades para repensar nossas ações diante do Antropoceno, diante das crises climáticas – que podem ter levado a uma condenação das gerações futuras, na medida em que estamos diante do aquecimento global e já sentimos

seus impactos – em que colocamos em uma condição de risco centenas de espécies, incluindo a nossa. O que podemos fazer em relação a isso? Não é pela arte que vão se estabelecer novas políticas públicas, nesse caso com relação ao meio ambiente – é claro que você pode ser artista e ser ativista também –, mas para mudança de leis é necessária uma mobilização social; nisso, sim, a arte pode ajudar.

A possibilidade está em apresentar diferentes respostas a tais enfrentamentos – e isso é feito através da arte. Não podemos delegar essa tarefa aos bilionários, porque eles não são as pessoas para imaginar possibilidades; eles imaginam lucro. O bilionário vai responder ao lucro, vai criar se for rentável, imagina fretar naves espaciais e abandonar a Terra para colonizar Marte. Esta é a mente do bilionário: ações que vão tornar ele ainda mais rico, talvez um trilionário lá na frente. Mas essa não pode ser a resposta da humanidade, essa não é a resposta do coletivo. E também não cabe à ciência tal tarefa; o cientista precisa, assim como o artista, de muita criatividade e muita imaginação, mas a ciência tem um limite, que é o limite dos dados. A ciência não pode ir além do que os dados indicam, ela pode no máximo apontar uma direção ou outra, mas ela está presa, por definição, aos dados. O artista não; ele pode não ter o dinheiro do bilionário, mas tem os dados dos cientistas, o artista acessa, mas não está preso a esses dados. O artista pode extrapolar os dados, pode reimaginar os dados, pode subverter os dados e pode colocar os dados em função da sua criação, da sua invenção.

O papel da arte nesse contexto, acredito que seja de criar novos imaginários, de criar possibilidades. A arte não vai fazer novas leis, não vai criar novos mercados – isso compete a outras áreas. Então, acho que a arte é esse lugar de invenção, onde se possam inventar novas possibilidades, novos futuros, pois é preciso imaginar. Não é possível você criar uma realidade, um modo de vida ou um modo de existência novo, completamente inimaginado. Antes de construir alguma coisa é preciso imaginar essa coisa. Acredito que esse é o papel do artista, o de imaginar futuros possíveis. Isso inclui futuros apocalípticos e futuros com possibilidades de continuidade da vida, futuros que se baseiem em outras formas de relação: entre os próprios seres humanos, entre os seres humanos com os seres não humanos, entre os seres humanos e a técnica.

A partir do contexto da crise climática, como você entende o papel do homem e da tecnologia na construção do que vem sendo chamado de Antropoceno?

Cesar Baio: O Antropoceno é uma proposta da área de geologia, isto é, vem de uma área científica e se dá no momento em que os cientistas percebem que toda a ação do ser humano, na curta história da humanidade – a história da espécie humana no planeta é muito curta, considerando a idade do planeta; se a história do planeta todo

fosse resumida em uma hora, o ser humano apareceria no último segundo. Mesmo assim, no último segundo nós conseguimos criar um impacto muito grande. De acordo com diferentes teorias, o maior impacto foi nos últimos 200, 500 ou 600 anos; outras teorias que consideram um maior espaço de tempo mostram que esse impacto seria numa escala de 5.000 ou 6.000 anos, um período de tempo muito pequeno em relação aos bilhões de anos terrestres. Tudo isso gerou um impacto tão grande no planeta que não pode ser revertido.

Se a humanidade acabasse hoje e viesse um arqueólogo extraterrestre do futuro, ele iria encontrar traços da humanidade aqui neste planeta. Tal percepção reposiciona o pensamento, o conhecimento, a filosofia e a história em todas as áreas dos estudos científicos. É uma ideia muito forte, uma vez que também aponta para uma possível extinção humana diante da crise climática. E como a gente responde a isso? É uma pergunta que gera muita especulação. Os aceleracionistas, por exemplo, vão dizer que estamos indo muito devagar na busca por respostas, que temos que desenvolver tecnologias mais rapidamente para conseguir mudar o planeta mais profundamente e, assim, conseguir criar ferramentas que mitiguem ou anulem o aquecimento climático. Nessa linha, há diversos projetos como o de posicionar espelhos gigantescos na estratosfera, para que eles possam refletir parte da luz de volta para o espaço; ou colocar uma substância nos oceanos que os modifiquem e os tornem mais reflexivos, tornando, também, a atmosfera mais reflexiva; ou modificar o que se chama albedo, que é uma camada de reflexibilidade da Terra, e torná-la mais reflexiva para absorver menos raios solares. Mas, nesses projetos, ninguém consegue calcular o impacto de uma alteração nessa escala!? Se mal conseguimos calcular o impacto da construção de uma barragem de água, por exemplo, imagina conseguir prever o impacto de modificar o oceano todo? É uma resposta que vai para um lado muito ruim, um lado que só vai tornar as coisas piores.

A teoria que cresce junto e vemos surgir a partir do Antropoceno é um pensamento crítico relacionado com a ecologia e que vai em direção distinta à do aceleracionismo. Essa crítica argumenta a respeito da necessidade de reformular as nossas estruturas sociais, reinventar as nossas maneiras de existir e repensar a nossa relação com o restante do ecossistema. É hora de rever como entendemos a sociedade moderna, e re-historicizar a construção dessa chamada modernidade é repensá-la a partir da relação que se estabelece com os outros seres vivos, é retomar e reconciliar o pensamento moderno pré-construído com os pensamentos e as cosmologias ancestrais. Não significa negar completamente a modernidade, mas revisá-la a partir da incorporação e diálogo com outras cosmologias.

Vejo uma série de movimentos acontecendo em relação a isso, não só no campo das artes, mas em vários campos que tentam responder de uma outra maneira a tais reflexões. Isso não é uma maneira de acrescentar e desenvolver mais e mais tecnologias, mas, sim, propostas que desconfiam da tecnologia ou, pelo menos, desse conceito de tecnologia que

muitos tecnocratas e tecnofílicos têm. O nosso papel, como artistas e cidadãos, é o de nos incluirmos nessa discussão e repensar essas tecnologias. Precisamos reinventar nossas formas de existência e as formas de existência da técnica.

Ouvindo você agora, me lembrei do Bruno Latour. Quando ele sugere para a gente aterrar, é nesse sentido que você está pensando? É na separação do humano e do mundo natural que acabou sendo construída pela modernidade?

Cesar Baio: A modernidade definiu ontologias muito fixas e muito dogmáticas, transformou todo conhecimento em disciplinas separadas umas das outras e, assim, criou os abismos entre o ser humano, a técnica e o mundo. Essa divisão entre Natureza (com N maiúsculo) e Cultura (com C maiúsculo), e entre o Homem e a Natureza, ao mesmo tempo que fala que o homem é natureza afirma que o homem teria uma excepcionalidade, seria um ser excepcional. Essa ideia de excepcionalismo humano é teorizada pelo filósofo alemão Immanuel Kant, e é por ele que esse pensamento de separação se consolida definitivamente. Essa excepcionalidade não engloba todos os seres humanos; tem maior predileção por um certo gênero do que por outro, ou outros, e trata apenas de pessoas de uma certa origem – porque dentro dessa epistemologia cabe a justificativa, por exemplo, da escravidão, em que muitos humanos são escravizados, pois não estão na mesma categoria que esse humano excepcional, ou seja, não são tão excepcionais assim.

Hoje existe toda uma construção histórica que vem sendo revisada, e as cosmologias ancestrais nos dão suporte para isso. Não temos como abandonar a nossa epistemologia de formação e adotar uma outra. É impossível, nosso pensamento já é construído de uma certa maneira. Mas esse caminho que estamos seguindo não é um caminho que parece muito promissor, já sabemos que a crise climática nos coloca essa perspectiva catastrófica pela frente. Então, como lidamos com isso é a questão.

Eu me interessei, também, pela parte de sua fala em que você colocou a questão de que para “escapar da crise climática é necessário mudar o mundo”. Diante desse cenário de crise climática que estamos vivendo, como você enxerga a forma como o artista pode contribuir?

Cesar Baio: Essa ideia de uma necessidade de reformulação nas formas de existir não é necessariamente minha. Há muitos autores que vêm colocando isso; já citei alguns deles aqui. Mas é cada vez mais importante, mais urgente, retomar essa pauta, pois estamos vendo a que níveis começam a chegar as temperaturas do planeta – essas que

estavam previstas para 2050, em termos dos relatórios sobre o aquecimento global – estão se elevando agora em 2023, e as projeções estão cada vez se adiantando mais e com um efeito cascata que torna tudo muito difícil de ser calculado. As geleiras derretem, liberando mais gás carbônico para a atmosfera, e isso torna o planeta cada vez mais quente. Esse ciclo se repete e piora o aquecimento global.

Mas, retomando a pergunta, o fato é o seguinte: do jeito que a nossa sociedade foi construída, fundada e como ela funciona, está cada vez está mais claro que não pode mais seguir assim. Não pode mais seguir por razões que a gente sente na pele cada vez mais: por todos os desastres relacionados ao aquecimento global, por todas as previsões se antecipando, por toda a instabilidade política e econômica numa escala sem precedentes, por toda a concentração de riqueza numa escala sem precedentes – a quantidade de pessoas que acumulam metade da riqueza do mundo é muito pequena, é 1%. Esse 1% da humanidade tem metade da riqueza do mundo, e a tendência é que isso se concentre cada vez mais. Uma série de situações vão desenhando esse contexto de hoje, em que vemos que seguir nesse percurso – se pensarmos em termos de projeção de futuros –, continuar seguindo esse caminho apresenta possibilidades muito problemáticas, tanto em termos sociais quanto econômicos e ambientais. Então, essa perspectiva crítica que vem junto com o Antropoceno tem como principal argumento mudar nossas formas de existir. Temos que pensar em novas formas de nos relacionarmos com os outros seres que compõem o ecossistema global e local, novas formas de organizar nossa sociedade, de lidar com a riqueza e com a economia.

Pessoalmente, e como artista – tanto nos meus trabalhos pessoais quanto nos meus trabalhos que faço com a Lucy HG Solomon, que é a minha parceira no Cesar and Lois –, discuto muito essa temática tanto para colocar em questão a necessidade de mudança, a necessidade de reinvenção, quanto para apontar algumas questões, caminhos e possibilidades de futuro. Para dar um exemplo mais concreto, quando a gente faz com Cesar and Lois trabalhos que colocam um fungo para interagir em uma rede social conectado a uma inteligência artificial, estamos propondo uma relação de poder reconfigurada entre a ação humana social, a interação humana, a existência desses fungos e o que o mundo e a informação significam para esse ser vivo. Esse ser, o fungo, tem o mesmo objetivo que nós, humanos, que é o de se manter vivo. E esses sistemas de inteligência artificial, que são criados a partir das nossas informações, mas que processam o mundo de uma maneira diferente, são construídos de maneira muito antropomórfica, embora tenham uma existência maquínica: eles atuam no mundo e constroem o mundo junto, em colaboração, junto com a gente.

Você disse na mesma reunião “que a tarefa da arte como pesquisa permite que as pessoas compreendam o mundo de outra maneira e que a mudança só vai ser

possível de ser criada se antes for imaginada”. Você acredita que esse seja o papel do artista-pesquisador? Como você define, então, um artista-pesquisador? E qual o desafio desse artista diante deste mundo?

Cesar Baio: Em minha fala, inicialmente pensei em uma pesquisa realizada num contexto acadêmico, mas gosto de pensar o artista-pesquisador tanto no contexto da academia quanto fora, na verdade. O artista-pesquisador é o artista que entende o processo de produção artística como um desafio constante, sempre colocando em xeque os seus procedimentos, os seus métodos e as suas questões.

Um artista pode construir sua carreira toda a partir de uma única técnica, de um único procedimento, de um único processo, de uma poética única e específica a qual ele vai simplesmente reproduzindo ao longo do tempo, replicando. Mas o artista pode ser também um artista-pesquisador, no sentido de que ele pode sempre colocar em questão as práticas e os procedimentos, desafiar os seus próprios processos e manter seus registros –é exigido na academia que ele mantenha um registro, uma documentação desse processo de pesquisa e que ele transforme esse processo de pesquisa em uma narrativa.

A pesquisa, quando é realizada dentro da academia, tem essa peculiaridade, que, além da pesquisa em si, do projeto artístico, compartilhe essa pesquisa. É preciso ser uma pesquisa comunicada, em que outro artista, outro pesquisador ou alguém que não é da área possa ler o seu trabalho. O trabalho acadêmico, seja um livro, uma dissertação ou um artigo tem que conter a trajetória do processo desse artista, de como ele chegou aonde chegou, e isso é o que um artista dentro da academia precisa saber fazer, é isso que o desenvolvimento de uma pesquisa dentro da academia impõe. Mas o artista-pesquisador não precisa necessariamente desenvolver seu trabalho dentro da academia. O que o define é sua habilidade de construir um conhecimento sobre o mundo e sobre suas práticas, através de um processo mais ou menos sistematizado. E aí vem sua outra responsabilidade, que é pensar em como esse artista pode mudar o mundo.

Você tinha dito na reunião que a tarefa da arte como pesquisa permite que a pessoa compreenda o mundo de outra maneira, que a mudança só vai ser possível de ser criada se antes for imaginada. Você acredita que esse seria o papel do artista-pesquisador?

Cesar Baio: A questão é que chegamos a um momento da humanidade em que somos convocados em nome da nossa existência e das futuras gerações. Somos convocados a nos repensar, a repensar como entendemos o mundo, como se constrói a nossa sociedade,

como construímos as nossas relações e como organizamos as nossas cidades. Pertencemos à primeira geração que se vê frente à possibilidade de autoextinção, é a primeira vez que tal possibilidade vira uma questão. Independentemente de acreditarmos ou não – existem os negacionistas do aquecimento global –, nós somos a primeira geração que se vê frente às questões que surgem do fato de que o ser humano pode se autoextinguir. Diante desse cenário, nasce a necessidade de se repensar e criar um mundo novo. Mas para criá-lo, antes é necessário imaginá-lo, e eu acredito que esse é o papel do artista hoje: o de ajudar a imaginar esse outro mundo, a torná-lo visível e possível de ser imaginado.

No meu ponto de vista, e no ponto de vista dos trabalhos que produzimos com Cesar and Lois, essa questão passa diretamente por reimaginar a nossa relação com a técnica e com a natureza. No encadeamento entre ser humano, técnica e natureza, uma das maneiras que encontramos de colocar em questão tal relação é questionar: que natureza é essa? É uma das maneiras de repensar o vínculo entre o ser humano, a técnica e o restante do ecossistema. É uma proposta para pensar em trocas mais horizontalizadas e questionar as hierarquias das relações de poder que surgem e que são estabelecidas historicamente nesse triângulo.

Como são construídas as definições de poder que o ser humano estabelece com a natureza e com a técnica? É essa questão que nos propomos a explorar. É por isso que os nossos trabalhos envolvem tanto a natureza quanto a técnica. Dentro da mesma temática, vemos muitos artistas indo para um caminho diferente, que é repensar a relação com a natureza fora do mundo, se retirando, indo para uma relação estrita com os elementos naturais, por exemplo. Respeitamos todos esses trabalhos, mas, para nós, repensar a relação com o ecossistema e com os seres não humanos envolve necessariamente repensar a nossa relação com a técnica, já que o modelo de mundo que foi construído até hoje se dá a partir da estrutura que eu mencionei no começo, do ser humano como ser capaz de modificar o mundo a partir da técnica.

Por último, desviando um pouco da sua apresentação, mas acredito que se relacione com o que você acabou de falar, ao ler o seu o texto “Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia” me interessei pelo seu pensamento de antropocentrismo como resultado da distinção entre natureza e cultura, em que a “separação entre a técnica, o humano e a natureza” resultou em “profundas transformações nas formas de governo, na economia e no meio ambiente”. Você poderia falar um pouco mais sobre este assunto?

Cesar Baio: A epistemologia moderna se construiu, como mencionei anteriormente, a partir da ideia do excepcionalismo humano. Esse excepcionalismo está relacionado com

a nossa capacidade de raciocínio, então, de acordo com essa teoria, isso colocaria a gente em uma posição privilegiada em relação a outros animais ou outras entidades da natureza. Quando tal pensamento é institucionalizado e formalizado dentro da epistemologia moderna, impõe-se uma distinção ontológica entre o ser humano, a técnica e a natureza; cria-se um afastamento e passamos a entender a técnica como algo que não é humano. Decorrente disso, passamos a ver muita coisa errônea, como a crença de que a tecnologia vai dominar a humanidade, uma ideia romântica de que o ser humano vai ser dominado pela inteligência artificial. Isso é resultado de tal construção, de uma antropomorfização técnica, como se a técnica fosse um rival, não fosse algo humano; e a natureza, como consequência, se torna algo que sempre precisa ser conquistado, precisa ser transformado, precisa de um dono humano. Concebe-se que precisamos ser proprietários da natureza, onde aquela montanha pertence ao fulano, o rio pertence a ciclano, a empresa tal é dona da praia tal. A consequência desse pensamento passa a ser percebido nas montanhas sendo destruídas pela mineração mundo a fora, nos oceanos sendo vítimas das pescas predatórias e nas forças da natureza sendo capitalizadas e transformadas em rendimento, em capital.

Essa é a materialização de um sistema de organização de poder que faliu e está entrando em colapso, e é isso que precisamos reimaginar. O desafio é muito complexo, pois como vamos reimaginar formas de vida? Diferentes formas de existir que não sejam baseadas na obsolescência técnica? Escapar do conceito de tecnologia como produto? Como podemos imaginar a nossa vida sem os produtos tecnológicos e sem as tecnologias de produção? Será que é esse o caminho? Se não, como a gente pode imaginar esse futuro? Essa é a dificuldade da questão. É difícil imaginar uma outra forma de existir. E existir de acordo com outros modelos de relações é muito difícil sem antes imaginá-los. Acredito que seja isso.

APÊNDICE IV

UM POUCO MAIS SOBRE A HISTÓRIA DO PRÉDIO PIRACEMA

Proponho montar a exposição *Piracema* no imóvel da minha família, onde antes funcionava uma fábrica de sapatos artesanais – ou ateliê, como chamávamos – e que hoje está desocupado. Embora fábrica remeta a um lugar de conflito, esse lugar era ocupado por artesãos, e não por uma linha de produção fabril. O tempo de produção respeitava o de seus corpos, e não das máquinas, e eles eram vistos por mim como artistas. Lembro-me, quando pequena, de sair da escola e visitar minha mãe no ateliê; lá, encontrava minha avó, que já era professora aposentada e ajudava minha mãe como uma espécie de “responsável pelos recursos humanos e financeiros” da fábrica. Encontrava também meu avô, que era médico e, sempre que saía do consultório, passava por ali para tomar um café à tarde. A rotina se repetia. Lembro que, nessas tardes, ficava observando os sapateiros, com suas mãos fortes, transformarem pedacinhos de couro em sapatos tão delicados. Ali comecei minha relação com a arte: esses trabalhos de transformação, para mim, pareciam obras de arte. Gostava de observar os materiais, as cores, as texturas, os pequenos aviamentos (fivelas, enfeites). O ateliê de minha mãe se tornou um espaço de encontros e fabulações.

No início, o ateliê estava sediado em uma casinha alugada ao lado da que eu morava; passado um tempo, migrou para o imóvel onde está sendo construído o projeto da exposição Piracema, muito mais espaçoso e cercado de galpões. Aos poucos, esses galpões viraram prédios, e grandes avenidas foram construídas ao redor. A partir de então, o imóvel foi sendo valorizado, e a produção artesanal de sapatos mudou de endereço. O imóvel foi alugado durante muitos anos – funcionou como produtora, foi uma agência de publicidade, um showroom de uma marca famosa de sapatos –, mas pouco antes da pandemia esse imóvel foi desocupado e assim permaneceu até hoje. Ver o imóvel vazio começou a me inquietar; passei a pensá-lo como um esqueleto cheio de memórias que precisava voltar a ter vida. Nessa inquietude, propus ocupar com arte esse espaço quase abandonado, mas ocupado de muitas lembranças, para fazer um deslocamento das minhas memórias pessoais para tentar criar memórias coletivas a partir da proposição desta ocupação.

Retomando o segundo capítulo, no qual pego emprestada dos povos ashanti (da África) a imagem do sankofa para pensar na importância de uma concepção de mundo na qual os tempos se sobrepõem e coexistem, percebemos um deslocamento ao tentar ressignificar o sentido deste espaço, aproximando o seu passado, quando sediou uma fábrica, o presente, quando estava esvaziado, e um futuro próximo que buscará criar um tempo ético no qual a arte e o compartilhamento se movimentem em direção à vida.