



# DEVIR INDÍGENA



**PROJETO RESPIRAÇÃO 25ª EDIÇÃO**

**CURADORIA**

**MARCIO DOCTORS**

**PAULA ALZUGARAY**

# DEVIR INDÍGENA

**DENILSON BANIWA**

**GUSTAVO CABOCO**





# DEVIR INDÍGENA (EM DOIS TEMPOS- -MOVIMENTO) OU O QUARTO REINO DA NATUREZA

MARCIO DOCTORS

Dedico este texto a Lygia Pape  
e Mário Pedrosa<sup>1</sup>

## **Primeiro tempo-movimento**

Meu interesse e minha aproximação com a questão dos povos originários se deram a partir de meu vivo convívio com Lygia Pape e Mário Pedrosa e, mais especificamente, através do seu ensaio “Discurso aos tupiniquins ou nambás”.<sup>2</sup> Ele foi certamente um dos intelectuais de visão mais abrangente, prospectiva e visionária que o Brasil produziu. Em 1975, dois anos antes de sua volta do exílio, na sua aproximação de reencontro com este território denominado Brasil e desapontado com o rumo decadente e de pulsão niilista das artes visuais europeias, é levado a escrever esse texto manifesto, no qual repensa os caminhos da arte contemporânea, sob uma ótica da falência dos discursos totalizantes e totalitários da Europa Ocidental. Afirma que “em países como os nossos [...] quando se diz que a arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista”,<sup>3</sup> daí *Devir indígena*: nosso futuro está na origem e vice-versa; na circularidade do tempo.

A experiência pedrosana da arte é fundada na matriz da arte moderna, no seu desvio em direção às culturas e às expressões artísticas não europeias e de outros segmentos periféricos da sociedade — como os das imagens do inconsciente ou das matrizes dos povos originários indígenas e africanos —, silenciados pela tradição estética eurocentrista do Renascimento. O seu pensamento sobre a arte moderna poderia ser resumido numa máxima que ele gostava de repetir, que a grande conquista estética foi colocar no mesmo pé de igualdade a “máscara africana” e a *Vênus de Milo* (lembremo-nos de *Les demoiselles D’Avignon*, de Picasso).

No entanto, sua ousadia intelectual foi ampliar seu universo de análise para além das leis estritamente da arte e re-colocá-las em uma perspectiva política, mesmo que a arte tratasse, naquele momento, basicamente de enfatizar as questões voltadas para as leis formais da própria arte. Essa manobra do pensamento foi o que permitiu que ele estabelecesse um novo horizonte de possibilidade crítica que, a meu ver, desaguou no que estamos vivenciando hoje na arte.

Voltemos no tempo: o texto “Panorama da pintura moderna”,<sup>4</sup> escrito para a conferência proferida, em 1951, no Ministério de Educação e Saúde, poderá clarear nossa compreensão. Pode-se ler que a atitude plástica de Gauguin, ao planificar sua pintura, indo contra os cânones da perspectiva central renascentista, trabalhando com áreas de cor chapadas e sem claro-escuro, tinha a intuição e o intuito de liberar o espaço da tela como espaço de representação por verossimilhança da realidade externa. No entanto, Pedrosa vai mais além ao escrever que não foi só uma conquista técnica:

[...] mas sobretudo de ordem espiritual, sendo ele talvez o primeiro grande europeu para quem a arte dos povos exóticos, primários, não é mera curiosidade, mas tão criadora quanto a dele, regida por uma necessidade plástica e espiritual tão autêntica e alta quanto a ocidental. Aliás, diga-se logo, de passagem que Gauguin revela nessa atitude uma das características mais profundas e permanentes da sua e, nesse sentido, igualmente de nossa época: o contato espiritual direto, pela primeira vez na história humana, de todas as culturas, passadas e presentes, pré-históricas ou contemporâneas, no tempo e no espaço. As consequências dessa interpenetração de culturas ainda não acabaram de revelar-se em todo o seu desenvolvimento. Não se pode, entretanto, compreender a arte moderna sem ter o fato bem presente no espírito.<sup>5</sup>

Ao destacar essa contribuição espiritual da arte moderna, Mário Pedrosa revela a plasticidade de seu pensamento. Busca o paradoxo e nos faz perceber a dimensão “política”, subterrânea,

contida nessa opção expressiva. O mesmo movimento que leva a expansão do capitalismo da Europa Ocidental pelo planeta, no final do século XIX e início do XX, gerando uma assimetria colonialista de valoração e opressão, provoca um contramovimento na arte, que reconhece nas manifestações dos povos originários uma mesma correspondência de importância estética entre essas manifestações e as da cultura da Europa Ocidental, quebrando dessa maneira a relação hierárquica entre alta e baixa cultura e gerando, dessa maneira, uma horizontalização de valores.

Todavia, vale destacar que, apesar de ainda restrita a uma aproximação através dos valores plásticos, esse era um “contato espiritual” inédito — no sentido de igualdade de valoração para o Ocidente europeu — entre diferentes culturas, que pertenciam a diferentes tempos e locais. Certamente essa conquista foi o germe para a explosão das narrativas ético-estéticas, tal como presenciamos hoje, e que está redesenhando o mapa artístico da atualidade.

Essa percepção permite estabelecer correspondências com o momento expressivo atual, cuja arte etnográfica está expressando uma nova ordem espiritual como um contramovimento à globalização do capital financeiro, para além do neoliberalismo, que, ao dissolver os sistemas monetários nacionais, cria novas unidades de moedas supranacionais — as criptomoe-das —, rompendo ainda mais as fronteiras entre os países e liberando energias financeiras, independentemente de suas origens territoriais para que possam transitar sem qualquer barreira.

Esse mesmo movimento pode se bifurcar em dois caminhos: para o comportamento xenófobo de se fechar em si mesmo, fazendo uso de discursos e atitudes autoritárias e fascistas ou, então, para o entendimento de uma nova possibilidade libertária. Possibilidade essa capaz de estabelecer um território supranacional da arte, que fará com que as “minorias de massa” como as mulheres, os povos originários da África e das Américas, os LGBTQIA+, marginalizados pelo discurso patriarcal, ou as po-

pulações marginalizadas pela economia capitalista nas periferias urbanas das megalópoles miseráveis dos países periféricos, possam ocupar seu lugar expressivo e de fala de maioria, que são, na sociedade e gerar uma nova centralidade na ordem universal.

Essa conquista espiritual levou o território da arte a liberar contra a visão colonial. A arte contemporânea faz uma crítica ao capital transnacional, mesmo que esse capital muitas vezes se utilize, através da propaganda, das mesmas pautas reivindicatórias dos anseios da nova sociedade. Em outras palavras, é preciso estar atento às sutis diferenças para distinguir a importância do contramovimento espiritual capaz de gerar inflexões e novos paradigmas que podem liberar o sonho para o futuro, em vez do ufanismo romântico do passado, reproduzido pelos meios de comunicação da atualidade. Na origem, a mesma voracidade do capital na transição entre os séculos XIX e XX e do XX ao XXI.

Essa revolução é uma revolução espiritual e antirromântica, apesar dos críticos insistirem nos riscos românticos da visão de Pedrosa. Pergunto: quando Mário Pedrosa teve a ousadia intelectual e ativista de declarar, após o incêndio do MAM Rio, em 1978, a inviabilidade de se recriar um museu de arte moderna, ele não estaria declarando a falência do Projeto da Arte Moderna? Ou qual é a extensão e consequência da iniciativa de uma contraproposta de se criar o museu das origens no lugar do MAM? O que há de romântico nessa iniciativa, se, por exemplo, o MAR, o Museu de Arte do Rio de Janeiro, não é outra coisa senão a concretização desse mesmo espírito, que hoje impregna o circuito de arte, da intelectualidade e da expressão da nossa sociedade em todos os níveis? E, se formos mais além, tal proposta não é uma crítica profunda à Semana de Arte Moderna de 1922, que teve o mérito de se aproximar de matrizes estético-formais indígenas e africanas, mas que não soube — talvez por falta de consciência histórico social — dar a essas matrizes originárias o mesmo espaço expressivo e de fala? Não seria uma crítica à *Casa grande e senzala*, que cristalizou o mito da democracia ra-

cial brasileira, partindo da falsa ideia de igualdade através da miscigenação cultural como amálgama pacificadora, que se reproduz, hoje, através do mito da eficiência da meritocracia, como fez notar Lilia Schwarcz no texto de apresentação que escrevemos para o encontro “Que 22 queremos celebrar?”, realizado na Casa Museu Eva Klabin?

A ideia da 25ª edição do projeto Respiração *Devir indígena*<sup>6</sup> nasce dessa pulsão da arte, que assinalei acima. A imagem que me ocorre é a dos movimentos de sístole e diástole, como se no coração da arte estivesse sendo bombeada essa energia criadora das matrizes originárias, irrigando nossa percepção atual do mundo e da sociedade. Só que o que antes era uma referência na forma estética hoje é uma experiência libertária e política, porque trata de outras possibilidades discursivas; de outras vivências e de outros rearranjos possíveis e cada vez mais prováveis das relações sociais.

### **Segundo tempo-movimento**

Se antes a arte ocidental tomou emprestada a forma das matrizes dos povos originários indígenas e africanos para se reinventar formalmente e se expressar, sem lhes dar voz devida, hoje, são os povos originários de matriz indígena e africana e os marginalizados pela sociedade de poder patriarcal que tomam emprestado a forma da arte contemporânea para se expressar e são parte ativa desse processo de transformação da estrutura de nossa sociedade (suas vozes são ouvidas). É uma conquista espiritual que rearticula as relações éticas da nossa sociedade com base na estética.

Criou-se, atualmente, uma certa inevitabilidade. Não se pode pensar o mundo contemporâneo sem levar em conta a aderência que essas ideias produzem na nossa maneira de ver, sentir e perceber o mundo. É nesse sentido que Denilson Baniwa e Gustavo Caboco foram convidados a participar da 25ª edição do Projeto Respiração. Suas intervenções trouxeram *anima* para a

fossilização do presente, desencadeando uma reflexão potente sobre a vivência do tempo na nossa sociedade.

Tudo começou com uma prospecção do espaço da casa e do seu entorno. Nesse exercício de descoberta, visitaram a mata atrás da casa, a Lagoa Rodrigo de Freitas, o Corte de Cantagalo, a coleção e a reserva técnica. Da mata, da água, da pedra e da arte foram extraindo suas percepções.

Denilson Baniwa trouxe a mata para dentro da casa com uma projeção em tempo real através de uma câmera de segurança. Essa projeção gera uma lagarta, que atravessa diferentes ambientes da casa, como comentário da passagem do tempo de construção e reconstrução (ovo | lagarta | crisálida | borboleta). A lagarta tem uma grande importância para os Baniwa porque durante a estação das chuvas – que corresponde ao período em que está sendo trabalhada a intervenção – a raiz das árvores apodrece e quando a lagarta aparece para comer as folhas, ela chega para anunciar que o terreno está pronto para o plantio. A aparição da lagarta é o prenúncio da mudança, mas de uma mudança viva, que se metamorfoseia em diferentes maneiras de existir no tempo, na sua forma e na ocupação do espaço. Há nessa camada de sentido, trazida para o interior da casa, uma similaridade com a proposta do Projeto Respiração, que é de criar camadas criativas com mudanças do espaço da casa, instaurando uma outra temporalidade, que nos questiona sobre a passagem do tempo e sua cristalização implícita na ideia de museu.

A lagarta finaliza seu trajeto ao se encontrar com a *Pintura-Cosmo* no teto do quarto de Eva Klabin. Ela nasce de uma imagem projetada e escapa por uma pintura em direção ao cosmo. Cria uma circularidade e uma união entre a transformação do espaço e o tempo da criação. Ao reconfigurar o espaço, instaura o tempo mutante da criação. A lagarta vai deixando seus ovos, que se transformam nas *Pedras-Casulo* criadas por Gustavo Caboco.

A articulação criadora da intervenção de Gustavo Caboco se deu a partir de duas ideias. A primeira foi a ideia de corte, pre-

sente na própria nomeação do Corte de Cantagalo, contíguo à Casa Eva Klabin, que liga Copacabana à Lagoa. Uma pedra que foi cortada, cuja terra daí extraída se encontra, hoje, no fundo da lagoa. Ele se pergunta se o que antes era topo do morro não é agora fundo da lagoa? Lança uma percepção contrária à lógica da eficiência, que nos faz refletir como naturalizamos essas interferências na geografia das cidades. Para ele é como se tivéssemos amputado a paisagem, é como tirar um pedaço de um ser. Esses deslocamentos, físicos e mentais, na manipulação da paisagem, provocam uma reflexão sobre como se dá a rearticulação do espaço, as memórias que vão sendo abafadas (deixadas de lado) e as memórias que vão sendo produzidas pelas mudanças da ação do homem na natureza.

A segunda ideia se deu quando ele descobriu na reserva técnica um fóssil de peixe, encontrando, nesse momento, o rastilho poético que sua sensibilidade necessitava para criar a coalescência entre suas percepções, a cumplicidade artística com Denilson Baniwa, o Respiração e o espaço da casa. O fóssil é uma pedra cortada ao meio (Corte de Cantagalo), que traz a memória arqueológica do peixe incrustado nela, que era comercializado como *souvenir*, nas lojas para turistas de Copacabana nos anos 80 (da mesma forma que os povos originários foram tratados por muitos séculos como um *souvenir* da humanidade). A memória está viva na pedra. Não é *souvenir*. Não é troféu do passado; é tempo vivo e pulsante. É disso que trata a arte. O que se crê estar enterrado – esquecido – no tempo está vivo nos corpos viventes, quando se faz o caminho do tempo de transformação da lagarta. Quando a imaginação pode tecer novas formas sobre a frágil base da realidade, parafraseando Strindberg.<sup>7</sup> A lagarta de Denilson e o fóssil fecundam a imaginação de Gustavo Caboco, que inventa as *Pedras-Casulo*.

A intervenção *Devir indígena* trata da tessitura do tempo e do espaço no corpo da casa. O fio condutor da ocupação é transformação e memória. Indica que o que é frágil é a realidade, não

a imaginação, parceira da arte, que tem a concretude do corpo e é guiada pela linguagem do sonho, que se comunica com as pulsões da duração e do devir; é com esse substrato da potência da vida, que a arte estabelece um contato direto. Denilson Baniwa e Gustavo Caboco criam fundamentados nesse feixe de sensações. A descrição do processo de realização da intervenção, descrita por Caboco, é reveladora: “Um sonho foi conversando com o outro. Denilson sonhou com a lagarta e eu sonhei com uma lagoa. Nessa lagoa havia uma pedra cortada no meio e me remeteu ao fóssil. Foi um processo de escuta”.<sup>8</sup> A memória expandida se encontra, através da linguagem do sonho, com a imaginação para tecer novas formas. Essa tessitura é o poético.

A pedra que é casulo e o casulo que é pedra, a imagem projetada da mata em tempo real, que se transforma em lagarta, que vai em direção à *Pintura-Cosmo*, nos falamos da criação como um processo inseparável da natureza. O que os artistas nos indicam — o que *Devir indígena* nos indica — é que não há cisão entre natureza e arte; é um organismo vivo. Não se pode separá-las sem haver perda. Não estamos falando de síntese, mas de uma comunhão intrínseca. Da mesma forma que não se pode mais não perceber o planeta como organismo vivo. Mário Pedrosa demonstra de maneira brilhante que essa separação entre natureza e arte, criada pela cultura europeia, não funciona por aqui. Temos a possibilidade de um outro horizonte:

Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui acontece é outra coisa, é o nascimento de um quarto reino mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte.<sup>9</sup>

## Notas

**1** Foi Lygia Pape que me apresentou a Mário Pedrosa, em 1979, com quem trabalhei desde a sua volta do exílio até a sua morte, em 1981. À época, o tema central das conversas de final da tarde na casa de Mário era sobre a arte indígena e a exposição “Alegria de viver, alegria de criar”, que estava concebida para ser realizada no MAM Rio, quando o museu pegou fogo. Eles me introduziram a esse tema e me fizeram ver a importância da arte indígena para o futuro das artes ditas brasileiras. Nesse período também acompanhei a dissertação de mestrado em Estética, de Lygia Pape, pelo IFICS da UFRJ, “Catiti, catiti, nas terras dos brasis” (1980), que aborda, entre outras questões, a arte indígena. Desde então, até 1984, acompanhei a criação da série *O olho do guará*, que junta a pulsão popular da arte pós-neoconcreta com a arte indígena e que foi mostrada na Galeria do Centro Empresarial Rio e na Galeria Bruno Musatti.

**2** Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Ensaios críticos. Organização, prefácio e notas: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**3** *Ibid.*, p. 550.

**4** Panorama da pintura moderna. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Ensaios críticos. Op. cit., pp. 178-216.

**5** *Ibid.*, pp. 186-187.

**6** Foram essas algumas questões a que fui levado a refletir quando pensei na programação da Casa Museu Eva Klabin, neste ano que comemoramos uma tripla efeméride: 200 anos de Independência do Brasil, 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922 e do falecimento de Lima Barreto, conforme lembrado por Lília Schwarcz, com quem tive a alegria e a honra de organizar o Ciclo de Encontros *Que 22 queremos celebrar?* (Canal Eva Klabin Youtube). Foi a partir dessa mesma iniciativa que tenho a alegria e a satisfação de dividir com Paula Alzugaray a concepção e curadoria da 25ª Edição do Projeto Respiração *Devir indígena*, com os artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco.

**7** “Mentira e realidade são uma coisa só. Tudo pode acontecer. Tudo é sonho e verdade. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece sua teia e desenha novas formas, novos destinos”. Trecho da peça teatral *Sonhos* (1901), de August Strindberg.

**8** Anotação da conversa entre os curadores Marcio Doctors e Paula Alzugaray com o artista Gustavo Caboco em 16 de agosto de 2022.

**9** Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Ensaios críticos. Op. cit., p. 551.



# NAAPAN: PENSAR PALAVRAS

PAULA ALZUGARAY

Há um ano, por ocasião da mostra “Moquém\_Surarî: arte indígena contemporânea”, Denilson Baniwa dividiu comigo uma inquietação a respeito da falta de documentação crítica sobre a abundante produção de povos indígenas, utilizando-se da visibilidade como forma de aparecimento no mundo. “— O que se sabe sobre esses artistas e sobre uma aparição muito anterior, que começou nos anos 1980, quando indígenas usaram a performance para se colocar no debate da Constituinte?”, perguntou. Alguns meses depois, reagi a essa provocação convidando-o a integrar uma mesa de debate — “Como fazer a crítica da arte indígena contemporânea” —, juntamente com a crítica de arte Lisette Lagnado e o historiador da arte Renato Menezes, para ritualizar o lançamento do livro *seLecT: Floresta* e o encerramento de um ano de muita exposição da arte indígena.<sup>1</sup>

Talvez “crítica” não seja uma palavra; talvez “arte” não seja uma palavra; talvez “contemporânea” não seja uma palavra — disse Baniwa sobre a insuficiência ou inadequação das palavras que intitularam a mesa. De fato, são noções ausentes do pensamento indígena. Arte, Crítica e o Contemporâneo não constam no dicionário Português-Wapichana / Wapichana-Português consultado para a escritura deste texto.<sup>2</sup> Concordamos. Existe uma lacuna de repertório. Como chegar a um entendimento mínimo sobre essa produção, a fim de poder documentá-la, é a pergunta que deve ser feita antes.

A alguns entendimentos mínimos pudemos chegar naquele primeiro encontro, em dezembro de 2021, que, nas palavras de Lisette Lagnado, marcou um grau zero dessa discussão. Para fazer a crítica da arte indígena seria necessário tentar criar



esse repertório juntos, buscar os parceiros para fazer essa escrita, essa crítica ou qualquer outra palavra que pudesse nomear o que ainda não foi dito. Seria precipitado, então, dizer que a crítica da arte indígena é uma escrita coletiva?

*Devir indígena* é a continuidade imediata desse debate. Convidada pelo crítico Marcio Doctors a pensarmos juntos uma curadoria para a 25ª edição do Projeto Respiração, trouxemos para a Casa Museu Eva Klabin uma nova configuração dessa conversa, agora espacializada nas instalações e reflexões visuais de Gustavo Caboco e Denilson Baniwa, e nas ideias que Doctors e eu plasmamos em textos. Em nosso compromisso de documentar não apenas esta exposição, mas também o momento atual da arte indígena contemporânea, o desafio persiste: encontrar as palavras que possam traduzir esta produção.

### **Talvez uma palavra seja *tokotokó-xeni*.**

Esse é o nome de certo tipo de lagarta listrada, que na passagem do tempo chuvoso para a época do calor e da estiagem aparece nos territórios dos povos Baniwa, no Alto e Médio Rio Negro. Na mitologia Baniwa, *tokotokó-xeni* é um dos seres que protegem as plantações. Essa atribuição tem razões naturais e simbólicas. No mito, Kowai é a entidade que ensina as comunidades a fazerem o roçado; a colocar o fogo onde a roça será plantada naquela temporada. E Kowai usa a lagarta nesse processo. Na natureza, quando se planta na época das chuvas, as raízes apodrecem e a árvore não vinga. Por isso, a visão de *tokotokó-xeni* é o anúncio de que chegou a época de plantio.

### **Talvez uma palavra seja partilha.**

A partilha de imagens oníricas deu início às pesquisas e ao processo de trabalho dos artistas. A aparição de um *tokotokó-xeni* em sonho de Denilson Baniwa foi contada para Gustavo Caboco, que lhe devolveu outro sonho que teve com uma lagoa e uma pedra cortada ao meio. Os sonhos, em muitas culturas in-

dígenas, precisam ser socializados para servir como orientação de caminho, no raiar do dia. Há maneiras diversas de tornar público um sonho. O relato espontâneo talvez seja o mais comum e habitual, também entre os não indígenas. Mas compartilhar o sonho de forma ritualística, como fazer um discurso para a comunidade, é uma forma política de processar a vida onírica.<sup>3</sup> O que me parece estar sendo experimentado nesta exposição.

### **Parentesco pode ser uma palavra.**

Há duas histórias sendo contadas nas salas da casa-museu. Elas são próprias do universo pessoal de cada artista, mas se entrelaçam como os fios que as lagartas tecem para se protegerem e se transformarem. Lembro-me da declaração de Baniwa no debate: “Para começar, é preciso entender que existem muitas artes indígenas contemporâneas”. De especificidades e complexidades são feitas as dimensões culturais dos povos. Mas também é preciso lembrar que a arte foi escolhida por todos os povos indígenas como ferramenta de luta política. Nesse sentido, os caminhos assumidos são ricos em diversidade, mas se cruzam e chegam ao mesmo lugar. Para Caboco e Baniwa, a arte é esse lugar de reciprocidade e parentesco.

Sabemos que as relações de parentesco, diferentemente do que ocorre na cultura ocidental, assumem conotações diversas entre os povos originários. Mas esse vínculo pode assumir uma dimensão subjetiva e afetiva mais ampla se articulado em torno do projeto estético-político de formação de uma grande comunidade. Podemos então pensar esta exposição como um relato tecido por laços entre parentes.

### **Tempo é palavra a superar.**

Em um acervo de mais de duas mil peças, que cobrem um arco de tempo de quase 50 séculos, Gustavo Caboco deteve-se em um item da reserva técnica: um fóssil de peixe que escapava a qualquer categoria da história aqui contada. Esse objeto estra-

nho foi trazido para dentro de seu projeto instalativo, juntamente com outros elementos de sua observação do espaço exterior à casa: a lagoa, sua sonoridade oculta, os bichos que restam em suas margens, a pedra do Cantagalo. O corte do Cantagalo rebateu no fóssil, objeto naturalmente partido em dois. Resgatado da condição leviana de *souvenir*, o peixe fossilizado vem redimensionar tempos que pensávamos antagônicos: o arqueológico e o imediato; o pré-histórico e o contemporâneo. Na rigidez translúcida das *Pedras-Casulo* de Gustavo Caboco, um choque de temporalidades.

Denilson Baniwa articula o tempo real com o tempo cósmico. Ele parte da mata do morro que está nos fundos do terreno da casa-museu e a leva para o interior da instalação por meio de uma projeção em tempo real. Da mata que se espalha pela parede inteira da Sala Inglesa escapa uma lagarta. Ela atravessa a casa e foge pelo teto do quarto de Eva Klabin, por uma tela que representa as constelações Baniwa visíveis no céu no ato da pintura: o jabuti, o bicho-preguiça, a garça-branca, o tatu, as formigas de correição, a cauda e a cabeça de onça.

Medidas temporais, sejam elas progressivas ou não lineares, são noções desnecessárias nesse contexto. Entendemos o tempo como dimensão totalmente variável, quando pensamos na lógica das estações do ano amazônicas. Diferentemente do que ocorre na maior parte do país, a Região Amazônica não possui todas as estações do ano (outono, inverno, primavera, verão). Enquanto em toda a região abaixo da Linha do Equador, no segundo semestre, existem duas estações oficiais – inverno e primavera – na Região Amazônica, apenas uma estação é considerada no período que vai de julho até o fim do ano: o verão amazônico.

O encadeamento das temporalidades da vida animal, vegetal ou interespecies – gestação, formação, maturação, nascimento, morte, renascimento... – deve ser reconsiderado nesta exposição. Talvez as noções de tempo que Baniwa e Caboco nos

mostram em seus trabalhos devam ser substituídas pelas palavras “partilha”, “convivência”, “parentesco”, “movimento”, “voo”. “– Em que medida a passagem dessas ações pela casa permanecem?” – pergunta Gustavo Caboco. Trata-se de não saber.

### **Talvez uma palavra seja *naapan*.**

“Passar a chuva”, em idioma Wapichana.

### **Notas**

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JAICXzLvGYE>.

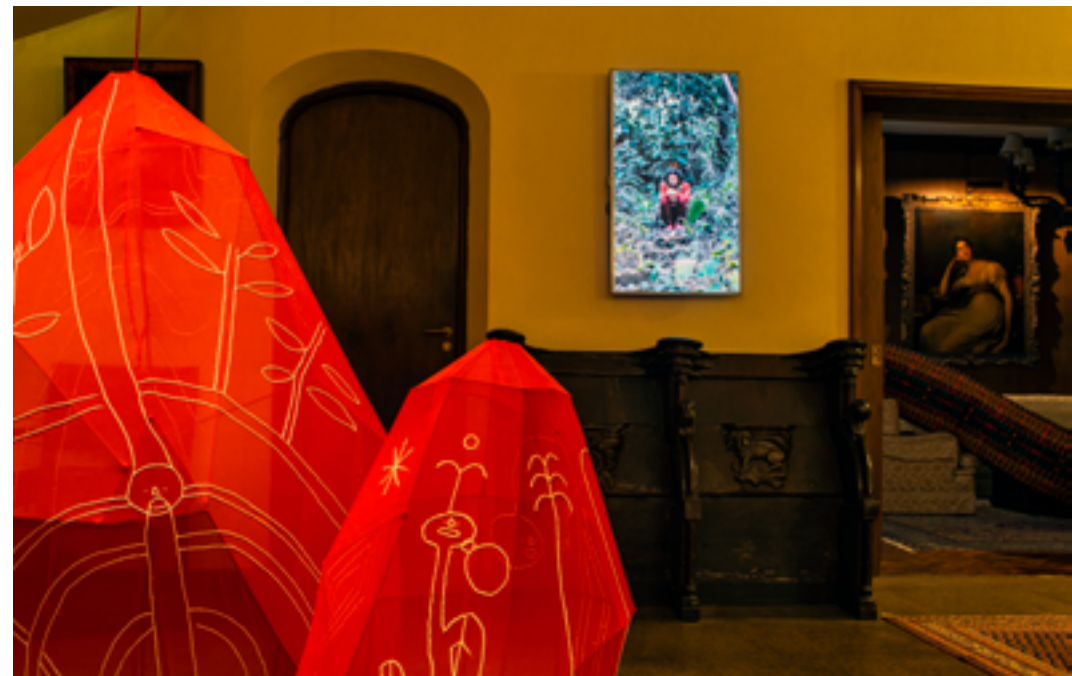
2 *Paradakary Urudnaa*. Dicionário Wapichana-Português / Português-Wapichana. Organização de Bazilio da Silva, Nilzimara de Souza Silva e Odami de Oliveira. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2013. E *Dicionário da Língua Baniwa*. Organização de Henri Ramirez. Manaus: Universidade do Amazonas, 2001.

3 Ver LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022, pp. 72-82.

### **Gustavo Caboco**

Pedra engole peixe | *Rock Swallows Fish*

Água que vai, terra que vem | *Water that Goes, Land that Comes*





**Gustavo Caboco**

Pedra engole peixe | *Rock Swallows Fish*

Pé da Lagoa, pé do manguezal | *Foot of the Lagoon, Foot of the Mangrove*



**Gustavo Caboco**

Pedra engole peixe | *Rock Swallows Fish*

Pé da Lagoa, pé do manguezal | *Foot of the Lagoon, Foot of the Mangrove*





**Gustavo Caboco**

Pé da Lagoa, pé do manguezal | *Foot of the Lagoon, Foot of the Mangrove*





**Denilson Baniwa**

Respiração-Boca | *Mouth-Breathing*

Traqueia-Boca | *Mouth-Windpipe*





**Denilson Baniwa**  
Traqueia-Boca | *Mouth-Windpipe*







**Denilson Baniwa**  
Traqueia-Boca | *Mouth-Windpipe*



## INDIGENOUS BECOMING (IN TWO TIME-MOVEMENTS), OR THE FOURTH KINGDOM OF NATURE

I dedicate this text to Lygia Pape and Mário Pedrosa<sup>1</sup>

**Marcio Doctors**

August-September 2022

### First time-movement

My interest in and contact with the issue of indigenous peoples dates back to some lively exchanges I enjoyed with Lygia Pape and Mário Pedrosa, particularly his essay “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” [“Speech to the Tupiniquim or Namba Peoples”].<sup>2</sup> Pedrosa was undoubtedly one of the most visionary, farsighted, broad-minded intellectuals Brazil has ever produced. In 1975, two years before his return from exile, disenchanted at the decadence and nihilistic impulse of Europe’s visual arts and set on reconnecting with this land known as Brazil, he was inspired to write this manifesto, in which he rethinks the routes of contemporary art in the light of the failure of totalizing and totalitarian discourses in Western Europe. He writes: “In countries such as ours [...] when it is said that its art is primitive or popular it is as good as saying that it is futuristic”;<sup>3</sup> hence, *Indigenous Becoming*: our future is in our origins and vice versa, in the circularity of time.

Pedrosa’s experience of art was forged on the bedrock of modern art, in its shift towards artistic expressions and cultures from outside Europe and from other peripheral segments of society—like those stemming from images from the unconscious or indigenous and African native peoples—all silenced by the Eurocentric aesthetic tradition of the Renaissance. We might sum up his perspective on modern art with a maxim he himself liked to repeat: that the great aesthetic leap was to put the “African mask” and *Venus de Milo* on an equal footing (bringing to mind Picasso’s *Les Femmes d’Alger*).

But his intellectual audacity led him to expand the scope of his analyses beyond the laws related strictly to art and place them in a political perspective, even though at that time artists were very much focused on the formal laws of art itself. This intellectual manoeuvre was what enabled him to open up new horizons for critical thinking, which, I would sustain, have flowed directly into what we are experiencing in art today.

To give us a better understanding, it is worth going further back in time to “Panorama da Pintura Moderna” [Overview of Modern Painting],<sup>4</sup> a speech Pedrosa gave in 1951 at the Brazilian Ministry of Education and Health. In it, we read that Gauguin’s expressive move of flattening his painting—defying the Renaissance canon of linear perspective and working with patches of colour and no chiaroscuro—had the intuition and intention of liberating the space of the canvas from representing external reality with verisimilitude. Yet Pedrosa sees it as more than just a technical operation, but one that was:

**Denilson Baniwa**

Traqueia-Boca | *Mouth-Windpipe*, Boca do céu | *Mouth of the Sky*

[...] primarily of a spiritual nature, making him perhaps the first great European for whom the art of exotic, primary peoples was not mere curiosity, but just as creative as his, ruled by an artistic and spiritual need that was just as authentic and elevated as the West's. Indeed, we should add that in this attitude, Gauguin revealed one of the most profound and enduring features of his art, and in this sense one that is equally of our time: direct spiritual contact, for the first time in human history, between all cultures, past and present, prehistoric and contemporary, in time and in space. The consequences of this interpenetration of cultures are still being revealed in all their ramifications. Nonetheless, modern art cannot be understood without having this fact quite present in one's spirit.<sup>5</sup>

In highlighting this spiritual contribution to modern art, Mário Pedrosa reveals the plasticity of his thinking. He draws out the paradox and makes us see the "political", subterranean dimension contained in this expressive mode. The same movement that inspired the expansion of Western European capitalism across the planet in the late 19th and early 20th centuries, spawning colonialist asymmetries of attributed values and oppression, prompted a countermovement in art, which recognised in the manifestations of the first peoples, the same correspondence of aesthetic importance between these manifestations and those of Western European culture, thereby undermining the hierarchic relationship between high and low culture and introducing a parity of values.

Even so, it is worth pointing out that although it was still restricted to plastic and aesthetic values, this was an unprecedented form of "spiritual contact"—drawing as it did an equivalence with the value attributed to Western Europe—between different cultures from different times and places. This mental leap was certainly the embryo of the outpouring of ethical-aesthetic narratives we are now witnessing and which are redrawing the map of art.

This perception allows us to draw correspondences with the expressive zeitgeist of the present day, in which ethnographic art is proposing a new spiritual order to counteract the globalization of financial capital, beyond neoliberalism, which is dissolving national monetary systems and creating new supranational cryptocurrencies, further shattering the borders between countries and unleashing financial energies, irrespective of where they come from geographically, so they can move frictionlessly across any barrier.

This same movement splits two ways: towards xenophobic behaviour, insularity, with its authoritarian and fascist attitudes and discourses, or towards an understanding of new libertarian possibilities which potentially enable the establishment of a supranational territory of art, where the "mass minorities" such as women, the first peoples of Africa and the Americas, the LGBTQIA+ community, marginalized by patriarchal discourses, and the populations marginalized by the capitalist economy, subsisting on the fringes of the megalopolises of peripheral countries, can all occupy their place of expression and voice as the majority that they are in society and generate a new centrality in the world order.

This spiritual breakthrough allowed the territory of art to shake off the shackles of the colonial worldview. Contemporary art now criticises transnational

capital, even if this capital often appropriates the same language as expressed in the calls for a new society in its propaganda. In other words, we must be alert to subtle differences so we can distinguish between the spiritual countermovement, with its power to generate inflections and new paradigms capable of liberating dreams for the future, and romantic, jingoistic appeals to the past—much reproduced in the media nowadays—whose roots lie in the same capitalist voracity seen at the cusps of the 20th and 21st centuries.

This revolution is a spiritual, anti-romantic revolution, even if critics draw attention to the risk of romanticization inherent to Pedrosa's vision. Question: when Mario Pedrosa had the intellectual and activist audacity to declare, after the fire at MAM Rio (the city's modern art museum) in 1978, that it was unfeasible to recreate a museum of modern art, was he not announcing the failure of the modern art project? Another question: what are the breadth and consequences of his counterproposal to create a museum of origins in place of MAM Rio? What romanticism does this initiative contain when, for example, MAR, the Museu de Arte do Rio de Janeiro, is nothing if not the concrete expression of this same spirit, which today impregnates the art circuit, in the intellectuality and expression of our society on every level? And if we go further, is this proposal not a profound criticism of the 1922 Modern Art Week, which had the merit of incorporating indigenous and African aesthetics and forms, but which failed—perhaps out of a lack of social historical awareness—to give them the same space for expression or the same voice? Indeed, is the proposal not a criticism of *The Masters and the Slaves*, which crystallised the myth of a Brazilian racial democracy, beginning with the false premise of equality through cultural mixing as a pacifying amalgam—now reproduced in the myth of the efficiency of meritocracy, as Lilia Schwarcz notes in the introductory text we wrote for the encounter "Que 22 queremos celebrar?" [What 22 Do We Want to Celebrate?], held at the Eva Klabin House Museum.

This, the 25th edition of the Breathing Project, entitled *Indigenous Becoming*,<sup>6</sup> springs from this impulse of art that I indicated above. The image that comes to mind is that of the movements of systole and diastole, as if this creative lifeblood of the original peoples was being pumped through the heart of art, irrigating our perception of the world and society today. Except that what was before a reference in aesthetic form is now a libertarian and political experience, because it deals with other discursive possibilities; other experiences and other arrangements that are both possible and increasingly probable in our social relations.

### **Second time-movement**

While in the past Western art has borrowed from indigenous peoples from the Americas and Africa to reinvent itself formally and expressively, without giving them due voice, it is now the African and indigenous original peoples marginalized in a society of patriarchal power who are borrowing the forms of contemporary art to express themselves and take active part in this transformation of the structure of our society, making their voices heard. It is a spiritual conquest that is rearticulating the ethical relations of our society with a basis in aesthetics.

There is now a sense of inevitability. It is impossible to think about the contemporary world without taking into account how these ideas are imbibed in our way of seeing, feeling and perceiving the world. It is in this spirit that Denilson Baniwa and Gustavo Caboco were invited to participate in the 25th edition of the Breathing Project. Their interventions brought anima to the fossilization of the present, triggering a powerful reflection on the way time is experienced in our society.

They began by prospecting the space in and around the house. In this exercise of discovery, they visited the forested area behind the house, Rodrigo de Freitas lagoon, Corte de Cantagalo and the museum's collection, both on display and in the storerooms. In other words, their perceptions came from forest, water, rock and art.

Denilson Baniwa brought the forest into the house by live streaming it onto a wall inside the house using one of the security cameras. This projection generates a caterpillar, which wends its way through different rooms in the house, like a comment on the passage of time of construction and reconstruction (egg | caterpillar | chrysalis | butterfly). The caterpillar is of great importance to the Baniwa people because during the rainy season—which coincided with Baniwa's work on this intervention—the tree roots rot, and the moment the caterpillars emerge and start eating the leaves is an indicator that the land is ready for planting crops. The appearance of the caterpillar is the sign of change, but of a living change which metamorphoses into different ways of existing in time, in its form and its occupation of space. This layer of meaning, brought to the interior of the house, has something in common with what the Breathing Project proposes: to introduce creative layers with changes to the space of the house, establishing different temporal relationships which encourage us to rethink the passage of time and the idea of its crystallization implicit in the museum as a concept.

The caterpillar's journey through the house ends at the *Pintura-Cosmo* [Cosmos-Painting] on the ceiling of Eva Klabin's bedroom. It is born in a projected image and escapes through a painting into the cosmos, suggesting circularity and oneness in the transformation of space and the time of creation. By reconfiguring space, it establishes the mutating time of creation. The caterpillar leaves eggs along the way, which turn into the *Pedras-Casulo* [Cocoon-Stones] created by Gustavo Caboco.

The creative articulation of Gustavo Caboco's intervention was based on two ideas. The first was the idea of cutting, as in the name of Corte de Cantagalo, adjacent to the Eva Klabin House Museum, a road which connects the districts of Copacabana and Lagoa. It is called a *corte*, or cutting, because it was created by cutting through the rock between the two districts. The resulting earth and rock was deposited at the bottom of the lagoon. Wondering whether what was once a hilltop might not now be the bottom of the lagoon, Caboco expresses a perception that defies the logic of efficiency, making us reflect on how we naturalize these interferences in the topography of our cities. For him it is as if we had amputated the landscape, like removing part of a living being. These displacements, both physical and mental, in the manipulation of the landscape make us reflect on how space is rearticulated, the memories that are erased (and left behind) and the memories that are produced in the changes wrought by man on nature.

The second idea came about when he discovered a fish fossil in the museum's storage facility, which served as the poetic spark his sensibility needed to meld his perceptions with his artistic alliance with Denilson Baniwa, the Breathing Project and the space of the house. The fossil is a stone cut in half (Corte de Cantagalo), which bears the archaeological memory of the fish encrusted within and is one of many that used to be sold as a souvenir in Copacabana's tourist shops in the 1980s (in the same way that native peoples were treated for many centuries as a souvenir of humankind). The memory is alive in the stone. It is not a souvenir. It is not a trophy of the past. It is living and pulsating time. And this is what art is about. What we might think is buried—forgotten—in time lives on in breathing bodies when we follow the path of the caterpillar's time of transformation. A time when imagination can weave new forms on the fragile frame of reality, to paraphrase Strindberg.<sup>7</sup> Denilson's caterpillar and the fossil fertilize Gustavo Caboco's imagination, and he then invents the cocoon-stones.

*Indigenous Becoming* is an intervention that addresses the way time and space are interwoven in the body of the house. The common thread of the occupation is transformation and memory. It indicates that what is fragile is reality, not imagination, the ally of art, which is expressed in the materiality of the body and guided by the language of dreams, which communicates with the drives of duration and becoming. It is with this undercurrent of life's potency that art connects. Denilson Baniwa's and Gustavo Caboco's creative processes draw from this cluster of sensations. Caboco's description of how he prepared the intervention is revealing: "One dream started talking to the other. Denilson dreamed of the caterpillar, and I dreamed of a lagoon. In this lagoon there was a stone cut in half and it reminded me of the fossil. It was a process of listening."<sup>8</sup> The language of dreams enabled expanded memory to combine with imagination to weave new forms. This fabric is poetry.

The stone that is cocoon and the cocoon that is stone, the live-streamed image of the forest, which spawns a caterpillar, which flows into the *Cosmos-Painting*, all speak to us of creation as a process that is inseparable from nature. What the artists are showing us—what *Indigenous Becoming* shows us—is that there is no dividing line between nature and art; they are one living organism. They cannot be separated without loss. We are not talking of synthesis, but of an intrinsic communion in the same way that we can no longer fail to see the planet as a living organism. Mário Pedrosa himself brilliantly demonstrates how ineffectual this European-inspired disconnection of nature and art is. Instead, he suggests the possibility of a different horizon:

What is nature here is already culture and what is culture is still nature, but they are not confused and still less are they melded, for it is not a matter of the trihedral process of dialectics that would end (albeit temporarily) in synthesis. Something else is happening here; it is the birth of a fourth kingdom beyond the traditional ones of nature: the animal, the vegetable, the mineral—that is to say, the realm of art.<sup>9</sup>

## Notes

1 It was Lygia Pape who introduced me, in 1979, to Mário Pedrosa, with whom I worked from his return from exile to his death, in 1981. At the time, the discussions at the soirées Mário hosted revolved around indigenous art and the exhibition *Alegria de Viver, Alegria de Criar* [Joy to Live, Joy to Create], conceived to be held at MAM Rio until the fire there. They introduced me to this topic and made me see the importance of indigenous art for the future of so-called Brazilian arts. At this same time I accompanied the development of Lygia Pape's master's dissertation in aesthetics at the Federal University of Rio de Janeiro (*Catiti, Catiti, nas Terras dos Brasis* [Catiti, Catiti, in the Lands of Brazils], 1980), which, among other topics, addresses indigenous art. Between then and 1984, I accompanied the creation of the series *O Olho do Guarú* [The Eye of the Ibis], which combines the folk impulse of post-neoconcrete art with indigenous art, and which was shown at the gallery of Centro Empresarial Rio and at Galeria Bruno Musatti.

2 Speech to the Tupiniquim or Namba Peoples. In: FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo (ed.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Translation: Stephen Berg. New York: The Museum of Modern Art, 2015.

3 Ibid., p. 169

4 Panorama da pintura moderna. In: PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios críticos*. Op. cit., pp. 178-216.

5 Ibid., pp. 186-187.

6 These are some of the questions I was prompted to reflect on when I was considering the programme for the Eva Klabin House Museum for this year, in which we celebrate three significant events: 200 years since the Independence of Brazil, 100 years since the Modern Art Week, and 100 years since the death of Lima Barreto, as reminded by Lilia Schwarcz, with whom I had the joy and honour of organizing the cycle of encounters "Que 22 queremos celebrar?" (Eva Klabin YouTube channel). It was through this same initiative that I had the pleasure of sharing with Paula Alzugaray the conception and curatorship of the 25th Edition of the Breathing Project, *Indigenous Becoming*, by the artists Denilson Baniwa and Gustavo Caboco.

7 "Lies and reality are all one thing. Anything may happen. Everything is dream and truth. Time and space do not exist. On the fragile frame of reality, imagination weaves its web and designs new shapes, new destinies." Passage from *The Dream Play* (1901), by August Strindberg.

8 Notes from a conversation between the curators Marcio Doctors and Paula Alzugaray and the artist Gustavo Caboco on 16 August 2022.

9 Speech to the Tupiniquim or Namba Peoples. In: FERREIRA, Gloria; HERKENHOFF, Paulo (ed.), *Mário Pedrosa: Primary Documents*. Translation: Stephen Berg. New York: The Museum of Modern Art, 2015, p. 169.

## NAAPAN: PENSAR PALAVRAS

Paula Alzugaray

September 2022

One year ago, at the exhibition *Moquém\_Surari: Arte Indígena Contemporânea* [Moquém\_Surari: Indigenous Contemporary Art], Denilson Baniwa told me about a concern of his relating to the lack of critical documentation on the considerable output of indigenous peoples using visuality to mark their presence in the world. "What is known about these artists," he asked, "or about an earlier presence, beginning in the 1980s, when indigenous people used performance as part of their contribution to the debates in the constituent assembly?" A few months later, I responded to this observation by inviting him to join the panel discussion "How to Do Criticism of Contemporary Indigenous Art", alongside the art critic Lisette Lagnado and the art historian Renato Menezes, to ritualize the launch of the book *seLecT Floresta* and the end of a year of considerable exposure for indigenous art.<sup>1</sup>

"Perhaps 'criticism' is not a word; perhaps 'art' is not a word; perhaps 'contemporary' is not a word," said Baniwa, referring to the deficiency, or inadequacy, of the wording of the title chosen for the panel discussion. In fact, none of these notions belongs in indigenous thinking. There are no entries for art, criticism or contemporary in the Portuguese-Wapichana/Wapichana-Portuguese dictionary I consulted to write this text.<sup>2</sup> We agreed. There is a gap in the lexical repertoire. The question that should have been posed before is: how can we reach a minimum of understanding about this output so it can be documented?

In fact, we did manage to find some degree of understanding at that first meeting, in December 2021, which Lisette Lagnado referred to as ground zero of the discussion. To engage in criticism of indigenous contemporary art means endeavouring to create this repertoire together, seeking out partners to do this writing, this criticism, or whatever word we use to refer to this yet-to-be-spoken thing. Would it be hasty, then, to say that indigenous art criticism is a form of collective writing?

*Indigenous Becoming* stems directly from this debate. When the art critic Marcio Doctors invited me to work with him on curating the 25th edition of the Breathing Project, we decided to reconfigure this conversation inside the Eva Klabin House Museum, now expressed in space in Gustavo Caboco's and Denilson Baniwa's installations and visual reflections, and on the ideas Doctors and I fashioned in text form. In our commitment to document not just this exhibition, but also the current moment of contemporary indigenous art, the challenge goes on: how to find words capable of translating this output.

**Perhaps one word could be *tokotokó-xeni*.**

This is the name of a striped caterpillar which, at the transition from the rainy season to the hot, dry period, appears in the lands of the Baniwa in the upper and middle Negro River. In Baniwa mythology, *tokotokó-xeni* is one of the beings who protect the crops. There are natural and symbolic reasons for this. In the myth, Kowai is the entity who teaches the communities to prepare the land for cultivation; to set fire to the areas where crops will be grown that season. And Kowai uses the caterpillar in this process. In nature, if planting is done during the rainy season, the roots rot and the tree perishes. That is why the appearance of the *tokotokó-xeni* is a sign that the time for planting has come.

**Perhaps one word could be sharing.**

Sharing dream images was the first step in the artists' research and work process. Denilson Baniwa told Gustavo Caboco about how a *tokotokó-xeni* appeared in one of his dreams, and in return Gustavo Caboco told him about a dream he had had about a lagoon and a stone cut in half. In many indigenous cultures, dreams must be shared so they can guide our steps in the light of day. There are different ways to make a dream known to others. Perhaps spontaneous retelling is the most common and habitual, also among non-indigenous peoples. But sharing a dream ritually, like making a speech to the community, is a political way of processing dream life.<sup>3</sup> It is this that I feel is being experimented with in this exhibition.

**Kinship could be a word.**

There are two stories being told in the rooms of the house-museum. They belong to the personal realm of each artist, but they are interwoven like the threads caterpillars spin to protect and transform themselves. One thing Baniwa said in the debate comes to mind: "for a start, you have to understand that there are many contemporary indigenous arts". The cultural dimensions of the peoples are made of specificities and complexities. But we must also remember that art has been chosen by all indigenous peoples as a tool in their political struggle. In this sense, the routes taken are personal and rich in diversity, but intermingle and reach the same place. For Caboco and Baniwa, art is this place of reciprocity and kinship.

We know that among the native peoples, relations of kinship have different connotations from how they are expressed in Western cultures. But this connection can have a broader subjective and affective dimension when it is brought into play around the aesthetic and political project of forming a large community. This exhibition can be seen in this sense as an account woven by bonds of kinship.

**Time is a word to overcome.**

In a collection of over two thousand items, covering a time period stretching almost 50 centuries, Gustavo Caboco was attracted to one specific item from the storeroom: a fish fossil that would defy any historical category referred to here. He introduced this foreign object into his installation design along with other elements he had observed outside the house: the lagoon, its muffled sounds, the fauna still

remaining on its banks, and Cantagalo rock. The cutting through this rock clashed with the fossil, an object naturally split in two. Restored from its trivial label of "souvenir", this fossilized fish serves to repropotion times we once thought incommensurate: archaeology and immediate, prehistoric and contemporary. In the translucent rigidity of Gustavo Caboco's *Cocoon-Stones*, a clash of times.

Denilson Baniwa connects real time with cosmic time. He begins with the forest on the hill behind the house-museum's grounds and brings it inside the installation by live-streaming it. Out of this forest projected along a whole wall of the English Room there escapes a caterpillar. It wends its way through the house and escapes through the ceiling of Eva Klabin's bedroom through a painting that represents the Baniwa constellations visible in the sky when it was being painted: the tortoise, the sloth, the egret, the armadillo, army ants, the tail and the jaguar face.

Measurements of time, be they progressive or non-linear, are unnecessary notions in this context. We can understand time as a completely variable dimension if we think of the logic of the seasons of the year in the Amazon. Unlike what happens across most of the rest of the country, the Amazon region does not have four clearly defined seasons (Autumn, Winter, Spring, Summer). While everywhere below the line of the equator has two official seasons in the second half of the year—Winter and Spring—in the Amazon there is just one, stretching from July until the end of the year: Amazonian summer.

The procession of the times of animal life, plant life or interspecies life—gestation, growth, maturity, birth, death, rebirth...—should be reconsidered in this exhibition. Perhaps the notions of time Baniwa and Caboco pose in their works should be replaced by the words "sharing", "coexisting", "kinship", "movement", "flight". "How much of the passage of these actions through the house will remain?" wonders Gustavo Caboco. It's about not knowing.

**Perhaps one word is *naapan*.**

"To stop raining" in Wapichana.

**Notes**

**1** Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=JAICXzLvGYE>

**2** *Paradakary Urudnaa* – Dicionário Wapichana-Português/ Português-Wapichana. Edited by Bazilio da Silva, Nilzimara de Souza Silva and Odamir de Oliveira. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2013. And *Dicionário da Língua Baniwa*. Organização Henri Ramirez. Manaus: Universidade do Amazonas, 2001.

**3** See: LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022, pp. 72-82.



**Denilson Baniwa**  
Constelação pássaros e cobras  
*Constellation Birds and Snakes*

**PEDRA ENGOLE PEIXE  
OU BOCA DA TERRA**

ROCK SWALLOWS FISH  
OR MOUTH OF THE EARTH  
**1**

**Gustavo Caboco**

Pedra engole peixe  
*Rock Swallows Fish*  
Medidas variadas  
*Variable dimensions*  
Arame, tule, fósfil e bordados de  
desenhos do artista  
*Wire, tule, fossil, and embroidery*  
of artist's drawings

**2**

**Gustavo Caboco**

Água que vai, terra que vem  
*Water that Goes, Land that Comes*  
Vídeo

**1A**

**Gustavo Caboco**

Pé da Lagoa, pé do manguezal  
*Foot of the Lagoon, Foot of the Mangrove*  
Instalação sonora  
*Sound installation*

**3**

**Denilson Baniwa**

Respiração-Boca  
*Mouth-Breathing*  
Vídeo em tempo real a partir de  
câmera de segurança  
*Live streaming via security camera*

**4**

**Denilson Baniwa**

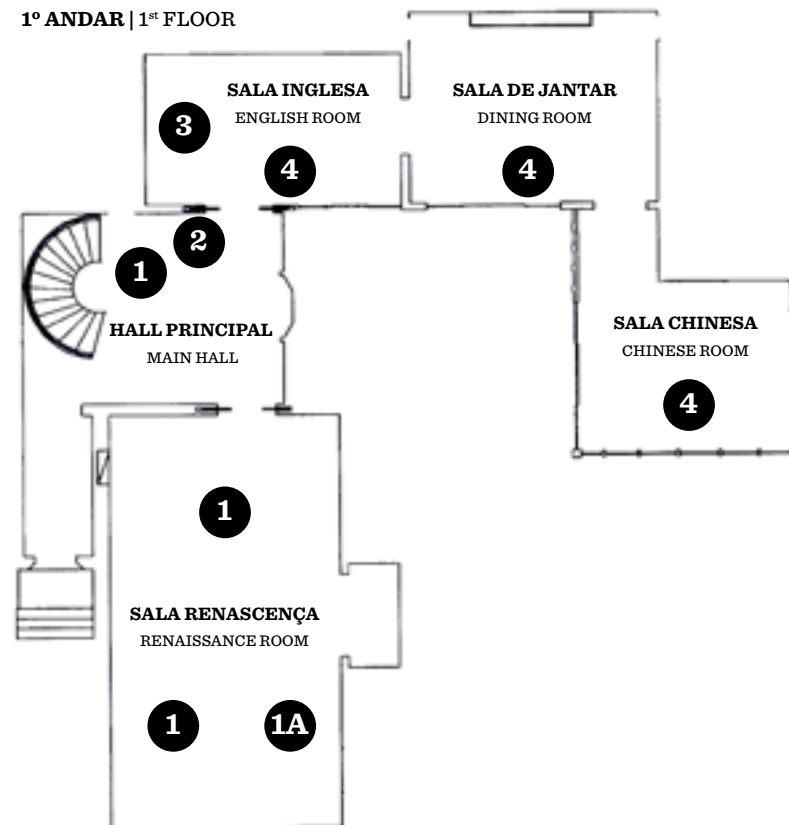
Traqueia-Boca  
*Mouth-Windpipe*  
45 cm Ø x 50 m  
Duto flexível de alumínio, tecido impresso  
com desenho do artista e tinta acrílica  
*Flexible aluminum tube, fabric printed*  
with artist's drawing and acrylic paint

**5**

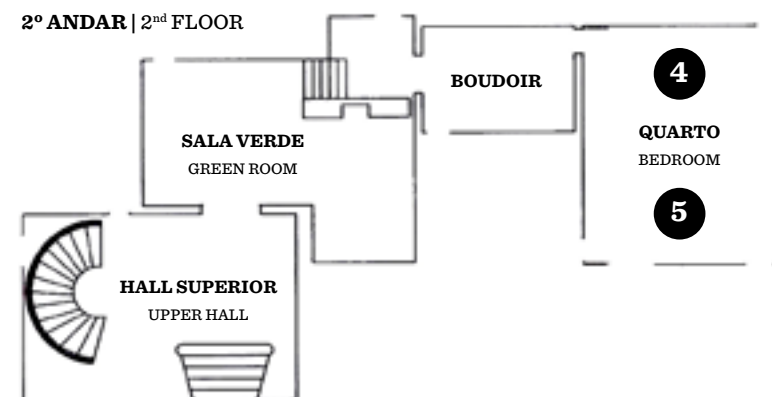
**Denilson Baniwa**

Boca do céu  
*Mouth of the Sky*  
212 x 212 cm  
Tinta acrílica sobre tela  
*Acrylic paint on canvas*

**1º ANDAR | 1<sup>st</sup> FLOOR**



**2º ANDAR | 2<sup>nd</sup> FLOOR**





### DENILSON BANIWA

É artista visual e curador. Compõe sua obra trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser e imagens digitais. É conhecido como um dos artistas mais importantes da atualidade por romper paradigmas e abrir caminhos ao protagonismo dos indígenas no território nacional. Ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários. É indígena do povo Baniwa. Nasceu em 1984 na aldeia Dari, Barcelos, Amazonas. Atualmente vive e trabalha em Niterói, RJ.

Denilson Baniwa is a visual artist and curator. He composes his works by crossing visual languages from the Western tradition with those from his people, using performance, painting, laser projections and digital images. He is known as one of today's most important contemporary artists for breaking paradigms and blazing trails for indigenous protagonism across the country. As an activist, he defends the rights of the first peoples. He is from the Baniwa people. He was born in 1984 in Dari, a village in Barcelos, a municipality in the state of Amazonas. He lives and works in Niterói, in the state of Rio de Janeiro.



### GUSTAVO CABOCO

Gustavo Caboco Wapichana, povo indígena de Roraima, nasceu em Curitiba, PR (1989). Artista visual, trabalha na rede Paraná-Roraima e nos caminhos de retorno à terra. Sua produção com desenho-documento, pintura, texto, bordado, animação e performance propõe maneiras de refletir sobre os deslocamentos dos corpos indígenas, as retomadas de memória e faz uma pesquisa autônoma em acervos museológicos para contribuir na luta dos povos indígenas. Niterói, RJ.

Gustavo Caboco was born in Curitiba, Roraima state, in 1989. He is a Wapichana visual artist and works in the Paraná-Roraima network and on ways to return to the land. His document-drawings, paintings, texts, embroideries, animations and performances propose different ways of reflecting on the displacements of indigenous bodies, the retrieval of memory, and autonomous research in museum collections to contribute to the struggle of indigenous peoples.



### MARCIO DOCTORS

É crítico de arte e curador da Casa Museu Eva Klabin. Idealizador e curador do Projeto Respiração e do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude. Foi secretário particular de Mário Pedrosa e crítico da coluna de artes visuais de *O Globo*. É mestre em Estética pela UFRJ e curador de várias exposições. É autor dos livros *Projeto Respiração* (2012) e *Respiração: 10 anos* (2014).

Marcio Doctors is an art critic and the curator of the Eva Klabin House Museum. He devised and curates the Breathing Project and idealized the Space for Permanent Installations at Museu do Açude, which he also curated. He was private secretary to Mario Pedrosa and wrote for the *O Globo* newspaper's visual arts column. He has a master's in aesthetics from the Federal University of Rio de Janeiro and has curated many exhibitions. He is the author of the books *Projeto Respiração* (2012) and *Respiração: 10 anos* (2014).



### PAULA ALZUGARAY

É curadora, crítica de arte e jornalista especializada em artes visuais. Pós-doutoranda em História, Crítica e Teoria da Arte na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É diretora de redação da revista de arte e cultura contemporânea *Select*, que no ano de 2021 realizou uma pesquisa abrangente sobre a produção artística dos povos amazônicos. É autora do livro *Regina Vater: quatro ecologias* (Oi Futuro/Fase 10, 2013).

Paula Alzugaray is a curator, art critic and journalist specialised in visual arts. She did a postdoctoral fellowship in history, criticism and art theory at the University of São Paulo. She is editor-in-chief of the contemporary culture and art magazine *seLect*, which in 2021 engaged in extensive research into the artistic output of Amazonian peoples. She is author of the book *Regina Vater: Quatro Ecologias* (Oi Futuro/Fase 10, 2013).





LOCALIZAÇÃO DOS  
POVOS BANIWA E  
MACUXI-WAPICHANA

LOCATION OF THE  
BANIWA AND MACUXI-  
WAPICHANA PEOPLES

**1 Baniwa**

**2 Macuxi-wapichana**

**MINISTÉRIO DO TURISMO  
E KLABIN S. A.  
APRESENTAM**

THE MINISTRY OF TOURISM  
AND KLABIN S.A. PRESENT



APOIO | SUPPORTED BY



PATROCÍNIO | SPONSORED BY



REALIZAÇÃO | PRODUCED BY

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA MINISTÉRIO DO  
TURISMO

**RESPIRAÇÃO 25ª edição  
DEVIR INDÍGENA**  
INDIGENOUS BECOMING

**DENILSON BANIWA  
GUSTAVO CABOCO**

CURADORIA | CURATORS  
Marcio Doctors e | *and* Paula Alzugaray

TEXTO | TEXTS  
Marcio Doctors  
Paula Alzugaray

CURADOR ASSISTENTE |  
ASSISTANT CURATOR  
Diogo Maia

PRODUÇÃO | PRODUCTION  
Automática | Luiza Mello e | *and* Julia Rebello

DRAMATURGO VISUAL |  
VISUAL DRAMATURGY  
Gerardo Villaseca

MONTAGEM |  
EXHIBITION ASSEMBLY  
Equipe Casa Museu Eva Klabin  
[*Eva Klabin House Museum team*]  
B, Larte Soluções Técnicas  
[*Exhibition assembly*]  
Guilherme Xavier | Cenotécnico  
[*Exhibition design*]

Boca do Trombone | Gravação e edição de  
áudio [Sound recording and editing]

BORDADOS | EMBROIDERY  
Marília Davascio  
Helena Panno  
Marina de Assis

FOTOGRAFIA | PHOTOGRAPHY  
Mário Grisolli

DESIGN VISUAL | VISUAL DESIGN  
Sônia Barreto

REVISÃO DE TEXTO | PROOFREADING  
Hassan Ayoub  
Rosalina Gouveia

TRADUÇÃO | TRANSLATION  
Rebecca Atkinson

ILUMINAÇÃO | LIGHTING  
Rogério Emerson

DIVULGAÇÃO | PUBLICITY  
A2 Comunicação



ficha catalográfica

## CASA MUSEU EVA KLABIN

**PRESIDENTE EMÉRITO |**  
EMERITUS CHAIRMAN  
Israel Klabin

**PRESIDENTE | CHAIRMAN**  
José Pio Borges

**DIRETORES | DIRECTORS**  
João Alfredo Dias Lins  
Sérgio Brilhante de Albuquerque

**CONSELHEIRO EMÉRITO |**  
EMERITUS BOARD MEMBER  
Fernando Henrique Cardoso

**CONSELHO DE CURADORES |**  
CURATORIAL COMMITTEE  
Lea Klabin | Presidente [*President*]  
Celso Lafer  
Genny Nissenbaum  
Hugo Barreto  
João Afonso Assis  
Katia Mindlin Leite Barbosa

**CURADOR | CURATOR**  
Marcio Doctors

**ADMINISTRADORA | ADMINISTRATOR**  
Vanderléa Regina de Paiva

**MUSEÓLOGOS | MUSEOLOGISTS**  
Ruth Levy  
Diogo Corrêa Maia

**PROGRAMA DE EDUCAÇÃO |**  
EDUCATION PROGRAM  
Carlos Miguez | Coordenador de  
Educação [*Education Coordinator*]  
Gabriel Caires | Assistente de  
Coordenação [*Assistant Coordinator*]  
Bernardo Novo, Thais Seixas |  
Estagiários [*Interns*]

**ASSESSORA DA CURADORIA |**  
ASSISTANT CURATOR  
Juliana Cunha

**ADMINISTRAÇÃO | ADMINISTRATION**  
Samara Soares  
Juan Carvalho

**MANUTENÇÃO | MAINTENANCE**  
Maurício Costa e Silva | Supervisor  
João Batista de Oliveira Sousa  
Marlon Guimarães  
Ronnie Sousa



