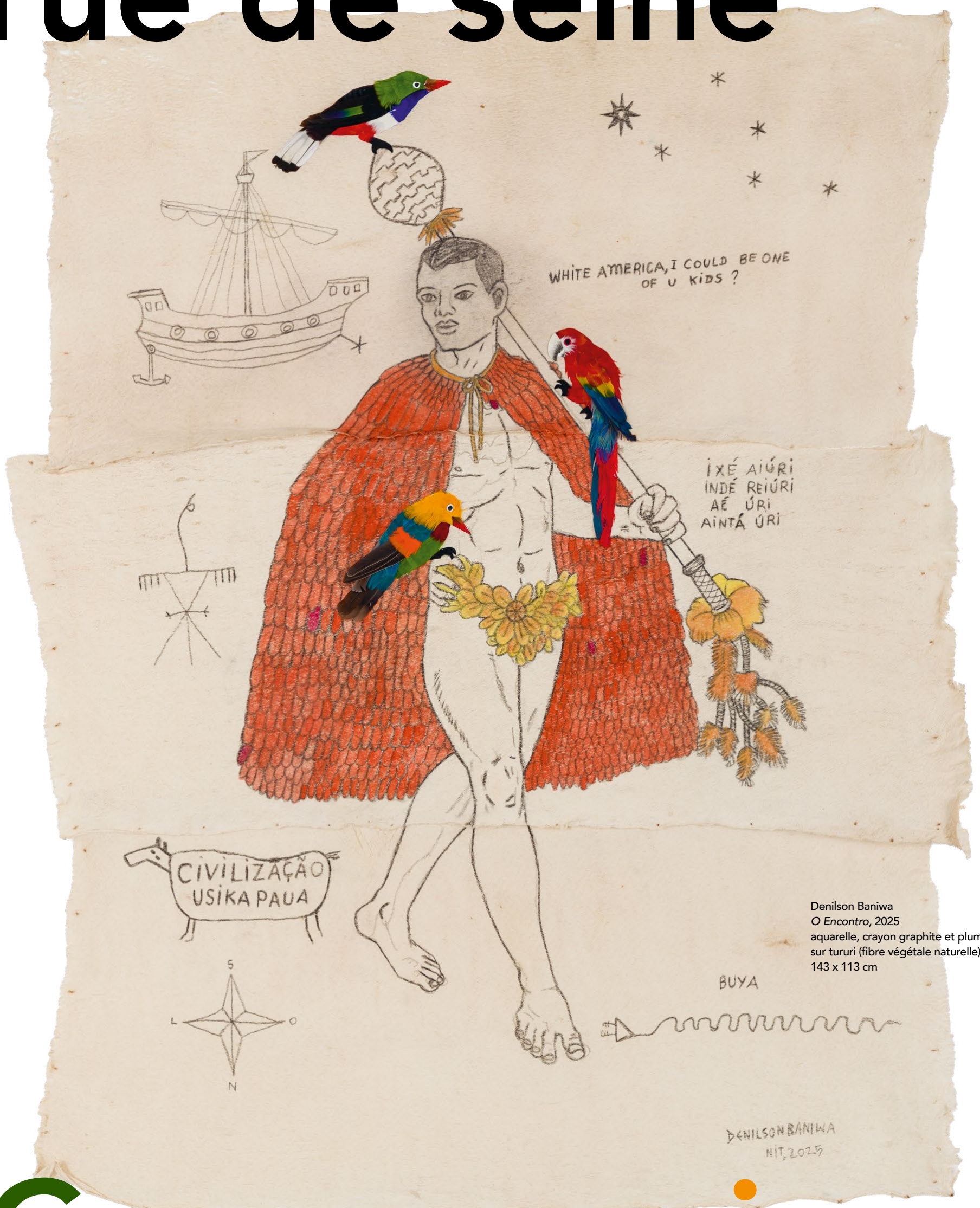


rue de seine



Denilson Baniwa
O Encontro, 2025
aquarelle, crayon graphite et plume
sur tururi (fibre végétale naturelle)
143 x 113 cm

Cosmogonias Brasileiras

Erro de Português

*Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.*

L'erreur du Portugais

*Quand le Portugais est arrivé
Sous une pluie battante
Il habilla l'Indien
Quel dommage!
S'il avait fait beau
L'Indien aurait congédié
Le Portugais.*

Oswald de Andrade
Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald
de Andrade, 1927

Traduction: Laurence Corbel



Jaider Esbell
Kanaimoa, 2021
Acrylique sur toile
43 x 30 cm
Photographie: Ding Musa
Courtesy of Galatea

Une mémoire en métamorphose

Sophie Su

Sophie Su, co-curatrice de l'exposition *Cosmogonias Brasileiras*, est maître en Histoire de l'Art et en Droit du Marché de l'Art (Université Lyon II). Directrice de Sophie Su Art Advisory, elle est spécialiste de l'art latino-américain et brésilien et auteure de rapports analytiques sur le marché de l'art.

La nation brésilienne s'est constituée par strates successives de métissages entre des communautés multiples indigènes, européennes, africaines, et plus récemment asiatiques. Ce processus, loin de constituer un mouvement linéaire, s'est constitué dans un contexte marqué par des asymétries de pouvoir et des rapports de domination. Néanmoins, c'est précisément dans cet entrelacs de conflits, de résistances et de négociations qu'ont émergé des formes d'échanges et d'hybridations, lesquelles ont contribué à façonner un tissu culturel d'une singularité irréductible.

Aujourd'hui, les cosmologies indigènes dialoguent avec les traditions africaines et européennes, façonnant une spiritualité synchrétique où les Orixás se confondent avec les saints catholiques, où les rituels chamaniques coexistent avec les processions populaires, et où des symboles partagés à travers différentes cultures se réinventent dans un langage profondément brésilien.

Cette pluralité — bien qu'incarnant un idéal — a longtemps peiné à obtenir reconnaissance. L'histoire de l'art, telle qu'elle fut écrite par les institutions occidentales, repose sur une sélection de la mémoire opérée par des élites issues de sociétés patriarcales et coloniales, qui ont imposé leurs récits en seuls légitimes et diffusé leur vision comme cadre universel. Or, la mémoire, longtemps réduite à une simple archive historique des civilisations, est aujourd'hui considérée comme un processus en constante reconstruction, fondé non seulement sur les faits, mais aussi sur leur interprétation et sur la puissance de l'imagination. Au Brésil, ce processus sélectif de la mémoire a constitué l'un des instruments majeurs de l'hégémonie coloniale : elle s'est imposée par l'invasion du territoire, la domination violente des peuples autochtones, l'asservissement des populations africaines et l'imposition brutale de la culture européenne. La domination s'est exercée non seulement par la force, mais aussi par l'effacement systématique des récits, des images et des cosmogonies originelles. Il convient dès lors d'analyser le rôle des artistes dans cette dynamique, tant par leur contribution à la reconstruction des imaginaires collectifs que par leur capacité à inverser une forme de censure implicite et diffuse.

Dans cette logique de résistance, le *Manifeste anthropophagique* de 1928 propose de « dévorer » la culture européenne pour la transformer en une expression authentiquement brésilienne. Figure centrale du mouvement, Tarsila do Amaral érige ainsi la figure afro-brésilienne en sujet monumental, dans son œuvre *La Negra* (1923), en lui restituant une dignité longtemps niée et affirmant son rôle essentiel dans la construction culturelle du Brésil, en rupture avec les représentations coloniales.

Maria Martins quant à elle intègre les mythes amazoniens dans le langage du surréalisme, qu'elle détourne de sa matrice européenne (Breton, Bataille) pour en faire un outil d'affirmation culturelle. Les formes organiques de sa sculpture *Canto do mar* (1952) traduisent l'élan vital des mythes ancestraux et rejoignent la « soif de voix » décrite par Nietzsche, donnant une matérialité à l'invisible. Maria Martins projette ainsi dans l'imaginaire moderne une mémoire brésilienne vivante, où la voix des traditions refoulées se métamorphose en symbole universel.

Cette démarche rappelle combien la mémoire s'articule à une navigation dynamique entre passé, présent et futur. Ainsi les traces du passé se relisent à la lumière d'un présent vécu et interprété, ouvrant de nouvelles perspectives pour l'avenir. Et c'est en ce sens que *Pau-Brasil* (1974) de Glauco Rodrigues dénonce l'ambivalence du symbole fondateur de la nation : à la fois emblème de fierté nationale et contrepoint aux vestiges d'un système d'exploitation coloniale. En recourant à une esthétique pop et ironique, l'artiste met en évidence la persistance des hiérarchies héritées de la colonisation et interroge la construction idéologique de l'identité brésilienne.

Cette identité reste par ailleurs traversée par de profondes failles liées à l'intégration de la mémoire afrodescendante. Les masques de Nádia Taquary, en mobilisant les codes esthétiques et spirituels des Orixás ainsi que les récits de femmes noires réduites en esclavage relient le présent à des mémoires effacées. Ses œuvres fonctionnent comme une véritable contre-archive, engageant un processus de réparation symbolique. De la même manière, l'usage contemporain des *joias de crioula* transforme des objets autrefois stigmatisés comme marques d'esclavage ou de résistance en symboles de fierté et de puissance collective.

Depuis quelques décennies, grâce à des gestes curatoriaux, artistiques et intellectuels puissants, la narration est au fur et à mesure reconstruite. Le *Museu de Arte Negra*, fondé par Abdias Nascimento dans les années 1950, a ouvert la voie en affirmant la légitimité et la visibilité de la création afro-brésilienne, rompant avec des siècles d'invisibilisation. Parallèlement, Darcy Ribeiro a fondé en 1953 le *Museu do Índio*, première institution brésilienne explicitement dédiée aux cultures autochtones, tandis que Lina Bo Bardi, dans les années

1950 et 1960, a intégré avec audace des objets afro-brésiliens et indigènes dans ses expositions (*Bahia no Ibirapuera, A Mão do Povo Brasileiro*), brouillant les frontières entre art, artisanat et culture populaire et inscrivant ces productions dans le champ muséal. Dans la même perspective, l'ouvrage *A Mão Afro-Brasileira* de Emanuel Araújo a consolidé ce mouvement en répertoriant les artistes afro-brésiliens, notamment les maîtres du baroque dont l'origine ethnique avait été occultée, et en réactivant leur rôle central dans l'histoire de l'art brésilien. Dans ce sillage, l'exposition *Um defeito de cor* (*Un défaut de couleur*, Museu de Arte do Rio, curatée par Marcelo Campos, 2025) prolonge et actualise ces démarches pionnières en réinscrivant la mémoire afro-brésilienne dans le présent, en articulant les héritages de l'esclavage et du racisme structurel avec les langages de l'art contemporain.

L'introduction des artistes afro-descendants et indigènes dans les collections, les publications et les expositions constitue une inflexion fondamentale. Toutefois, cette visibilité ne saurait se limiter à leur muséalisation : elle doit s'accompagner d'une reconnaissance réelle et du respect de leurs traditions et de la démarcation de leur territoire sans quoi elle risque de devenir une nouvelle forme de légitimation instrumentalisée. La marchandisation croissante des œuvres d'artistes indigènes en est l'illustration, car elle perpétue, au sein d'un marché de l'art encore traversé par des logiques coloniales, une dynamique qui demeure l'antithèse de l'égalité. À rebours de cette logique d'absorption, les Makhu ne se limitent pas à produire des œuvres pour le marché : avec l'initiative *Vender tela para comprar terra* (*Vendre des toiles pour acheter des terres*), ils réorientent les revenus de leurs œuvres vers le rachat des terres ancestrales, transformant l'acte artistique en un instrument de réparation historique et de souveraineté.

Dans cette même perspective critique, Denilson Baniwa relit le *Manifeste anthropophagique* en soulignant que l'appropriation moderniste de la figure indigène reproduit ainsi une dynamique d'appropriation où l'Indien devient un symbole esthétique mais reste privé de parole politique. Sa proposition d'une anthropophagie inversée déplace le paradigme : il ne s'agit plus des élites modernistes qui dévorent l'Indien comme simple métaphore culturelle, mais des artistes autochtones qui affirment leur pouvoir en digérant, détournant et subvertissant les institutions, les récits et les codes de l'art contemporain. Ce renversement ouvre la voie à une véritable décolonisation symbolique, où les peuples indigènes ne sont pas seulement matière première pour la modernité, mais producteurs de mondes et de savoirs.

Ces enjeux se reflètent dans des expositions actuelles qui déplacent le centre de gravité du débat muséal. Au Brésil, *Insurgências Indígenas* (*Soulèvements indigènes*, SESC Rio, 2025) met en avant la puissance esthétique et politique de la création autochtone contemporaine, en l'articulant explicitement aux luttes territoriales et à la souveraineté des peuples. En Europe, *Le Chant des Forêts* (Quai Branly, 2025) mobilise des récits et des pratiques issues des communautés amazoniennes, mais soulève également la question de la place des cosmologies indigènes dans une institution encore marquée par l'héritage colonial. Enfin, le projet *The Yāna and the Museums* (*Les Yāna et les musées*, British Museum/British Council, 2025) témoigne de la manière dont les institutions occidentales cherchent aujourd'hui à dialoguer avec des communautés autochtones, tout en révélant les limites d'un dispositif où la restitution des voix reste partielle. Ces initiatives montrent que la décolonisation des musées ne saurait se réduire à l'inclusion symbolique : elle implique de transformer en profondeur les logiques institutionnelles, afin de reconnaître aux peuples autochtones leur rôle d'acteurs épistémiques et de producteurs de savoirs à part entière.

C'est dans cette tension entre ouverture et persistance des asymétries que s'inscrit la question de la mémoire brésilienne. Celle-ci demeure traversée par les fractures d'un système bâti sur l'esclavage et la colonisation, longtemps occulté mais toujours structurant, où l'intégration inachevée au niveau local n'est que le miroir d'une domination persistante à l'échelle mondiale. On peut d'ailleurs s'interroger sur la faible accessibilité et la rare représentation de l'art brésilien en Europe jusqu'à une période récente, ainsi que sur la reconnaissance tardive de ses artistes, souvent légitimés au Brésil seulement après avoir été cooptés et valorisés par le marché international. Derrière la célébration de la diversité, les logiques hégémoniques persistent. Mais c'est justement dans ces failles que les œuvres dessinent leur contrepoint : en déjouant les récits dominants, elles ouvrent des brèches, réinscrivent les mémoires effacées et esquissent la possibilité d'une mémoire du futur, non plus instrument de domination, mais espace de lutte et de libération.





Tarsila Do Amaral
Negra, 1940
Huile sur toile
100 x 80 cm



Fernand Léger
Femme tenant une boule, 1926
Monogrammé en bas à droite "FL 15"
et dédié "à madame Bloc."
Très cordialement" F. Léger
dessin à la mine de plomb
27 x 21 cm

Uma memória em metamorfose

Sophie Su

Sophie Su, co-curadora da exposição *Cosmogonias Brasileiras*, é mestre em História da Arte e em Direito do Mercado da Arte (Université Lyon II), Diretora da Sophie Su Art Advisory, é especialista em arte latino-americana e brasileira e autora de relatórios analíticos sobre o mercado de arte.

A nação brasileira se constituiu por camadas sucessivas de mestiçagens entre múltiplas comunidades indígenas, europeias, africanas e, mais recentemente, asiáticas que, ao se encontrarem e se confrontarem, deram origem a um universo cultural múltiplo e singular. Esse processo, longe de constituir um movimento linear, formou-se em um contexto marcado por assimetrias de poder e relações de dominação. No entanto, é precisamente nesse emaranhado de conflitos, resistências e negociações que surgiram formas de trocas e hibridações, as quais contribuíram para moldar um tecido cultural de singularidade irredutível.

Hoje, as cosmologias indígenas dialogam com as tradições africanas e europeias, moldando uma espiritualidade sincrética onde os Orixás se confundem com os santos católicos, onde os rituais xamânicos coexistem com as procissões populares, e onde símbolos compartilhados entre diferentes culturas se reinventam em uma linguagem profundamente brasileira.

Essa pluralidade — embora encarne um ideal — durante muito tempo teve dificuldade em obter reconhecimento. A história da arte, tal como foi escrita pelas instituições ocidentais, baseia-se em uma seleção da memória processada pelas elites oriundas de sociedades patriarcais e coloniais, que impuseram seus relatos como os únicos legítimos para a divulgação do conhecimento. Desta forma, a memória, durante muito tempo reduzida a um simples arquivo histórico das civilizações, é hoje considerada como um processo em constante reconstrução, fundado não apenas nos fatos, mas também em sua interpretação e no poder da imaginação. No Brasil, esse processo seletivo da memória constituiu um dos principais instrumentos da hegemonia colonial: ela se impôs pela invasão do território, pela dominação violenta dos povos indígenas, pela escravização das populações africanas e pela imposição brutal da cultura europeia. A dominação se exerceu não apenas pela força, mas também pelo apagamento sistemático dos relatos, das imagens e das cosmogonias originárias. Torna-se, portanto, necessário analisar o papel dos artistas nessa dinâmica, tanto por sua contribuição à reconstrução dos imaginários coletivos quanto por sua capacidade de inverter uma forma de censura implícita e difusa.

Nessa lógica de resistência, o *Manifesto Antropofágico* de 1928 propõe «devorar» a cultura europeia para transformá-la em uma expressão autenticamente brasileira. Figura central do movimento, Tarsila do Amaral ergue assim a figura afro-brasileira como sujeito monumental, em sua obra *A Negra* (1923), restituindo-lhe uma dignidade por muito tempo negada e afirmando seu papel essencial na construção cultural do Brasil, em ruptura com as representações coloniais.

Maria Martins, por sua vez, integra os mitos amazônicos na linguagem do surrealismo, que ela desvia de sua matriz europeia (Breton, Bataille) para transformá-lo em uma ferramenta de afirmação cultural. As formas orgânicas de sua escultura *Canto do mar* (1952) traduzem o impulso vital dos mitos ancestrais e se aproximam da «sede de voz» descrita por Nietzsche, dando materialidade ao invisível. Maria Martins projeta assim no imaginário moderno uma memória brasileira viva, onde a voz das tradições reprimidas se metamorfoseia em símbolo universal.

Essa abordagem lembra o quanto a memória se articula numa navegação dinâmica entre passado, presente e futuro. Assim, os vestígios do passado são relidos à luz de um presente vivido e interpretado, abrindo novas perspectivas para o futuro. E é neste sentido que a obra *Pau-Brasil* (1974), de Glauco Rodrigues, denuncia a ambivalência do símbolo fundador da nação: ao mesmo tempo emblema de orgulho nacional e em contraponto aos vestígios de um sistema de exploração colonial. Ao recorrer a uma estética pop e irônica, o artista evidencia a persistência das hierarquias herdadas da colonização e questiona a construção ideológica da identidade brasileira.

Essa identidade permanece, além disso, atravessada por profundas falhas ligadas à integração da memória afrodescendente. As máscaras de Nádí Taquary, mobilizando os códigos estéticos e espirituais dos Orixás assim como os relatos de mulheres negras escravizadas, conectam o presente a memórias apagadas. Suas obras funcionam como um verdadeiro contra-arquivo, engajando um processo de reparação simbólica. Da mesma maneira, o uso contemporâneo das *joias de crioula* transforma objetos outrora estigmatizados como marcas de escravidão ou de resistência em símbolos de orgulho e poder coletivo.

Nas últimas décadas, graças a gestos curatoriais, artísticos e intelectuais poderosos, a narrativa vem sendo reconstruída pouco a pouco. O *Museu de Arte Negra*, fundado por Abdias Nascimento nos anos 1950, abriu

caminho ao afirmar a legitimidade e a visibilidade da criação afro-brasileira, rompendo com séculos de invisibilização. Paralelamente, Darcy Ribeiro fundou em 1953 o *Museu do Índio*, primeira instituição brasileira explicitamente dedicada às culturas indígenas, enquanto Lina Bo Bardi, nas décadas de 1950 e 1960, integrou com ousadia objetos afro-brasileiros e indígenas em suas exposições (*Bahia no Ibirapuera*, *A Mão do Povo Brasileiro*), borrando as fronteiras entre arte, artesanato e cultura popular e inscrevendo essas produções no campo museal. Nessa mesma perspectiva, a obra *A Mão Afro-Brasileira* de Emanuel Araújo consolidou esse movimento ao repertoriar os artistas afro-brasileiros, em especial os mestres do barroco cuja origem étnica havia sido ocultada, reativando assim o papel central de suas contribuições na história da arte brasileira. Nesse mesmo movimento, a exposição *Um defeito de cor* (Museu de Arte do Rio, curadoria de Marcelo Campos, 2025) prolonga e atualiza essas iniciativas pioneiras ao reinscrever a memória afro-brasileira no presente, articulando os legados da escravidão e do racismo estrutural com as linguagens da arte contemporânea.

A introdução de artistas afrodescendentes e indígenas nas coleções, publicações e exposições se constitui em uma inflexão fundamental. No entanto, essa visibilidade não pode se limitar à sua musealização: ela deve vir acompanhada de um reconhecimento real e do respeito às suas tradições, e da demarcação de seu território sob pena de se transformar em uma nova forma de instrumentalização. A mercantilização crescente das obras de artistas indígenas é uma ilustração disso, pois perpetua, dentro de um mercado de arte ainda atravessado por lógicas coloniais, uma dinâmica que permanece a antítese da igualdade. Em contrapartida a essa lógica de absorção, os Makhu não se limitam a produzir obras para o mercado: com a iniciativa *Vender tela para comprar terra*, eles reorientam os rendimentos de suas obras para a recompra das terras ancestrais, transformando o ato artístico em um instrumento de reparação histórica e de soberania.

Nessa mesma perspectiva crítica, Denilson Baniwa relê o *Manifesto Antropofágico* ao enfatizar que a apropriação modernista da figura indígena reproduz uma dinâmica de apoderamento em que o indígena se torna um símbolo estético, mas permanece privado de voz política. Sua proposta de uma antropofagia invertida desloca o paradigma: não se trata mais das elites modernistas que devoram o indígena como simples metáfora cultural, mas dos artistas indígenas que afirmam seu poder ao digerir, desviar e subverter as instituições, os relatos e os códigos da arte contemporânea. Essa inversão abre caminho para uma verdadeira descolonização simbólica, na qual os povos indígenas não são apenas matéria-prima para a modernidade, mas produtores de mundos e saberes.

Essas questões se refletem em exposições atuais que deslocam o centro de gravidade do debate museológico. No Brasil, *Insurgências Indígenas* (SESC Rio, 2025) coloca em evidência a potência estética e política da criação indígena contemporânea, articulando-a explicitamente às lutas territoriais e à soberania dos povos. Na Europa, *Le Chant des Forêts (O Canto das Florestas)*, Quai Branly, 2025) mobiliza narrativas e práticas oriundas das comunidades amazônicas, mas levanta também a questão do lugar das cosmologias indígenas em uma instituição ainda marcada pela herança colonial. Por fim, o projeto *The Yāna and the Museums (Os Yāna e os museus)*, British Museum/British Council, 2025) testemunha a maneira como as instituições ocidentais buscam hoje dialogar com comunidades indígenas, ao mesmo tempo em que revelam os limites de um dispositivo em que a restituição das vozes permanece parcial. Essas iniciativas mostram que a descolonização dos museus não pode se reduzir à inclusão simbólica: ela implica transformar profundamente as lógicas institucionais, a fim de reconhecer aos povos indígenas seu papel de atores epistêmicos e de criadores de saberes em sua plenitude.

É nessa tensão entre abertura e persistência das assimetrias que se inscreve a questão da memória brasileira. Esta continua atravessada pelas fraturas de um sistema erguido sobre a escravidão e a colonização, por muito tempo ocultado, mas ainda estruturante, em que a integração incompleta em nível local não passa do reflexo de uma dominação duradoura em escala mundial. Pode-se, aliás, questionar a pouca acessibilidade e a rara representação da arte brasileira na Europa até um período recente, bem como o reconhecimento tardio de seus artistas, muitas vezes legitimados no Brasil apenas depois de terem sido cooptados e valorizados pelo mercado internacional. Por trás da celebração da diversidade, as lógicas hegemônicas persistem. Mas é justamente nessas fissuras que as obras traçam seu contraponto: ao desarmar os relatos dominantes, elas abrem brechas, reinscrevem memórias apagadas e esboçam a possibilidade de uma memória do futuro, não mais instrumento de dominação, mas espaço de luta e de libertação.



Kássia Borges
Totem #11, 2023
De la série Rezo da mulher Pagé
Porcelaine avec la technique du tour
et émaillées sur pigment de jenipapo
et oxyde de fer
106 x 20 cm



Kássia Borges
Circular #4, 2025
De la série Vovó Pagé,
Céramique modelée et peinte
avec engobe et résine
50 cm de diamètre



Kássia Borges
Circular #6, 2025
De la série Vovó Pagé
Céramique modelée et peinte
avec engobe et résine
40 cm de diamètre

Kássia Borges
Circular #2, 2025
De la série Vovó Pagé
Pièces de céramique
70 cm de diamètre

Faire lien malgré tout – une contribution du Brésil

Lena Bader

Tupi or not tupi – Antropofagia 1928

Le *Manifeste Anthropophage*, publié en 1928 en brésilien dans la *Revue d’Anthropophagie* lancée à cette occasion, est un texte fondateur du modernisme. Paru dans le contexte du centenaire de l’indépendance du Brésil de 1822, qui donna lieu à la célèbre semaine d’art moderne de 1922, il est tenu pour l’acte de naissance du mouvement anthropophage. A la fois essai philosophique et utopie sociale, le manifeste procède du dialogue entre le poète Oswald de Andrade, auteur du texte, et l’artiste Tarsila de Amaral, dont on retrouve un dessin au centre. Il montre aussi à quel point l’expérience de la colonisation a influencé la réflexion artistique, au point d’en assimiler les conséquences destructrices à travers une dialectique créative.

Le dessin de Tarsila renvoie à son tableau de 1928, *Abaporu*, une icône du mouvement moderniste, courant se voulant en rupture avec l’académisme de l’époque et prônant l’imitation des modèles européens. Il montre une figure stylisée, assise sur un fond de paysage simplifié ; son pied énorme est posé sur la terre, tandis que la petite tête repose sur un bras. Pour lui donner un titre, la peintre emploie un mot tiré du lexique autochtone: Abaporu signifie «homme qui mange» en tupi-guarani. Dans un double dialogue, tant avec les avant-gardes européennes, le surréalisme et le cubisme notamment, qu’avec l’histoire brésilienne, Abaporu personnifie le concept d’anthropophagie culturelle qui propose d’ingérer les influences culturelles étrangères pour les transformer, au lieu de les assimiler passivement et même servilement. Il s’agit pour celui qui subit cette influence, d’affirmer sa capacité à interpréter, filtrer, transformer et réagir activement.

De la sorte, le projet de l’*Antropofagia* peut être vu comme une réaction avec l’indigénisme romantique d’inspiration française, qui développait une vision stylisée du monde autochtone, ainsi qu’à un discours d’extrême droite qui se réfère également à la culture tupi (mouvement *Verde Amarelo*). Au cœur de cet engouement pour les cultures indigènes, *Antropofagia* proposait d’approcher la question autochtone différemment, en s’appuyant sur l’idée d’une dévoration critique et sélective des influences (et non pas une imitation passive): une dévoration qui fait lien avec un ennemi combattu mais respecté et honoré, en s’appropriant ses forces. Ainsi le projet s’approprie l’idée, lancée auparavant par le *Manifeste de la poésie du Pau Brasil (1924)*, de développer une culture d’exportation, mais avec l’ambition d’en faire une utopie sociale.

Le manifeste est composé de 51 aphorismes, dont l’un des plus connus est: «Tupy, or not tupy that is the question». Ce jeu de mot reformule le dilemme Shakespearien à partir du rituel anthropophage des Indiens tupinambas qui dévoraient certaines parties du corps de leurs ennemis lors de longs rituels afin de s’approprier leur force. Ainsi, cet aphorisme traduit en quelques mots la proposition philosophique du manifeste: comment penser une identité en devenir, une identité non pas figée et absolue, mais au contraire évolutive, comme une construction relationnelle ?

Antropofagia affirme en effet le caractère inéluctable de la relation et reformule l’histoire du Brésil en tant qu’histoire d’entrelacements et de rencontres, aussi forcées qu’elles aient pu l’être. Elle renouvelle ainsi la question très débattue de la *brasiliidade*, l’identité brésilienne. Ce mouvement rejette à la fois le dogme de l’imitation servile de l’Europe et le fantasme d’un nationalisme isolationniste: ni retour aux sources, ni recherche d’une pureté absolue. Antropofagia revendique une forme d’émancipation à travers la rencontre et l’échange: «Seul m’intéresse ce qui n’est pas à moi», pour citer un autre aphorisme célèbre. Une troisième voie donc, pour penser une utopie sociale originale: une forme de nationalisme non nationaliste, une relation dialogique et dialectique entre le national et l’universel, formulée dans le contexte de distinction raciale qui était alors en cours au Brésil.

Ce texte devenu canonique a connu de multiples relectures. Depuis sa publication en 1928, Antropofagia a été largement révisé. D’abord relu par les poètes concrétistes des années 50, il est revendiqué par les artistes du mouvement tropicaliste des années 60/70 puis réinséré dans un discours international, postcolonial à partir de la biennale de 1998. Sa réception se compose désormais de différentes couches d’interprétations qui s’y agrègent à la manière d’un palimpseste. Cette dynamique ne s’arrête pas là, au contraire: pris par le cours de l’histoire qui a vu le centenaire de la *Semaine d’art moderne* (1922) se tenir sous un gouvernement populiste d’extrême droite, une nouvelle vague de lectures critiques est venue s’ajouter à cette riche histoire. Inspirées par une sensibilité accrue aux questions de minorité et d’exclusion, d’asymétrie et de pouvoir, ces études proposent un regard critique sur la célébration du modernisme de São Paulo. Elles démontrent comment cette célébration a écarté d’autres processus de modernisation (dans d’autres régions, incluant d’autres acteurs, notamment des noirs ou des femmes, en s’appuyant sur la culture visuelle et d’autres matériaux jusqu’alors négligés, comme le textile et la végétation). Ces contributions témoignent d’une critique engagée, qui a su se positionner de manière d’autant plus déterminée qu’elle était confrontée à la politique du gouvernement Bolsonaro. Elle met ainsi en avant les lacunes d’un projet développé au sein de la haute bourgeoisie. Au milieu de cette nouvelle vague de contestation, une réponse particulièrement prometteuse émerge de la communauté autochtone: la *Re-Antropofagia*.

Re-Antropofagia: Appropriation de l’appropriation

Le concept de *Re-Antropofagia* élaboré par l’artiste autochtone Denilson Baniwa souligne l’importance et les limites, voire même l’hypocrisie ou du moins les contradictions internes au mouvement anthropophage. Le projet élaboré dans les années 20 est ainsi perçu comme une utopie sociale, à la fois séduisante et problématique dans son rapport aux autochtones, en ce qu’elle revendique une vision du monde inspirée par la culture autochtone, tout en l’essentialisant. Les autochtones figurent ici comme «une majorité minorisée» (Lilia Schwarcz): intégrés dans un discours artistique auquel ils ne participent pas, ils sont célébrés sans être reconnus. Le recours, par des élites brésiliennes, à la culture autochtone ne débouche pas sur l’émancipation des communautés autochtones, mais plutôt sur une forme d’effacement.

On peut bien sûr reprocher à cette bourgeoisie brésilienne de s’être livrée à une forme d’appropriation culturelle. Et pourtant, ces mêmes créations artistiques, nées au sein de la haute bourgeoisie brésilienne, sont aujourd’hui reprises par des artistes autochtones comme un moyen de renouer avec un héritage perdu. Elles deviennent à leur tour sujets de réinterprétations créatives.

C’est ainsi que nous pouvons voir le tableau manifeste Re-Antropofagia qui nous place face à une réappropriation puissante du concept de l’anthropophagie, une réappropriation de l’appropriation initiale: il fait référence à Mario de Andrade, auteur du roman *Macunaíma* inspiré de mythes et de récits indigènes, dont la tête décapitée est présentée portant des traits de l’acteur Grande Otelo qui avait personnifié Macunaíma lors de son adaptation au cinéma par Joaquim Pedro de Andrade en 1969. C’est une suite d’appropriations qui est ainsi évoquée. A travers son tableau Denilson Baniwa reconnaît que les images d’autrui, quoique primitivistes, font partie de l’imaginaire collectif et de l’histoire des peuples autochtones; il met en évidence la force imaginaire de cette culture visuelle, mais dénonce d’autant plus fortement l’absence des voix indigènes. Ainsi Re-Antropofagia invite les artistes autochtones à participer au banquet, à «dévorer la dévoration», à l’assimiler tout en en questionnant les origines intellectuelles, dans un geste à la fois favorable et critique. C’est justement en faisant lien, – en embrassant la relation, et non pas en la rejetant – que Denilson Baniwa propose de repenser le projet d’Oswald de Andrade.

C’est dans ce contexte que doit être vu le dialogue critique que l’artiste engage avec les images du passé, les soumettant à des interventions et des manipulations aussi riches que créatives, notamment dans ses séries des *Rasuras* et des *Ficções Coloniais* (ou finjam que não estou aqui), qui témoignent d’une critique aboutie, dans un traitement subtilement léger, voire comique. Au milieu des débats enflammés, au sein du monde artistique, sur la violence de l’appropriation culturelle, ces images nous confrontent à une démarche critique qui confère à l’art un rôle majeur. Re-Antropofagia n’est pas juste un texte, mais une proposition artistique, élaborée en mots et en images: une poétique de la critique, qui postule que l’expérience poétique peut faire pièce aux dogmes et aux arguments moralisateurs.

Poétique de la critique

Denilson Baniwa montre comment repenser aujourd’hui le projet anthropophage, à travers ce concept critique qui sait diluer l’adversité dans l’affinité. Il rappelle que le projet de l’Antropofagia ne visait pas à nier les différences en prônant la fusion, mais qu’il posait tout au contraire la question du lien, pour mieux les accueillir (sans pour autant les célébrer superficiellement comme le ferait une version néo-libérale du multiculturalisme). De même, bien que pensé dans une perspective d’émancipation culturelle, le projet ne visait pas non plus à rejeter la modernité ou les savoirs étrangers en bloc, mais à les «dévorer», c’est-à-dire à les assimiler de manière active et transformatrice. On le voit, Re-Antropofagia ne rejette pas en bloc le mouvement anthropophage: au contraire, le projet invite à se méfier des simplifications réductrices et à repenser les complexités d’une critique qui sait faire lien – un geste qui s’oppose à la *Cancel Culture* comme à toute tentative de correction ou d’annulation. Ainsi, il propose au spectateur de penser cette nature problématique d’une Antropofagia «au goût de Bordeaux», (comme Denilson Baniwa la précise dans la petite note intégrée dans son tableau), c’est-à-dire une Antropofagia qui porte en elle les stigmates de l’histoire coloniale, tout en reconnaissant son caractère inévitable et nécessaire. Un geste à la fois critique et performatif, à la manière de la «sous rature» de Jacques Derrida, qui barre un mot en s’assurant qu’il reste en même temps parfaitement lisible. Re-Antropofagia est le reflet d’une esthétique de la différence qui sait s’opposer au positivisme du regard et qui ose ainsi penser la créativité, la douceur et la précision d’un geste artistique en rébellion contre les dogmes idéologiques. C’est une poétique de la critique qui s’affirme, une esthétique de la résistance à la violence. C’est un art «malgré tout» qui pourrait nous inciter à réfléchir à une géo-poétique qui saurait dépasser les limites posées par une vision géopolitique identitaire: un regard qui privilégie l’opacité à toute tentative de transparence totalitaire.



Tarsila do Amaral
Abaporu, 1928
Huile sur toile
85,3 x 73 cm
Courtesy: Fundación Malba



Oswald de Andrade,
Manifeste Anthropophage,
à Piratininga.
An 374 de la Déglutition de l'Évêque
Sardinha. *Revista de Antropofagia*
1/1, 1928
Courtesy: revistas de Ideias e
Cultura

Denilson Baniwa,
Re-Antropofagia, 2018,
Techniques mixtes
100 x 120cm
Courtesy: Denilson Baniwa





Victor Brauner
Sevrage du Moi, 1949
 signé et daté en bas à droite
 "Victor Brauner 10.3.49"
 huile sur panneau de bois
 63 x 83 cm



Aislan Pankararu
Canto, 2021
 Acrylique et feutre permanent
 sur panneau
 Signé en bas à droite
 76 x 94 cm



Bruno Novelli
Peixe e sol, 2024
 Acrylique sur toile
 80 x 80 cm
 Photographie: Ding Musa
 Courtesy of Galatea



Bruno Novelli
Três miradores, 2024
 Acrylique sur toile,
 80 x 80 cm
 Photographie: Ding Musa
 Courtesy of Galatea

Estabelecer vínculos apesar de tud – uma contribuição do Brasil

Lena Bader



Denilson Baniwa,
Star Wars, Série Ficções Coloniais,
2021
(d'après Theodor Koch-Grünberg,
Vom Roroima zum Orinoco:
Ergebnisse einer Reise in
Nordbrasilien und Venezuela in den
Jahren 1911-1913, Berlin 1917)
Collage numérique
dimensions variables
Courtesy: Denilson Baniwa



Denilson Baniwa,
Mona Lisa Kunhã, 2017
Impression sur papier Hahnemühle
42 x 29,5 cm
Signé au stylo

Tupi or not tupi – Antropofagia 1928

O *Manifesto Antropofágico*, publicada em 1928 na *Revista de Antropofagia*, lançada nessa ocasião, é um texto fundador do modernismo. Publicado no contexto do centenário da independência do Brasil, que deu origem à famosa semana da arte moderna de 1922, é considerado o ato de nascimento do movimento antropofágico. Ao mesmo tempo ensaio filosófico e utopia social, o manifesto é fruto do diálogo entre o poeta Oswald de Andrade, autor do texto, e a artista Tarsila do Amaral, cujo desenho aparece no centro. Ele também mostra até que ponto a experiência da colonização influenciou a reflexão artística, a ponto de assimilar suas consequências destrutivas por meio de uma dialética criativa.

O desenho de Tarsila remete ao seu quadro de 1928, *Abaporu*, um ícone do movimento modernista – uma corrente que pretendia romper com o academicismo da época, que defendia a imitação dos modelos europeus. Ele mostra uma figura estilizada, sentada sobre um fundo de paisagem simplificado; seu pé enorme está apoiado no chão, enquanto a pequena cabeça repousa sobre um braço. Para dar título à obra, a pintora usa uma palavra tirada do léxico indígena: Abaporu signific «homem que come» em tupi-guarani. Em um duplo diálogo, tanto com as vanguardas europeias, o surrealismo e o cubismo em particular, quanto com a história brasileira, Abaporu personifica o conceito de antropofagia cultural, que propõe ingerir as influências culturais estrangeiras para transformá-las, em vez de assimilá-las passivamente e até mesmo servilmente. Trata-se, para aquele que sofre essa influência, de afirmar sua capacidade de interpretar, filtrar, transformar e reagir ativamente.

Assim, o projeto da *Antropofagia* pode ser visto como um diálogo com o indigenismo romântico de inspiração francesa, que desenvolvia uma visão estilizada do mundo indígena, bem como com uma extrema direita que defendia um nacionalismo tupi. No centro desse entusiasmo pelas culturas indígenas, a Antropofagia propunha abordar a questão indígena de maneira diferente, baseando-se na ideia de uma devoração crítica e seletiva das influências (e não uma imitação passiva): uma devoração que estabelece uma ligação com um inimigo combatido, mas respeitado e honrado, apropriando-se de suas forças. Assim, o projeto se apropria da ideia de desenvolver uma cultura de exportação, lançada anteriormente pelo *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), para propor uma versão dialética dela.

O manifesto é composto por 51 aforismos, sendo um dos mais conhecidos: «Tupy, or not tupy, that is the question». Esse jogo de palavras reformula o dilema shakespeariano a partir do ritual antropófago dos indígenas tupinambá, que devoravam certas partes do corpo de seus inimigos durante longos rituais para se apropriar de sua força. Assim, este aforismo traduz em poucas palavras a proposta filosófica do manifesto: como pensar uma identidade em construção, uma identidade não fixa e absoluta, mas, pelo contrário, evolutiva, como uma construção relacional?

A Antropofagia afirma, de fato, o caráter inevitável da relação – e reformula assim a história do Brasil como uma história de entrelaçamentos e encontros, por mais forçados que tenham sido –, renovando a questão muito debatida da *brasilidade*, a identidade brasileira. Esse movimento rejeita tanto o dogma da imitação servil da Europa quanto a fantasia de um nacionalismo isolacionista: nem retorno às origens, nem busca por uma pureza absoluta. A Antropofagia reivindica uma forma de emancipação por meio do encontro e da troca: «Só me interessa o que não é meu», para citar outro aforismo famoso. Uma terceira via, portanto, para pensar uma utopia social original: uma forma de nacionalismo não nacionalista, uma relação dialógica e dialética entre o nacional e o universal, formulada no contexto da distinção racial que então vigorava no Brasil.

Este texto, que se tornou canônico, foi objeto de múltiplas releituras. Desde sua publicação em 1928, Antropofagia foi amplamente revisado – foi relido pelos poetas concretistas dos anos 50, reivindicado pelos artistas do movimento tropicalista dos anos 60/70 e reinserido em um discurso internacional pós-colonial a partir da bienal de 1998 – sua percepção agora se compõe de diferentes camadas de interpretações que se agregam a ele como um palimpsesto. E essa dinâmica não para por aí, pelo contrário: tomada pelo curso da história que viu o centenário da *Semana de Arte Moderna* (1922) ser celebrado sob um governo populista de extrema direita, uma nova onda de leituras críticas veio se somar a essa rica história. Inspiradas por uma sensibilidade crescente às questões de minorias e exclusão, de assimetria e de poder, esses estudos propõem um olhar crítico sobre a celebração do modernismo de São Paulo e demonstram como ela deixou de lado outros processos de modernização (em outras regiões, incluindo outros atores, notadamente negros ou mulheres, apoiando-se na cultura visual e em outros materiais até então negligenciados, como o têxtil e a vegetação). Essas contribuições testemunham uma crítica engajada, que soube se posicionar de forma ainda mais determinada ao se confrontar com a política do governo Bolsonaro, destacando assim as lacunas de um projeto desenvolvido dentro da alta burguesia. Em meio a essa nova onda de protestos, surge uma resposta particularmente promissora da comunidade indígena: a *Re-Antropofagia*.

Re-Antropofagia: apropriação da apropriação

O conceito de *Re-Antropofagia*, elaborado pelo artista indígena Denilson Baniwa, destaca tanto a importância quanto os limites, até a hipocrisia ou, pelo menos, as contradições internas do movimento antropofágico. O projeto elaborado na década de 1920 é assim percebido como uma utopia social, sedutora e problemática em sua relação com os indígenas, na medida em que reivindica uma visão de mundo inspirada na cultura indígena, ao mesmo tempo em que a essencializa. Os indígenas aparecem aqui como «uma maioria minorizada» (Lilia Schwarcz): integrados em um discurso artístico do qual não participam, eles são celebrados sem serem reconhecidos. O recurso à cultura indígena pelas elites brasileiras não leva à emancipação das comunidades indígenas, mas sim a uma forma de apagamento.

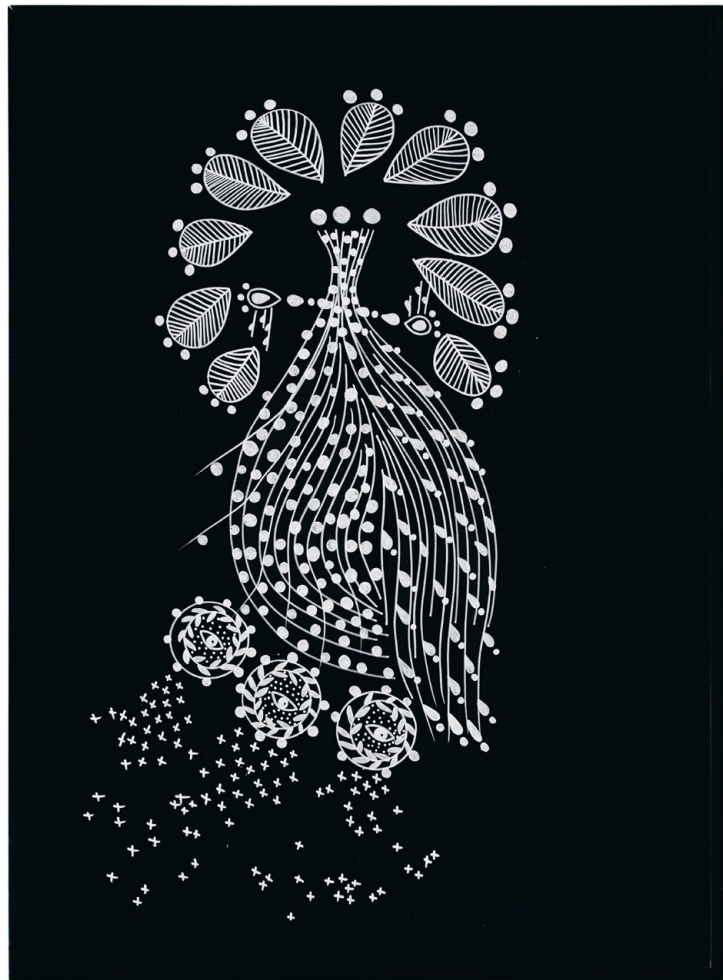
É claro que se pode criticar essa burguesia brasileira por ter se entregado a uma forma de apropriação cultural. No entanto, essas mesmas criações artísticas, nascidas no seio da alta burguesia brasileira, são hoje retomadas por artistas indígenas como um meio de se reconectar com uma herança perdida — elas se tornam, por sua vez, objeto de reinterpretations criativas.

É assim que podemos ver o quadro manifesto Re-Antropofagia, que nos coloca diante de uma poderosa reapropriação do conceito de antropofagia, uma reapropriação da apropriação inicial: ele faz referência a Mario de Andrade, autor do romance *Macunaíma*, inspirado em mitos e contos indígenas, cuja cabeça decapitada é apresentada com traços do ator Grande Otelo, que personificou Macunaíma na adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969. É uma sucessão de apropriações que é assim evocada. Através de seu quadro, Denilson Baniwa reconhece que as imagens dos outros, embora primitivistas, fazem parte do imaginário coletivo e da história dos povos indígenas; ele destaca a força imaginária dessa cultura visual, mas denuncia com ainda mais veemência a ausência das vozes indígenas. Assim, Re-Antropofagia convida os artistas indígenas a participar do banquete, a “devorar a devoração”, a assimilá-la e, ao mesmo tempo, questionar suas origens intelectuais, em um gesto favorável e crítico. É precisamente ao estabelecer ligações – ao abraçar a relacionalidade e não rejeitá-la – que Denilson Baniwa propõe repensar o projeto de Oswald de Andrade.

É nesse contexto que deve ser visto o diálogo crítico que o artista estabelece com as imagens do passado, submetendo-as a intervenções e manipulações tão ricas quanto criativas, nomeadamente nas suas séries *Rasuras* e *Ficções Coloniais* (ou finjam que não estou aqui), que testemunham uma crítica bem-sucedida, em um tratamento subtil e até mesmo cômico. Em meio a debates acalorados no mundo artístico sobre a violência da apropriação cultural, essas imagens nos confrontam com uma abordagem crítica que confere à arte um papel importante. Re-Antropofagia não é apenas um texto, mas uma proposta artística, elaborada em palavras e imagens: uma poética da crítica, que postula que a experiência poética pode contrariar dogmas e argumentos moralizantes.

Poética da crítica

Denilson Baniwa mostra como repensar hoje o projeto antropofágico, através desse conceito crítico que sabe diluir a adversidade na afinidade. Ele lembra que o projeto da Antropofagia não visava negar as diferenças ao defender a fusão, mas, pelo contrário, questionava a ligação, para melhor acolhê-las (sem, no entanto, celebrá-las superficialmente, como faria uma versão neoliberal do multiculturalismo). Da mesma forma, embora pensado numa perspectiva de emancipação cultural, o projeto também não visava rejeitar a modernidade ou os conhecimentos estrangeiros em bloco, mas sim «devorá-los», ou seja, assimilá-los de forma ativa e transformadora. Como se pode ver, Re-Antropofagia não rejeita em bloco o movimento antropófago: pelo contrário, o projeto convida a desconfiar das simplificações redutoras e a repensar as complexidades de uma crítica que sabe estabelecer vínculos – um gesto que se opõe à cultura do cancelamento (*Cancel Culture*), bem como a qualquer tentativa de correção ou anulação. Assim, ele propõe ao espectador que reflita sobre a natureza problemática de uma Antropofagia «ao gosto de Bordeaux» (como Denilson Baniwa especifica na pequena nota integrada ao seu quadro), ou seja, uma Antropofagia que carrega em si os estigmas da história colonial, ao mesmo tempo em que reconhece seu caráter inevitável e necessário. Um gesto ao mesmo tempo crítico e performativo, à maneira do «sous rature» de Jacques Derrida, que risca uma palavra garantindo que ela permaneça perfeitamente legível. Re-Antropofagia é o reflexo de uma estética da diferença que sabe se opor ao positivismo do olhar e que ousa assim pensar a criatividade, a suavidade e a precisão de um gesto artístico em rebelião contra os dogmas ideológicos. É uma poética da crítica que se afirma, uma estética da resistência à violência: uma arte «apesar de tudo» que poderia nos levar a refletir sobre uma geopoética capaz de ultrapassar os limites impostos por uma visão identitária e geopolítica: um olhar que privilegia a opacidade a qualquer tentativa de transparência totalitária.



Aislan Pankararu
Semadura, 2022
 Acrylique et feutre
 permanent sur papier
 Signé en bas à droite
 96,1 x 66 cm



Felix Gonzalez-Torres
Untitled (Vancouver)
 Impression numérique sur puzzle
 19,1 x 24,1 cm



Maria Martins
Canto do Mar, circa 1952
 Bronze et bois
 81,5 x 57 x 20 cm



Kássia Borges
Yube Shanu, 2025
Acrylique sur toile
146 x 160 cm



De gauche à droite
/ de haut en bas:

Collier de perles fines avec
multiples pendants en
forme d'outils, animaux
et armes symboliques,
souvent associés aux orixás
XX^e siècle
Corail, bronze, laiton
Fonte, montage artisanal

Collier en spirale avec
pendentif en bois en forme
de figa (amulette en forme
de main)
XX^e siècle
Bois, corail, laiton doré
Sculpture manuelle, filage

Chapelet aux perles
blanches et croix aux
rayons
XX^e siècle
Résine nacré, laiton, or
Montage, ciselure

Bracelet articulé composé
de sept sphères bombées
en bois sombre, chacune
cerclée de fines bandes
en or
fin XIX^e / début XX^e siècle
Bois, or jaune 18k

Collier avec pendentif
en forme d'ailes en or
XX^e siècle
Corail, or jaune
Filage, gravure, polissage
à la main

Balangandā avec des
pièces, des amulettes figas
(amulettes en formes des
mains) et des pendants
XIX^e siècle
Argent, laiton doré
Fonte, ciselure,
assemblage



Marc Ferrez (1843–1923), photographe de renom au Brésil, appartenait à la cour impériale et documentait la formation culturelle du pays. Cette image, prise vers 1885, est un portrait poignant d'une femme bahianaise, richement parée, il incarne son statut et son identité malgré la réalité post-esclavagiste .

Art et politique autochtone dans le Brésil contemporain

Idjahure Terena

Nous, c’est-à-dire moi, je nais dans un environnement fertile aux créativités, et à l’inanition, si je cédais aux invitations à l’auto-effacement. Je viens au monde déjà comme quelqu’un de dévoyé. J’emploie le terme « dévoyé » avec réserve, car sur ce plan, je ne peux pas manquer de donner pour contexte l’arrivée et l’action des envahisseurs européens sur les dynamiques propres aux peuples autochtones de leurs terres aujourd’hui re-revendiquées.

L’Art Autochtone Contemporain comme un leurre aux pièges.

Jaider Esbell, 2020.

L’avènement de l’art autochtone contemporain, une notion tissée par l’artiste et écrivain *makuxi* Jaider Esbell, apparaît comme le fruit d’un moment politique et culturel singulier : c’est le croisement entre la lutte historique pour l’autodétermination et les droits des peuples autochtones au Brésil et l’usage des arts et des médias comme agencements collectifs d’énonciation, élans créatifs et armes de combat contre le pré-jugé et le racisme dans le monde contemporain.

La lutte et la résistance des peuples autochtones sont un fait historique avec de multiples possibilités d’approche. Elles peuvent être datées depuis l’invasion européenne de ce qui allait être connu sous le nom de « Nouveau Monde». Au Brésil, dès le milieu du XVI^e siècle, l’organisation rhizomatique de la société guerrière et anthropophage des Tupinambás a été exploitée par le conflit entre les projets de colonisation des Portugais et des Français dans le cadre du conflit connu sous le nom de *Confédération des Tamoios* (1554-1567). Les Français s’alliant aux « Tamoios» et les Portugais aux « Temiminós», ces peuples Tupi ont vu leur société succomber sous le projet impérial des civilisations européennes dans les tropiques. L’asymétrie des forces, ainsi que la vulnérabilité microbiologique, exploitée de manière fréquente et intentionnelle, ont donné le ton du génocide autochtone qui s’étendrait sur des siècles.

À l’aube du XX^e siècle, au début de la Première République brésilienne, une nouvelle attitude a commencé à prévaloir dans la politique indigéniste du pays, menée par le militaire positiviste Candido Mariano Rondon, dont la devise « mourir s’il le faut ; ne jamais tuer » a inauguré un changement dans le régime des fronts d’expansion vers l’ouest du pays, lors de la création de l’agence indigéniste officielle significativement intitulée *Service de Protection des Indiens et de Localisation des Travailleurs Nationaux*. Les peuples autochtones connaîtraient ainsi les premières délimitations de leurs territoires, conçues comme une réserve contre la violence de l’avancée civilisatrice, afin de leur donner le temps de s’adapter à leur passage à la condition de main-d’œuvre sur le chemin considéré comme inévitable vers leur intégration en tant que Brésiliens, et la conséquente assimilation culturelle et la perte de leurs pratiques, identités et mémoires ancestrales.

C’est à cette même époque que les élites intellectuelles cherchaient à déterminer quelles singularités le Brésil pourrait apporter au « concert des nations» mondial. Le modernisme brésilien, un mouvement intellectuel et artistique vaste et complexe, avec ses caractéristiques distinctes selon les régions (plus au Sud-Est ou plus au Nord-Est), et composé de différentes vagues tout au long de la première moitié du XX^e siècle, ne s’est guère intéressé à la réalité, à la présence, à l’histoire vivante des peuples originaires. Ou peut-être, il s’y est intéressé, ici et là, avec le *Manifesto Antropófono* d’Oswald de Andrade (1928) ou *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* de Mario de Andrade (1928), avec *Abaporu* de Tarsila do Amaral (1928) ou *Cobra Norato* de Raul Bopp (1931), dans la mesure où les « índios» servaient de matière première à des productions culturelles et artistiques. Même si elles étaient d’un grand intérêt, ces œuvres étaient entièrement étrangères aux réalités présentes des peuples autochtones. À cette époque, la personne qui a probablement le mieux représenté l’intérêt pour les conditions de vie et su apprécier la valeur des connaissances des peuples autochtones était l’ethnographe germano-brésilien Curt Nimuendaju, au cours de quatre décennies de travail et de 38 expéditions menées du nord au sud du pays.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, la convergence de la résistance à la dictature militaire (1964-1985), pour les droits humains, et de la lutte des peuples autochtones pour leur mode de vie collectif et pour leurs territoires traditionnellement habités a donné naissance, au cours des années 1970, au mouvement autochtone brésilien. En 1979 fut créée la première organisation pan-autochtone du Brésil, *l’Union des Nations Autochtones* (« União das Nações Indígenas») — la même année de la naissance de Jaider Esbell, dans la municipalité de Normandia, à Roraima, dans le Nord-Ouest amazonien.

L’utilisation de manifestations esthétiques ancestrales comme les peintures corporelles, les chants et les danses collectives, ce que l’UNESCO appelle les expressions culturelles traditionnelles, a toujours été pensée stratégiquement comme un élément de cette résistance, consciemment employée pour faire valoir leurs revendications face au « peuple de la marchandise», comme Kopenawa appelle les Blancs, les non-autochtones. Lors de la mobilisation des peuples autochtones devant le Congrès, qui abritait les travaux de *l’Assemblée Nationale Constituante*, en 1987, Ailton Krenak affirmait à la presse :

« Nous voyons un très grand risque, au moment de la décision nationale, que l’intérêt despeuples autochtones soit mis aux enchères, parce que le peuple autochtone n’a pas d’argent pour faire du lobbying, parce que le peuple autochtone n’a pas de représentant au Congrès, parce que le peuple autochtone n’a pas de pouvoir économique pour faire pression. Alors nous devons être ici présents. Les « parentes» doivent être peints au roucou, ils doivent avoir des plumes sur la tête pour montrer qu’ils sont un peuple originaire d’ici, qu’ils sont un peuple qui est le fils de cette terre, qui a le droit de vivre. »

Face au fait que, aujourd’hui encore, les peuples autochtones se mobilisent activement à travers le Brésil pour défendre leurs droits, même les plus fondamentaux, inscrits dans la Constitution de 1988, notamment face à la « thèse du cadre temporel» (« tese do marco temporal») que les leaders et députés autochtones ont déjà qualifié de « génocide législatif», il est inévitable de penser que la relation entre art et politique pour les peuples autochtones possède un lien particulier : en d’autres termes, l’art est la continuation de la guerre par d’autres moyens. La *colonialité* qui structure et se réactualise au Brésil — avec ses classes politiques dominantes et leurs intérêts capitalistes sur la terre, avec un racisme structurel qui soutient une crise de l’éducation comme projet de pouvoir, où la droite comme la gauche préfèrent faire la sourde oreille aux clameurs des fils de cette terre et à leurs propres projets d’avenir, même face aux graves conséquences de la crise climatique qui se font de plus en plus sentir chaque année — est un fait qui traverse tous les corps autochtones.

L’art autochtone contemporain, les manifestations esthétiques autochtones, enfin, gagnent de l’espace dans les musées et les galeries, aujourd’hui, grâce à un niveau d’affirmation qui n’a jamais existé dans l’histoire du pays. Il n’est pas possible de séparer l’affirmation de nos subjectivités et de nos corps des cris pour la délimitation de territoires physiques et existentiels à l’époque contemporaine. Si de nombreux artistes dans l’histoire de l’art occidental ont déjà affirmé que l’art et la vie ne se séparent pas, dans le cas des peuples autochtones, l’art, la vie et la lutte ne font qu’un. Comme l’affirme la curatrice et artiste Naine Terena (2019), la contemporanéité pour les peuples autochtones n’est pas marquée par la succession des phases de génocide, d’assimilationnisme et de conquête des droits inscrites dans l’histoire du Brésil, mais « par la jonction des trois moments antérieurs et de la lutte représentée par les mouvements autochtones de résistance».

La transformation et la circulation des arts autochtones peuvent bien être considérées comme l’une de ces *Idées pour retarder la fin du monde*, selon l’expression qui donne son titre au livre d’Ailton Krenak. Les œuvres sélectionnées pour l’exposition *Cosmogonies Brésiliennes* en donnent un aperçu, en exprimant le pôle fertile des cosmo-visions, la richesse des expressions cosmologiques et esthétiques présentes dans les récits et sur les territoires autochtones. La relation des peuples autochtones avec leurs territoires y apparaît comme une affirmation politique qui s’appuie sur un ensemble de connaissances, au cœur desquelles se trouvent ce que l’anthropologie appelle mythes et rituels. Mais que seraient-ils, vus de la perspective autochtone ?

Selon l’IBGE (Institut brésilien de géographie et de statistique), il existe aujourd’hui 305 peuples autochtones au Brésil, parlant 174 langues différentes. Il faut donc toujours garder à l’esprit que les généralisations ne sont pas fiables et que les réponses peuvent être encore plus diverses selon la recherche et l’enquête menées par les sujets autochtones aujourd’hui.

Jaider Esbell a réfléchi et mené une méditation et un dialogue fructueux avec son histoire et ses ancêtres, notamment *Makunaimi*, le démiurge, le créateur de l’univers dans la mythologie makuxi, source de la même narration orale qui, à travers la textualisation de Theodor Koch-Grunberg, a été utilisée comme matière première et inspiration pour le *Macunaíma* de Mario de Andrade, une œuvre qui, à son tour, est actuellement l’objet d’innombrables réinterprétations par des artistes et des chercheurs autochtones, depuis la *Reantropofagia* de Denilson Baniwa (2018), jusqu’aux publications de livres comme *Makunaimã: o mito através do tempo* (2021) et d’autres productions. Comme Jaider Esbell l’affirme, il s’agit d’une relation d’intersubjectivité, avec les animaux, les plantes, les paysages, les entités et les ancêtres : sa pratique artistique était vue comme une recherche sur ses héritages, à la fois ancestraux et coloniaux, comme l’expression de la puissance de la cosmo-vision de son peuple ainsi qu’un questionnement sur les violations coloniales qui persistent, comme la *Lettre au Vieux Monde* (2019), acquise par le Centre Pompidou en 2021, l’exprime avec force.

Aislan Pankararu, un médecin et artiste du peuple Pankararu, a trouvé dans les arts visuels la guérison et le moyen d’exprimer sa sensibilité et de faire le pont avec l’univers des Praiás, des entités pankararu centrales dans leurs fêtes et rituels, dans la résistance et l’affirmation de l’un des peuples les plus violentés et les plus résistants, du Nord-Est brésilien. Aislan Pankararu est aussi un chercheur de son ancestralité, traduisant la mémoire de son peuple en formes et en couleurs, en expérimentant des références de rituels et de la peinture corporelle pankararu avec des éléments de la Caatinga, l’écosystème où se trouve le territoire ancestral de son peuple. L’œuvre *Canto* est comme le frémissement et la vibration du maracá pendant les chants de toré pankararu.

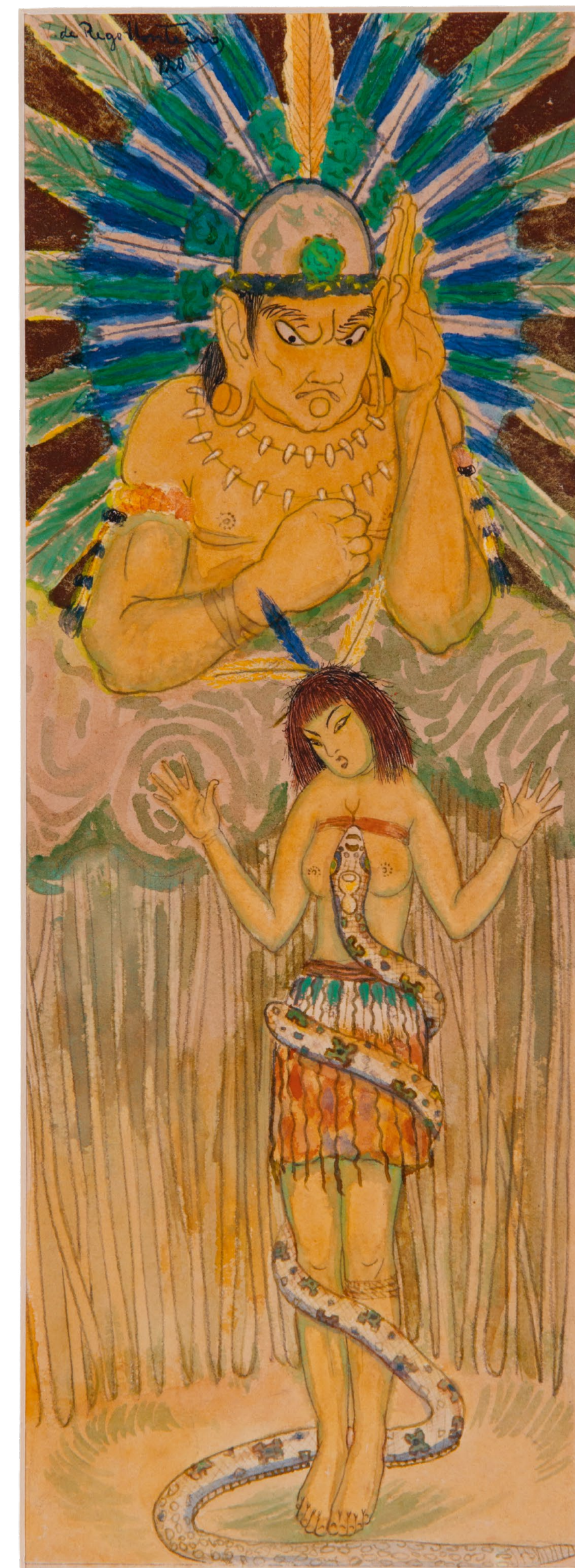
Parmi les cas les plus emblématiques de ce chapitre récent des arts et de l’auto-représentation autochtone dans l’art contemporain, on peut remarquer le Mahku, le « Mouvement des Artistes Huni Kuin», un collectif artistique du peuple Huni Kuin, originaire de l’Amazonie occidentale, dirigé par Ibã Sales et sa famille. Depuis les années 1980, Ibã a entrepris une recherche sur l’art verbal des *huni meka*, les chants *huni kuin* qui guident et conduisent les cérémonies d’ayahuasca, ou *nixi pae*. Dans les années 2000, sa recherche de cette constellation d’oralités musicales a commencé à se déployer visuellement, donnant naissance à des toiles qui sont l’expression plastique des chants et des récits de son peuple. Aujourd’hui, son art est l’un de ceux qui circulent le plus dans les musées et galeries du monde entier. Kássia Borges, une artiste d’ascendance Karajá et la compagne d’Ibã, s’inspire de cette cosmologie vibrante pour exprimer sa riche sensibilité et son travail avec la céramique, à travers *Shanu*, a *Mulher Pajé*.

En transcendant le concept de *tradition*, les arts autochtones émergent dans la contemporanéité dans une éruption de nouveautés, d’innovations et de créativités. Qualifiée de « leurre» selon Jaider Esbell, cette modalité de l’art contemporain est une invitation au dialogue sur des mondes, des héritages et des temporalités qui s’étendent des corps et des subjectivités autochtones jusqu’au cœur de ceux qui ressentent cette flèche qui traverse les temps. Ces dernières années, cette notion a fait l’objet de critiques de la part de commissaires et de chercheurs autochtones, qui lui reprochent la suggestion de l’exclusion de l’artisanat, face aux œuvres d’art et au prestige de ce circuit complexe. Finalement, il est notable que toute cette effervescence se matérialise également dans les domaines de la politique, de l’académie, de la littérature, de la musique et du cinéma, telles des lucioles, comme un printemps face aux immenses défis de notre temps, et en fait, depuis 5 siècles. Comme le disent les cris et les chants de nos peuples, entre les villes et la forêt : le futur est ancestral, ou rien ne sera!



Mestre Didi
Opa Eye Orun, années 1970
 Cuir peint, coquillages, perles sur
 des veines de palmier et paille
 57,5 x 10 x 10 cm
 Courtesy de l'artiste et de la
 Galeria Simões de Assis

Mestre Didi
Ibiri d'Oxóssi, c. 1970
 Sculpture en paille, paillettes
 et cuir cousu
 183 x 42 x 15 cm



Vicente do Rego Monteiro
Lenda Amazônica, 1920
 Aquarelle sur papier
 32 x 11,5 cm

Arte e política indígenas no brasil contemporâneo

Idjahure Terena

A gente, digo eu, nasço num ambiente fértil para as criatividades, ou para as inanições se eu tivesse cedido aos convites ao auto apagamento. Eu venho a esse mundo já como alguém desvirtuado. Eu considero usar a palavra «desvirtuado» com ressalvas e licenças pois nesse primeiro plano eu não posso deixar de dar como referência a chegada e ação dos invasores europeus sobre as dinâmicas próprias dos povos autóctones destas terras hoje re-reinvidicadas.

A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas.

Jaider Esbell, 2020.

O advento da arte indígena contemporânea, noção elaborada pelo artista e escritor *makuxi* Jaider Esbell, é fruto de uma conjuntura política e cultural singular: em que se pode afirmar estarem imbricadas a histórica luta por autodeterminação e por direitos dos povos indígenas no Brasil e o uso das artes e mídias como agenciamentos coletivos de enunciação, manifestações estéticas criativas e armas de combate ao preconceito e ao racismo na contemporaneidade.

A luta e a resistência dos povos indígenas é um fato histórico com múltiplas possibilidades de abordagem. Elas podem ser datadas desde a própria invasão europeia do que ficaria conhecido a partir então como Novo Mundo. No Brasil, já em meados do século XVI, a organização rizomática, dispersa e não centralizada, da sociedade guerreira e antropófaga dos Tupinambá foi explorada pelo conflito entre os projetos de colonização português e francês no quadro do conflito que ficou conhecido como *Confederação dos Tamoios* (1554-1567). Com os franceses aliando-se aos «Tamoios» e os portugueses aos «Temiminós», estes povos Tupi viram sua sociedade sucumbir sob o projeto imperial das civilizações europeias nos trópicos. A assimetria de forças, bem como a vulnerabilidade microbiológica, frequente e intencionalmente explorada, deram os contornos do genocídio indígena que se estenderia durante séculos.

Ao alvorecer do século XX, no início da Primeira República brasileira, uma nova atitude passou a vigorar na política indigenista do país, encabeçada pelo militar positivista Candido Mariano Rondon, cujo lema «morrer, se preciso for; matar nunca» inaugurou uma mudança no regime das frentes de expansão para oeste do país, quando da criação da agência indigenista oficial significativamente intitulada *Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais*. Povos indígenas assim conheceriam as primeiras demarcações de seus territórios, que eram concebidas como uma reserva contra a violência do avanço civilizatório, de modo a dar tempo para que os índios pudessem se adaptar à sua passagem para a condição de mão-de-obra no caminho visto como inevitável para sua integração como brasileiros, e a consequente assimilação cultural e perda de suas práticas, identidades e memórias ancestrais.

É por volta desta mesma época que elites intelectuais investigavam que singularidades o Brasil poderia aportar para o «concerto das nações» global. O modernismo brasileiro, entendido como um movimento intelectual e artístico amplo e complexo, com suas características distintas conforme a região (mais ao Sudeste ou mais ao Nordeste), composto por diferentes ondas ao longo das décadas da primeira metade do século XX, pouco se interessou em saber da realidade, da presença, da história viva dos povos originários — ou melhor talvez, interessou-se, aqui e ali, com o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928) ou *Macunaíma: o heroi sem nenhum caracter* de Mario de Andrade (1928), com *Abaporu* de Tarsila do Amaral (1928) ou *Cobra Norato* de Raul Bopp (1931), na medida em que os «índios» servissem de matéria-prima para produções culturais e artísticas, ainda que de enorme interesse, inteiramente alheias às suas próprias presentes realidades. Nesta época, quem provavelmente melhor representou o interesse pelas condições de vida e soube apreciar o valor dos conhecimentos dos povos indígenas foi o etnógrafo teuto-brasileiro Curt Nimuendaju, através de quatro décadas de trabalho e 38 expedições levadas a cabo de norte a sul do país.

Na segunda metade do século XX, a confluência entre a resistência à ditadura militar (1964-1985), pelos direitos humanos, e a luta dos povos indígenas por seu modo de vida coletivo e por seus territórios tradicionalmente habitados, ao longo da década de 1970, deu nascimento ao movimento indígena brasileiro. Em 1979 foi criada a primeira organização pan-indígena do Brasil, a *União das Nações Indígenas* — mesmo ano de nascimento de Jaider Esbell, no município chamado Normandia, em Roraima, no Noroeste amazônico.

A utilização de manifestações estéticas ancestrais como pinturas corporais, cantos e danças coletivos, o que a UNESCO chama de expressões culturais tradicionais, foram sempre pensadas estrategicamente como elementos nessa resistência, consciente-mente empregadas para agenciar suas demandas frente ao «povo da mercadoria», conforme Kopenawa chama os brancos, não-indígenas. Durante a mobilização dos povos indígenas diante do Congresso, que abrigava os trabalhos da *Assembleia Nacional Constituinte*, em 1987, Ailton Krenak afirma para a imprensa:

«Nós vemos um risco muito grande, no momento de decisão nacional, de se leiloar o interesse do povo indígena, porque o povo indígena não tem dinheiro para fazer lobby, porque o povo indígena não tem representante no Congresso, porque o povo indígena não tem poder econômico para fazer pressão. Então nós temos que estar aqui pres-entes. Os parentes têm que estar pintados com urucum mesmo, tem que estar aqui com as penas na cabeça para mostrar que é um povo originário daqui, que é um povo que é filho dessa terra, que têm o direito de viver.»

Diante do fato de que até hoje os povos indígenas mobilizam-se ativamente por todo o Brasil para defender mesmo direitos básicos, inscritos na Constituição de 1988, notavelmente nos dias atuais contra a chamada «tese do marco temporal», que lideranças e deputadas indígenas já chamaram de «genocídio legislado», é incontornável pensar que a relação entre arte e política para os povos indígenas possua um elo particular: em outras palavras, a arte é a continuação da guerra por outros meios. A *colonialidade* que estrutura e se atualiza no Brasil — com as classes políticas dominantes e seus interesses capitalistas sobre a terra, com um racismo estrutural que sustenta uma crise na educação como um projeto de poder, onde a direita como a esquerda preferem dar ouvidos moucos aos clamores dos filhos desta terra e a seus próprios projetos de futuro, mesmo diante das graves consequências da crise climática que a cada ano se fazem sentir mais e mais — é um fato que atravessa todos os corpos indígenas.

A arte indígena contemporânea, as manifestações estéticas indígenas, finalmente, ganham espaço em museus e galerias, hoje, por meio da afirmação e protagonismo que nunca houve na história do país. Não é possível separar a afirmação de nossas subjetividades e corpos dos gritos pelas demarcações de territórios físicos e existenciais na contemporaneidade. Se muitos artistas na história da arte ocidental já afirmaram que arte e vida não se separam, no caso dos povos indígenas, arte, vida e luta são uma só. Conforme afirma a curadora e artista Naine Terena (2019), a contemporaneidade para os povos indígenas é marcada não pela sucessão das fases de genocídio, assimilacionismo e conquista de direitos inscritas na história do Brasil, mas «pela junção dos três momentos anteriores mais a luta representada pelos movimentos indígenas de resistência».

A transformação e a circulação das artes indígenas podem bem ser consideradas uma daquelas *Ideias para adiar o fim do mundo*, conforme a expressão que dá título ao livro de Ailton Krenak, e as obras selecionadas para a exposição *Cosmogonias Brasileiras* assim dão amostra, ao exprimirem o fértil polo das cosmovisões, da riqueza das expressões cosmológicas e estéticas presentes nas narrativas e nos territórios indíge-nas. A relação dos povos indígenas com seus territórios é uma afirmação política que se embasa em um conjunto de conhecimentos em cujo cerne estão o que a antropolo-gia chama de mitos e rituais. Mas o que seriam estes vistos da perspectiva indígena?

Segundo o IBGE, existem hoje 305 povos indígenas no Brasil, falantes de 174 línguas diversas, assim é preciso sempre ter em mente que generalizações não são fidedignas e as respostas podem ser ainda mais diversas conforme a pesquisa e a investigação dos sujeitos indígenas hoje.

Jaider Esbell refletiu e realizou uma profícua meditação e diálogo com sua história e seus ancestrais, notavelmente, *Makunaimí*, o demiurgo, o criador do universo na mitologia makuxi — fonte da mesma narrativa oral que, por meio da textualização de Theodor Koch-Grunberg, seria utilizada como matéria-prima e inspiração para o *Macunaíma* de Mario de Andrade e, atualmente, por sua vez, objeto de inúmeras reinterpretações por artistas e pesquisadores indígenas, desde a *Reantropofagia* de Denilson Baniwa (2018), até a publicações de livros como *Makunaimã: o mito através do tempo* (2021) e outras produções. Como afirma e dá exemplo o artista makuxí, trata-se de uma relação de intersubjetividade, com animais, plantas, paisagens, entidades e ancestrais: sua prática artística era vista como uma pesquisa sobre suas heranças, ancestrais como coloniais, como expressão da potência da cosmovisão de seu povo bem como questionamento de violações coloniais que persistem, como notavelmente expresso na obra *Carta ao Velho Mundo* (2019), adquirida pelo Centre Pompidou em 2021.

Aislan Pankararu, médico e artista do povo Pankararu, encontrou nas artes visuais a cura e o caminho para exprimir sua sensibilidade e realizar uma ponte com o universo dos Praiás, entidades pankararu centrais em suas festas e rituais, na resistência e na afirmação de um dos povos que estão entre os mais violentados e que mais resistiram, no Nordeste brasileiro. O artista pankararu é também um investigador de sua ances-tralidade, traduzindo a memória de seu povo em formas e cores, experimentando refe-rências de rituais e da pintura corporal pankararu com elementos da Caatinga, bioma onde se encontra o território ancestral de seu povo. Canto é como o chacoalhar e o vibrar do maracá durante os cantos de toré pankararu.

Deste capítulo recente das artes e da autorrepresentação indígena na contempora-neidade, dentre os casos mais emblemáticos decerto é o Mahku, o «*Movimento dos Artistas Huni Kuin*», coletivo artístico do povo Huni Kuin, originários da Amazônia Ocidental, encabeçado por Ibã Sales e sua família. Desde os anos 1980, Ibã empreen-deu uma pesquisa pela arte verbal dos *huni meka*, os cantos *huni kuin* que guiam e conduzem as cerimônias de ayahuasca, ou *nixi pae*. Nos anos 2000, sua pesquisa por essa constelação de oralidades musicais começou a se desdobrar pela visualidade, dando origem a telas que são a expressão plástica de cantos e narrativas de seu povo Huni Kuin. Hoje, sua arte é uma das que mais circula por museus e galerias mundo afora. Kássia Borges, artista de ascendência Karajá e companheira de Ibã, se inspira nessa pulsante cosmologia para exprimir sua rica sensibilidade e trato com a cerâmica, por meio de *Shanu*, a *Mulher Pajé*.

Transcendendo o conceito de *tradição*, numa irrupção de novidades, inovações e criatividades despontam as artes indígenas na contemporaneidade. Esta «armadilha», conforme concebeu Jaider Esbell, é o convite para um diálogo sobre mundos, heran-ças e temporalidades que se estende desde os corpos e subjetividades indígenas até o coração dos que sentem essa flecha que atravessa os tempos. Nos anos mais recentes, esta noção foi objeto de crítica por parte de curadores e pesquisadores indígenas, por sugerir, aos ouvidos incautos, a exclusão do que seria considerado artesanato, diante de obras de arte e seu prestígio nesse complexo circuito. Por fim, toda esta eferves-cência se materializa igualmente nos campos da política, da academia, da literatura, da música e do cinema, como vagalumes, como uma primavera diante de tamanhos desafios e crises de nosso tempo e, na verdade, de há 5 séculos. Como ecoa o grito e o canto de nossos povos, entre avenidas e aldeias: o futuro é ancestral, ou nada será!



Chico da Silva
Dragão, années 1960
 Pastel sur plaque
 76 x 112,5 cm



Maria Lira Marques
Sans titre, 2024
 Signé
 Pigments naturels sur pierre
 20 x 34 x 30 cm
 Photographie: Edouard Fraipont
 Courtesy Galeria Gomide&Co

Maria Lira Marques
Sans titre, 2021
 Signé
 Pigments naturels sur pierre
 15 x 12 x 7 cm
 Photographie: Edouard Fraipont
 Courtesy Galeria Gomide&Co

Maria Lira Marques
Sans titre, 2024
 Signé
 Pigments naturels sur pierre
 18 x 33 x 22 cm
 Photographie: Edouard Fraipont
 Courtesy Galeria Gomide&Co

Maria Lira Marques
Sans titre, 2022
 Signé
 Pigments naturels sur pierre
 12 x 18 x 10 cm
 Photographie: Edouard Fraipont
 Courtesy Galeria Gomide&Co

Maria Lira Marques
Sans titre, 2024
 Signé
 Pigments naturels sur pierre
 20 x 34 x 30 cm
 Photographie: Edouard Fraipont
 Courtesy Galeria Gomide&Co

Expositions et critiques d'art afro-brésilien: un concept en dispute

Helio Menezes

Les expositions énoncent des histoires, traduisent des récits à partir de l’agencement d’œuvres et d’images dans un espace donné, (re)créant des discours à partir de ce qu’elles montrent, ainsi que de ce qu’elles occultent. Ce sont des événements de courte durée, impermanents, dont les effets, cependant, peuvent se prolonger au-delà de leur réalisation immédiate. Nous savons également que les expositions et les musées, avec leurs critères de sélection, ne sont pas seulement des espaces d’exposition d’art, mais aussi des créateurs de discours sur l’art et des sources puissantes dans le marché de l’art et dans l’établissement de noms, d’œuvres et de styles comme caractéristiques d’un certain type de production. Dans le cas de notre thème, ils auront un rôle fondamental dans la consolidation de manières de concevoir et d’exposer des œuvres d’art afro-brésiliennes.

Au cours des trente dernières années, une série d’expositions d’art afro-brésilien a été organisée au Brésil (et aussi, en moindre nombre, à l’étranger), dans des espaces autres que les déjà référentiels *Museu Afro-Brasileiro* (Salvador) et *Museu Afro Brasil* (São Paulo). L’intérêt croissant pour ce domaine apparaît également dans la profusion de débats et de cours récemment organisés autour de cette question. Si, comme nous l’avons vu, il existe de nombreuses façons de conceptualiser les arts plastiques afro-brésiliens, les manières de les exposer ont été tout aussi diverses. Avec des stratégies pas toujours concordantes, même si elles s’inspirent de références communes.

Une telle datation en trois décennies n’est pas fortuite. En effet, 1988 fut l’une de ces dates peu fréquentes dans l’histoire du Brésil, du moins en ce qui concerne le volume de discussions et de débats autour du rôle de l’Afrique dans l’art et la « culture brésilienne » — avec les guillemets que cette expression suscite nécessairement. Conduits par le mot d’ordre du centenaire de l’abolition juridique de l’esclavage dans le pays, divers événements furent organisés à travers le Brésil, une grande partie promue par des agences gouvernementales brésiliennes, mais pas uniquement. D’un autre côté, ce fut aussi une année de forte dénonciation de la « farce de l’abolition » par le mouvement noir qui, stimulé par cette date symbolique, se réorganisait dans de nouveaux fronts d’action et de militantisme. Des marches, débats et manifestations furent convoqués, inscrivant dans l’agenda politique de cette année symbolique des thèmes indésirables dont les célébrations officielles cherchaient à détourner l’attention.

C’est dans ce contexte d’événements, de commémorations et de dilemmes que fut organisée l’exposition emblématique *A mão afro-brasileira* (La main afro-brésilienne, 1988), exposition qui allait devenir déterminante pour notre champ de recherche. En présentant pour la première fois dans le pays une grande exposition composée uniquement d’œuvres d’artistes noirs, les commissaires Emanoel Araújo et Carlos Eugênio Marcondes Moura ont donné un souffle renouvelé au débat sur l’art afro-brésilien dans le pays. « Il n’existerait pas aujourd’hui un art légitimement brésilien sans l’influence créative et puissante du noir », expliquait Araújo à l’époque. La série d’expositions ultérieures d’art ou d’artistes afro-brésiliens qui en découlèrent, d’une manière ou d’une autre, ratifie son caractère inaugural.

La référence à la figure d’Emanoel Araújo lorsqu’il s’agit d’art afro-brésilien est en effet incontournable. Commissaire d’un grand nombre d’expositions sur le sujet, l’artiste originaire de Santo Amaro [NdE: État de Bahia] fut responsable d’une véritable reprise de la question, après une période de relative hibernation. Ses expositions ont redéfini le sens du terme, au point de devenir incontournables pour les nouveaux intéressés, artistes et chercheurs. Elles allaient culminer avec la création du *Museu Afro Brasil* (MAB), en 2004, résultat d’un processus qui dura environ vingt ans de recherche, de constitution d’une grande collection particulière (qui est devenue, en grande partie, la collection du MAB) et de négociations politiques.

Généalogie des expositions d’art afro-brésilien

Il est certain que d’importantes expositions autour du thème afro-brésilien furent organisées avant Araújo. Parmi les exemples figurent les expositions organisées par Lina Bo Bardi dans les années 1950-60, composées d’un vaste ensemble de pièces d’art afro-brésilien. Il s’agit d’expositions telles que *Bahia no Ibirapuera* (co-commissariat de Lina Bo Bardi et Martins Gonçalves, organisée parallèlement à la 5e Biennale de São Paulo, en 1959) ; *Mostra de Escultura Afro-Brasileira* et les expositions individuelles *d’Emanoel Araújo*, *João Alves*, *Agostinho Batista de Freitas*, *Aginaldo Manuel dos Santos et Carrancas do Rio São Francisco*, avec des œuvres du maître Francisco Biquiba (toutes réalisées au cours de l’année 1961 au MAM-BA) ; *Nordeste* (Solar do Unhão, Salvador, 1963) et *A Mão do Povo Brasileiro* (Musée d’Art de São Paulo, 1968).

Certaines des œuvres, thèmes et auteurs sélectionnés par Lina Bo Bardi firent leur entrée au musée pour la première fois à travers ses expositions. Leur reconnaissance grandit de par la récurrence de leur apparition. Il s’agit des références comme les ex-voto du Nordeste, les *carrancas* et les têtes de proue des bateaux du fleuve São Francisco, les objets du candomblé et les habits des orixás. Des pièces qui allaient, des décennies plus tard, figurer dans diverses expositions et musées similaires, comme *A mão afro-brasileira* elle-même et les musées Afro-Brasileiro et Afro Brasil. Cet élan créatif allait toutefois être ébranlé par les événements politiques d’avril 1964. Avec le coup d’État militaire de cette année-là, la trajectoire de la commissaire et ses axes de recherche et d’exposition furent durablement modifiés. Le montage de l’exposition *Nordeste em Roma* (Italie), par exemple, fut censuré par le gouvernement brésilien, qui vit dans la présentation de ces pièces un caractère subversif et contraire à l’image que le pays souhaitait projeter de lui-même. Ce sont les signes d’un racisme structurel qui, depuis longtemps, imprègne les institutions politiques brésiliennes.

Les initiatives d’*Abdias do Nascimento*, dans les années 1950, sont également dignes de mention et constituent une référence pour la constitution du champ des expositions et du cadre conceptuel de l’art afro-brésilien. Artiste plasticien, poète, acteur, dramaturge, professeur, écrivain et homme politique, Nascimento fut un homme aux multiples facettes et occupations. Personnage important de l’histoire des mouvements noirs au Brésil, il fut aussi le premier intellectuel à articuler publiquement le thème de l’art afro-brésilien comme outil politico-artistique de militantisme antiraciste : « L’art noir est précisément la pratique de la libération noire — réflexion et action, action et réflexion — à tous les niveaux et instants de l’existence humaine », défendait-il. C’est dans cet esprit qu’a été créé le *Musée d’Art Noir* (Museu de Arte Negra – MAN) en 1950, première initiative muséologique du pays « destinée à la promotion de l’art du noir — et de l’art d’autres peuples influencés par lui — comme un processus d’intégration ethnique et esthétique ».

Le projet, toutefois, rencontra de nombreux obstacles à sa réalisation. Le musée n’a jamais réussi à avoir son propre espace. Les dix-huit années qui séparèrent la conception du MAN de la première exposition de sa collection — une exposition organisée en 1968 dans les locaux du Musée de l’Image et du Son de Rio de Janeiro, alors dirigé par Ricardo Cravo Albin — sont symptomatiques de la difficulté à créer, dans ce contexte de répression politique et sociale, un espace destiné à l’art afro-brésilien.

Un autre projet de musée consacré au thème afro-brésilien ne devint visible et ne put être réalisé qu’au moment de la période de détente du régime. Fondé en 1974, le *Musée Afro-Brésilien* fut le fruit d’une coopération inédite entre le Centre d’Études Afro-Orientales, le Ministère des Relations Extérieures, l’Université Fédérale de Bahia, des ambassades de pays africains, le Gouvernement de l’État de Bahia et la Mairie de Salvador. Le moment était opportun et réunissait des conditions distinctes de celles

auxquelles Abdias do Nascimento avait été confronté presque trente ans auparavant. Mais l’institution dut affronter des difficultés semblables. Plus de huit années séparèrent sa fondation et son ouverture effective, marquées par des préjugés de toute sorte et des disputes acharnées. À commencer par le lieu de son siège, à savoir le bâtiment de l’ancienne Faculté de Médecine sur la place du Terreiro de Jesus. En raison des conflits avec les dirigeants de la classe médicale bahianaise, opposés à l’installation du MAFRO dans le « Temple de la Médecine », le plan initial du musée, élaboré par Pierre Verger — un projet audacieux, prévoyant l’occupation de la totalité du bâtiment, une collection de cinq mille pièces de différents styles et sociétés du continent africain et des pièces afro-brésiliennes provenant de collections de tout le pays — fut réduit de manière à n’occuper que 10% de l’espace, entraînant par conséquent une réduction brutale de la collection et de sa propre visibilité.

Il est évident que ces exemples ne rendent pas compte ni ne pourraient rendre compte de la totalité des expositions et musées d’art afro-brésilien qui ont précédé les premières initiatives d’Emanoel Araújo dans ce domaine. L’historique des disputes qui traversent ces expériences laisse toutefois transparaître le caractère inédit et l’importance de l’exposition qu’il organisa en 1988.

L’expérience du Musée Afro Brasil

Situé dans le Parc d’Ibirapuera, à São Paulo, dans le Pavillon Manuel da Nóbrega, le MAB fut officiellement institué par le Décret Municipal n° 44.816/2004, sous la gestion de la maire Marta Suplicy, et conçu par une équipe pluridisciplinaire de professionnels liés au domaine, parmi lesquels des artistes, anthropologues, muséologues, pédagogues et historiens. L’espace du musée est divisé en deux étages, le premier étant dédié aux expositions temporaires (plus de 180 furent organisées entre 2004 et 2015) et le second à l’exposition de longue durée, abritant une collection d’environ sept mille œuvres. Celle-ci, à son tour, est divisée en six noyaux thématiques, organisés de manière contiguë dans l’espace d’exposition et délimités par des couleurs plutôt que par des salles : *Afrique : diversité et permanence ; Travail et esclavage ; Religiosité afro-brésilienne ; Sacré et profane ; Histoire et mémoire ; et Arts plastiques : la main afro-brésilienne* (englobant les secteurs d’art contemporain, art du XIX^e siècle, art du XVIII^e siècle et art « populaire »).

En articulant différents objectifs — de valorisation, de dénonciation et de réparation — le MAB se configure comme un musée historique, ethnographique et d’art. Il prétend, selon le document *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva* [*Musée Afro Brasil: un concept en perspective*], sorte de manifeste fondateur de l’institution, unir Histoire, Mémoire, Culture et Contemporanéité, enchevêtrant ces axes en un seul discours, pour raconter une héroïque saga africaine, depuis avant la tragique épopée de l’esclavage jusqu’à nos jours, incluant toutes les contributions possibles, les héritages, participations, révoltes, cris et murmures qui ont eu lieu au Brésil et dans le circuit des sociétés afro-atlantiques.

La vision et la collection d’Araújo, en prenant corps et forme institutionnelle avec le Museu Afro Brasil, devinrent ainsi des références décisives de ce que l’on entend aujourd’hui par l’art afro-brésilien. Plus encore : tel un pendule oscillant entre des considérations liées à la question de l’auteur, à la forme ou au thème, l’exposition de longue durée du MAB déplace et condense, dans l’espace, bon nombre des discussions accumulées dans des livres et articles sur l’art afro-brésilien au cours du dernier siècle. Se présentant comme une synthèse ouverte, elle oriente cet ensemble d’interprétations vers un discours plus clairement politique, revendiquant un espace muséologique de grande envergure pour les arts et expressions culturelles afro-brésiliennes.

Hélio Menezes est commissaire et anthropologue. Co-commissaire de la 35° Biennale de São Paulo, Coreografias do impossível, il a été directeur artistique du Museu Afro Brasil et commissaire d’Art contemporain et de Littérature du Centro Cultural São Paulo. Il est titulaire d’un master en Anthropologie sociale de l’USP et Affiliated Scholar au Brazil Lab de Princeton University. Il a été l’initiateur du projet Dos Brasis (SESC), et commissaire d’importantes expositions, telles que Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros (IMS), Histórias Afro-Atlânticas (MASP/ Instituto Tomie Ohtake), Vozes contra o racismo, ainsi que d’expositions au Museu de Arte Osório César (Franco da Rocha, São Paulo), à la National Gallery (Washington DC) et à la Mariane Ibrahim Gallery (Chicago), entre autres. En 2021, il a été reconnu par ArtReview comme l’une des 100 personnes les plus influentes de l’art contemporain mondial.



Nádia Taquary
Oriki 2401, 2024
Bois sculpté, disques de vinyle,
perles de verre (orange et
noires), coquillages cauris
23 x 15 x 14 cm



Nádia Taquary
Oriki 2404, 2024
Bois sculpté, disques de vinyle,
perles de verre (orange et noires),
coquillages cauris
23 x 15 x 14 cm

Nádia Taquary
Oriki 2402, 2024
Bois sculpté, disques de vinyle,
perles de verre (jaune, marron
et noires), coquillages cauris
26 x 19 x 14 cm



Nádia Taquary
Oriki Loo, 2015/2024
Bois sculpté
26 x 14 x 9 cm

Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa

Helio Menezes

Exposições enunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como do que ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos, entretanto, podem se prolongar para além de sua realização imediata. Sabemos também que exposições e museus, com seus critérios de seleção, são não somente espaços de exibição de arte, mas criadores de discursos sobre ela e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos como característicos de certo tipo de produção e no mercado de arte. No caso do nosso tema, eles terão papel fundamental na consolidação de modos de conceber e expor peças de arte afro-brasileira.

Nos últimos trinta anos, uma série de mostras de arte afro-brasileira vem sendo montada no país (e também, em menor número, no exterior), em espaços outros para além dos já referenciais *Museu Afro-Brasileiro* (Salvador) e *Museu Afro Brasil* (São Paulo). O crescente interesse pela área também se revela na profusão de debates e cursos organizados recentemente sobre a questão. Se, como vimos, são muitos os modos de conceituar as artes plásticas afro-brasileiras, igualmente diversas têm sido as maneiras de expô-las. Com estratégias nem sempre concordantes, ainda que inspiradas em referenciais comuns.

Tal datação em três décadas não é fortuita. Com efeito, 1988 foi uma dessas datas infrequentes na história do Brasil, ao menos no que tange ao volume de discussões e debates em torno do papel da África na arte e «cultura brasileira» – com as aspas que tal expressão necessariamente enseja. Capitaneados pelo mote dos cem anos da abolição jurídica da escravidura no país, diversos eventos foram realizados Brasil afora, boa parte promovida por agências governamentais brasileiras, mas não só. Por outro lado, esse foi também um ano de forte denúncia da «farsa da abolição» pelo movimento negro que, ensejado pela data redonda, se reorganizava em novas frentes de ação e militância. Marchas, debates e protestos foram convocados, colocando na agenda política de discussões daquele ano simbólico os temas indesejáveis, dos quais as comemorações oficiais buscavam desviar.

Foi nesse contexto de eventos, comemorações e dilemas que se organizou a emblemática exposição *A mão afro-brasileira* (1988), mostra que viria a se tornar determinante para nosso campo de investigação. Ao lançar pela primeira vez no país uma mostra extensa composta apenas por obras de artistas negros, os curadores Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Moura forneceram um fôlego renovado ao debate sobre arte afro-brasileira no país. «Não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro», explicou Araújo à época. A série de exposições posteriores de arte ou artistas afro-brasileiros que dela, de alguma forma, se derivaram, ratifica seu caráter inaugural.

A referência à figura de Emanuel Araújo quando se trata de arte afro-brasileira é mesmo inescapável. Curador de um conjunto numeroso de exposições sobre o tema, o artista santo-amarense foi responsável por uma verdadeira retomada da questão, após um período de relativa hibernação. Suas mostras foram redefinindo o sentido do termo, de modo a se tornarem incontornáveis para novos interessados, artistas e estudiosos. Elas culminariam na criação do *Museu Afro Brasil* (MAB), em 2004, num processo que durou cerca de vinte anos de pesquisa, formação de uma grande coleção particular (que se converteria, em grande medida, no próprio acervo do MAB) e negociações políticas.

Genealogia das exposições de arte afro-brasileira

É certo que importantes exposições em torno do tema afro-brasileiro foram organizadas antes de Araújo. Figuram entre os exemplos as mostras organizadas por Lina Bo Bardi nos anos 1950-60, compostas por um amplo conjunto de peças de arte afro-brasileiras. Trata-se de exposições como *Bahia no Ibirapuera* (co-curadoria de Lina Bo Bardi e Martins Gonçalves, realizada paralelamente à 5ª Bienal de São Paulo, em 1959); *Mostra de Escultura Afro-Brasileira* e as individuais de *Emanuel Araújo*, *João Alves*, *Agostinho Batista de Freitas*, *Aginaldo Manuel dos Santos* e *Carrancas do Rio São Francisco*, com obras do mestre Francisco Biquiba (todas realizadas ao longo do ano de 1961 no MAM-BA); *Nordeste* (Solar do Unhão, Salvador, 1963) e *A Mão do Povo Brasileiro* (Museu de Arte de São Paulo, 1968).

Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bo Bardi adentraram o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições, ganhando relevância pela recorrência com que nelas aparecem. São referências como os ex-votos nordestinos, as *carrancas* e cabeças de proa dos barcos do rio São Francisco, objetos do candomblé e vestimentas dos orixás. Peças que viriam, décadas depois, a figurar em diversas exposições e museus afins, como a própria *A mão afro-brasileira* e os museus Afro-Brasileiro e Afro Brasil. Esse impulso criativo, entretanto, seria abalado pelos eventos políticos de abril de 1964. Com o golpe militar daquele ano, a trajetória da curadora e suas linhas de pesquisa e exposição foram duramente alteradas. A montagem da mostra *Nordeste em Roma* (Itália), por exemplo, foi censurada pelo governo brasileiro, que viu na exibição daquelas peças um caráter subversivo e contrário à imagem que o país almejava projetar de si mesmo. Sinais de um racismo estrutural que há tempos permeia as instituições políticas brasileiras.

Também as iniciativas de *Abdias do Nascimento*, na década de 1950, são dignas de nota e referência para a constituição do campo expositivo e conceitual da arte afro-brasileira.

Artista plástico, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político, Nascimento foi um homem de muitas facetas e ocupações. Nome importante da história dos movimentos negros no Brasil, foi ele também o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista: «Arte negra é precisamente a prática da libertação negra — reflexão e ação, ação e reflexão — em todos os níveis e instantes da existência humana», defendia. É nesse espírito que foi criado o *Museu de Arte Negra* (MAN) em 1950, primeira iniciativa museológica do país «destinada à promoção da arte do negro — e da arte de outros povos influenciados por ele — como um processo de integração étnica e estética».

O projeto, porém, encontrou seguidas barreiras para a sua realização, nunca chegando o museu a ter uma sede própria. Os dezoito anos que separaram a concepção do MAN da primeira exposição de seu acervo — uma mostra organizada em 1968 nas dependências do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, então sob a direção de Ricardo Cravo Albin — são sintomáticos da dificuldade em se criar, naquele contexto de repressão política e social, um espaço destinado à arte afro-brasileira.

Outro projeto de museu voltado ao tema afro-brasileiro só viria a lograr visibilidade e realização no período de distensão do regime. Fundado em 1974, o *Museu Afro-Brasileiro* foi fruto de uma cooperação inédita entre o Centro de Estudos Afro-Orientais, o Ministério das Relações Exteriores, a Universidade Federal da Bahia, Embaixadas de países africanos, o Governo do Estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador. O momento era oportuno e reunia uma série de condicionantes distintos

daqueles enfrentados por Abdias do Nascimento quase trinta anos antes. Mas a instituição enfrentou dificuldades assemelhadas. Mais de oito anos separaram sua fundação e a efetivação de sua abertura, marcados por preconceitos de toda ordem e disputas acirradas. A começar pelo local de sua sede, o prédio da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus. Por conta das alterações com os dirigentes da classe médica baiana, contrários à instalação do MAFRO no «Templo da Medicina», o plano inicial do museu, elaborado por Pierre Verger — um projeto ousado, prevendo a ocupação da totalidade do prédio, um acervo de cinco mil peças de diferentes estilos e sociedades do continente africano e peças afro-brasileiras de acervos de todo o país —, foi reduzido de modo a ocupar apenas 10% do espaço, tendo por consequência uma brusca redução do acervo e de sua própria visibilidade.

Esses exemplos, claro está, não encerram nem poderiam esgotar a totalidade de mostras e museus de arte afro-brasileira que antecederam as primeiras iniciativas de Emanuel Araújo na área. O histórico de disputas que atravessa essas experiências, entretanto, deixa transparecer o ineditismo e a importância da mostra por ele organizada em 1988.

A experiência do Museu Afro Brasil

Localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo, no Pavilhão Manuel da Nóbrega, o MAB foi oficialmente instituído pelo Decreto Municipal nº 44.816/2004, durante a gestão da prefeita Marta Suplicy, e concebido por uma equipe multidisciplinar de profissionais afins à área, entre artistas, antropólogos, museólogos, pedagogos e historiadores. O espaço do museu é dividido em dois andares, sendo o primeiro dedicado às exposições temporárias (mais de 180 foram organizadas entre 2004 e 2015) e o segundo, à exposição de longa duração, abrigando um acervo de cerca de sete mil obras. Esta, por sua vez, é dividida em seis núcleos temáticos, organizados de modo contíguo no espaço expositivo e delimitados por cores ao invés de por salas: *África: diversidade e permanência*; *Trabalho e escravidão*; *Religiosidade afro-brasileira*; *Sagrado e profano*; *História e memória*; e *Artes plásticas: a mão*

afro-brasileira (englobando os setores de arte contemporânea, arte do século XIX, arte do século XVIII e arte «popular»).

Ao articular diferentes objetivos — de valorização, denúncia e reparação — o MAB se configura como um museu histórico, etnográfico e de arte. Pretende, segundo o documento Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva, espécie de manifesto fundador da instituição, unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito das sociedades afro-atlânticas.

A visão e o acervo de Araújo, ao ganhar corpo e forma institucional com o Museu Afro Brasil, se constituíram assim em referenciais decisivos do que se entende hoje pelo conceito. Mais que isso: qual um pêndulo que oscila entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema, a exposição de longa duração do MAB transplanta e condensa, no plano expositivo, muitas das discussões acumuladas em livros e artigos sobre arte afro-brasileira ao longo do último século. Apresentando-se como uma síntese aberta, direciona esse acúmulo de interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras.

De todo modo, ao trazer à discussão o papel dos africanos e seus descendentes na formação do país, o MAB encaminha para uma reflexão necessária e muitas vezes silenciada sobre os processos de mestiçagem, de absorção e rejeição dos aportes africanos pela sociedade brasileira na constituição das artes, culturas e identidade nacionais. Reafirma, assim, e por meio de recursos visuais, a tese de que falar do Brasil implica, necessária e inescapavelmente, em falar de um afro-Brasil, dada a participação decisiva do «africano como colonizador» do país, para abusarmos dos termos de Querino. Nesse sentido, acredito que mais vale pensar o Museu Afro Brasil como um poderoso discurso sobre arte

afro-brasileira e sobre as relações entre Arte, África e Brasil, consolidado ao longo de quatorze anos de existência; mas não o único. O relativo «boom» de exposições realizadas no país sobre a temática afro-brasileira nesse mesmo período vem fomentando a ampliação dos debates sobre o tema, dando visibilidade a outros artistas afro-brasileiros, para além daqueles do repertório do MAB e, nesse processo, também gerando novas reflexões e dissidências.

Trecho retirado do texto: MENEZES, Hélio. «Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa». In.: Histórias afro-atlânticas. V. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Masp, 2018.

Hélio Menezes é curador e antropólogo. Co-curador da 35ª Bienal de São Paulo, Coreografias do impossível, foi Diretor Artístico do Museu Afro Brasil e curador de Arte Contemporânea e Literatura do Centro Cultural São Paulo. É mestre em Antropologia Social pela USP e Affiliated Scholar ao Brazil Lab da Princeton University. Foi idealizador do projeto Dos Brasis (SESC), e curador de importantes exposições, como Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros (IMS), Histórias Afro-Atlânticas (MASP/Instituto Tomie Ohtake), Vozes contra o racismo, além de mostras no Museu de Arte Osório César, na National Gallery (Washington DC) e na Mariane Ibrahim Gallery (Chicago), entre outras. Em 2021, foi reconhecido pela ArtReview como uma das 100 pessoas mais influentes da arte contemporânea global.



Ione Saldanha
Untitled, Bamboo, 1960's
 Acrylique sur Bambou
 215 cm Ø 6,5 cm
 Courtesy de l'artiste et de
 la Galeria Simões de Assis

Ione Saldanha
Untitled, Bamboo, 1967
 Acrylique sur Bambou
 257,5 cm Ø 4 cm
 Courtesy de l'artiste et de
 la Galeria Simões de Assis



Jaider Esbell
 2019
 Acrylique et feutre permanent
 sur toile
 Signée et datée en bas
 à gauche
 101 x 93 cm

Remerciements

Nous remercions Benjamin Seroussi et Fernanda Pitta qui nous ont indiqué les auteurs qui ont accepté de participer à cette édition, pointant les contradictions et les possibilités de ces cosmogonies brésiliennes. Nous souhaitons aussi remercier Bruno Novelli, Carmo Johnson, Galatea, Galeria Almeida e Dale, Galeria Frente, Galeria Gomide&Co, Galeria Portas Vilaseca, Galeria Simões de Assis, Jones Bergamin, MAHKU et Max Perlingeiro pour les emprunts d'oeuvres. Cette exposition célèbre la Saison Croisée France Brésil 2025, avec le soutien de l'Ambassade du Brésil en France – Itamaraty, sous l'égide de Son Excellence Monsieur Ricardo Neiva Tavares, Ambassadeur du Brésil en France.



**natalie
seroussi**

34 rue de Seine 75006 Paris
T +33 (0)1 46 34 05 84
F +33 (0)1 46 33 03 37
galerie@natalieseroussi.com
www.natalieseroussi.com

SOPHIE SU
ART ADVISORY

Coleção de Ex votos
Bois sculpté polychrome
Fin XIX^e et XX^e siècle
223 pièces