



Vaivém/To-and-Fro







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

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

—AILTON KRENAK, junho (june) 2019

Ministério da Cidadania apresenta  
Banco do Brasil apresenta e patrocina

# VIVÉM

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

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

CCBB BRASÍLIA  
3 de setembro a 10 de novembro de 2019

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

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

## To-and-Fro

curadoria/curatorship  
Raphael Fonseca

Produção



arte3 conceito



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA







O Ministério da Cidadania e o Banco do Brasil apresentam a exposição *Vaivém*, que investiga as relações entre as redes de dormir e a construção da identidade brasileira. Com curadoria de Raphael Fonseca, crítico e historiador da arte, a mostra reúne artistas de contextos sociais distintos e diferentes períodos históricos e regiões do país, que refletem sobre rupturas e resistências na representação e nos usos das redes na arte e na cultura visual nacional.

A mostra acontece nos quatro CCBBs — em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Brasília e em Belo Horizonte — e traz mais de 300 obras dos séculos 16 ao 21, de cerca de 140 artistas, incluindo Bené Fonteles, Tarsila do Amaral, Tunga, além de trabalhos inéditos de artistas contemporâneos indígenas, como Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e o coletivo MAHKU, e ainda algumas redes de artesãs criadas especialmente para o projeto.

Ao realizar a exposição, o CCBB reforça seu compromisso em promover o acesso amplo à cultura e à fruição artística, e contribui para o repertório cultural da sociedade e a formação de público, oferecendo uma visão abrangente de um símbolo de nossa identidade.

— Centro Cultural Banco do Brasil

The Ministry of Citizenship and Banco do Brasil feature the exhibition *To-and-fro*, which investigates the relationship between hammocks and the construction of the Brazilian national identity. Curated by art critic and historian Raphael Fonseca, the exhibit gathers artists from different regions, social backgrounds and historical periods, who reflect about permanency, ruptures and resistance in the depiction and the use of hammocks in Brazilian art and visual culture.

The exhibition takes place in four CCBB units—in São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília and Belo Horizonte—, bringing more than 300 pieces, from the 16th to the 21st centuries, by approximately 140 artists, including Bené Fonteles, Tarsila do Amaral and Tunga, besides unseen works by indigenous contemporary artists like Arissana Pataxó, Denilson Baniwa and the MAHKU collective, as well as some hammocks by Brazilian artisans especially made for the project.

By carrying out this exhibit, CCBB reinforces its commitment in promoting wide access to culture and artistic fruition, and it contributes to the creation of a cultural repertoire for society and drawing an audience for art—offering an extensive view of a symbol of our identity.

— Centro Cultural Banco do Brasil



## INTRODUCTION

“To-and-Fro” is an exhibition that was born from the PhD thesis in art history that I presented at the Institute of Arts at the Rio de Janeiro State University between the years of 2012 and 2016. To see the project take place in a public and free of charge space, such as the Banco do Brasil Cultural Center is proof of the importance of public cultural and educational institutions in our country. Organizing this catalog, therefore, is the consolidation of the project. After all, as one curator once told me, exhibitions may be ephemeral, but publications remain and become documents—of the artists, the curatorial concept and, always, of its time.

This publication continues to give prominence to the central element of the research and the exhibition: the iconographies of the hammocks and their discursive contexts. We hope—as a team—that this book becomes reference for researches around the images that include the hammocks and the pieces which are, themselves, the object. Just as the exhibition design proposes, the invitation is for the readers to establish links between different times, geographies and languages through these groups of images. In this sense, an effort was made to include in this catalog the largest number of works present in the itineraries of the exhibition.

Aiming a dialogue with the experience of visiting the exhibition at the Banco do Brasil Cultural Center in São Paulo—the first space to receive the project—we organized this publication following the orientation of the six sections constituting the exhibition, from the basement to the fourth floor of the building. Photographs of the views of the xhibition design were essential for the reader to understand part of the physical relations established there. Unlike the virtual experience of writing a thesis, organizing an exhibition is a great collective effort to put “things”, objects, side by side. We hope that this publication will convey something of the physical experience of being in there.

In order to expand the thoughts around the hammocks, fifteen authors were invited to collaborate with texts related to various aspects of the exhibition. Advocating from different research areas and different social contexts, their points of view amplify the net of readings whose possibilities are infinite—the hammocks will always allow us to continue constructing contradictory ideas about Brazil. The violence of colonization in Brazil, the Amerindian ancestries, the criticism towards concepts of modernity, the relationship between the hammock and regional identities, and way contemporary artists explore the object are just some of the topics that have been explored through this book.

Let the readers come and help us expand the dialogues.

It is up to us, as critics of the dissemination and polysemy of images, to remain engaged in their analysis and in the deconstruction of common senses and stereotypes that revolve around the notions of “Brazil”, “Brazilian” and “Brazilianess”. Strangeness is necessary—without it, we are not able to write new stories for our future.

Raphael Fonseca, Curator

## INTRODUÇÃO

“Vaivém” é uma exposição que nasceu da tese de doutorado em história da arte que realizei no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro entre os anos de 2012 e 2016. Vê-la realizada em um espaço de acesso gratuito como o Centro Cultural Banco do Brasil é uma prova da importância das instituições culturais e educacionais públicas no nosso país. Organizar esse catálogo, portanto, se configura como a solidificação do projeto. Afinal, como certo curador uma vez me disse, as exposições podem ser efêmeras, mas as publicações ficam e se transformam em documentos— dos artistas, de um pensamento curatorial e, sempre, do seu tempo.

Essa publicação segue dando protagonismo ao elemento central da pesquisa e exposição: as iconografias das redes de dormir e seus contextos discursivos. Desejamos— enquanto equipe — que esse livro se torne referência para pesquisas em torno das imagens que incluem as redes e de obras que são, por si só, o próprio objeto. Assim como proposto expograficamente, fica o convite para que os leitores estabeleçam cruzamentos entre diferentes temporalidades, geografias e linguagens percebidos nesse conjunto de imagens. Nesse sentido, foi feito um esforço para incluir nesse catálogo o maior número de obras presentes nas itinerâncias da exposição.

Visando um diálogo com a experiência da visita na exposição no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo — primeiro espaço a receber o projeto —, dividimos a publicação seguindo a orientação dos seis núcleos ali presentes, do subsolo ao quarto andar. Fotografias de vistas da montagem foram essenciais para o leitor compreender parte das relações físicas ali estabelecidas. Diferente da experiência virtual de escrever uma tese, organizar uma exposição se trata de um grande esforço coletivo em colocar “coisas”, objetos, um ao lado do outro. Esperamos que a publicação transmita algo da experiência física de se estar ali dentro.

Para ampliar o exercício de se refletir a respeito das histórias das redes de dormir, quinze autoras e autores foram convidados para colaborar com textos relativos a diferentes aspectos da exposição. Advindos de diferentes áreas de pesquisa e lugares de fala, seus olhares dão prosseguimento a uma trama de leituras cuja abertura é infinita — as redes sempre permitirão que sigamos construindo ideias contraditórias de Brasis. A violência colonizadora do Brasil, as ancestralidades ameríndias, a crítica à noção de modernidade, a relação entre a rede e ideias regionalistas, além dos usos do objeto por artistas contemporâneos são apenas alguns dos tópicos aqui dedilhados. Que os leitores se aproximem e nos ajudem a ampliar as varandas dessas reflexões.

Cabe a nós, enquanto indivíduos críticos da disseminação e polissemia das imagens, seguir engajados em sua análise e na desconstrução do senso comum e dos estereótipos que giram em torno das noções de “Brasil”, “brasileiro” e “brasilidade”. Estranhar é preciso — sem essa ação, não somos capazes de escrever novas histórias para o nosso futuro.

Raphael Fonseca, curador





## ARTISTAS NA EXPOSIÇÃO/ARTISTS IN THE EXHIBITION

Abraham Ortelius, Adriana Aranha, Alain Manesson Mallet, Albert Frisch, Alexandre Sequeira, Aline Baiana, Alzelina Luiza, Ana Miguel, André Komatsu, André Thevet, Ângelo Abu, Angelo Agostini, Anísio Medeiros, Antonio Pigafetta, Arissana Pataxó, Armando Queiroz, Associação das Rendeiras de Bilro da Santana do Cariri, Antônia Cardoso + Gertrudes Gonçalves + Graça Maria + Joana D'Arc Pereira + Maria Luiza Lacerda + Sheila Caetano, Associação de Produtoras e Artesãs de Roça Grande: Cristina dos Santos, Bené Fonteles, Benedito José dos Santos, Bispo do Rosário, Bruno Liberatti, Luís da Câmara Cascudo, Cândido Portinari, Carlos Julião, Carmézia Emiliano, Carybê, Caspar Schmalkalden, César Oiticica Filho, Charles Landseer, Cláudia Andujar, Dalton Paula, Dan X, Daniel Santiago, Danielle Fonseca, Denilson Baniwa, Dhiani Pa'saro, Djanira, Duhigó, Edjailson Batista Lira, Eduard Hildebrandt, Ernesto Neto, Estúdios Walt Disney, Felipe Abdala, Ferdinand Denis, Fortunato da Alamandini, Francisco Klinger, Frans Post, Franz Keller, François Castelnau, Frida Baranek, Füäreicü, Gaspar Barleus, Georg Marcgraf, Giacomo Galstadi, Gonzalez Fernández de Oviedo, Gonçalves Barros da Rosa, Guillaume Le Testu, Gustavo Caboco, H. Lewis, Hans Staden, Hélio Oiticica, Heinrich Fleiuss, Henry Chamberlain, Henry Koster, Hercules Florence, Hippolyte Taunay, Isaac Diniz Lucio, Isael Maxakali + Gerente Maxakali + Juninho Maxakali + Maísa Maxakali + Mamed Maxakali + Nestor Maxakali + Noêmia Maxakali + Paulinho Maxakali + Rogério Maxakali + Sueli Maxakali, J. Borges, Jaider Esbell, Jaime Lauriano, Jean-Baptiste Debret, Jean de Léry, Joan Blaeu, John Rafael, Joaquim Cândido Guillobel, Joaquim José Codina, Joaquim Lopes Cabral Teive, Joaquim Pedro de Andrade, Johann Moritz Rugendas, John Rafael, José Inácio Parente, Juvanil Kasaga, Lasar Segall, Lina Bo Bardi, Louise Botkay, Luciana Magno, Lúcio Costa, Luiz Braga, Major Thomaz Reis, MAHKU, Manoel Santiago, Marcel Gautherot, Marcelo Cidade, Marcone Moreira, Marga Puntel, Maria Nepomuceno, Maria Rosilene Bismani & Sepi Shamãtxi, Mário de Andrade, Maureen Bisilliat, Maximillian Wied-Neuwied, Menegildo Isaka, Mestre Vitalino, Moisés Piyäko, Mokini Waiãpi + Roselini Waiãpi + Xykyreu Waiãpi, Nicolaes Van Geelkercken, Nilo, OPAVIVARÁ!, Pakuiura Mehinako, Paulo Mendes da Rocha, Paulo Nazareth, Pierre Verger, Ranchinho, Rodrigo Ambrósio, Rodrigo Bueno, Rodrigo Siqueira, Sallisa Rosa, Sergio Rodrigues, Spix & Martius, Talles Lopes, Tarsila do Amaral, Theodor Galle, Theodore De Bry, Thomas Valentin, Tunga, Ueliton Santana, Vallandro Keating, Vanessa Teixeira, Vicente do Rego Monteiro, Virgínia Pinho, Wewito Piyäko, Yermollay Caripoune, Zacharias Wagener

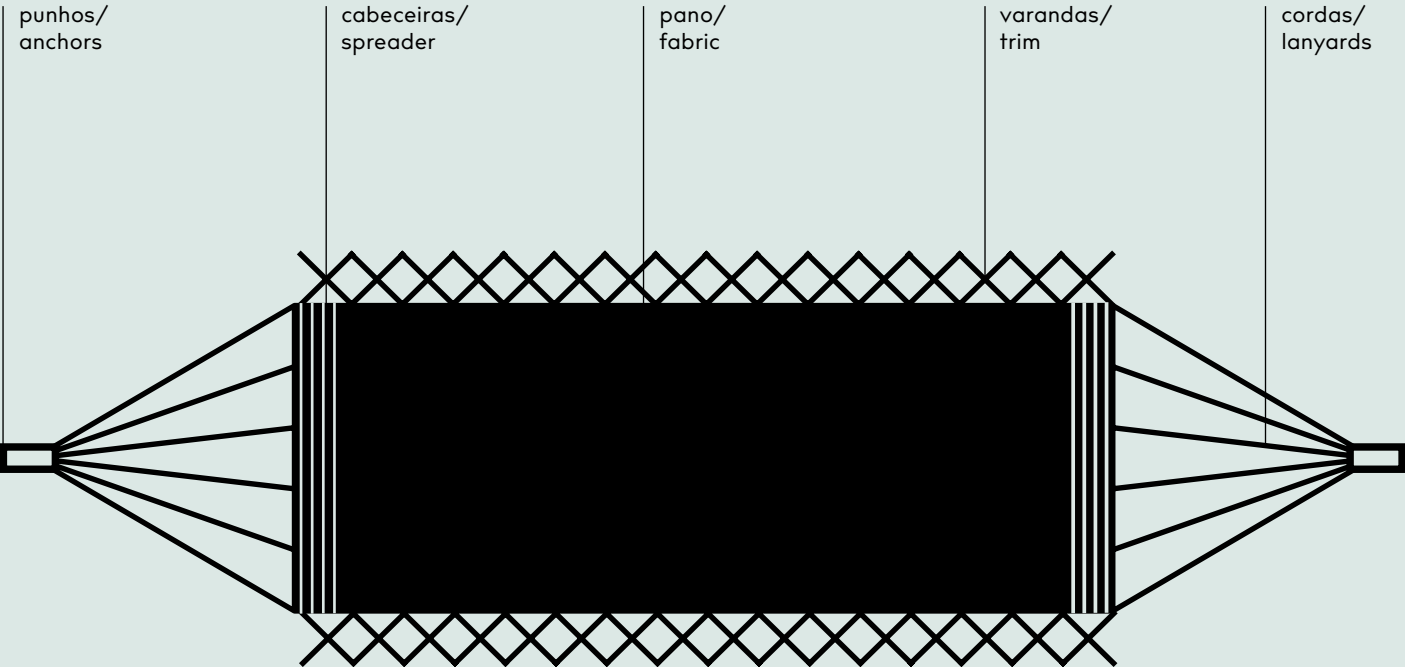


Enquanto objeto material, a rede de dormir consiste numa espécie de tecido com alças. Originalmente feita de fibras naturais, a partir da invasão portuguesa, as mulheres dos colonos adaptaram a técnica indígena a suas varandas, passando a fazer as redes de algodão enfeitadas com franjas. Hoje, elas são fabricadas de diversas formas e materiais, desde as mais tradicionais, de fio tecidas em “batelão” (tear) mecânico ou elétrico, até as feitas a partir de técnicas e materiais sintéticos.

A rede de dormir tradicional é composta basicamente de quatro materiais:  
PANO: elemento retangular de tecido onde a pessoa se deita, sendo o componente mais vistoso da rede;  
CORDAS: elementos que ligam o pano aos punhos, encarregados de sustentar o peso que o pano recebe;  
PUNHOS: elementos em formato de aro, localizados nas extremidades da rede. São eles que mantêm as redes suspensas nos armadores ou ganchos. Além dos funcionais, a rede pode ser dotada de materiais decorativos:  
VARANDAS: são franjas adaptadas nas laterais das redes. Geralmente são confeccionadas em crochê ou macramê.

The hammock consists of a sort of fabric with straps. Originally made from plant fiber, after the Portuguese invasion, colonial women adapted the indigenous techniques, making them from cotton and adding a decorative trim. Today they are fashioned out of all kinds of materials, from the most traditional, using fabric woven in a mechanic or electric looms, to those that are made using synthetic material and industrial techniques.

The traditional hammock is composed of, basically, four parts:  
FABRIC: rectangular in shape and made of cloth, large enough for someone to lie. It is the most visible part of the hammock;  
LANYARDS: used to attach the hammock to the anchors, which help sustain the weight received;  
ANCHORS: shaped like a loop, located at the ends of the hammock. They are responsible for keeping the hammock suspended on hooks or hammock bars. Beyond the functional elements, the hammock can receive decorative elements:  
TRIM: added to the sides of the hammock, they are usually crocheted or macramê.











curadoria e organização editorial/  
edited by

Raphael Fonseca

textos de/texts by

Aldrin Moura

Amanda Carneiro

Breno M. R. de Faria

Clarissa Diniz

Durval Muniz

Fernando de Tacca

Fred Coelho

Jorge Coli

Ludimilla Fonseca

Maria Berbara

Marize Malta

Naine Terena

Rafael Cardoso

Rosângela de Jesus

Pollyanna Quintela

Tania Rivera

Valéria Piccoli



RESISTÊNCIAS  
E PERMANÊNCIAS  
*RESISTANCES AND  
PERMANENCES*

20

A REDE DO TEMPO-ESPAÇO  
ENTRE RESISTÊNCIAS  
E PERMANÊNCIAS 50  
*THE TIME-SPACE HAMMOCK  
BETWEEN RESISTANCE  
AND PERMANENCE 274*  
Naine Terena

MUDAS 54  
*SAPLINGS 277*  
Clarissa Diniz

A REDE COMO  
ESCULTURA,  
A ESCULTURA  
COMO REDE  
*HAMMOCKS  
AS SCULPTURES,  
SCULPTURES  
AS HAMMOCKS*

58

REDES E CASULOS 102  
*HAMMOCKS AND COCOONS 280*  
Fred Coelho

VAIVÉM... VAMOS... 105  
*TO-AND-FRO... LET’S GO... 282*  
Marize Malta

TUNGA (EM BALANÇO) 110  
*TUNGA (SWINGING) 285*  
Tania Rivera

TRABALHAR CANSA 112  
*WORK TIRES 287*  
Pollyana Quintella

OLHAR PARA  
O OUTRO,  
OLHAR PARA SI  
*LOOKING  
AT THE OTHER,  
LOOKING  
AT YOURSELF*

116

A IMAGEM DA REDE ENTRE  
A TRADIÇÃO CLÁSSICA  
E A CONSTRUÇÃO  
DA ALTERIDADE NO SÉCULO 16 159  
*THE HAMMOCK IMAGE BETWEEN  
CLASSICAL TRADITION AND  
THE CONSTRUCTION OF ALTERITY  
IN THE 16TH CENTURY 290*  
Maria Berbara

DISSEMINAÇÕES:  
ENTRE O PÚBLICO  
E O PRIVADO  
*DISSEMINATIONS:  
BETWEEN PUBLIC  
AND PRIVATE*

162

“QUEM VEM LÁ?”:  
REDES DE CIRCULAÇÃO  
ICONOGRÁFICA 194  
“WHO COMES THERE?”:  
ICONOGRAPHIC CIRCULATION  
OF HAMMOCKS 292  
Amanda Carneiro

A ARTE DO DESCANSO  
NA AMAZÔNIA 197  
*ON THE HAMMOCK SWING:  
THE ART OF RESTING  
AT AMAZON 294*  
Aldrin Moura

O PECADO NA REDE 201  
*THE SIN ON A HAMMOCK 297*  
Jorge Coli

DOIS LIVROS, DUAS REDES 204  
*TWO BOOKS,  
TWO HAMMOCKS 299*  
Valéria Piccoli

MODERNIDADES:  
ESPAÇOS PARA  
A PREGUIÇA  
*MODERNITIES: SPACES  
FOR LAZINESS*

208

DAS REVISTAS ILUSTRADAS  
AO ZÉ CARIOCA: CONSTRUÇÕES  
DE “MODERNIDADE”  
E IDENTIDADES 232  
*FROM ILLUSTRATED MAGAZINES  
TO JOE CARIOCA: HAMMOCKS  
BUILDING “MODERNITY”  
AND IDENTITIES 303*  
Rosângela de Jesus

MACUNAIMICAMENTE,  
OU O CÔNCAVO  
E O CONVEXO DA REDE 238  
*MACUNAIMICALLY,  
OR THE CONCAVE  
AND THE CONVEX OF  
THE HAMMOCK 307*  
Rafael Cardoso

SOBRE VIDAS, VENTOS  
E ESPERAS 241  
*ON LIVES, WINDS  
AND WAIT 309*  
Fernando de Tacca

INVENÇÕES  
DO NORDESTE  
*INVENTIONS  
OF THE BRAZILIAN  
NORTHEAST REGION*

244

O SEQUESTRO DE  
UM OBJETO BALANÇANTE 267  
*THE KIDNAPPING OF  
A SWINGING OBJECT 311*  
Durval Muniz





Aline Baiana. Alzelina Luiza. Arissana Pataxó. Armando Queiroz. Bené Fonteles. Bispo do Rosario.  
Carmézia Emiliano. Claudia Andujar. Dalton Paula. Francisco Klinger. Gustavo Caboco. Isael Maxakali +  
Gerente Maxakali + Juninho Maxakali + Maísa Maxakali + Mamed Maxakali + Nestor Maxakali +  
Noêmia Maxakali + Paulinho Maxakali + Rogério Maxakali + Sueli Maxakali. Jaider Esbell. Menegildo Isaka.  
Yermollay Caripoune

RESISTÊNCIAS  
E PERMANÊNCIAS  
*RESISTANCES AND  
PERMANENCES*

As redes de dormir podem ser vistas como símbolos de resistência e permanência dos povos originários do Brasil. Mesmo com séculos de colonização e com as recentes crises políticas quanto aos direitos indígenas, elas se perpetuaram como uma das muitas tecnologias ameríndias. Neste núcleo, apresentamos obras de artistas que em sua maioria são indígenas e que olham para esses objetos como conexão: entre gerações, entre mulheres ou entre indivíduos que buscam o cumprimento dos direitos humanos. Devido a sua história milenar, a rede pode ser vista entre a ancestralidade e a contemporaneidade. Aqui, ela é pensada por artistas que a associam a uma perspectiva mais política, que simboliza a luta pela sobrevivência das muitas culturas indígenas que pulsam no Brasil.

Hammocks can be perceived as a symbol of native-Brazilian peoples' resistance. Even with centuries of colonization and the current political crisis regarding indigenous rights, hammocks have remained on Brazilians daily life as an Amerindian technology. This session presents mostly indigenous artists, who understand these objects as connections between generations, women or individuals who fight for the protection and maintenance of human rights. As a thousands of years old technology, hammocks swing from ancestry to contemporaneity. These artists present the hammocks from a political perspective, as an object which symbolizes the fight for survival of indigenous cultures still persisting in Brazil.







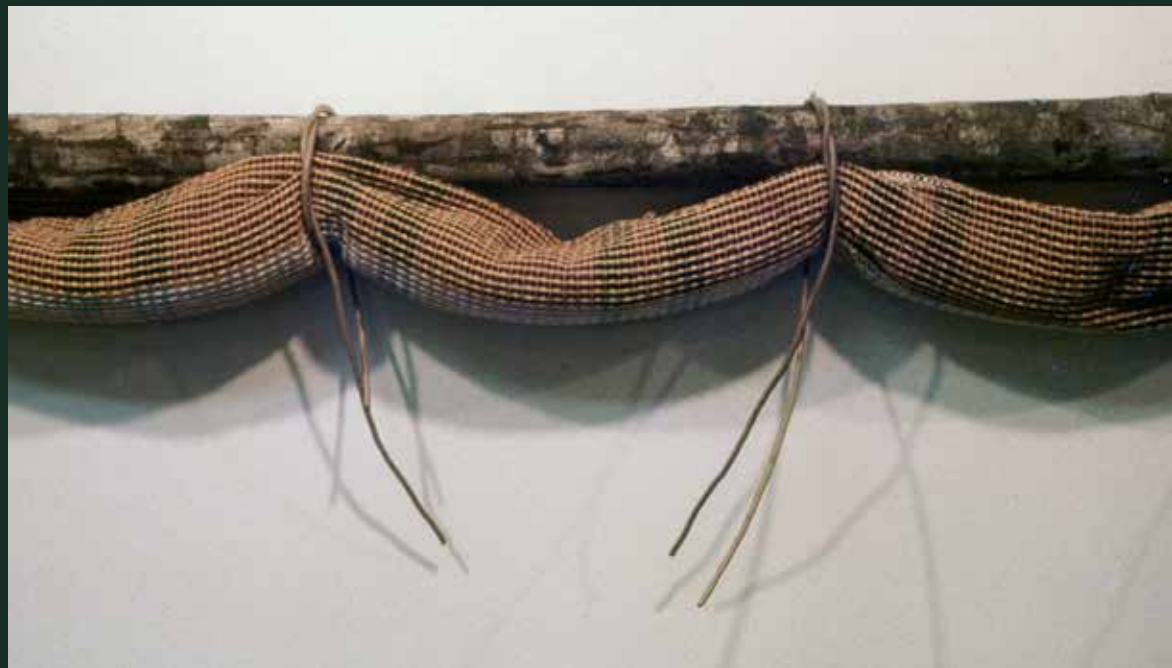
A partir da observação das ruas e da cultura material popular, Armando Queiroz cria obras que refletem sobre a alteridade e são pensadas para os olhos e o corpo do público. Ele explora conceitualmente questões sociais, políticas e patrimoniais, particularmente ligadas ao contexto amazônico—como neste trabalho, no qual problematiza o desaparecimento (físico e cultural) indígena. Composta de redes pretas içadas dentro do espaço fechado do cofre do CCBB SP, a obra possui uma carga trágica e direta, que faz pensar sobre a morte por enforcamento e até mesmo sobre o suicídio. No silêncio da instalação, os guaranis não cantam porque já não possuem mais voz.

Through the observation of streets and popular material culture, Armando Queiroz's pieces reflect on alterity, and target the public's eyes and body. He conceptually explores social, political and patrimonial issues, notably the ones linked to the Amazon context—like in this work, which renders problematics on the indigenous physical and cultural disappearance. Made with black hammocks hung inside the CCBB SP safe, the piece carries a tragic, direct burden which reflects about death by hanging and even suicide. In the silence of the installation, the Guarani people do not sing, because they no longer have a voice.

Armando Queiroz  
*Cântico Guarani*/Guarani Chant, 2010  
Instalação com redes de algodão/  
Cotton hammocks installation  
Dimensões variáveis/Variable  
dimensions  
Coleção do artista/Artist collection



Francisco Klinger Carvalho  
 Sem título/Untitled, 1990  
 Madeira, cipó, tecido/Wood, liana, fabric  
 96 x 240 x 23 cm  
 Coleção/Collection Marcos e Ksenia  
 Kogan Amaro



Aline Baiana  
 Expropriação/Expropriation, 2016  
 Arame farpado, distanciador  
 de cerca e arame/Barbed wire,  
 fence and wire stays  
 140 x 350 x 60 cm  
 Coleção da artista/Artist collection





*Yusha Kuru* é a narrativa Kaxinawá sobre o surgimento das doenças e as transformações das ervas. Naquele tempo, os Huni Kuin começaram a ficar muito doentes. Como antes deste ocorrido, não conheciam nenhuma doença, não sabiam como tratá-las. Vendo o sofrimento do povo, o Pajé encontrou Yuxibu (espírito da floresta) na mata. Yuxibu explicou que a doença vinha do sangue contaminado dos animais caçados. E que para curá-las, os pajés precisavam se transformar nas plantas medicinais. O povo se reuniu e se dividiu para identificar qual doença estava relacionada a cada animal e qual seria a cura para cada uma delas. Foi então que os pajés se transformaram nas ervas curativas. Sendo assim, as plantas são parte das mesmas famílias que as pessoas e cada erva tem um significado. Existem quatro partidos Huni Kuin: Banu, Inani, Dua e Inu. Mas todos se transformaram juntos: “foi que nem um relâmpago. Num momento era gente, no outro segundo era erva”.

Na acrílica, Menegildo Isaka descreve esses momentos: o sangue contaminado dos animais está ao fundo da composição. E no primeiro plano inferior da tela, vemos a transformação do pajé em plantas. Os quatro partidos Huni Kuin estão representados à esquerda. Já o Pajé deitado na rede ocupa a centro da composição tendo sido adicionado à narrativa pictórica, denotando as dimensões de morte, cura e transformação que as redes possuem na tradição indígena.

*Yusha Kuru* is the Kaxinawá narrative about the arising of diseases and the transformations of curative herbs. At a point in time, the Huni Kuin people began to get very sick. As before this occurred, they had no contact at all with any disease, they did not know how to treat sickness. Seeing the suffering of the people, the shaman found Yuxibu (the forest spirit) in the woods. Yuxibu explained that the diseases were coming from contaminated blood from hunted animals. And that in order to heal them, the shamans needed to be transformed into the medicinal plants. The people gathered and divided to identify which disease was related to each animal and what would be the cure for each one of them. It was then that the shamans became the healing herbs. Thus, plants are part of the same families as people and each herb has a meaning. There are four Huni Kuin parties: Banu, Inani, Dua and Inu. But they all turned together: “It was like a lightning. In one moment they were people, the next moment they were plants”.

In the painting, Menegildo Isaka describes these moments: the contaminated blood of the animals is at the bottom of the composition. And in the lower foreground of the screen, we see the transformation of the shaman into plants. The four Huni Kuin parties are represented on the left. The shaman lying in the hammock occupies the center of the composition and has been added to the pictorial





p. 30-31  
Menegildo Isaka  
*Yushã Kuru Dau Damini*, 2017  
Tinta acrílica sobre tela/  
Acrylic on canvas  
160 x 200 cm  
Acervo Galeria Estação/  
Estação Gallery Collection

Yermollay Caripoune  
*As Transformações do Criador  
Temerô e Seu Irmão Gêmeo Laposiê  
que Falam do Algodão na Nossa  
Cosmologia*/The Transformations  
of the Creator Temerô and His  
Twin Brother Laposiê Who Speak  
of the Cotton in Our Cosmology, 2019  
série de desenhos em papel  
canson e caneta posca/Drawings  
series in Canson paper and Posca  
uni-ball pen  
30 x 42 cm  
Coleção particular/Private collection

Yermollay Caripoune (*Adamnã—  
Desenhado Pintado Escrito*) vive na  
região do Oiapoque, entre o estado  
do Amapá e a fronteira com a Guiana  
Francesa. Sua pesquisa aborda  
as relações e dissensões entre os  
saberes tradicionais e científicos.  
Nessa série de desenhos, o artista  
apresenta a narrativa dos caripunas  
sobre a origem das redes de dormir.  
Segundo a tradição, nos tempos  
antigos, os caripunas não usavam  
roupas. Havia um casal que morava  
no Monte Taminã e que cultivava  
uma roça com muitas variedades  
de plantas. Quando a esposa ficou  
grávida, o marido fabricou uma  
esteira de junco para receber a  
criança. Nasceu uma menina bonita,  
bem branca e sorridente, mas que  
não conseguiu sobreviver. Seus pais  
ficaram muito tristes com sua morte.  
O pai enrolou a filha na esteira de  
junco e a enterrou no quintal. Foi  
então que Temerô (o Criador) fez  
nascer o *kotô* (algodão): uma árvore  
vermelha, cujas sementes são muito  
brancas. Temerô apareceu em  
sonho para a mãe e a instruiu sobre  
como coletar o algodão, processar e  
fabricar os fios. Assim, ela começou  
a fazer redes e roupas e repassou  
esse conhecimento para as outras  
mulheres da aldeia. O Criador disse  
ainda que, todas as vezes que a mãe  
se lembrasse da filha, seria capaz  
de criar redes. Sendo assim, ainda  
hoje, as mulheres levam as sementes  
de algodão para serem plantadas  
na roça em outubro. Nesse mesmo  
período, os caripunas fazem a Festa  
do Turé. Durante a celebração, as  
mulheres preparam o *laku* (local  
sagrado em forma de roda) enfeitado  
de algodão e a menina comparece  
espiritualmente à festa.

Yermollay Caripoune (*Adamnã—  
Drawn Painted Written*) lives in  
the Oiapoque region, between the  
state of Amapá and the border  
of French Guiana. His research  
explores the relationships and  
dissensions between scientific and  
traditional knowledges. In this series  
of drawings, the artist presents a  
Caripuna narrative about the origins  
of the hammock. According to it,  
the Caripuna people used to live  
unclothed. There was a husband  
and wife that lived on Mount Taminã  
and grew all varieties of plants in  
their small land. When the wife  
became pregnant, her husband  
handcrafted a mat out of rushes on  
which she could deliver the child.  
A beautiful baby girl was born, with  
white skin and big smile, but she did  
not live long. Her parents mourned  
her death. Her father wrapped his  
daughter in the mat and buried her  
in the garden. It was then that *Temerô*  
(the creator) created the *kotô* (cotton  
tree): red in color, with white seeds.  
Temerô appeared to the mother  
in a dream and taught her how to  
collect, process and turn the cotton  
into thread. And so she began  
to make hammocks and passed on  
that knowledge to the other women  
in the village. The Creator also said  
that every time a mother remembers  
her daughter, she will be able to  
create hammocks. And so, to this  
day, women take the cotton seeds  
and plant them in their lands in  
October. In this same period,  
the Caripuna hold the Turé Feast.  
During the celebration, women  
mount the laku (sacred spot shaped  
like a wheel) decorating it with  
cotton to host the spirit of the girl  
at the party.







Arthur Bispo do Rosario  
*Rede de Socorro*, séc. 20/Help Hammock,  
 20th century  
 Revestimento, costura, bordado, escrita/  
 Coating, sewing, embroidery, writing  
 71×18 cm  
 Acervo Museu Bispo do Rosario—Arte  
 Contemporânea/Bispo do Rosario Museum  
 collection—Contemporary Art



Alzelina Luiza  
*Criança na Rede/*  
 Child in the Hammock, 2019  
 Tinta acrílica sobre tela/  
 Acrylic on canvas  
 128×84 cm  
 Coleção da artista/  
 Artist collection

Alzelina Luiza realça a conexão íntima que existe entre as mulheres indígenas e a tecelagem: são elas que tecem e que cuidam das crianças. Assim, a rede é lugar de segurança e acolhimento produzido pelas mães. A atividade de tecer tem dimensões sociais, ambientais, econômicas, espirituais e políticas: está presente no cotidiano da família Ashaninka, sendo uma importante ferramenta de fortalecimento dos conhecimentos tradicionais. Foram as filhas de Pawa (o criador) que ensinaram as mulheres a tecer.

Na tela “Criança na rede”, Alzelina apresenta uma rede inspirada nas *kushma*: vestes tradicionais Ashaninka. Diferente da maioria dos grupos indígenas sul-americanos, os Ashaninka sempre usaram vestimentas, fazendo da *kushma* uma importante diferenciação étnica. Cabe notar que a palavra *kushma* é de origem quéchua e, embora também seja usada, os Ashaninka têm o termo *kitharentsi*, que é utilizado para se referir tanto à vestimenta como ao tear e ao tecido.

Alzelina Luiza highlights the intimate connection between indigenous women and weaving: they are the ones who weave and also take care of the children. Thus, the hammock may be understood as a place of security and shelter produced by mothers. The weaving activity has social, environmental, economic, spiritual and political dimensions: it is part of the daily life of the Ashaninka family, being an important tool for strengthening traditional knowledge. It was the daughters of Pawa (the creator) who taught women how to weave.

In the painting “Child on the hammock”, Alzelina presents a hammock inspired by *kushma*: traditional Ashaninka apparel. Unlike most South American indigenous people, the Ashaninka have always worn clothing, making the *kushma* an important ethnic differentiation. It should be noted that the word *kushma* is of Quechua origin, and although it is also used, the Ashaninka have the term *kitharentsi*, which is used to refer to the clothing, the loom and the cloth.





Jaider Esbell  
*A Capitiana Conta a Nossa História/*  
*The Leather Hammock Tells Our Story, 2019*  
Instalação com rede de couro bovino, cordas, dossiê, fita  
de cetim com texto/Installation with leather hammock,  
ropes, dossier, satin ribbon with text  
Dimensões variáveis/Variable dimensions  
Coleção do artista/Artist collection

Resumo da história:  
Indígenas esperam a justiça brasileira  
deitados na rede de couro de vaca.

O enredo:  
Com muita luta para voltar a viver em  
suas terras ancestrais, ocupadas por  
fazendas coloniais, indígenas de Roraima  
retomam o território pacificamente.  
(Brasil, séc. XXI). No entanto, em mais  
de cinco décadas de luta organizada,  
os indígenas tiveram dezenas de  
lideranças assassinadas pelos invasores.  
A justiça nunca aconteceu. A chegada  
do no território Macuxi, onde hoje é  
Roraima, o pajé já havia visto bem antes.  
Alertara o sábio, que junto com o povo  
de cor de poeira, viriam animais vorazes  
que dividiriam o mundo, de novo. Conta  
para nós essa rede de couro histórias  
antigas, desde o caso do corte da  
árvore Wazak’á, quando Makunaimi  
e os seus elevaram aquele mundo para  
bem próximo do nosso mundo atual.  
O universo Macuxi vem de lá e encontra  
o mundo moderno que é muito violento.  
A rede conta, também, histórias desse  
tempo. Chegou o homem branco e com  
ele um novo fim, a vida daquela forma.  
A transição para esse mundo, entre  
os Macuxi foi em um ritual. Curar os olhos  
passando pimenta benzida antes de  
ver o gado pela primeira vez na vida.  
Quem não passou pimenta morreu  
doente da alma ao ver o grande animal.  
Quem passou pimenta benzida nos olhos  
pode ver o homem branco e os animais,  
assim, passou a fazer parte do mundo  
dos contatos. As vacas destruíram as  
roças dos indígenas. O indígena viu na  
vaca uma caça e flechou. O fazendeiro  
mandou o vaqueiro matar o indígena.  
Os vaqueiros mataram um, dois, três,  
quatro... dezenas de indígenas. Na luta,  
o indígena começa a criar gado por  
estratégia. O gado ao lado do indígena  
também havia visto o pajé, bem antes.  
O gado no centro do conflito, o gado  
como argumento. A vaca deu o seu couro  
para que dali, ali, assim, por isso também,  
se fizessem redes para os testemunhos  
esperam a justiça, deitados. É a capitiana  
que conta essas histórias para a gente  
não dormir, não sentir conforto, não  
descansar, não esquecer, não desanimar,  
não desistir...

Summary of the story:  
Indigenous people wait for the Brazilian  
justice lying in a hammock made of cow  
leather.

The plot:  
With struggle to return to live in their  
ancestral lands, occupied by colonial  
farms, indigenous of Roraima peacefully  
return to the territory (Brazil, 21st century).  
However, in more than five decades  
of organized campaign, dozens of  
indigenous leaders have been  
assassinated by the invaders. Justice  
never happened. The arrival in the Macuxi  
territory, today known as Roraima, the  
shaman had already seen way before.  
The wise alerted that, along with the  
people of the color of dust, ravenous  
animals would come to divide the world,  
again. This leather hammock tells us  
old stories, since the case of the Wazak’a  
tree cut, when Makunaimi lifted that  
world to very close to our present world.  
The Macuxi universe comes from there  
and meets the modern world, which  
is very violent. The hammock also tells  
stories from that time. The white man  
came and, with them, a new end, life as it  
used to be. The transition to this world,  
among the Macuxi was in a ritual. Heal  
the eyes by using blessed pepper before  
seeing the cattle for the first time.  
Those who did not use pepper on their  
eyes, died ill of the soul upon seeing the  
great beast. Those who used the blessed  
pepper could see the white man and the  
animals, thus, they became part of the  
world of contacts. The cows destroyed  
the native lands. The indigenous saw  
the cow as a game animal and hunt.  
The farmer demanded the cowboy to kill  
the indigenous. The cowboys killed one,  
two, three, four... Dozens of indigenous.  
In the struggle, the indigenous begun  
to raise cattle as a strategy. The cattle  
standing next to the indigenous was also  
a vision that the shaman had, way  
before. The cattle at the center of the  
conflict, the cattle as argument. The cow  
gave its leather so that hammocks could  
be made for the witness who wait for  
justice lying down. It is the “capitiana”  
(leather hammock) who tells these  
stories, so that we do not sleep, not feel  
comfort, not rest, not forget, not  
discourage, not give up...

p.38  
Claudia Andujar  
*Jovem em Rede Tradicional de Algodão,*  
*Planta que as Mulheres Aprenderam*  
*a Cultivar e Fiar, Catrimani, da série A Casa,*  
séc. 20/Young Woman in a Traditional Cotton  
Hammock, a Plant Women Have Learned  
to Grow and Weave, Catrimani, from  
*The House* series, 20th century  
Gelatina e prata sobre papel Ilford Multigrade  
Classic IK brilhante/jelly and silver on Ilford  
Multigrade Classic IK glossy paper, 40×60 cm  
Coleção da artista/Artist collection  
Cortesia/Courtesy Galeria Vermelho

*Catrimani, da série A Casa/Catrimani, from*  
*The House* series, 1974, 40×60 cm

*Jovem Wakatha u thêri, Vítima de Sarampo,*  
*É Tratado por Xamãs e Paramédicos da*  
*Missão Católica do Catrimani, da série*  
*Consequências do Contato/Young Wakatha*  
*u thêri, victim of measles, Is Treated by*  
*Shamans and Paramedics from the Catholic*  
*Mission of Carimani, from the Consequences*  
*of Contact* series, 1976, 70×102 cm

*Retratos 3, da série Maturacá/Portraits 3,*  
from the *Maturacá* series, 1970/1971, 70×102 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral  
sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315g/Mineral printing with pigmented ink  
on Hahnemühle Photo Rag Baryta 315g paper  
Coleção da artista/Artist collection  
Cortesia/Courtesy Galeria Vermelho

p.39  
Os espelhos, trocados com missionários desde  
os anos 1960, auxiliam na pintura tradicional,  
Catrimani — da série *A floresta*, 1974  
Gelatina e prata sobre papel Ilford Multigrade  
Classic IK brilhante/jelly and silver on Ilford  
Multigrade Classic IK glossy paper, 40×60 cm

*Yanomami. Village de Watorik+theri/*  
*Yanomami. Watorik+theri Village, 1986*  
Gelatina e prata sobre papel Ilford Multigrade  
Classic IK brilhante/jelly and silver on Ilford  
Multigrade Classic IK glossy paper, 40×60 cm

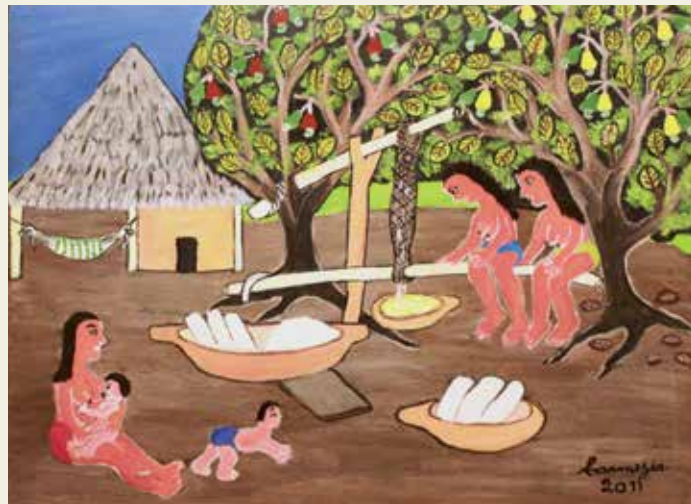
Sem título I, da série *Toototobi*/Untitled I,  
from the *Toototobi* series, 2010  
Impressão com tinta pigmentada mineral  
sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta  
315g/Mineral printing with pigmented ink  
on Hahnemühle Photo Rag Baryta 315g paper  
81×108 cm

*Trabalhador Morto durante Construção*  
*da Rodovia Perimetral Norte, Catrimani, RR,*  
da série *Consequências do Contato/*  
*Worker Killed During the Construction of*  
*Northen Perimetral Highway, Catrimani, state*  
*or Roraima, from the Consequences of Contact*  
series, 1974  
Gelatina e prata sobre papel Ilford Multigrade  
Classic IK brilhante/jelly and silver on Ilford  
Multigrade Classic IK glossy paper, 40×60 cm  
Coleção da artista/Artist collection  
Cortesia/Courtesy Galeria Vermelho









Carmezia Emiliano  
*Corujas/Owls*, 2018  
 50 x 50 cm

*Redes/Hammocks*, 2019  
 29,5 x 40 cm

*Fazendo Redes/*  
*Making Hammocks*, 2019  
 50 x 70 cm

*Espremendo Massa/*  
*Pressing the Dough*, 2011  
 Coleção/Collection Augusto Luitgards

*Contando Histórias/*  
*Telling stories*, 2019  
 50 x 70 cm  
 Coleção/Collection Augusto Luitgards

*Fazendo Redes/*  
*Making Hammocks*, 2013  
 112 x 75 cm  
 Óleo sobre tela/Oil on canvas  
 Coleção/Collection Augusto Luitgards



Carmezia Emiliano nasceu na comunidade indígena da Maloca do Japô (RR), em 1960. Nos anos 1990, mudou-se para Boa Vista para trabalhar e começou a pintar de maneira autodidata. Em 2006, ganhou o prêmio aquisição da *Bienal Naifs do Brasil*. Em suas telas, a artista registra cenas do cotidiano indígena macuxi: não apenas os dados extraordinários como mitos e festas, mas, sobretudo, passagens rotineiras, como o preparo de alimentos e a hora de dormir. Assim, muitas vezes, as mulheres são as protagonistas das narrativas. Vale reforçar que elas são, tradicionalmente, as responsáveis por tecer as redes. Elementos onipresentes no dia a dia indígena, as redes figuram entre a trivialidade do objeto de uso doméstico e a centralidade do elemento cultural, que Carmezia destaca com uma fatura singular.

Carmezia Emiliano was born in 1960, in the indigenous community of Maloca do Japô, in the state of Roraima. In the 1990s, she moved to the state capital, Boa Vista, to work, and started painting as a self-taught artist. In 2006, she won the Acquisition Award from the *Brazilian Naif Biennial*. In her canvases, Carmezia depicts the everyday life of the Macuxi people—not only the extraordinary activities, like myths and parties, but, above all, daily habits, like meal preparation and the sleeping time. Thus, women are usually the narratives' main characters. It is worth mentioning that they are traditionally responsible for weaving hammocks. Omnipresent elements on the indigenous routine, hammocks can be understood as being between the triviality of domestic objects and the centrality of cultural elements—which the artist features with singular technique.





Isael Maxakali e Juninho Maxakali apresentam uma série de desenhos que descrevem o processo de extração de fibras de embaúba para a confecção das redes de dormir. A árvore é conhecida pelos indígenas tikmũ'uũ (autodenominação dos maxakali, que vivem na região nordeste de Minas Gerais) como *tuthi*: é a “fibra-mãe” ou “linha encantada”. Atualmente, as mulheres, a exemplo de Noêmia Maxakali, ainda fiam e enlaçam as fibras sobre suas pernas, perpetuando uma técnica única de enlace sem nós. Os enlaces criam texturas fluidas, reproduzindo as vibrações dos ambientes aquáticos que, segundo os ancestrais, se referem às primeiras mulheres-sucuri, que foram transformadas por meio da tessitura de linhas grossas feitas com embaúba.

Os homens saem em grupo para buscar a madeira nos boqueirões. Eles desenvolveram técnicas de manejo e um antídoto contra a mordida das formigas que habitam os troncos. Os pica-paus, que se alimentam das formigas, muitas vezes deixam a madeira inutilizável. Enquanto trabalham, os homens entoam os cantos da embaúba, trazidos pelos macacos-espíritos. Esses cantos descrevem os processos de negociação entre os coletivos (homens, mulheres, pica-paus, árvores) que participam do ciclo de coleta, raspagem, secagem e enlace da embaúba e que visam à produção das linhas encantadas.

Isael Maxakali and Juninho Maxakali present a series of drawings which describe the process of cecropia fiber extraction for the making of hammocks. The tree is known as “tuthi”—“the mother-fiber”, or “enchanted thread”—by the indigenous people Tikmũ’ün (how the Maxakali people, from the northeastern Minas Gerais state region, name themselves). Until today, the Maxakali women—like Noêmia Maxakali, still spin and bind the fibers over their legs, preserving a unique technique of binding with no knots. The interlacing results in flexible textures, reproducing the vibration of water environments—which, according to their ancestors, regard the first anaconda-women, who were transformed because of the thick texture of cecropia threads.

Groups of men go out to search for wood in the estuaries. They developed many handling techniques and an antidote for ants bites. The woodpeckers, which feed with ants, sometimes ruin the logs. While working, the men sing songs—brought by the spirit-monkeys—about the cecropia. The songs describe the relations between the collectives (men, women, woodpeckers, trees) who take part on the cycle of picking, scraping, drying and binding the cecropia to manufacture enchanted threads.





Kômāyxop Āta Yōg Kutex  
Canto da Kômāyxop Vermelha [Red Kômāyxop Chant]

transcrição e tradução (transcription and translation):  
Isael Maxakali e Roberto Romero

konāy me mōy	atrás dos passos da komāy <sup>1</sup> [following the steps of the Komāy]
iy mō koxi ya haa ha i ha i ya haa ha ii	eu vou [I will go]
konāy me mōy	atrás dos passos da komāy [following the steps of the Komāy]
tutpe xup mak iy mō koxi	aonde está a rede [where the hammock is] eu vou [I will go]
konāy me mōy	atrás dos passos da komāy [following the steps of the Komāy]
tutpe xup mak	aonde está a rede [where the hammock is]
iy mō koxi	eu vou [I will go]
konāy me mōy	atrás dos passos da komāy [following the steps of the Komāy]
iy mō koxi ya haa ha i ha i ya haa ha ii	eu vou [I will go]

I. Optamos por não traduzir *komāy*, termo em Maxakali geralmente traduzido como “compadre” ou “comadre” e que define uma relação específica entre homens e mulheres afins, atualizada a cada geração. É o que se conhece em muitos povos como “amizade formal” ou “amizade ritual”. Dois *kômāy* nunca se casam, mas mantém uma relação de ajuda mútua e trocas rituais constantes. Costuma-se dizer que um *kômāy* nunca nega aquilo o que o outro pede. O ritual do *kômāyxop*, de onde vem este canto, é uma grande celebração da relação entre os *kômāy*. Aqui, traduzimos a primeira parte do canto, que se repete ao longo de todo ele, com pequenas variações nas vocalizações.

Noêmia Maxakali  
Rede Maxakali de Embaúba/  
Cecropia Maxakali Hammock, 2019  
Minas Gerais  
210 x 100 cm  
Coleção particular/Private collection



Gustavo Caboco  
Rede: entre o Buriti e a Bananeira/  
Hammock: between the Moriche  
Palm Tree and the Banana Tree, 2019  
Animação-performance/  
Animation-performance, 03'20"  
Coleção do artista/Artist collection





Dalton Paula  
*Cabideiro, Pedra e Rede*/Hat Rack,  
Stone and Hammock, 2018  
Óleo sobre tela/Oil on canvas  
130 x 296 cm  
Coleção/Collection Bruno Assumpção





Arissana Pataxó  
*Rede de Tucum/Tucum Hammock*, 2019  
 Vídeo/Vídeo, 01'44"  
 Coleção da artista/Artist collection

Arissana Pataxó é uma artista multimeios, e suas pesquisas abordam a vivência indígena no mundo contemporâneo. No vídeo, apresenta o depoimento de Takwara Pataxó, conhecida como Dona Nega. A anciã é mãe das três fundadoras da Reserva da Jaqueira, onde residem até hoje. A reserva é considerada um lugar sagrado, situado a 12 quilômetros do centro de Porto Seguro (BA), onde vivem 32 famílias. Tradicionalmente, as redes de dormir dos pataxós eram tecidas com fibras extraídas das folhas do tucum, uma espécie de palmeira — um processo artesanal laborioso que foi desaparecendo. Dona Nega é a única moradora da reserva que ainda possui esse conhecimento. Há décadas os pataxós não produzem mais redes, e a confecção a partir das fibras de tucum resiste como memória repassada de maneira oral. Os pataxós foram um dos primeiros povos originários do Brasil a ter contato com os brancos. Sendo assim, desde o século 16 lutam por sua sobrevivência e a manutenção de seus costumes nessa região do país. Realizado na Terra Indígena de Coroa Vermelha (BA), *Rede de Tucum* é um filme que conecta as narrativas do passado e as do presente.

Bené Fonteles  
*Série Ninhos/Nests series*, 1988  
 Registro fotográfico de obras efêmeras com adereços indígenas caiapós e apalaís, do Pará; entre eles, redes de fibras vegetais e algodão/Photographic record of ephemeral pieces with Caiapós and Apalaís indigenous apparel, from the state of Pará, among which are plant fibers and cotton  
 Impressão em papel Rag 308 g, 100% algodão/Printing on paper Rag 308g, 100% cotton  
 50×70 cm  
 Coleção do artista/Artist collection





*Talvez, a partir de agora, você nunca mais balançará numa rede como antes.*

O pensamento ocidental ditou os padrões e os modos de vida no novo mundo e calcou a definição de quem são os povos ameríndios de forma bastante incisiva no imaginário popular, tabulando seu modo de vida, inclusive tentando extirpar as raízes do pensamento dessas sociedades. Esses padrões vêm sendo intensamente combatidos pela fala dos indígenas que têm se apropriado de linguagens e espaços para ressoar a visão sociocósmica, que, no decorrer do tempo, foi equiparada a selvageria, preguiça e primitivismo pelo colonizador. É nessa linha de pensamento que este texto se instaura. No percurso que fazemos pela exposição *Vaivém*, enaltecemos a riqueza e a diversidade apresentada no núcleo “Resistências e Permanências”, que abre o caminho para nossa intenção de descascar as construções que foram realizadas acerca dos povos indígenas e de seus artefatos. No sentindo mais amplo, o que se faz aqui é retirar as diferentes camadas desse pensamento colonizador sobre o colonizado e percorrer suas visões de mundo, expressas nas produções apresentadas nesta exposição. Desconstruir o que foi proposto até o momento é fazer um exercício de ver o outro a partir das próprias dinâmicas. É atravessar de uma percepção para outra, verificando como o olhar ocidental designou às redes, artefato indígena, o status de objeto utilitário para descanso, lembrando que esse objeto se ramificou para diversas outras partes da população brasileira, saiu da produção manual para o processo industrial, e que esses atravessamentos obscureceram as muitas visões ameríndias a respeito dele, tratando-o de forma simplista, como um utensílio doméstico, ou, ainda, relacionando-o à preguiça. O que sabemos sobre a rede, de forma bem geral, perfaz um contexto histórico/estético/utilitário. A importância histórica denotou-lhe o sentido de identidade da população brasileira, relembrando que os primeiros habitantes já dominavam o manuseio desse artigo, e, posteriormente, uma parte da população brasileira se empoderou dele como elemento do cotidiano e também para a geração de renda. Por esse e outros motivos, a rede ganhou o status de arte autêntica brasileira, herança dos primeiros habitantes, tendo sua existência informada já nas primeiras referências escritas do contato entre indígenas e portugueses. Os registros feitos em séculos passados trazem peculiaridades de sua utilização diária, como a forma de organização dentro das casas indígenas, onde se podiam ver vários esteios com redes, e cada qual tinha seu proprietário. Nessas mesmas redes, sentavam-se seus donos, muitas vezes para ser orientados por pessoas de maior conhecimento. Era o espaço de transporte de feridos, doentes e mortos, não mais somente entre os indígenas, mas adotado pela população nacional. Posteriormente, a rede alcançou olhares mais voltados para

a beleza estética, que fez com que esse elemento ganhasse um local privilegiado nas residências, não só como local de descanso, mas também compondo a paisagem residencial. Descascada essa primeira camada visível, é preciso dizer que esse artefato está sobrecarregado de significados além dos que foram concebidos para ele. Desfazer camadas nos possibilita reinterpretar o mundo, os objetos, a natureza e, principalmente, nos fornece pistas sobre o espaço e o tempo que compõem a relação cosmoecológica que os ameríndios mantêm, pautados na relação de respeito entre humanos e não humanos. Esse artefato, assim como outros elementos do mundo indígena, não é valioso apenas por sua função utilitária nem por sua beleza estética. Ele faz parte de uma composição de mundo que envolve as relações entre o cosmo, o vegetal, o animal e o homem. É uma prova da existência de outro tempo que não se esgotou. Esse tempo passado era aquele em que homens e animais eram iguais. Daí a importância de lembrar sempre que o conjunto do pensamento ameríndio deve ser mantido em seus devidos lugares e tempos, dialogando entre si, pois, se assim não fosse, um grande desequilíbrio assolaria a existência dos povos indígenas. É a partir desse olhar que já não podemos mais verificar a rede apenas por seu senso utilitário ou estético. Deve-se experimentar uma camada mais profunda, que se relaciona a sua existência como um elo, um portal, uma herança de outro tempo, que nos deixa mais esclarecidos nas próximas linhas. Ela não é um mero objeto. É um objeto entregue por seres da vida paralela/mítica a pessoas/populações específicas, para que nela se pudesse aconchegar o corpo na vida, na morte, no firmamento das transições afetivas. Assim relatam as histórias de diferentes povos indígenas, cujas narrativas podem ser visualizadas em obras que compõem *Vaivém*. É um presente oferecido por seres de outra dimensão e da própria natureza, para ser utilizado pelos seres deste espaço-tempo — algo bem exemplificado nas poéticas de Yermollay Caripoune, Duhigó, Isael e Juninho Maxakali, além da rede produzida por Maria Rosilene Bismani e Sepi Shamãtxi. A técnica instalou-se em mãos hábeis. Atenção, perseverança e observação nos traços e formas que o trançado iria constituindo, exigindo experimento e tentativas para sua constituição, e assim, após repetições, foi repassada de geração em geração — intelectualidade e tecnologia indígena, que não se opõem à ação da natureza. A paciência de desenvolver o processo laborioso e a chegada ao resultado. A transição do modo de vida, a falta de matéria-prima, a industrialização faz a cada tempo desaparecer ou alterar as manifestações artísticas/rituais desses povos, levando ao abandono e até mesmo à rejeição de determinadas expressões materiais, como chama atenção o vídeo de Arissana Pataxó sobre dona Nega, a última “redeira” de uma reserva pataxó, povo do primeiro contato com o “colono devastador”. As redes contam histórias. Histórias de outro mundo, mas também histórias de nossos mundos. Quantos mundos podemos viver no embaló de nossa rede? No silêncio de nosso tempo-espaço de sossego e descanso, quantos mundos podemos visitar, sonhar, concretizar? Alzelina Luiza, Carmézia Emiliano e Sallisa Rosa tecem, em suas obras, as redes sociais instauradas no cotidiano. Assim também o faz Gustavo Caboco e Ueliton Santana, ao narrar histórias, transpassadas por outras tantas histórias, de afastamentos, apropriações, indagações. Onde estão as



redes que armazenam as histórias do corpo de nossas mães, nosso casulo, que em nossa primeira infância embalou nosso ser histórico/indígena?

O emaranhado dos fios vai desenhando uma malha capaz de armazenar nosso corpo. Este, por sua vez, distorce o tecido, que se molda a nossa matéria. A posição corporal que ela nos faz tomar em seu interior nos resguarda e aconchega para o embalo do corpo e da alma. O tempo se move diferente dentro e fora da rede. O espaço, por sua vez, mantém fixas as direções: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda. A malha da rede se adêqua ao corpo, o corpo se adêqua à malha da rede. Nela, vê-se o tempo-espaço fluir. O barulho do punho balançando em lados opostos, como um mantra, abre e fecha o portal-casulo — esquerda, direita, direita, esquerda. O tempo, a cadência do movimento, sofre a variação, que faz ninar, que faz curar, que faz lutar.

O casulo se abre e assim emergem Denilson Baniwa e Jaider Esbell ao buscar dialogar com o entorno, criando narrativas artísticas para que uma nova representação dos povos indígenas seja legitimada. Não haveria outra forma de Makunaima narrar episódios do Brasil a não ser sobre uma rede. É o portal, “a ponte que conecta caminhos”.

Baniwa e Esbell desmascaram o requisito utilitário/estético para trazer à luz o trauma colonial. Focam suas linguagens na retirada das máscaras dos preconceitos atribuídos aos indígenas e sua herança material e imaterial. Mostram outra camada, a da resistência, para desfazer nós que o pensamento ocidental construiu acerca do ser indígena e, por consequência, o próprio indígena, sobre ele mesmo e a sociedade que o rodeia e a que pertence.

Performático, Baniwa aposta na intercepção de conteúdos, trazendo sua relação com o meio, brotando sua relação como artista que surge de um casulo recheado de fruição. Jaider devolve a Makunaima sua essência. Devolve Makunaima ao Brasil. Libera-o de ser genérico. Libertem Makunaima!

Não cabe mais ver as redes como espaço de descanso e decoração. Necessita-se admirar sua representação e compreender que materialidade é a prova da resistência ameríndia. Que por trás da beleza e da forma existem focos de resistência. Que tecer ou criar a partir delas é arte, é ativismo. É atividade. É sobrevivência. É ser.

É preciso percorrer os caminhos desta exposição com um olhar aprofundado, que fura e transfigura a estética, compreendendo que ela permite o exercício da reflexão sobre a experiência social indígena.

Ao fazê-lo, é preciso ter em mente que se rompe o espaço/tempo das galerias e locais reservados à arte erudita, onde, até algum tempo atrás, a estética dos oprimidos não encontraria morada, mesmo sendo parte da memória cultural da nacionalidade.

É a oportunidade de valorizar a arte indígena como expressão estética que inspirou, inclusive, grandes artistas. Essa é uma famosa “parede de espelhos”, onde a dimensão estética é visível, mas sua relação com um sistema social ou configuração cultural não é de mera reflexão unidirecional, mas sim a oportunidade de reciprocidade e reflexão — a imagem é refletida nela e lançada para outro. A parede de espelhos clareia a percepção de uma relação entre a produção tribal e o estilo artístico. Alcançar outras percepções é mudar a audiência das artes indígenas. Se antes interessava e alcançava pesquisadores e aliados da causa, agora afeta públicos distintos. Refaz o caminho da história das artes, trazendo à tona a linguagem e a intelectualidade ameríndia. É um espelho que desnuda o ser/eu/outro.

É preciso saber, a partir de agora, que as redes foram um presente para mãos de povos hábeis, dentro de outra relação de humanidade. Que estamos tratando de um produto materializado da relação humana e não humana vivida por diferentes povos, que receberam da própria natureza a matéria-prima necessária para a confecção.

Nem mesmo a industrialização desse artigo rompeu o tempo/espaço dessa relação, viva em cada um dos artistas que participam de *Vaivém*.

Muito se perdeu, mas muito ainda se agarra nas entranhas do que constitui o “ser” indígena. Os produtos podem ter sido substituídos. O contato pode ter devastado os conhecimentos e extirpado de muitas comunidades esse aprendizado. Porém, a rede abraça o corpo e o corpo abraça a rede. Isso não é apenas prático e utilitário. O simbólico se mantém, ainda que a mais avançada tecnologia substitua as mãos hábeis dos artesãos e seus tantos pensamentos que transitam no mundo da memória e da necessidade de reexistir. Esse objeto carrega em si muito além de sua utilidade. É o retrato da sobrevivência. É um portal para o descanso do corpo e da mente, para prepará-los para longos dias de resistência.

*Talvez, a partir de agora, você nunca mais balance numa rede como antes.*

Naine Terena de Jesus (Terena/Aruak) é doutora em Educação pela PUC/SP, mestre em Artes pela UnB/DF e graduada em Comunicação Social pela UFMT. É professora na Faculdade Católica de Mato Grosso e atua através da Oráculo Comunicação, realizando assessorias, consultorias, pesquisas e atividades de formação.



I	Cf. Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras, jan./jul. de 2018, v.19, n. 46, p. II-39.
2	Ibid., p.17.
3	Ibid., p.18.
4	Ibid., p.16.
5	Ibid., p.16.
6	“Também não vamos falar em (in)justiça ou reparação, visto que, em arte, geralmente não há espaço para certos ou errados, bonitos ou esteticamente desqualificável”. Ibid., p.35.
7	Ibid., p.13.
8	Ibid., p.35.
9	Ibid., p. II.
10	Esbell, Jaider. In: “Jaider Esbell expõe TransMakunaima na Casa das Artes, em Manaus”. Disponível em: <a href="http://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/">http://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus/</a> .
II	Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras, jan./jul. de 2018, v.19, n. 46, p. II-39, p.13.

BANANAS

Por meio de seu neto Jaider Esbell<sup>I</sup>, Makunaima adverte-nos que “sabia da importância dos ícones na cultura que havia chegado”<sup>2</sup>. Diante dos invasores, para salvar os seus, escolheu a “máxima exposição”, entregando-se como “caça aos caçadores”<sup>3</sup>. Ele não era, ao contrário do que poderíamos pensar, o único que estava sendo observado: como permitem ver *Repouso de Koch-Grunberg no Alto Rio Negro* (2015) — pintura de Füäreicü Tikuna — ou a prancha *O Antropólogo Moderno já Nasceu Antigo* (2019), colagem de Denilson Baniwa, os donos e donas desta terra estavam à espreita. Já que a sobrevivência não se faria apenas de esquiva, “cederam” a alguns dos regimes que lhes estavam sendo impostos. Makunaima, por exemplo, conta como “se deixou ir”. “Eu grudei na capa daquele livro” de Mário de Andrade: “Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade”<sup>4</sup>.

A operação de Makunaima parece ter sido eficaz. Se, por semelhança, o ícone substitui aquilo que representa, na violência da apropriação que iconiza incide também alguma permuta entre a captura e a liberdade. Suprido por sua versão icônica, depois de ter se “deixado ir”, Makunaima deve ter retomado sua deriva de contínua transformação. Como conta seu neto Macuxi, “Makunaima sabia sempre o que fazia”: “Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. (...) Estive na margem de todas as margens, cheguei aonde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui”<sup>5</sup>.

Foi assim que, na virada para a terceira década do século 21, as netas e os netos de Makunaima aportaram de todos os lados não para vitimizar seu avô e demandar reparação<sup>6</sup>, ainda que deixassem claro que ele “deve ser retirado da ala dos folclores”<sup>7</sup>. Não surgiram para corrigir as leituras equivocadas dos invasores que têm estado há muito empenhados em sua captura — “seria um risco se estivéssemos pleiteando compreensão”<sup>8</sup> —, mas para apontar o erro e afirmar a inesgotabilidade das transformações de Makunaima, a impossibilidade de reduzi-las ou capturá-las e, portanto, para gozar o poder de ser parte inextricável desse movimento de vida e criação: “Tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação”<sup>9</sup>.

Como aponta Jaider Esbell, “o buraco é mais embaixo”<sup>10</sup>, pois “não há como discutir descolonização” sem “adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários”<sup>11</sup> E, como não há como adentrá-las sem de algum modo reencenarmos ou mesmo atualizarmos a invasão, é sobre essa incontornável e radical diferença que se sustenta a posição política do futuro que Makunaima cultivou para seus descendentes: deixando-se iconizar pela modernidade branca, agora é possível ver que o Brasil e a arte brasileira que se constituíram sobre a violação das cosmologias ameríndias não são bananeiras.

12	Ibid., p.16.
13	Ibid., p. II.
14	Baniwa, Denilson. “Depoimento. Episódios do Sul”. São Paulo: Instituto Goethe, dezembro de 2017.
15	Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras, jan./jul. de 2018, v.19, n. 46, p. II-39, p.14.
16	Gustavo Caboco. Textos integrantes da obra Rede Indígena: Extensão Wapichana (2019).
17	Fala reproduzida no perfil do Instagram de Diane Lima. Para outras falas do cacique Babau a esse respeito, consultar: <a href="https://racismoambiental.net.br/2019/04/09/bolsonaro-e-mal-informado-diz-cacique-babau-sobre-visao-do-presidente-a-respeito-de-indios/">https://racismoambiental.net.br/2019/04/09/bolsonaro-e-mal-informado-diz-cacique-babau-sobre-visao-do-presidente-a-respeito-de-indios/</a> e <a href="https://www.revistaforum.com.br/bandeirismo-no-seculo-xxi-quando-a-imprensa-colabora-com-o-genocidio-indigena/">https://www.revistaforum.com.br/bandeirismo-no-seculo-xxi-quando-a-imprensa-colabora-com-o-genocidio-indigena/</a> .

Que esse Brasil tenha, na banana, um de seus símbolos é somente mais um indício da armadilha criada por Makunaima: “Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão junto com todos eles e somos de fato uma carência de unidade”<sup>12</sup>. Pois, enquanto Makunaima “é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira”<sup>13</sup>, toda a “nossa” banana advém de bananeiras alheias, fraturando a hipotética unidade nacional. Bananeiras cujas vozes têm se feito escutar: “De repente, a antropofagia da arte está aqui. Com os antropófagos de verdade. Nós somos os antropófagos de verdade e nós vamos devorar e regurgitar essa arte”, advertiu o artista Denilson Baniwa<sup>14</sup>.

BANANEIRAS

As bananas não têm sementes: bananeiras reproduzem-se por si mesmas, através da propagação de seus rizomas. Toda bananeira é um clone de sua mãe, e por isso seu plantio consiste na manutenção da vida que, por não conservar-se como semente, não pode ser interrompida. Não importa quantas bananas acumulemos; só bananeiras geram bananeiras. Por esse permanente processo de criação, o neto de Makunaima nos conta que ele “é como uma bananeira”, “um estado de energia que se cria e se recria em si mesmo”<sup>15</sup>. Há, ademais, muitas outras bananeiras.

Filho de uma uapixana que foi separada de seu povo e, de adoção em adoção, se enraizou em Curitiba, Gustavo Caboco tem plantado bananeiras em homenagem a suas origens: “Não possuo identidade indígena sem a relação com minha mãe. Sua capacidade de articular a memória e me levar a lugares de seu corpo-memória é o que me conduz à maloca. Primeiro em palavra, depois corporalmente, quando nos apresenta para nossos familiares indígenas. (...) Suas mãos criam uma primeira rede, onde me faço presente, e dali caminho”<sup>16</sup>. Considerando-se como uma “extensão uapixana”, o artista denomina-se Caboco com a intenção de sublinhar a dimensão política dessa identidade sequestrada de sua história, uma vez que o caboclo é o indígena que não tem seus direitos reconhecidos: “A palavra índio, por estar na Constituição, faz com que o índio passe a ser sujeito de direito. Mas se eu negar esse sujeito de direito, colocar o caboclo, ele não está em lei nenhuma, então eles podem fazer qualquer coisa”<sup>17</sup>, afirma o cacique Babau, liderança tupinambá. Décadas depois — e desde o ponto de vista de um indígena em etnogênese —, por meio da adoção do Caboco em seu nome, Gustavo sustenta a crítica ao projeto de eugenia perpetrado no Brasil, em razão do qual, por exemplo, Nhô Caboclo (1910-1976), um artista fulniô, ao longo de sua trajetória precisou dissimular sua identidade como forma de sobrevivência.

Para esse Caboco crescido no Sul, fazer-se bananeira é reinserir-se no rizoma uapixana. As redes de caules que salvaguardam a reprodução da vida abaixo de nossos pés são uma espécie de duplo do movimento que Gustavo e sua mãe, Lucilene, depois de 30 anos de distância, conseguiram realizar: voltar a Roraima. Desenraizados, retomam sua parte no rizoma ancestral e, dessa grande viagem de décadas, Gustavo Caboco elege um símbolo em torno do qual narrar as memórias de seu povo e a experiência de reconhecer-se parte dele: a rede. Nas serigrafias da série *Rede Indígena: Extensão Wapichana* (2019) e na animação *Rede: entre o Buriti e a Bananeira* (2019), é sobre redes que vemos o artista caminhar; é uma rede que conecta seu corpo-bananeira a um buriti; é uma rede que conecta o Paraná a Roraima, entre outras imagens de profunda eloquência.



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

#### REDES

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

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

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

18  
Trecho extraído do vídeo *Rede* (2019), de Salissa Rosa.

19  
Raphael Fonseca. Texto de apresentação da exposição *Vaivém*.

20  
Ibid.

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

#### ICONOGRAFIAS

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

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

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

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



Associação das rendeiras de Bilro da Santana do Cariri: Gertrudes Gonçalves + Maria Luiza Lacerda +  
Antônia Toilza Cardoso + Sheila Cardoso Caetano + Graça Maria + Joana D’arc Pereira. Associação de produtores  
e artesãs de Roça Grande: Cristina dos Santos. Carlos Vergara. César Oiticica Filho. Danielle Fonseca.  
Ernesto Neto. Felipe Abdala. Frida Baranek. Gonçalves da Rosa. Gustavo Caboco. Hélio Oiticica. José Inácio Parente.  
Juvanil Kasaga. Louise Botkay. Marga Puntel. Maria Nepomuceno. Maria Rosilene Bismari + Sepi Shamãtxi.  
Moniki Waiãpi + Natarina Waiãpi + Xykyreu Roseline Waiãpi. OPAVIVARÁ!. Pakuiura Mehinako.  
Paulo Mendes da Rocha. Paulo Nazareth. Sallisa Rosa. Sergio Rodrigues. Talles Lopes. Thomas Valentin.  
Tunga. Vanessa Teixeira

A REDE COMO  
ESCULTURA,  
A ESCULTURA  
COMO REDE  
*HAMMOCKS*  
*AS SCULPTURES,*  
*SCULPTURES*  
*AS HAMMOCKS*



Toda rede de dormir pensada para o uso do corpo humano é também uma escultura: apresentada de maneira tridimensional e em diferentes materiais, pontos e cores, sua forma curvilínea pode ser vista como um comentário à linguagem escultórica. Por outro lado, há diversas obras de artistas contemporâneos que, se não citam explicitamente a rede, possuem noções de equilíbrio, peso e tensão comuns ao objeto. Este núcleo coloca em diálogo uma seleção de redes criadas por associações de artesãs (indígenas e não indígenas) e trabalhos de artistas institucionalizados pelo sistema da arte contemporânea. Por que não olhar para os objetos feitos com caráter utilitário e atribuir a eles o mesmo estatuto de obra de arte?

Every hammock created to shelter the human body, is also a sculpture: tridimensional and made out of different materials and colors. Its curvilinear shape may be seen as a comment on sculptural language. Many contemporary artists, if not explicitly mentioning the hammock, relates their pieces with its sense of balance, weight and tension. This session presents both hammocks produced by local handcraft organizations and craftswomen (indigenous or not) and the work of artists inserted in the contemporary art scene. Why not give these utilitarian objects the status of an art piece?





OPAVIVARÁ!  
 Rede Social/Social hammock, 2017-2019  
 Oito redes unidas e com chocalhos de plástico nas varandas/  
 Eight joined hammocks with plastic rattles in the porches  
 400x700x425 cm  
 Coleção dos artistas/Artists collection







#### REDE DE CARNAÚBA

A carnaúba é uma importante palmeira nativa do Nordeste brasileiro, considerada pelas comunidades a “árvore da vida”. O trançado para a confecção desta rede é uma técnica tradicional de origem indígena que transforma a palha da carnaúba nos mais variados objetos. As folhas da palmeira são deixadas ao sol e, depois de secas, são desfiadas uma a uma para serem tingidas e trançadas. A partir da trama de pontos abertos e fechados, que permite combinar desenhos variados, e com o auxílio de ferramentas simples, como tesoura, faca e agulha, as artesãs experimentam diferentes formas e colorações.

#### CARNAÚBA HAMMOCK

The carnauba is an important palm tree, native to the Brazilian Northeast and considered by the local communities as the “tree of life”. The weaving technique of this particular hammock is one of indigenous origin that transforms the carnauba fiber into the most varied objects. The leaves are left to dry in the sun, then shredded one by one to produce the string that will be dyed and woven. Starting from a weave of open and closed stitching, which allow the combination of varied images, with the help of simple tools like scissors, knives and needles, the artisans experiment with different images and colors.

Vanessa Teixeira

*Rede de Carnaúba*/Carnaúba Hammock, 2019

Ceará

Tecelagem manual/Manual weaving  
436 x 190 cm

Coleção particular/Private collection



Maria Rosilene Bismani e Sepi Shamãtxi

*Rede Kaxinawá (Huni Kuin) de Algodão com Grafismos*, séc. 21/Cotton with Graphism Kaxinawá (Huni Kuin)

Hammock, 21st century

Acre

Tecelagem manual/Manual weaving  
300 x 150 cm

Coleção Amoa Konoya Arte Indígena/  
Amoa Konoya Indigenous Art collection

#### REDE KAXINAWÁ (HUNI KUIN)

As redes tradicionais kaxinawá são produzidas com algodão com grafismos (*kene*). Segundo a pesquisadora Els Lagrou, a pele é concebida como tecido. Essa identidade original entre pele e tecido é estabelecida pelo mito do grande dilúvio, quando um casal deitado na rede se transformou na jiboia anaconda. A pele da jiboia é a rede ancestral tecida pela primeira mulher. Foi a jiboia que ensinou às mulheres a arte da tecelagem. A pele da jiboia é fonte inesgotável de inspiração do sistema gráfico kaxinawá, pois contém todos os desenhos que existem — ideia muito difundida na Amazônia indígena. O desenho tecido, assim como o desenhado, é uma prerrogativa feminina: são as mulheres que controlam o *kene*.

#### KAXINAWÁ (HUNI KUIN) HAMMOCK

The traditional Kaxinawá hammocks are made from cotton with drawings called *kene*. According to researcher Els Lagrou, skin is seen as a fabric. This original relation between skin and fabric is established by the myth of the great flood, when the couple lying in a hammock was transformed into the anaconda. The anaconda’s skin is the ancestral hammock woven by the first woman. It was the anaconda which taught the woman the art of weaving. The skin of the anaconda is an unending source of inspiration for the Kaxinawá art, as they contain all the images that exist—an idea widespread in the Amazon. The woven fabric, as well as the drawings, are a feminine prerogative: the women control the *kene*.





**REDE YANOMAMI PARA ACAMPAMENTO**  
As peças produzidas pelo povo yanomami são criadas com técnicas tradicionais passadas de geração para geração nas comunidades indígenas da Floresta Amazônica. As peças mais conhecidas são os cestos *wiia* e *xotehe*, confeccionados pelas mulheres. E, assim como esta rede para acampar, são feitos de cipó titica. A trama aberta desse cipó também é utilizada para pescar e guardar alimentos.

**YANOMAMI CAMPING HAMMOCK**  
The pieces produced by the Yanomami people are created through techniques passed from generation to generation of the indigenous communities in the Amazon Rainforest. The pieces that are most well known of are the *wiia* e *xotehe* baskets, woven by the women. And, like this camping hammock, are made of the titica vine. The open weave of vine is also used to manufacture items used for fishing and food storage.

Autoria desconhecida/Unknown Artist  
*Rede Yanomami de Cipó Titica para Acampamento*, séc. 21/Yanomami Titica Liana Hammock for Camping, 21st century  
Roraima  
Tecelagem manual/Manual weaving  
54x168 cm  
Coleção Amoa Konoya Arte Indígena/  
Amoa Konoya Indigenous Art collection



Gonçalina da Rosa  
Comunidade Ribeirinha de Bonsucesso/  
Riverrain Community of Bonsucesso,  
Mato Grosso  
*Rede Varzeagrandense de Fios Industriais*/Varzeagrandense Industrial Thread Hammock, 2019  
Tecelagem manual/Manual weaving  
280x170 cm  
Coleção particular/Private collection

**REDE VÁRZEA-GRANDENSE**  
A tradicional arte de tecer redes faz parte da cultura de Várzea Grande, região metropolitana de Cuiabá. As redeiras da comunidade passam esse conhecimento de geração para geração. Essa herança vem dos primeiros habitantes da área: as mulheres guanãs, conhecidas por serem hábeis tecelãs. Em seu diário, Hercules Florence descreveu minuciosamente o trabalho de tecelagem desse povo indígena. O grande corpo de algodão era chamado de “panão” pelos portugueses. É justamente essa técnica, com a incorporação de outros elementos, como as grandes varandas, que as tecelãs das comunidades distritais de Várzea Grande dominam até hoje. Portanto, as redes várzea-grandenses são uma herança da relação de troca de saberes e costumes entre as mulheres indígenas e as colonas. Atualmente, a principal característica dessa tecelagem é a criação de peças com desenhos que retratam a flora e a fauna regionais com cores fortes.

**VÁRZEA-GRANDE HAMMOCK**  
The traditional art of weaving hammocks is part of Várzea Grande’s culture, a metropolitan region in the city of Cuiabá. Hammock weavers in the community pass on the knowledge from generation to generation. This heritage comes from the first inhabitants of the area: the guanã women, of renowned weaving skills. In his journal, Hercules Florence wrote about this indigenous people’s weaving in great detail. The larger part of the hammock was referred to as ‘panão’ [“big fabric”] by the Portuguese. And it is precisely this technique, one that incorporates other elements such as the large fringe, which the traditional weavers of the communities of Várzea Grande dominate until today. Therefore, the hammocks from Várzea Grande are a legacy from the exchange of knowledge and customs between the indigenous and colonial women. Nowadays, the main characteristic of this weaving is the creation of pieces with drawings that depict the regional flora and fauna with strong colors.





#### REDE TIKUNA

Antes de ser artesã, a mulher tikuna é também uma hábil coletora de cipós, palhas, sementes e fibras da floresta. Em seu lugar sagrado, ela trança, estica, puxa e tece, criando todo tipo de objetos. Do tucum arrancado, batido, secado ao sol e desmanchado em fios delicados, ela tece nós e tranças, formando as redes, cujas técnicas vêm desde seus ancestrais, repassadas de mãe para filha pelo método de observar, fazer e refazer. A fabricação de fios é uma das primeiras tarefas desenvolvidas pelas meninas e, na adolescência, a importância dessa atividade ganha uma expressão ritual. Durante o período de reclusão, a menina-moça (*worecū*) dedica-se a trabalhos com tucum, especialmente à torção de fios, que são enrolados em forma de flor, de modo diferente dos novelos circulares vistos usualmente. Outro aspecto que merece atenção é o acervo de tintas e corantes. Cerca de 15 espécies de plantas tintórias são empregadas no tingimento de fios, entre elas o urucum, o jenipapo e o crajiru.

#### TIKUNA HAMMOCK

Prior to being artisans, Tikuna women are expert collectors of vines, straw, seeds, and fibers from the forest. In a sacred spot she they braid, stretch, pull and weave, creating all sorts of objects. The plucked tucum fronds, dried in the sun and separated into delicate fibers. The women weave them into braids, thus shaping the hammocks. The techniques they employ were passed on to them since ancestor's times, passed from mother to daughter through observing, doing and re-doing. The manufacture of these threads is one of the first tasks developed by the girls, and during their adolescent years, the importance of this tradition has a ritualistic interpretation. During her time of reclusion, the girl-woman (*worecū*) dedicates herself to working with tucum, especially the twisting of the fibers, which are rolled in the shape of a flower, differently from the usual method of rolling strings. Another interesting aspect is the collection of paints and dyes: around 15 plants are used to color to the fibers, among these are the achiote, the jenipapo and the crajiru.

Autoria desconhecida/Unknown Artist  
*Rede Tikuna de Fibra de Tucum com Pigmentos Naturais*, séc. 21/  
 Tikuna Natural Pigmented Tucum Fiber Hammock, 21st century  
 Amazonas  
 Tecelagem manual/Manual weaving  
 333 x 268 cm  
 Coleção Amoa Konoya Arte Indígena/  
 Amoa Konoya Indigenous Art collection

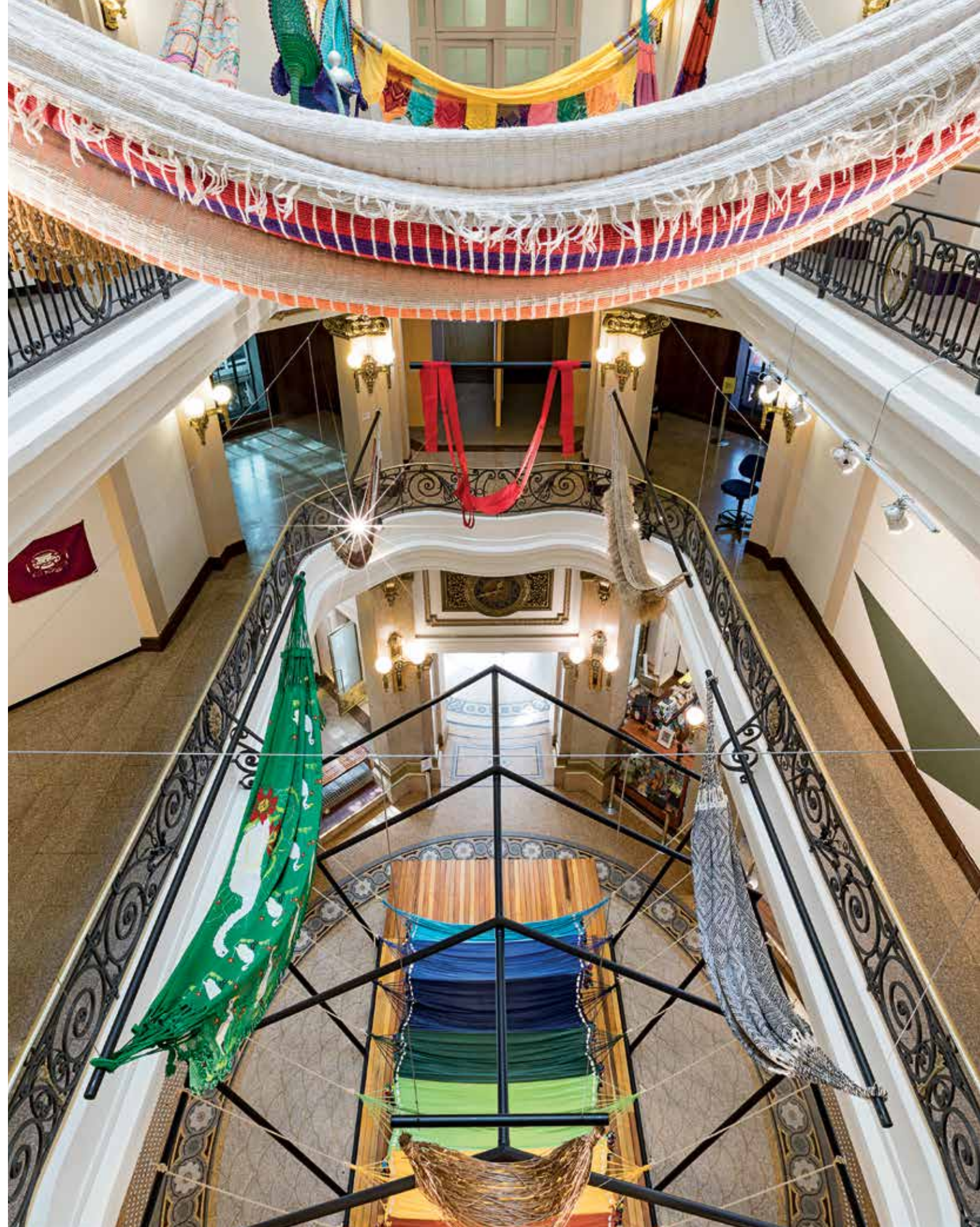
Marga Puntel desenvolveu uma mochila feita de náilon que, ao ser desdobrada, se transforma em uma rede pronta para ser alçada em galhos de árvores. Um objeto que permite o transporte de acessórios associados ao universo do trabalho vira outro, de uso oposto, para o sono ou o descanso. São realizados também passeios com as mochilas nas costas e, ao fim, as redes são penduradas em árvores. O trabalho pode ser experimentado ou apresentado em diversas camadas: através de seu uso e por meio dos registros fotográficos das ações no espaço público.

The artist developed the nylon backpack, which unfolds into a hammock ready to be hung onto tree branches. The object that allows one to transport objects usually associated with the work world becomes something else, the opposite, one for sleep or rest. They are used to go on hikes and at the end, they are hung from trees. The work can be tried or presented in different layers: through how it is used and through a photographic record of the actions taking place in a public space.



Marga Puntel  
*Mochila Rede/Hammock Backpack*, 2010  
 náilon e registro fotográfico de ação/  
 nylon and photographic action record  
 Dimensões variáveis/Variable  
 dimensions  
 Foto de Jaime Vilaseca  
 Coleção da artista/Artist collection









#### REDE KURÂ-BAKAIRI

A arte de tecer as redes kurâ é a continuidade do saber ancestral passada de geração em geração para as mulheres. O conhecimento da tecelagem é aprendido durante a reclusão da menina-moça. Essa arte carrega todo o traço cosmológico que é representado pelas pinturas corporais. A rede tradicional kurâ-bakairi foi confeccionada com fios de algodão original branco e barbante colorido na aldeia Pakuera, localizada no município de Paranatinga, em Mato Grosso.

#### KURÂ-BAKAIRI HAMMOCK

The art of weaving the Kurâ-Bakairi hammocks is an ancestral knowledge passed from generation to generation of women. The technique is learned during the reclusion of young girls entering womanhood. The art carries all the cosmological influences that are represented in their body paint. The traditional Kurâ-Bakairi hammock was fashioned with white cotton and colored string from the Pakuera village, located in the Paranatinga municipality, in the state of Mato Grosso.

Juvanil Kasaga  
*Rede Kurâ-Bakairi de Algodão e Barbante*/Kurâ-Bakairi Cotton and Twine Hammock, 2019  
 Mato Grosso  
 Tecelagem manual/Manual weaving  
 300 x 250 cm  
 Coleção particular/Private collection



#### Cristina dos Santos

Associação de Produtores e Artesãos de Roça Grande/Roça Grande Manufacturers and Artisans Association, Berilo, Minas Gerais  
*Rede Bordada de Algodão*/Embroidered Cotton Hammock, 2019  
 Tecelagem manual/Manual weaving  
 380 x 160 cm  
 Coleção particular/Private collection

#### REDE DE BERILO

Berilo é localizada no Vale do Rio Jequitinhonha, no nordeste de Minas Gerais. No município são reconhecidas dez comunidades quilombolas, entre elas Roça Grande. É no tear mineiro, com dois quadros de liço, que as mulheres tecem as redes de dormir. O processo envolve cardar, fiar, tingir e tecer os fios. Uma das características dessa tecelagem é o uso de dois tipos de algodão: o arbóreo (tom cru) e o "ganga" (tom caramelo). Para o tingimento dos fios são utilizadas plantas da região, como angico, jenipapo, tingui, mangueira (a casca da fruta) e amoreira. A particularidade da técnica das mulheres de Berilo é a sobreposição de fios para a formação de desenhos variados no corpo da rede, como casas, pássaros e outros elementos presentes no cotidiano da comunidade. Os desenhos são executados em alto-relevo, sem o auxílio de moldes. Quando realizado em mutirão, o trabalho da tecelagem é embalado por cantigas e jogos de versos. Dessa maneira, as tecelãs transmitem seu saber por meio da narrativa que tecem com os cantos e o algodão.

#### BERILO HAMMOCK

Berilo is located in the Vale do Rio Jequitinhonha, in the northeast of Minas Gerais. There are ten recognized quilombola communities in the area and Roça Grande is one of them. It is the loom, equipped with two heald-frames, that women use to weave their hammocks. The process involves cording, weaving and dyeing the threads. One of the characteristics of this technique is the use of two types of cotton: the arboreal (natural tone) and the "ganga" (of a caramel tone). Local plants like angico, jenipapo, tingui, mango peels and mulberries are used to dye the thread. One particularity of these women's technique is that they overlay the thread, forming different images on the body of the hammock, such as houses, birds and everyday elements of the community life. The images are done in high relief, without using molds. When done as a group, the weaver's work is set to folk songs and word games. In that way, they transmit their knowledge through the narrative weaved through song and cotton.





Maria Nepomuceno  
*Rede Pai/Father Hammock*, 2019  
 cordas, contas de colar, cabaças,  
 fibra de vidro e resina/ropes,  
 necklace beads, gourds, glass fiber  
 and resin  
 280×100×100 cm  
 Coleção da artista/Artist collection



Antônia Cardoso, Gertrudes  
 Gonçalves, Graça Maria, Joana d'Arc  
 Pereira, Maria Luiza Lacerda e/  
 and Sheila Caetano  
 Associação das Rendeiras de  
 Bilro da Santana do Cariri/Bobbin  
 Lacemakers Association of Santana  
 do Cariri—Santana do Cariri, Ceará  
*Rede de Bilro/Bobbin Lace  
 Hammock*, 2019  
 Tecelagem manual/Manual weaving  
 420×160 cm  
 Coleção particular/Private collection

**REDE DE BILRO**  
 O bilro é um instrumento de madeira de macaúba, usado na confecção de um tipo especial de renda, produzido pelo cruzamento sucessivo ou entremeado de fios têxteis. As rendeiras movem muito rapidamente os bilros que sustentam as linhas que são rendadas. A quantidade de bilros varia de acordo com o modelo da renda, podendo chegar a mais de 300, sendo que apenas quatro são manipulados ao mesmo tempo. As rendeiras sentam-se diante de uma almofada de palha de bananeira e sobre ela colocam um papelão com pequenos furos onde fincam os espinhos de mandacaru que guiam a tessitura complexa dos bilros. A peça principal desse tipo de renda é a rede, que demora aproximadamente três meses para ser concluída. A associação de rendeiras é uma resistência frente às grandes fábricas de redes que se espalharam pelo Nordeste do país.

**BOBBIN HAMMOCK**  
 The bobbin is a tool produced with macaúba palm's wood, used to make a special type of string, created by the successive crisscrossing of the flexible fibers. The hammock weavers move the bobbins holding the string that is being weaved. Depending on the type of the weave, more than 300 bobbins can be used at one time, however only four are used at a time. The hammock weavers sit in front of a banana leaf cushion on top of which they place a piece of cardboard punched with holes where they stick the thorns from the mandacaru cactus that guide the complex weaving performed with the bobbins. The most commonly item manufactured this way is the hammock, which takes about three months to complete. The Association of Hammock Weavers is in a constant struggle with the large hammock factories that have spread across the Northeast region of the country.





#### REDE WAIÂPI

Segundo a tradição, no começo dos tempos, havia um homem chamado Topanã que era casado com uma mulher que fazia vários desenhos diferentes em tecidos. Ela desenhava nas redes de dormir, nas tipoias para carregar as crianças e nas bolsas de algodão. Então, a arte do grafismo pertence à esposa de Topanã e os oiampis apenas se responsabilizam por transmitir esse conhecimento para as próximas gerações. Sendo assim, os grafismos oiampis são arte de outra gente: gente pássaro, gente onça, gente peixe. Cada desenho representa alguma coisa. Os desenhos protegem as pessoas e fazem bem para a saúde de quem os usa, nas redes, nas tipoias ou nas bolsas. Quando não são utilizados, envelhecem rapidamente. Cada desenho que os artistas fazem é batizado por seus donos. O nome do desenho desta rede é *urupearaveka*. Feita de fibras coloridas industriais tecidas manualmente, esta rede oiampi é um exemplo dos híbridos que surgem entre os saberes tradicionais e os materiais industriais.

#### WAIÂPI HAMMOCK

According to the tradition, in the beginning of times, there was a man called Topanã whose wife would use to draw different symbols on fabrics. She would draw them on hammocks, on the slings used to carry children and in the cotton satchels. Thus, the graphic drawings belong to the wife of Topamã and the Waiãpi only commit to spread this knowledge to future generations. That being said, the art of the Waiãpi are from other peoples: bird people, jaguar people, fish people. Each drawing is representative of something. The drawings protect the people and boost the health of those who have them in hammocks, slings or satchels. Those who do not use them get old quickly. Each drawing receives a name from the owner. The drawing on this hammock is *urupearaveka*. Made of industrially dyed fibers, this hammock is an example of the hybridization between native craft knowledge and industrial material.

Natarina Waiãpi, Moniki Waiãpi e/  
and Roseline Waiãpi  
*Rede Waiãpi de Fios Industriais/*  
Waiãpi Industrial Thread Hammock,  
2019  
Amapá  
Tecelagem manual/Manual weaving  
200 x 120 cm  
Coleção particular/Private collection



#### REDE MEHINAKO

As mulheres mehinako utilizam a fibra da palmeira buriti, juntamente com o algodão, para fazer os fios das redes. As tramas são obtidas a partir de técnicas que empregam as mãos enrolando as varetas do broto da folha de buriti (*xapütü*) nas pernas. Todo o saber acerca dessa matéria-prima foi sendo construído culturalmente. Outro dado interessante da ancestralidade mehinako é a cerimônia funerária *quarup*, quando os líderes das aldeias são enterrados em redes presas em dois postes subterrâneos, cada um em uma cova.

#### MEHINAKO HAMMOCK

Mehinako women use the fiber of the buriti palm, along with cotton, to make the string used to produce the hammocks. The weave is made based on a technique that involves using one's hands to roll sticks made from buriti leaf buds (*xapütü*) on the legs. All the knowledge regarding this raw material has been gathered orally. Another interesting information regarding Mehinako's ancestry is related to the burial ceremony called *quarup*, when the village leader is buried in a hammock fastened to underground poles, each in an individual grave.

Pakuiura Mehinako  
*Rede Mehinako de Fibra de Buriti e Algodão*, séc. 21/Buriti Palm Fiber and Cotton Maxakali Hammock,  
21st century  
Mato Grosso  
Tecelagem manual/Manual weaving  
386 x 130 cm  
Coleção Amoa Konoya Arte Indígena/Amoa Konoya Indigenous Art collection





Talles Lopes  
Sem título/Untitled, 2019  
Instalação/Installation  
390 x 300 x 150 cm  
Coleção do artista/Artist collection

Nesta obra de Talles Lopes, notamos a rede de dormir como suporte para uma réplica das colunas do Palácio da Alvorada, em Brasília, inaugurado em 1958 e concebido por Oscar Niemeyer. Suas colunas revestidas de mármore branco transcenderam sua função estrutural e se tornaram um símbolo da capital do país. Apropriadas pela população, ganharam o imaginário coletivo como o progresso e a modernidade, sendo utilizadas como decoração para fachadas de casas e comércios em todo o Brasil. Temos, então, o encontro entre as tradições industriais e artesanais, modernas e originárias de um país que para muitos seguirá "deitado eternamente em berço esplêndido".

In this piece, the hammock supports a replica of the Alvorada Palace columns, in Brasília. The Presidency office was designed by Oscar Niemeyer and inaugurated in 1958. Its white marble columns went beyond their structural function and became a symbol of the Brazilian capital. Appropriated by people, they became part of collective imagination as representing progress and modernity and are used for decorating house and store façades all over the country. Therefore, we can find the confluence between industrial and artisanal, contemporary and ancestor traditions, in a country which for many will "eternally lie in a splendid cradle" (reference to Brazil's National Anthem).



Frida Baranek  
*Hammock*, 2002  
(Rede)  
bronze e aço/bronze and steel  
100 x 115 x 450 cm  
Coleção da artista/Artist collection









Tunga  
Registro fotográfico da *Performance*  
*100 Rede para o Itaú Cultural*—  
Avenida Paulista, 1997/Photographic  
record for the 100-Hammock  
Performance for Itaú Cultural Institute—  
Paulista Avenue, 1997  
cópia de exposição/exhibition copies  
30 x 45 cm  
Acervo Instituto Tunga/Tunga  
Institute collection





As redes estão presentes em muitas obras de Tunga, não apenas por seu apelo plástico, mas também pelo olhar político para a história do Brasil. *100 Rede* foi uma ação realizada em 1997 em São Paulo. Devido à comemoração do Dia da Cultura, Tunga e outros artistas receberam comissionamentos de esculturas a serem expostas na Avenida Paulista. Em vez de produzir um objeto, Tunga convocou 100 homens para realizar uma ação durante a cerimônia de abertura do evento. Vestidos com camisas brancas numeradas de 1 a 100, calças jeans, sapatos e chapéus e empurrando um carrinho de feira, eles pararam em determinado ponto da avenida, armaram suas redes e comeram suas quentinhas. O arquétipo do imigrante nordestino e dos trabalhadores que têm de almoçar perante o olhar alheio foi ecoado em meio a um evento formal. Além disso, a proposição questiona as noções de “trabalho” e “trabalho de arte”. E, como de costume na poética de Tunga, se, por um lado, podemos notar elementos que dialogam com a “cultura brasileira”, por outro, o texto que os realizadores proclamaram durante a ação adicionou dados discrepantes a uma interpretação nacionalista: o poema “A Fênix e a Pomba”, publicado por Shakespeare em 1601. O uso das redes demonstra o interesse do artista em explorar e desafiar as leis naturais de gravidade, força e peso. Sua pesquisa o levou a uma espécie de obsessão com as possibilidades que o ato de erguer objetos com linhas e tramas de diferentes espessuras e materiais proporcionam, como na obra *Berço com Crânios*. Nessa última, a brevidade da vida é alegorizada com a utilização de ossos repousados sobre pequenas redes-berços. A rede não apenas é espaço de repouso e respiração, mas também pode ser usada como uma lembrança da morte.

Hammocks are found in many of Tunga’s works, not only due to its plastic appeal, but also to his critical look towards Brazilian history. *100 Rede* (“100 Hammock”, a pun for “no hammock”) was performed in 1997, in Sao Paulo. In celebration to Culture Day, Tunga and other artists got commissioning for sculptures to be shown at Paulista Avenue. Instead of making a sole object, Tunga invited 100 men to make a performance during the opening. Wearing white shirts, numbered from 1 to 100, jeans, shoes and hats, and pushing a fair stroll, they stopped in the middle of the avenue, strung up their hammocks and ate their food from lunch boxes. The archetype for the northeastern migrant, for workers who eat under stranger eyes, was echoed in a formal event. Furthermore, that proposition calls into question the notions of “work” and “art work”. As usual in Tunga’s poetics, if, on one hand, we can notice some elements who create a dialogue with the “Brazilian culture”, on the other, the text declaimed by those 100 men—Shakespeare’s “The Phoenix and the Turtle” poem (1601)—brought a few contradictions to a nationalist interpretation. By using hammocks, the artist shows his interest in exploring and defying the natural laws of gravity, strength and weight. His research made him obsessed with all possibilities that the act of lifting objects using thread and webs of different thickness and materials could provide—as in his work *Berço com Crânios* (“Cradle with Skulls”). The latter brings an allegory for the brevity of life, by showing bones resting over little cradle-like hammocks. The hammock is not only a space for resting and breathing, but it may also be used as a reminder of death.

Tunga  
Sem título (*Berço com Crânios*)/  
Untitled (*Cradle with Skulls*), 2011,  
2012, 2013  
Ferro, resina, tecido de algodão,  
tule de lycra, cristal de quartzo/  
Iron, resin, cotton fabric, lycra tulle,  
quartz crystal  
32 x 18 x 15 cm  
Acervo Instituto Tunga/Tunga  
Institute collection







Felipe Abdala  
*Amolar os Dentes/ To Sharpen  
 the Teeth*, 2019  
 Vídeo/Video, 04'16"  
 Coleção do artista/Artist collection





Paulo Nazareth  
*Trabalho/Work*, 2007  
Instalação/Performance com rede, folha  
de ponto e trabalhador assalariado/  
Installation/Performance with hammock,  
time sheet and wage-earner  
site-specific  
Coleção do artista/Artist collection

---

■ **PRECISA-SE DE PESSOA** Com ou  
sem experiência, para trabalho temporário em  
rede em Centro de Cultura. PNAC - LTDA. Salá-  
rio base + transporte + alimentação. Maiores  
informações entrar em contato pelo. Email:  
[contato.pnac@gmail.com](mailto:contato.pnac@gmail.com)

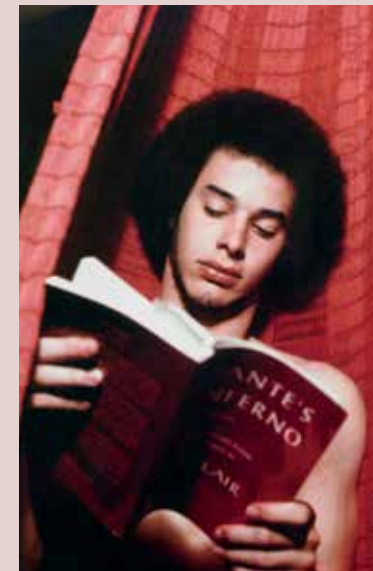
---

A performance proposta por Paulo Nazareth é caracterizada pelo uso de itens contraditórios: a folha de ponto (associada ao trabalho) e a rede (aliada ao ócio). É justamente o binômio trabalho/cansaço que interessa. O artista faz uso das redes para estabelecer algumas reflexões críticas sobre tempo e emprego. Um anúncio é publicado em um jornal de grande circulação oferecendo um trabalho no centro cultural dentro de uma rede. Uma pessoa, portanto, é contratada para essa atividade com os direitos trabalhistas vigentes. Assim, uma dupla configuração sobre trabalho é apresentada: seu trabalho como artista e o trabalho da pessoa que foi contratada para estar ali e repousar. Além disso, a carga simbólica de repouso e lazer da rede de dormir é tensionada quando apresentada como “ambiente de trabalho”.

The performance proposed by Paulo Nazareth is characterized by the use of contradictory items: a time card (associated with work) and the hammock (associated to rest). It is precisely this contradiction between work/fatigue that generates interest. The artist utilizes the hammock to encourage critical reflection on time and work. An ad published in a widely distributed newspaper lists a job in which the person will lie in a hammock inside a cultural center. Someone is then hired and receives all their worker's benefits entitled to them by law. In this sense, a double representation of work is presented: the work of the artist and the work of the person hired by him. Besides that, the symbolic meaning of rest and leisure intrinsic to the hammock is contradicted when it is understood as a “work site”.







Hélio Oiticica  
*Neyrôtika*, 1972  
Fotografia/Photography  
30 x 20 cm  
Coleção/Collection César e/  
and Cláudio Oiticica

Hélio Oiticica faleceu em 1980. Sua série de trabalhos intitulados *Cosmococas* nunca foi montada em espaço expositivo enquanto o artista estava vivo. Não existe, portanto, um registro do que poderia ser considerada uma instalação original. Mas o uso da palavra “experiência” é associado a esse bloco de obras, denotando que era seu desejo que as *Cosmococas* fossem experimentadas fisicamente pelo público. Observar esse convite ao público e relacioná-lo com um dos conceitos centrais da poética de Oiticica — a noção de “crelazer” — fazem com que olhemos sua pesquisa de forma orgânica e em constante processo.

Hélio Oiticica passed away in 1980. His series of works entitled *Cosmococas* was never installed for an exhibition while the artist was alive. There is, therefore, no record of what could be considered as the original installation. But the use of the word “experience” is associated with this particular series of works, denoting that it was his desire for *Cosmococas* to be physically experienced by the public. To pay attention to this invitation to the public and relate it to the concept of “Creleisure”, demonstrates how his work is dynamic and in constant process.

Já a série intitulada *Neyrôtika* é composta de 80 slides que apresentam os “garotos de ouro de Babylonests”: rapazes muito jovens que frequentavam o apartamento do artista e eram convidados a experimentar os objetos desenvolvidos por ele, chamados de *Ninhos*. Nessas três imagens da série estão jovens deitados em uma rede de dormir vermelha. Um deles aparece em duas imagens, e o batom que cobre seus lábios faz uma composição com a trama da rede, ao passo que outro sugere o mesmo diálogo entre as cores a partir do livro que lê, uma edição do “*Inferno*”, de Dante Alighieri. O Brasil passa longe dessas imagens, e o espectador é incapaz de localizar qualquer apropriação da cultura brasileira por parte de Oiticica. Cabe a nota de que elas se configuram como exemplos raros na produção de imagens feitas por artistas brasileiros quanto à inserção do corpo masculino objetificado dentro da rede de dormir.

The series called *Neyrôtika* is composed of 80 slides featuring the “golden boys of Babylonests”: young boys who used to visit the artist’s apartment and were invited to try out the objects developed by him, called *Ninhos* (Nests). These three pictures are of young men lying in a red hammock. One of them is in two of the images and the shade of his lipstick matches with the color of the hammock. The boy in the third photograph, reads an edition of Dante Alighieri’s “*Inferno*”, implying the same dialogue between the colors of the hammock and the book. Brazil is not mentioned in these images and the public is unable to identify any appropriation of Brazilian culture by Oiticica. It is important to note that these pictures are rare examples of images produced by Brazilian artists that insert the objectified male body in the hammock.



César Oiticica  
Fotografia da montagem da *Cosmococa* na Pinacoteca de São Paulo/  
Photography of the *Cosmococa* staging in Pinacoteca de São Paulo, 2003  
30 x 25 cm  
Coleção/Collection Cesar e/  
and Claudio Oiticica

Carlos Vergara  
*Hélio Oiticica na Rede*, déc. 1960/  
Hélio Oiticica in the Hammock, 1960s  
Fotografia/Photography  
30 x 20 cm  
Coleção/Collection Carlos Vergara

Thomas Valentin  
*Hélio Oiticica na Rede*/Hélio Oiticica in the Hammock, 1973  
Fotografia/Photography  
30 x 45 cm  
Coleção/Collection Thomas Valentin







A pesquisa de Ernesto Neto está entre a escultura e a instalação, buscando a articulação formal e simbólica entre matérias diversas. A série *A-B-A*, composta de chapas de metal e pedaços de corda, é uma de suas primeiras obras. Se nesses trabalhos não temos a presença literal das redes — utilizadas em algumas de suas instalações mais recentes —, notamos um jogo de equilíbrio e tensão entre dois pontos que nos recorda a forma como os objetos são estruturados.

Ernesto Neto's research is situated between sculpture and installation, in a search for a formal, symbolic articulation of various materials. The *A-B-A* series, made out of metal plates and rope pieces, is one of his first works. If we cannot find in them the literal presence of hammocks—used in some of the artist's most recent installations—, we may notice a balance and tension game between two spots, which reminds us of the shape how objects are structured.



Ernesto Neto  
*A-B-A Jersey*, 1987  
 Chapa de ferro e tecido de poliamida/  
 Iron plate and polyamide fabric  
 2 chapas de 50 × 10 × 1 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

*A-B-A*, 1987  
 Chapa de ferro e corda de poliéster/  
 Iron plate and polyester cord  
 2 chapas de 50 × 10 × 1 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

*A-B-A*, 1987  
 Chapa de ferro e corda de poliéster/  
 Iron plate and polyester cord  
 2 chapas de 50 × 10 × 1 cm  
 Coleção do artista/Artist collection







Um conjunto de oito imagens dita a narrativa autobiográfica de Gustavo Caboco. Filho de Lucilene, mulher Wapichana, de Roraima, o artista se enxerga como uma extensão entre essa origem e a cidade onde foi criado, Curitiba. O objeto-rede não se configurou em sua vida como algo cotidiano, mas agora, ao olhar para ele, é visto como uma maneira de se conectar com parentes que não são vistos mais como distantes. Cada um desses desenhos-estandartes se apresenta como uma alegoria sobre diferentes modos de se relacionar com suas origens e identidade: (1) a “rede-paraná” e a conexão com a terra indígena Canaúvim; (2) a “rede-passagem” e o olhar para o objeto como uma ponte entre culturas; (3) a “rede-mãe” e a relação com sua mãe e avô; (4) a “rede-bananeira” e a relação com as raízes e alimentação da

comunidade Wapichana; (5) a “rede-buriti” e o ato físico de se plantar bananeira como forma de se conectar com a terra; (6) a “rede-Duit” e a presença de Makunáima—ou Duit—no corpo seu irmão; (7) a “rede-Grünberg” e o olhar para Vista Alegre, em Roraima, local de falecimento tanto de sua avó Maria em 2013, quanto também do viajante alemão Koch-Grünberg em 1924; e a “rede-damorida”, o objeto instalado em uma panela de barro enquanto o artista cozinha uma damorida, um prato de origem dos povos indígenas de Roraima feito com bastante pimenta.

A set of eight images compose the autobiographical narrative of Gustavo Caboco. Son of Lucilene, Wapichana woman from Roraima (state located in the North part of Brazil), the artist sees himself as an extension between this origin and the city where he was raised: Curitiba (capital of Paraná state, South of Brazil). The hammock-object has not been configured in his daily life, but now, when looking at it, it is seen as a way to connect with relatives who are no longer seen as “distant”. Each one of these drawings/flags is presented as an allegory about different ways of relating to his origins and identity: (1) the “paraná-hammock” and the connection with the indigenous Canaúvim land; (2) the “passage-hammock” and the understanding of the object as a bridge between

cultures; (3) the “mother-hammock” and the relationship with his mother and grandmother; (4) the “banana-hammock” and the relationship with the roots and foods of the Wapichana community; (5) the “buriti-hammock” and the action of planting bananas as a way of connecting with the earth; (6) the “Duit-hammock” and the presence of Makunáima—or Duit—in his brother’s body; (7) the “Grünberg-hammock” and the look at Vista Alegre in Roraima, the place where both his grandmother Maria and the German traveler Koch-Grünberg died, respectively, in 2013 and 1924; and the “damorida-hammock”, the object installed in a clay pot while the artist cooks a *damorida*, a traditional dish of indigenous people of Roraima made with a lot of pepper.

Gustavo Caboco  
*Rede Indígena: Extensão Wapichana/Indigenous Hammock: Wapichana Extension*, 2019  
 Série de oito serigrafias sobre tecido/Silkscreen on fabric series 60 x 80 cm  
 Coleção do artista/Artist collection



Premiada em 1961, no 4º Concurso Internacional de Design de Cantu, na Itália, a Poltrona Mole foi projetada por Sergio Rodrigues em 1957 e se transformou em um ícone do repouso brasileiro. Sua base, feita a partir de arcos de couro e madeira maciça, permite que, ao se sentar, o corpo fique sustentado pelo acolchoado que se coloca sobre seu todo, prolongando-se das costas aos braços. Uma vez sentado, o corpo fica ligeiramente suspenso e curvilíneo, com uma sensação que recorda o modo como as redes também sustentam o peso. A poltrona aparece, inclusive, no filme *Macunaíma*, lançado em 1969.



The Sheriff Chair was designed by Sergio Rodrigues in 1957 and, since then, it has become an icon of Brazilian design. In 1961, the chair was awarded at the 4th International Furniture Competition, in Cantù, Italy. Its base, made with leather strips and solid wood, allows the sitting body to be supported by the quilted seat that prolongs itself from the back to the arms. Once sitting, the body is slightly suspended and curvilinear, feeling the same way a hammock also sustains the body weight. The armchair is featured in the movie *Macunaíma*, released in 1969.



Paulo Mendes da Rocha é considerado um dos maiores expoentes da chamada Escola Paulista de Arquitetura. Desenhou a “Cadeira paulistano” em 1957 para a sede do Clube Atlético Paulistano, edifício cujo projeto é de Gregori Warchavchik. A cadeira ganhou o Prêmio de Design do Museu da Casa Brasileira, na edição de estreia da premiação, em 1986. Comercializada em vários países, integra desde 2009, o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. De modo sintético, um tecido sustentado por uma sinuosa, porém rígida linha, produz uma forma côncava que recebe confortavelmente o corpo de quem assenta nela. Pela simplicidade da forma, a cadeira se assemelha a uma rede.

Paulo Mendes da Rocha is considered one of the greatest exponents of the Paulista School. He designed the Paulistano Chair in 1957 for the headquarters of the Paulistano Athletic Club a project that Gregori Warchavchik signed. The chair was granted the Design Award from the Brazilian House Museum, in its first edition, in 1986. The chair is sold in several countries and in 2009 it was included in the Museum of Modern Art (MoMA) collection, in New York. In a synthetic way, a piece of cloth, supported by a sinuous, but rigid line, results in a concave shape for comfortably receiving its user’s body. For its plain and simple shape, the chair resembles a hammock

Louise Botkay  
*Palma II*, 2019  
Vídeo/Video, 03'44"  
Coleção da artista/Artist collection



Sergio Rodrigues  
*Poltrona Mole*/Mole Armchair/  
Sheriff’s Armchair, 1957  
Madeira maciça, couro natural  
e almofadão estofado/Solid wood,  
natural leather and quilted sit  
75 × 110 × 100 cm  
Coleção particular/Private collection

Paulo Mendes da Rocha  
*Cadeira Paulistano*/Paulistano  
chair, 1957/2013  
Aço e couro/Steel and leather  
84 × 71 × 71 cm  
Coleção particular/Private collection





Sallisa Rosa  
#rede/#hammock, 2019  
Vídeo/Video, 03'11"  
Coleção da artista/Artist collection



"fui representada por alheios  
julgada como objeto  
recebi corpos que não me  
pertencem  
caí em definições coloniais  
foi exotizada, disprovida,  
inoportuna  
tantas vezes  
cercada por paredes frias  
mas não embalei sonhos a toa  
hoje estou aqui para dizer que não  
sou mais um objeto.

às vezes me sinto dividida  
com uma crise de identidade  
sou um lugar de movimento que se  
forma com o corpo  
independente de onde eu estiver  
armada  
sou eu que sustento o corpo.  
o que sustenta o corpo é a  
identidade"

Sallisa Rosa em colaboração com  
Rosa Kambeba, Mirna Kambeba,  
Stefane Guajajara, Stefane  
Kambeba, Evelin Cristin, Elaíde  
Guajajara, Geyse S. Brígida, Kaê  
Guajajara, Tapixi Guajajara,  
Alecassandra Guajajara, Mamiry  
Guajajara, Perla Guajajara, Roberta  
Rox, Renata Machado, Stefane  
Guajajara, Sandra Benites e Luene  
Karipuna.

edição e narração  
Sallisa Rosa  
som  
Brisa de la Cordillera Flow  
(Brisa Flow)  
design  
Felipe Nunes

"I was represented by others  
judged as an object  
I received bodies that do not belong  
to me.  
I was framed by colonial definitions  
was exotised, deprived, inoportune  
so many times  
surrounded by cold walls  
but I did not dandle dreams in vain  
Today I am here to say that I am  
no longer an object.

sometimes i feel divided  
with an identity crisis  
I am a place of movement shaped  
with the body  
regardless of where I am hanged  
It is me that hold up the body.  
what holds up the body is identity"

Sallisa Rosa in collaboration with  
Rosa Kambeba, Mirna Kambeba,  
Stefana Guajajara, Stefane  
Kambeba, Evelin Cristina, Elaíde  
Guajajara, Geyse S. Brígida, Kaê  
Guajajara, Aixssandra Guajajara,  
Mamiya Guajajara, Perla Guajajara,  
Roberta Rox, Renata Machado,  
Stefane Guajajara, Sandra Benites  
and Luene Karipuna

editing and narration  
Sallisa Rosa  
sound  
Breeze of the Cordillera  
(Brisa Flow)  
design by  
Felipe Nunes

José Inácio Parente é o diretor, produtor e fotógrafo de *A Trama da Rede*, ganhador dos prêmios de melhor filme, direção e montagem no Festival Nacional de Brasília de 1980. O filme configura-se como um híbrido entre a poesia visual e o documentário, registrando o trabalho árduo e repetitivo do operário que vai produzir o objeto que servirá para o descanso do outro. O texto narrado é do poema homônimo de Carlos Rodrigues Brandão. Assim como a trama do tecido tem um ritmo de composição, o corpo do trabalhador deve se submeter ao compasso da máquina para que a produção aconteça.

*"A rede de pano que fabrica  
domina o pensar do operário  
e ele sonha com a rede a noite inteira.  
Fazer a rede enreda o corpo todo o dia  
de quase todo o tempo de viver  
na trama do trabalho na oficina  
que tece a vida do homem na rotina  
de fazer o fio o pano a rede  
que à noite abrigam o meio corpo  
do operário cansado do trabalho  
de entretecer a vida com a rede  
a mesma vida a fio que um dia acaba  
e na passagem carrega em uma rede  
o resto do trabalho do homem morto."*



José Inácio Parente is the director, producer and photographer of the motion picture *A Trama da Rede* ("The Hammock Web"), laureate with best film, direction and editing awards at the 1980 Brasilia National Film Festival. The movie presents itself as a hybrid between visual poetry and documentary, featuring the hard, repetitive labor done by workers who produce objects that are used by other people for resting. The narrative text comes from the homonym poem by Carlos Rodrigues Brandão. As the fabric web has its own composition rhythm, the worker's body submits to the machine compass.

*"The cloth hammock one makes  
dominates the worker's thoughts  
and he dreams about the hammock all night long.  
Making the hammock entangles the body all day long,  
From almost all the time there is for living  
in the web of the workshop labor  
which weaves the man's life in the routine  
of making the thread the cloth the hammock  
which at night give shelter to the half-body  
of the worker tired of working  
of webbing life with the hammock  
the same life that someday is over  
and making the cloth one day he breaks down  
and in the passage he carries in a hammock  
the rest of the work of the dead man."*







Danielle Fonseca  
*Brasil Chululu, Dorme Teu Soninho*  
*Bonitinho/Brazil Chululu, Sleep your Tight*  
Little Sleep, 2014  
Fotografia/Photography  
40 x 53 cm  
Coleção da artista/Artist collection



I

I  
Projeto HO # HO 0044.6I, p.3.

2  
Projeto HO #00I8.67.

Deitar o corpo em uma cama feita de juta, telas e aniagem. Esticar-se no aconchego de um ninho. Ficar suspenso em um casulo. Ter a pele abraçada por um tecido. Em um mundo que desaba a seu redor, o desejo de produzir abrigos “não como fuga, mas como ápice dos desejos humanos”<sup>1</sup>.

II

Em um texto escrito em 28 de dezembro de 196I, intitulado “O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra”, Hélio Oiticica afirma:

“A mobilidade vem aqui criar seu sentido completo de universo, criando direções, humores, devaneios em torno da estrutura básica, desenvolvendo aspirações, realizando-as num espaço totalmente virtual, verdadeira aspiração mais alta da arte, que é a realização do espaço e do tempo numa dimensão infinita, não cotidiana, da realidade”.

No período do texto citado, eram seus penetráveis com placas móveis (usados no famoso “Projeto Cães de Caça”) que alimentavam tal percepção sobre o espectador e suas possíveis movimentações no âmbito de uma obra de arte. Sempre dando a deferência aos *bichos* de Lygia Clark como precursores do que ele chamava de “problema da mobilidade”, Oiticica fez de sua obra ao longo da década de 1960 um laboratório permanente para pensar a inserção ativa do espectador na arte contemporânea. Não como sujeito que passivamente era coadjuvante, mas sim como ator definitivo que faria da arte a própria participação coletiva do espectador.

Mas andar na cor, tocar na cor ou mover a cor com seu corpo não foram o bastante. Penetráveis tornaram-se bólides, bólides tornaram-se parangolês, parangolês tornaram-se ninhos, ninhos tornaram-se edens. Cada ampliação de vocabulário visava a dar conta de transformações estruturais em trabalhos que foram se abrindo para a presença do público como agentes ativos em criação. Capas, camas, labirintos, todos produziram uma reflexão em que o artista carioca expandia suas invenções em direção ao que chamou de *participação livre* — situações em que “o povo pudesse manifestar-se por imagens criativas em grande escala”<sup>2</sup>. Sua experiência *Salão de Bilhar*, exibida no MAM durante a exposição *Opinião 66*, por exemplo, oferecia apenas a estrutura formal do jogo de sinuca — mesa, bolas e tacos. A participação de jogadores aleatórios fazia de seu trabalho pura oferta de uma dimensão lúdica do ato comum, “participação livre no prazer”, em que a função do artista era apenas ativar um “ambiente”. Tais propostas estavam presentes também em eventos como *Apocalipopôtese*, realizado no Aterro do Flamengo em 1968, ou foram registradas em escritos e ideias a respeito dos “parangolês coletivos”, de 1967.

III

A ideia de arte ambiental, reunião de todas as possibilidades criativas do artista e do espectador no momento da proposição de uma obra, é a antessala de dois conceitos fundamentais para o trabalho de Oiticica no fim dos anos 1960: o *suprasensorial* e o *crelazer*. A busca de situações experimentais em que a expansão da consciência através de estímulos dos sentidos fosse detonadora de novas situações de participação do espectador (como em trabalhos apresentados em sua coletiva Êden, realizada em fevereiro de 1969 na Whitechapel Gallery de Londres) explode as fronteiras entre inventar para os olhos imagens e objetos que representam uma realidade prévia — uma espécie de “segunda natureza” da arte frente ao mundo cotidiano — ou inventar modos de experimentar com o máximo de sentidos possível espaços e situações que ampliem os meios de fruição estética no mundo. A busca permanente de uma síntese, um momento em que o ato criador funda uma singularidade — tema fundamental da obra de Oiticica —, faz com que corpo, tempo e espaço se tornem espécies de imagem total do que chamou de *antiarte*, “momento-frame” em que não existe mais a divisão entre artista, obra e espectador. A existência simultânea entre todos esses elementos produz um estado radical de invenção.

IV

Para Hélio Oiticica, qualquer objeto que apareça em sua obra não pode ser visto isoladamente em sua existência ordinária. Nenhuma estrutura adentra o espaço de um trabalho sem que seja parte de uma *realidade total*, isto é, sem que pertença a uma situação cujo limite infinito é *ambiental*. Quando o artista seleciona, por exemplo, os elementos que irão compor cada bólide produzido a partir de 1964, ele não busca a materialidade prévia das formas (uma caixa-d’água, uma luminária, uma cuba de vidro), e sim sua capacidade de *plasmação* com a cor, o tempo, o espaço. O mesmo princípio foi utilizado dez anos depois para adentrar os ambientes dos quase-cinemas, organizados a partir de cada tema das *Cosmococas*. Com suas imagens e seus títulos formando um amálgama de significados no jogo entre texto e imagem, os *Blocos-Experiência* produzidos por Oiticica e Neville de Almeida propõem uma ampliação dos sentidos de cada material utilizado e sua relação estrutural com os múltiplos espaços imagéticos. Os objetos selecionados para fazer parte de cada ambientação das cinco *Cosmococas* boladas por Oiticica e Neville entre 1973 e 1974, portanto, não são escolhas aleatórias — apesar de não trazerem necessariamente significados subjacentes a seus usos. A série de fotos sobre superfícies diversas (livros, discos, jornais, revistas) nas quais as *mancoquilagens* feitas de cocaína desenhavam uma dupla camada da imagem original foi planejada para ser exibida tanto em sessões públicas quanto em sessões privadas. Balões de gás, colchões de espuma, piscinas ou sólidos em formas geométricas são alguns dos materiais que articulam as situações ambientais dos trabalhos, imagens, sons e a participação dos que visitam as obras.

No caso da CC5 *Hendrix-War*, a escolha das redes, penduradas diretamente no teto, tem como única pista apontada pelos criadores em suas instruções a seguinte frase: “ACIMA DO SOLO: REDE-



-SUSPENSÃO-EM FORMA DE CASULO”. Tal proposta cria uma cadeia de associações entre os trabalhos de Oiticica, textos escritos por ele nesse período e trabalhos de outros artistas de sua geração. Ecoa a obra de Lygia Clark, os pensamentos do próprio artista sobre o tema do “Mundo Abrigo” (uma teorização sobre a relação entre o corpo e a política escrita também em 1973) ou os desdobramentos de assuntos como a “aldeia global”. As *Cosmococas* podem, nesse sentido, ser lidas como um “*happening* simultâneo” em um “espaço acústico”, nas palavras de Marsahll McLuhan, autor que Oitica lia com frequência nesse período.

V

Estar em suspensão, imerso nos casulos acima do solo — ao contrário de subterrâneo, evocado em outros tempos por Oiticica em uma série de trabalhos e textos —, é o espaço planejado pelos artistas para apreciar em proteção lúdica a vista de Hendrix pintado de cocaína para a guerra. Enquanto se escuta canções como *Machine Gun* ou *Are You Experience?*, o ambiente transforma um objeto bem definido no imaginário brasileiro (a rede de balanço, artesanato que enseja descanso e lassidão) em componente estrutural de um espaço tenso que se instaura no crelazer cocainado da CC5. Ali, balançar o corpo nas tramas dos tecidos é balançar os sentidos junto ao movimento das imagens, da música e da luz. Um casulo cuja crisálida elétrica nos libera para um permanente renascimento.

Fred Coelho é professor de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e do Departamento de Letras da PUC-Rio. Publicou *Livro ou Livro-me — os escritores babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010) e *Conglomerado/ Newyorkaises* (com César Oiticia Filho, Azougue, 2013).

VAIVÉM... VAMOS...

I  
*A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional, 2015. Disponível em: objdigital.bn.br/Acervo\_Digital/Livros\_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: abril de 2019.

MARIZE MALTA

No balanço, alançaço, lançaço, ançoço, nçoço, o... E a rede balançou e parou, devagar, ao próprio ímpeto. Ao deitarmo-nos na rede, imersos totalmente em sua superfície têxtil, o peso do corpo provoca movimento. E, por mais que não queiramos nos mexer, ela balança. Até parar. Podemos ficar lá, abraçados por ela, em uma sensação de outro espaço-tempo.

E fico deitada na rede pensando nas redes. No caso, uma rede alagoana multicolorida, de algodão, armada na varanda de minha casa. Macia, mole, confortável, atrativa. Ampara o corpo abandonado em sua superfície, despertando um desprender-se da postura rígida de deitar-se em colchões horizontais ou cadeiras incômodas que insistem em posições consideradas civilizadas. Acolhe meu corpo e me faz ver o céu. A rede serve para assistir ao céu como se estivesse flutuando nele. A rede é a sensação de sermos nuvens, estrelas, planetas, asteroides flutuando no cosmos. Somos impelidos a experimentar o espaço etéreo dentro da Terra.

Existe um sentir em suspenso. Rede é lugar de pensar e sentir outras formas de ver e perceber sensibilidades. A curva hiperbólica da rede, provocada por sua fixação em ganchos (ou armadores), imprime uma posição ao corpo em curva, fazendo-nos virar uma forma sinuosa, indicando a possibilidade de posturas flexíveis, quando o corpo anuncia à mente outra razão, um pensar arqueado. A rede anuncia um corpo mole que se amolda, que se curva e se conforta em posição ancestral. Com um mínimo de esforço, ela se move. Move lento, move rápido, dependendo do pensamento.

Ao balançarmo-nos na rede, não há um único ponto de vista estável. Vislumbramos imagens em movimento. Coisas paradas movem-se pelo oscilar do observador e o vaivém incorre em posição vacilante, suspendendo certezas e clarezas promovidas por olhares fixos. A experiência nos leva a pensar na rede como objeto do mundo e no mundo da arte e a ultrapassar a rigidez de certas posturas historiográficas: a rede enquanto rede, representações de rede, poéticas de rede, formas de ser rede e estar na rede. Objeto sem autoria definida enquanto originalidade de forma, a rede hoje é de todos, mesmo que invenção ameríndia.

Foi Pero Vaz de Caminha quem deu a primeira notícia da rede no Brasil em 1500, até então desconhecida na Europa: “De esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam”<sup>1</sup>. A rede apareceu na história, transposta em documento escrito, fazendo-a existência reconhecida pelos senhores da história. Já Hans Staden mencionava que os índios dormiam numa coisa chamada *ini* pela língua nativa. O olhar estrangeiro percebeu sua simplicidade, facilidade e versatilidade, mas lhe imputou uma prerrogativa primitiva, exótica e selvagem — uma coisa, uma coisa outra. Sendo os móveis europeus rígidos e pesados, os viajantes não enxergavam a rede como mobiliário e sim artefato excêntrico — uma coisa — que implicava uma materialidade dúbia,



subvertendo o entendimento do que deveria ser um leito ou um assento. Entretanto, não resistiram a seus apelos utilitários, e durante boa parte do período colonial elas foram usadas no lugar das camas por colonos, jesuítas, caboclos.

No manipular de tantas fibras encontradas na mata, os indígenas desenvolveram formas de uni-las em amarrações diferenciadas para confeccionar seu principal mobiliário de vida. Inicialmente realizadas por mulheres, eram redes abertas, assemelhando-se às redes de pescar. Cada etnia inventou sua maneira de rede, preferência de fibra e forma de trançá-la. Perecível, não se atinha à preocupação da permanência, sendo reconstruída quando a fibra se decompunha, pois o que importava, afinal, era saber fazer rede. Segundo lenda<sup>2</sup> dos índios araras, foi um tucano que ajudou o pajé Tamaquaré a criar a rede, porque tinha medo de dormir no chão, como faziam os outros índios, e ser atacado pelos bichos. Com cipós trançados conformando-se em rede, o tucano lhe presenteou com uma nova tecnologia, e o pajé pôde dormir no alto das árvores, sentindo-se protegido. Entretanto, pediu ao tucano que não contasse aos demais aquele segredo, o que não foi acatado pelo pássaro, que, nesses tempos, tinha o bico curto, falava, cantava e voava alto. Como vingança pela traição, o pajé tornou seu bico enorme, restringindo-o a só emitir um rangido e a um voar limitado.

A lenda atribui a um pássaro o engenho de fazer rede, animal que constrói ninhos, podendo ser a rede considerada um ninho dos homens, um refúgio, um retiro, um lugar seguro e de sonhos. Bachelard provavelmente não experimentou uma rede, porque remeteu o ninho à casa e não à rede, mas podemos desenvolver associações. Segundo suas elucubrações, as representações do ninho levaram a situações em que “sonhamos duas vezes, que sonhamos em dois registros. A imagem mais simples se duplica; é ela mesma e outra coisa que ela mesma”<sup>3</sup>. Seria o caso de vermos tantas redes em desenhos e aquarelas de viajantes estrangeiros e, mais ainda, incorporadas em propostas artísticas contemporâneas quando sonhamos duas vezes. É a imagem primordial que chega a nós, uma condensação de tempos outros que podemos viver no agora, em sua forma resistente. Nossos ninhos são nossas redes.

Sabe-se que o ninho é precário como a rede, desencadeando, no entanto, em nós um devaneio de segurança<sup>4</sup>. E existiria melhor lugar para os devaneios do que a rede? E se o ninho é inerte, a rede dança, baila ao movimento do corpo em um misto de aconchego e ação, fazendo o corpo pensar. E se pelo considerar europeu existe a ideia de um ninho do amor, lugar dos apaixonados, o amor na rede protege os amantes com seu envoltório têxtil, incita seus corpos a se tocarem em intensidade pela gravidade e a se embaralharem formando um só corpo, mexendo junto à rede, intensificando penetrações com suas reações pelas ações dos corpos. Lugar de sensibilidades, sensualidades, sensações de afeto e desejo de pele. Rede é pele, áspera ou macia, é a pele e o pelo que se dão.

Se só havia redes mais ásperas, com o conhecimento do algodão, após esse ter sido trazido pelo colonizador e se adaptado tão bem ao clima tropical, com abundante produção, ele se tornou, com o aprimorar dos teares, a fibra preferencial das redes do passado e do presente. Fresca, compacta, tecida e resistente, de execução simplificada, permitiu seu proliferar por todo o país, sendo adotada por senhores de engenho e pela gente do povo, incluindo estrangeiros de passagem pelo Brasil<sup>5</sup>. E bastava ser enrolada e levada às costas para ser transportada por

2  
A referida lenda foi encontrada na internet, sem ter sido comprovada sua fonte e veracidade. Entretanto, ela nos serve de referência ao imaginário em torno das redes.

3  
BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.110.

4  
*Ibidem*, p.115.

5  
Casculo, Luís da Câmara. *Rede-de-Dormir: Uma Pesquisa Etnográfica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

6  
Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

7  
Abreu, Casimiro de. “Minha terra”, 1856. In: Abreu, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins/Instituto Nacional do Livro, 1972.

todo lado — um móvel prático que servia a vários fins. Com dois pedaços de cordas, armava-se a rede em qualquer paradeiro: nos alpendres, nos acampamentos, nas vilas, nos rincões, nas matas e no litoral... Não haveria tanto Brasil sem redes. Porque também havia árvores. Árvores e redes são interdependentes, coisas de florestas, matas que cobriam um vasto território, invadido para tirar um pau, um pau-brasil. E se sem um pau não tem rede, o pau-brasil é o berço da rede.

O Brasil tem a maior diversidade de redes que se possa imaginar. Não tem país que tenha tantas redes, fazendo-nos pensar que não tem móvel mais brasileiro do que a rede. O Brasil nasceu, está e vive no “berço esplêndido” das redes. Precisamos entender que somos redes, país flutuante em seu percurso. Ora devagar, ora parado, ora com voos altos, num balançar que parece às vezes querer continuar a ser criança, descobrir as agitações adolescentes entre interrogações e submissões e, ao mesmo tempo, perceber as obrigações da vida adulta, compreender a velhice útil e ativa, entender sua terminalidade mas com a potência de reinventar-se, deixar seu legado e desejar rede para todos em uma irmanação de redes. Para que todos possamos ser rede, é necessário um sustentáculo de desejo de rede.

Se imaginamos apenas as redes de algodão, somos surpreendidos com outras fibras, como tucum, buriti, cipó títica, embaúba, carnaúba. Pouco sabemos sobre nossas potencialidades porque nos distanciamos da natureza local (imenso local brasileiro) e somos mais informados sobre as fibras “universais”. Cada uma delas promove uma textura diferenciada e sensação tátil, mas, no geral, são frescas, fundamentais nos dias quentes dos trópicos. Seu balançar provoca vento, que ameniza o calor e refresca o pensamento.

Trançada ou tecida, rede é cama, cadeira, espreguiçadeira, conversadeira, poltrona... São os corpos que reinventam seus usos, conforme a posição que empreendem. Rede sem corpo fica murcha, sem vida, sem destino. São os corpos que lhe trazem a conformação de sua forma plena. Rede é para estar cheia para ser rede. Apesar de podermos admirar suas aparências, suas tramas e cores quando apenas atirantadas ou esticadas, elas cheias tornam-se volume continente, em plenitude de potência.

Rede para balançar, para dormir, ficar, transportar, enterrar; para vivos e mortos. Seja pesado, seja leve, seja um, sejam muitos, a rede acolhe qualquer um, independentemente de credo, gênero ou etnia. Espalhando-se pelo mundo, fez-se rede em rede, tramando sua sobrevivência. Impossível resistir a ela.

Face a nossa herança indígena, somos redes balançando ao sabor dos ventos e de nossos corpos de muitos brasis. Convite ao corpo-preguiça, como em *Macunaíma*<sup>6</sup>, de Mário de Andrade, que criou a ideia de Casimiro de Abreu sobre a terra Brasil, “Minha Terra”:

Nos galhos da sapucaia  
Nas horas do sol ardente,  
Sobre um solo d’açucenas,  
Suspensa a rede de penas  
Ali nas tardes amenas  
Se embala o índio indolente<sup>7</sup>.

Índio que é índio tem rede e nela fica esperando a hora de agir. Não se trata de não fazer nada, mas do nada pensar fazer. Também não é o



caso de viver-lazer, mas, como propôs Hélio Oiticica, um “lazer-fazer não interessado”<sup>8</sup>, pois fazemos pensamentos em rede, reflexões que se mexem, revolvem, oscilam. Até pensamentos-redes viram cadeiras.

Alguns arquitetos e designers no século 20, imbuídos de desejos de modernização, ao elencarem referências das particularidades culturais brasileiras, buscaram nas redes sua inspiração. Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti enxergaram a potencialidade do assento pendurado<sup>9</sup>, na versão de madeira (*Cadeira de Três Pés*, 1947) ou de metal (*Poltrona Tripé*, 1948). O olhar da alteridade percebia aquilo que era próprio de uma cotidianidade ancestral e resistente no Brasil, fortemente incorporada no Norte e Nordeste do país, apesar de ser encontrada em todo o território.

Paulo Mendes da Rocha assumiu como paulistana sua versão pendurada (*Cadeira Paulistano*, 1957). Projetada para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, prédio assinado em parceria com João De Gennaro, o arquiteto paulista criou uma das mais emblemáticas cadeiras do design contemporâneo brasileiro que, desde 2004, é vendida no mundo todo e integra o acervo do MoMa, sancionando sua originalidade e atemporalidade. Ganhou versões de couro, lona e malha de aço. O efeito obtido pelo tamanho e recorte da superfície promove uma concavidade, um plano curvilíneo para acolher o corpo em posição de relaxamento. A estrutura linear, feita de um único tubo de aço, faz uso do recurso de apenas duas pernas, gerando leveza visual. O assento flutua feito rede.

Outro artista que buscou solução similar foi Jorge Zalszupin<sup>10</sup>, com a *Poltrona Ouro Preto* (1959), em estrutura de madeira e couro pespontado em quadrados; a *Poltrona 520*, de madeira e couro (1959); a *Poltrona Triangular* (1960), de aço, detalhes esféricos de madeira e de tecido ou couro. A rede invadia a vontade de cadeiras serem menos sisudas e intransigentes.

A incontornável *Poltrona Mole* (1957), de Sérgio Rodrigues, incorporou uma manta espessa estofada a uma malha de tiras de couro pendurada na armação robusta de madeira, adicionando um volume adiposo à ideia dos delgados tecidos das redes. Rodrigues criou os esteios, pendurou a rede e lhe acrescentou almofadas. Uma rede estofada, molenga, que deixa o corpo se esparramar nela e cujos corpulentos braços podem suportar as pernas e servir de encosto, promovendo um sentar de viés. Como o próprio arquiteto dizia, a “*Poltrona Mole* para quem dá duro” buscava transpor para a contemporaneidade a posição de corpo desleixado, largado, distante do acomodar-se comportado em canapés. Outro emblemático design brasileiro contemporâneo, reconhecido e vendido mundo afora, sendo o primeiro móvel brasileiro a receber prêmio internacional<sup>11</sup>.

Jean Gillon, nos passos de Sérgio Rodrigues, após diversas viagens à Bahia, criou a poltrona *Jangada* (1968), cuja malha de cordas, pendurada em estrutura de madeira, suporta uma manta estofada de couro. Reúne a rede do pescador com a rede de dormir, junta mar e terra (a terra que dá a corda e alimenta o gado), propondo outra natureza para o ser rede. E muitas outras versões vieram a seu reboque<sup>12</sup>.

Apesar de todas buscarem se expressar por meio de uma limpeza formal, sínteses estruturais e ênfase na composição plástica das partes, as cadeiras e poltronas procuraram se sensibilizar com a solução-rede em versões mais esguias ou robustas. Por mais que tenham uma maleabilidade nos encostos-assentos, são invenções imóveis, destinadas a um sentar ocidentalizado e próprias de uma racionalização que buscou

8  
Oiticica, Hélio. *A Obra, Seu Caráter Objetal, o Comportamento* (1º dez. 1968), doc. n. 0160.68. Arquivo Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica.

9  
MOBILIÁRIO BRASILEIRO. *Premissas e Realidade*. São Paulo: Masp, 1971.

10  
Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *Jorge Zalszupin: Design Moderno no Brasil*. São Paulo: Editora Olhares, 2017.

11  
Cals, Soraia (org.). *Sergio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, 2000.

12  
Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *O Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/ Edusp, 1995.

Marize Malta é professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ, pesquisadora PQ-2 do CNPq, líder dos grupos de pesquisa ENTRESSÉCULOS e MODOS. Sua pesquisa é em história e teoria da arte, artefatos e ambientes, arte doméstica, objetos do mal, condição decorativa e/ou artística, enfocando coleções e modos de exibição.

uma negociação e comportamentos multiculturais. Poucos têm redes nas salas porque a maioria tem cadeiras, poltronas e sofás. Mesmo delegadas às varandas, elas estão lá para nos lembrar que basta uma rede.

A reinvenção contemporânea dá margem a outras redes: redes de couro, redes acolchoadas em gomos com recheios sintéticos; tipos que cabem num saco para viagem, normalmente feitas de náilon; mochila que vira rede; outras que usam tiras de EVA ou tocos de madeira. Também o modo de prendê-las é repensado, com estrutura autônomas de madeira ou aço para pendurar a rede onde não há colunas, mastros nem árvores. Até propuseram a rede-cadeira, uma versão para ficar sentado e balançar, presa no teto, uma espécie de rede pela metade. De todas essas reinterpretações, a velha rede de fibra natural continua imbatível e inabalável, e sua sobrevida é assegurada por produções manuais ou mecânicas, com diferentes conformações, garantidas por algumas comunidades que vivem de fazer rede e mantêm modos peculiares de as tecerem e decorarem. Cada canto do Brasil acabou por escolher certas formas de fazer rede, autorizando modos de fibras, trançados, tecelagens, cores, bordados, barras (as varandas), construindo formas próprias de se enredar em redes, colocando diferentes personalidades de redes.

Se a rede não depende do chão para se sustentar, o local onde será ancorada precisa ser firme, bem como sua amarração. Como a maioria não tem costura, garante sua resistência. Os fios do pano retangular concentram-se nas extremidades em cordas, de onde formam as alças. Essas — chamadas também de punhos — necessitam ser grossas para resistir ao peso e ao atrito com os ganchos. Algumas rangem durante o balanço, feito uma prosa chorosa, conversa ao pé do ouvido, segredos sem tempo definido, falados em uma língua estranha mas não estrangeira, um familiar primevo, cujo som do tucano parece lembrar seu destino de ter contado o segredo de fazer redes. Range como elas. Ou elas rangem como ele. Em sua fala peculiar, as redes falam conosco, e ao aprendermos a escutá-las precisamos saber responder-lhes na língua de rede.

As redes nos tornam sensíveis aos poderes do movimento, do refúgio, da ancestralidade, da suspensão, da natureza de sermos humanos que criaram os próprios ninhos. Temos redes em todos nós, por mais que estejam escondidas de nossos pensamentos. Mas basta sentarmos ou deitarmos nelas que seu movimento, seu ranger, sua superfície corpórea e sua condição aérea falem de outras formas de ser, sentir, pensar, historicizar, porque estamos todos ligados na rede e em rede — a própria condição de sobrevivência da humanidade. Em seu vaivém, vamos de rede, na rede, em rede. Todos à rede!



1  
Comentário presente no vídeo  
*VICE Entrevista o Artista Plástico Tunga*. Rio de Janeiro, VICE, 2017.  
Disponível em [www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug](http://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug). Acesso em 1/5/2019.

2  
SCHWARZ, A. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nova York: Delano Greenidge Editions, 2000, p. 588.

3  
BRETON, A. “Exposition surréaliste d’objets”. In: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 2006, p. 363 (Folio Essais). Tradução nossa.

A rede de balanço era uma espécie de ateliê para Tunga. Era o lugar onde mais trabalhava, o lugar no qual pensava, seu “*pensatorium*”, em oposição ao “*laboratorium*”, o ateliê propriamente dito, onde as peças eram produzidas<sup>1</sup>. A rede, esse aparato indígena mais vivo do que qualquer outro, carrega a história da colonização no Brasil e pode ser tomada hoje, mais do que como elemento de rápida e duradoura assimilação pelos colonos, como uma verdadeira peça de resistência das culturas indígenas. Ela atravessou os séculos, sempre convidando-nos à posição corporal dos habitantes pré-colombianos ao deitarem, a seus gestos ao copularem, a seus sonhos, talvez, ao dormirem.

Paralelamente, a razão ocidental não cessou de ver o mundo como uma firme arquitetura, de cujo eixo partiriam linhas horizontais e verticais capazes de se sustentar no espaço e se concretizar em cadeiras e camas nas quais tomamos lugar fixo. Apesar de nelas podermos até certo ponto nos mover em gestos mínimos e imprecisos (pois, na verdade, nunca estamos totalmente parados), elas nos interditam uma posição mais orgânica, próxima daquela do feto no útero, e nos impedem o balanço no espaço. Elas disciplinam o corpo de modo a separá-lo dos gestos do pensamento. Elas impedem que nosso olhar faça oscilar o mundo e os objetos e nos ponha em movimento conjunto com eles, como faz a rede.

A função da rede como ateliê balançante para Tunga aproxima-se do papel que tinha o *ready-made Roda de Bicicleta* para Marcel Duchamp. O artista francês a fazia mover-se para criar “uma espécie de clima” em seu estúdio e dizia que ela provavelmente ajudava as ideias a saírem de sua cabeça. “Fazer a roda girar era muito tranquilizante, muito confortável”, ele afirmou. “Era uma espécie de abertura de vias para outras coisas, diferentes da vida material de todos os dias.”<sup>2</sup>

O comentário de Duchamp é surpreendente e revela que não se tratava apenas, com o *ready-made*, de criticar o objeto artístico e pôr em crise seu lugar institucional, mas também de explorar e ativar a relação entre objeto e sujeito, recusando ao primeiro o papel de complemento ou produto do segundo, para fazer dele um transformador de nossos pensamentos — e, talvez, de nosso lugar no mundo. Na década de 1920, na mesma linha de reflexão sobre a relação sujeito/objeto, os surrealistas fizeram do desejo (e de sua manifestação mais explícita, o sonho) algo capaz de se cristalizar no *objeto encontrado*. Qualquer dejetos trazido à praia pela maré deveria ser considerado “um precipitado de nosso desejo”<sup>3</sup>, afirmava André Breton, tendo em vista que “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”<sup>4</sup>. Qualquer coisa do mundo poderia potencialmente, portanto, transmitir o sujeito e, eventualmente, ativar narrativas ficcionais pretensamente autobiográficas.

Na década de 1930, o encontro dos surrealistas com alguns objetos específicos — os modelos matemáticos moldados e expostos no Instituto Henri Poincaré — relançou a reflexão artística sobre o sujeito de modo ainda mais amplo. Objetos topológicos, como a fita de Möbius e a

4  
Ibid., p. 56.

5  
Ibid. “Crise de L’objet”, p. 358.

6  
Conferir VICE, op. cit.

7  
*Tunga: 100 Redes e Trilhas*.  
Direção: Roberto Moreira.  
YouTube: Itaú Cultural, 2009.  
Disponível em [www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU](http://www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU). Acesso em 1/5/2019.

8  
DELIGNY, F. *L’Arachnéen*. Paris: L’Arachnéen, 2008, p. 66.

Tania Rivera é psicanalista, ensaísta e curadora. Professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Publicou, entre outros, *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (CosacNaify, 2013 e SESI, 2018; prêmio Jabuti Psicologia/Psicanálise 2014).

garrafa de Klein, que contrariam a geometria euclidiana e se põem em consonância com os avanços do campo da física contemporânea, foram reconhecidos pelos surrealistas como concretizações da própria estrutura da subversão do sujeito (e do mundo) por eles buscada. Man Ray fotografou essas espécies de esculturas involuntárias, com as quais se tratava de fundar uma verdadeira “física da poesia”, na expressão de Paul Éluard<sup>5</sup>, capaz de conjugar dentro e fora, materialidade e afeto, sociedade e desejo.

Seguindo essa trilha, o psicanalista Jacques Lacan se apoiou, a partir do início da década de 1962, na materialidade da fita de Möbius, do Toro e de outras figuras topológicas para pensar a subversão do sujeito visada pela psicanálise. Acompanhando a leitura de Lacan por MD Magno no Rio de Janeiro, Tunga apropriou-se de alguns desses objetos de modo marcante e singular a partir do início dos anos 1980, afirmando sua “profissão” de escultor<sup>6</sup> em um vocabulário próprio, no qual o Toro, por exemplo, se cavou no interior dos morros cariocas (no vídeo *Ão*, 1981) para se declinar em peças de metal posadas no chão e em ouroboros feitos de ossos, a fita de unilátera desdobra-se em tranças feitas de serpentes, de fios de metal e de cabelos que pendem e unem gêmeas pelas cabeças etc., e vão assim esculpindo-se no mundo imagens, palavras e objetos que se entrelaçam entre si e ainda em narrativas ficcionais diversas.

Talvez possamos dizer que, nesse múltiplo universo poético, Tunga faz da rede, em gesto único e autoral, um objeto topológico. A rede pode, pontualmente, sustentar objetos e esculturas, consistindo em parte da escultura, claro. Ao mesmo tempo, a totalidade de sua obra talvez se estruture como uma rede móvel, uma teia infinita e sempre em balanço. A rede é superfície e objeto tridimensional, simultaneamente. Ela é curva como o universo segundo a teoria da relatividade, mas, além disso, é maleável, podendo tomar formas infinitas, ao sabor do que abriga. Ela é forma imprevisível.

Ela é estrutura — mas estrutura mole, que se tece com as mãos, malha aberta que se coloca em contato direto com o corpo, esposando suas formas e se pondo com ele em movimento (sempre, ainda que minimamente). Se ela é nosso primeiro suporte no mundo, como em *Berço com Crânios*, de 2011, nela já somos nada mais do que caveiras. Ossos. Talvez a rede de Tunga chame o corpo, vigorosamente, a tomar lugar como escultura. E a entrelaçar-se topologicamente com o outro, já que, como enuncia o comentário poético do artista a *100 Redes e Trilhas*<sup>7</sup>, “cada qual do outro era um ninho”, e portanto são “distintos dois/sem divisão alguma”. Como dizia Fernand Deligny, “ser é tramar”<sup>8</sup>, ao que Tunga acrescentaria, provavelmente: tramar com o outro, ou melhor, tramar-se no outro, em poética topologia. Em *Bell’s Fall* (1998), asssim como em *True Rouge* (1997), as redes são teias que se entrecruzam no espaço em um jogo complexo. Teias sobre teias, multiplicando o espaço em muitas dimensões. Como tecidas por aranhas diversas, mas entrecruzando-se em continuidade. Teias, como nós (nos dois sentidos da palavra).

A rede de Tunga é, sobretudo e simplesmente, e para terminar: isso que estava em sua casa ou ateliê, oriundo do hábito particularmente frequente no Nordeste em que o artista nasceu. Isso que segue sendo indígena. Isso que se afirma, assim, como reflexão poética e proposição vivida, convidando à subversão do sujeito em chave geopolítica, encarnada na singularidade da história do artista, pulsando nossa história — e balançando, sem parar, em nosso oscilante presente.



Sabemos que, pelo menos desde o modernismo, os artistas já reivindicavam a vadiagem como virtude, muitas vezes olhando para referenciais indígenas. Se Macunaíma aprendera a falar com a frase “Ai, que preguiça!”, o desejo seguiria ecoando até clássicos como o de Tim Maia: “O que eu quero? Sossego!”. Com uma longa trajetória entre a sociologia brasileira e o senso comum, todo tipo de figura marginal já fora evocada para resistir à lógica do trabalho: bandidos, bêbados, mendigos, primitivos, prostitutas, proletários decadentes. Ou, ao contrário, a indolência seria vista como um obstáculo para o êxito da modernidade. Da crítica de arte do século 19 aos cargos políticos do presente, ecoa o discurso de que o Brasil herdou, em sua pretensa identidade, a moleza dos indígenas e a malandragem dos africanos. É nosso “cadinho cultural”, entre mártires, líderes populistas e macunaímas. Tratava-se — trata-se — de uma disputa moral.

A figura do indígena como improdutivo, insuficiente para o trabalho escravo — sua mão de obra fora significativamente mais barata do que a africana, fruto de sua inadequação —, foi se consolidando ao longo dos séculos. Em paralelo, a figura do artista também foi vista como símbolo de vagabundagem e de indisciplina. Em ambos os casos, torna-se condenável o trabalho fora dos moldes tradicionais, aquele cuja estimativa de produtividade é mais imprecisa. No caso dos indígenas, a produção para subsistência, sem acúmulo, sugere errância. No dos artistas, o retorno não é mensurável. Afinal, é preguiçoso o que não gira exclusivamente em torno do capital.

Em 2005, Marga Puntel realizou *Passeio Público*. Com uma mochila nas costas, ela e outros experimentadores andaram pelas ruas de Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Nas pausas, a mochila, aberta e desdobrada, transformava-se em rede de dormir, podendo ser amarrada em árvores e outras estruturas disponíveis no espaço público. A mochila-rede de Marga nos lembra as *portaledge*, redes de dormir carregadas pelos escaladores nas costas, que permitem pausas de descanso no meio das subidas ao estilo *big wall*. Para o escalador, o andarilho ou o viajante, uma circulação autossuficiente depende de um mínimo essencial. É preciso ser aquilo que se pode levar a qualquer parte. Ou, como no *Austerlitz* de Sebald, uma vida organizada “apenas de maneira provisória, no desejo de se virar com o mínimo possível” — essa forma ideal de os vagabundos possuírem coisas.

Além disso, a mochila, constantemente associada ao trabalho, dava lugar não a ferramentas nem utensílios, mas à possibilidade de descansar. No entanto, se a rede nas costas afirma a ausência de fixidez, a promessa de um deslocamento desimpedido, a vida nômade não necessariamente significa errância ou desapego. O trabalho

contemporâneo, em alguns casos com agendas globais e pontes aéreas, também exige um constante deslocar-se. Há certa angústia em pensar que o andarilho de Marga nunca poderá se fixar.

Por outro lado, a aparente ambiguidade — a rede é repouso, a mochila é deslocamento, movimento — também revela o binômio infinito entre o trabalho constante e as pequenas brechas de júbilo, entre feriados, fins de semana e, quando possível, férias. Olhando para o trabalho de Marga Puntel, colocam-se diante de nós as perguntas: qual a diferença entre o turista e o vagabundo, o viajante e o refugiado? A quem está dado o direito de uma trégua prazerosa, idílica? Pois, se estranhamos as redes, o descanso no espaço público, é também preciso lembrar toda tecnologia desenvolvida por moradores de rua, ou mesmo das pausas de almoço dos trabalhadores da construção civil, forjando estruturas de repouso na rua. A relação entre trabalho, descanso e deslocamento depende sobretudo da posição social, econômica e política do sujeito.

Em 2008, Paulo Nazareth realizou em Belo Horizonte, no Museu de Arte da Pampulha, a obra intitulada *Trabalho*. No panfleto, um texto dizia: “Colocar anúncio no jornal: ‘PRECISAM-SE DE TRÊS PESSOAS P/ TRABALHO EM MUSEU’. Contratar três pessoas com carteira de trabalho assinada para deitar em três redes, oito horas por dia, durante o período da exposição. Uma máquina de ponto registra a entrada, a saída e a permanência dos mesmos no museu”. Mais de dez anos depois, Nazareth repetiu a ação na exposição *Vaivém*. Com anúncio publicado nos classificados do jornal *Metro*, o artista contratou uma pessoa para o trabalho descrito, com salário-base, transporte e alimentação. Aqui, a crítica ao trabalho desloca-se do campo discursivo para intervir diretamente na cadeia de produção da arte. O artista coloca-se como um mediador entre instituição e trabalhador, sendo responsável pela criação de um suposto tempo livre, invertendo a lógica da produtividade. Não é, portanto, sua figura, já gozando alguns privilégios como artista, que usufrui a crítica ao trabalho, mas um outro, seu empregado.

Há agora, no entanto, uma diferença fundamental em relação à primeira execução de *Trabalho*, em 2008. Hoje, a presença facilitada de uma atenção virtual, através de smartphones que independem da localização do corpo físico, faz com que o posto de trabalho seja menos agonizante. Afinal, o empregado de Paulo Nazareth pode ler, escrever, ouvir músicas ou fazer qualquer outra atividade pelo celular, algo que lembra a postura de seguranças e mediadores em exposições, por vezes portando seus fones de ouvido, pequenas respostas à alienação.

Ao mesmo tempo, sabemos que os corpos no espaço expositivo estão — ou deveriam estar — educados. A cartilha de proibições é vasta, incluindo sentar no chão, apoiar-se nas paredes ou assumir outras imposturas. É também vetado ao público o direito à preguiça, mesmo quando são longas e grandes mostras. Em *Trabalho*, a rede no espaço expositivo contradiz as normas, e a instituição paga um salário para o corpo que sofisticava sua indisciplina, seu *fazer-nada*, talvez estimulando o público a experimentar as outras redes que não podem ser tocadas. Talvez, ainda aqui, o almejado silêncio do museu possa ter alguma utilidade — o contexto propício para dormir.



Nessa direção está também o coletivo OPAVIVARÁ!, que apresenta a obra *Rede Social*. Uma longa rede de descanso, agora não individual, mas coletiva, entre chocalhos e adereços, fica disponível para a experimentação. Exposta no vão do CCBB, usualmente lugar de trânsito, *Rede Social* torna-se uma espécie de monumento à preguiça, ecoando algo como um convite a permanência do visitante comum: “Mas já? Fique um pouco mais”.

Nesse caso, é finalmente o público que pode experimentar um tempo mais alongado no espaço cultural, desprendido da necessidade de reações imediatas. Mas não se trata necessariamente de conforto. A experiência de utilizar uma mesma rede em grupo, situada em um espaço público, exige um diálogo entre estranhos. Para que a prometida convivência aconteça, é preciso que haja alguma negociação corporal. Afinal, a maleabilidade do tecido desafia a estabilidade dos corpos.

E, por incrível que pareça, não é comum que exposições sejam situações de convivência. Em geral, há pouco mobiliário para o repouso, o corpo tende a seguir acelerado, a atenção sobre cada trabalho não dura mais do que alguns minutos. Com exceção de conversas de galeria, visitas mediadas e coquetéis e *vernissages*, não há muita gente “estando” em espaços expositivos, mas sobretudo passando, passando.

É nesse sentido que o título também ironiza o modo como as redes sociais têm sido utilizadas como plataforma virtual de convívio, fazendo-nos lembrar a lógica dos dizeres presentes em bares e restaurantes: “*não temos Wi-Fi, conversem entre si*”. Trata-se da reivindicação de uma troca interpessoal analógica — no caso da rede, troca ancestral —, embora uma coisa não esteja tão distante da outra, já que trabalhos relacionais tendem a render mais *selfies* do que a média. Em suma, a promessa de que a experiência, a convivência ou a interação provoque uma desalienação no público de exposições acaba confrontada com uma realidade mais híbrida.

Paulo Nazareth também brinca com o termo *trabalho* de arte em seu título, substantivo cada vez mais usado para se referir aos produtos do meio artístico. Já distante do tom grandiloquente de *obra*, o *trabalho* reforça a ideia de um fazer diário, menos genial. Nesse caso, fica também o desafio de achatar o fetiche, transformando valor estético em valor de troca, mais próximo da mercadoria. A presença da folha de ponto no espaço expositivo, ao lado da rede, também funciona para lembrar-se de uma formalização que o meio artístico pouco tem. É possível, por exemplo, que nenhuma outra pessoa da equipe envolvida na exposição tenha “batido ponto”, embora possa ter trabalhado mais horas do que o previsto.

Muitas vezes, as práticas de terceirização e apropriação do trabalho na arte contemporânea perpetuam uma lógica de exploração do outro, sem a responsabilidade de repensar as divisões de lucro e privilégio, embora revestidas de discursos socialmente conscientes. A ausência de regularização profissional no meio da arte — não só de artistas, mas de toda uma rede de trabalhadores, entre produtores, seguranças, educadores, freelancers, estagiários e terceirizados em geral — exige que a crítica ao trabalho leve em conta as contradições que a flexibilidade da prática artística envolve. Sabe-se que artistas jovens pagam para trabalhar, justificados na desculpa da “experiência”, ou que freelancers podem fazer muito mais de 40 horas semanais, entre outros exemplos.

O mercado, por sua vez, também sabe vender preguiça através de adoecimentos e múltiplas doenças psíquicas, fazendo da fadiga algo condenável. Se o trabalho é a força, a preguiça é a fraqueza. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han afirma que “hoje o indivíduo se explora e acredita que isso é realização”. O cansaço, a exaustão são fetichizados e vendidos como trajetórias de sucesso. Não há, portanto, o vislumbre de qualquer saída equilibrada: ou se é preguiçoso, ou se está cansado. A violência exercida pelo trabalho é, sobretudo, esse poder sobre o tempo do outro, mantê-lo ocupado segundo demandas que não as suas. Ao contrário do direito ao cansaço, o direito à preguiça é a reconquista do corpo como território de desejos, lugar de experimentação e investigação. Não se trata, portanto, de preguiça como atonia mental, amolecimento, mas espécie de cuidado de si.

Nos três exemplos, a rede de dormir figura como um dispositivo que inverte a lógica produtiva, ironizando o trabalho. Legado das culturas originárias e ícone de nossa ficcional vocação tropical e preguiçosa, a rede é exemplo de adaptabilidade e malemolência, adéqua-se aos corpos e a sua diversidade, embora os mantenha içados e erguidos. Quando levada para o espaço expositivo, a rede reforça que o lugar da contemplação é o lugar do ócio, da contramão.

Com esses trabalhos nos lembramos de que, se a arte sugere a busca por emancipação, é preciso questionar como fazer da prática artística um trabalho não alienado, em um meio rodeado de contradições, entre o glamour e a precarização.

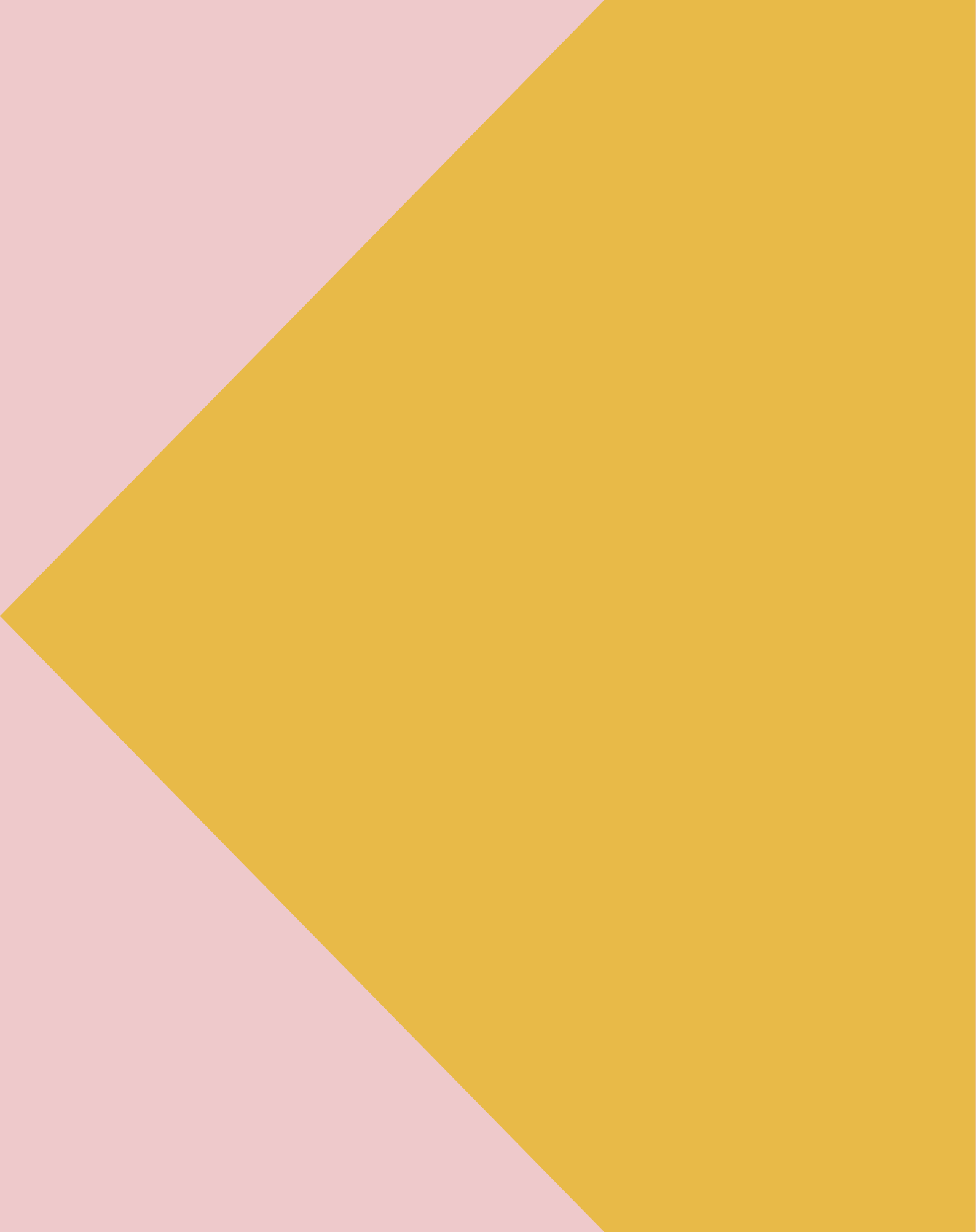
Pollyana Quintella é curadora-assistente do Museu de Arte do Rio e pesquisadora independente. Formou-se em História da Arte pela UFRJ e é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ. Atuou na equipe de curadoria da Casa França-Brasil (2016). É colunista da Revista Pessoa.



Alain Manesson Mallet. Albert Frisch. André Thevet. Denilson Baniwa. Dhiani Pa’saro. Duhigó. Ferdinand Denis. Francisco Klinger. François Castelnau. Franz Keller. Giacomo Gastaldi. Gonzalo Fernández de Oviedo. Guillaume Le Testu. Hans Staden. Hercule Florence. Hippolyte Taunay. Jaime Lauriano. Jean de Léry. Jean-Baptiste Debret. Joan Blaeu. Joaquim José Codina. Johann Moritz Rugendas. MAHKU. Maureen Bisilliat. Maximillian Wied-Neuwied. Moisés Piyãko. Nicolaes van Geelkercken. Spix & Martius. Theodor de Bry. Wewito Piyãko

OLHAR PARA  
O OUTRO,  
OLHAR PARA SI  
*LOOKING  
AT THE OTHER,  
LOOKING  
AT YOURSELF*





Desde o princípio da invasão das Américas, as redes chamaram a atenção dos europeus. Sendo uma tecnologia desconhecida por eles, rapidamente sua forma foi disseminada em mapas, pinturas, livros de viajantes e, posteriormente, fotografias e filmes. Este núcleo traz documentos e imagens que desejaram não apenas registrar aspectos da vida local durante a colonização, mas também criar narrativas fantasiosas. Com a dificuldade de traslado ao Brasil e as restrições quanto à entrada de não portugueses, muitas das imagens produzidas durante o período colonial eram feitas a partir da cópia e adaptação de gravuras de outros autores. Sua participação no processo de colonização do conhecimento foi essencial e com diferentes intenções. Porém, esse olhar pautado exclusivamente na alteridade não é o bastante para revisarmos nossas histórias: como diferentes artistas contemporâneos indígenas olham para si e para as redes de dormir? Buscando um tensionamento da solidez do imaginário colonial, artistas foram convidados a desconstruir a visão eurocêntrica dessas imagens a respeito de seus antepassados e propor novas narrativas. Na incapacidade de apagar as violências, ao menos é possível sugerir outras maneiras de olhar o presente e almejar o futuro.

Since the invasion of the Americas, hammocks attracted the Europeans' attention. As an unknown technology in Europe, their shape were quickly spread through maps, paintings, travel books and, later, through photos and movies. This session presents documents and images intended not only to register local life, but also to create fictional narratives. As trips to Brazil were very difficult, and there were several restrictions for non-Portuguese to enter this territory, many images from the colonial period were copies and adaptations from other authors' engravings. Their role in spreading new knowledge was essential and served many different purposes. But that perspective constructed exclusively based on alterity is not enough to review our history: how different indigenous contemporary artists represent themselves and the hammocks? In an attempt to questioning the colonial iconography, some artists were invited to deconstruct the Eurocentric vision in the images regarding their ancestors and propose new narratives. If we are unable to stop violence, we can, at least, suggest some other ways of looking at the present and imagining the future.



Os mapas foram muito importantes na construção de uma identidade para o território brasileiro. Eram instrumentos de poder, pois quem os possuía tinha os meios para acessar o Novo Mundo e suas riquezas. Por isso, sua produção, reprodução e circulação eram controladas pela coroa. A primeira associação entre o território brasileiro e as redes está em um mapa de 1538, de autoria da Escola de Cartografia de Dieppe, na França. Representando a extensão do Brasil entre Pernambuco e o Uruguai, acredita-se que tenha sido produzido a partir da parceria entre cartógrafos portugueses e franceses. Em geral, nos mapas, além das informações geográficas e geológicas, podem constar cenas diversas do cotidiano — em que as redes aparecem —, como: extração do pau-brasil, produção de açúcar em engenhos, rituais e batalhas entre distintos grupos indígenas e cenas de canibalismo. Existe, portanto, uma associação entre o repouso do corpo dos nativos do Brasil, alimentação e antropofagia. É importante constatar como o imaginário da relação entre América e canibalismo disseminou-se também através das ilustrações contidas nos mapas, criando uma associação entre a veracidade geográfica e a cultural, que se legitimam mutuamente.

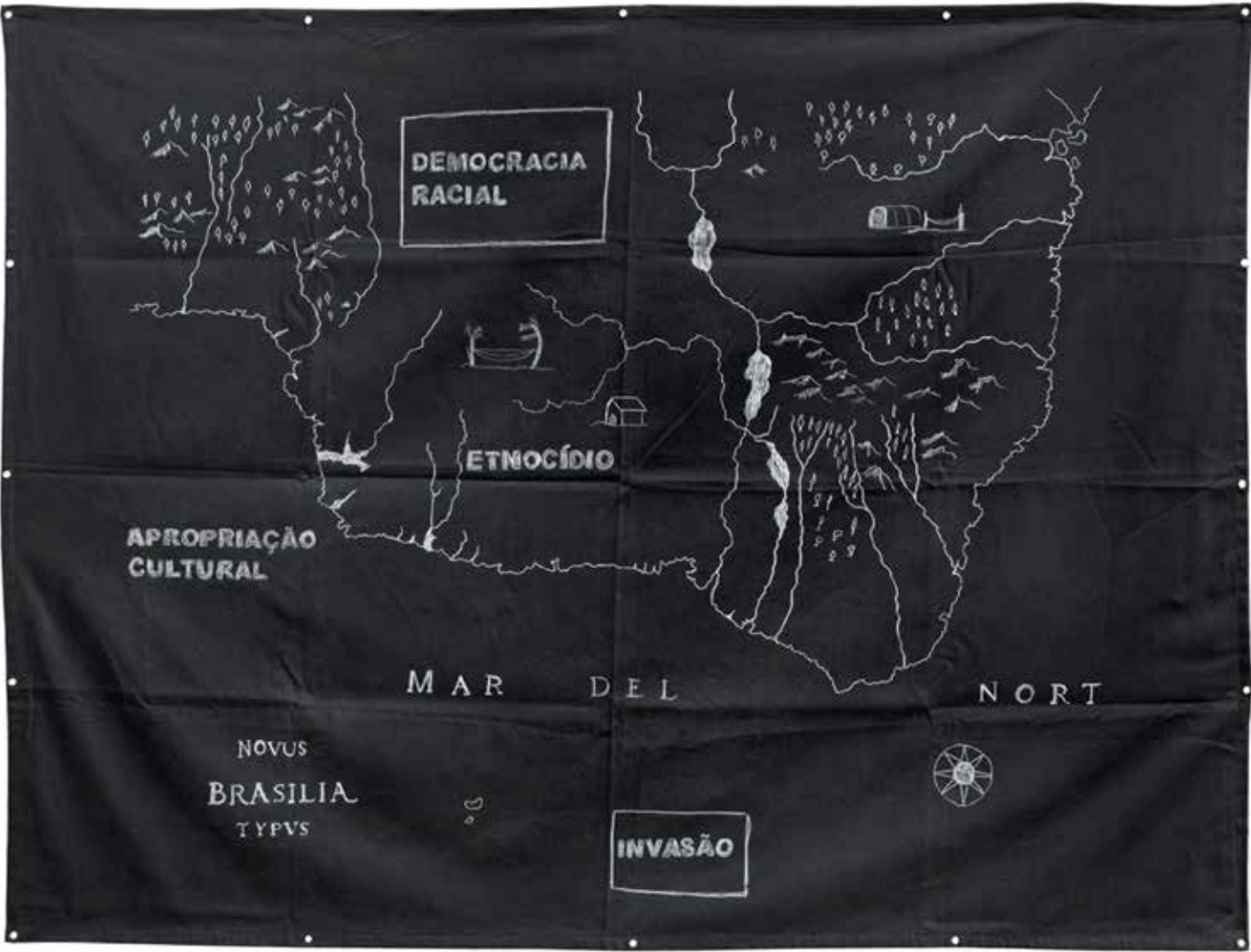
Maps were highly important to build an identity for the Brazilian territory. They were instruments of power, as those who possessed them had the means to reach the New World and its wealth. Therefore, their production, reproduction and circulation were controlled by the Crown. The first association between the Brazilian territory and hammocks can be found in a 1538 map credited to the Dieppe School of Mapmaking, in France. It depicts the Brazilian land extension from Pernambuco to Uruguay, and it was probably produced due to a partnership between Portuguese and French cartographers. Besides geographic and geological data, those maps could contain several everyday life scenes— in which the hammocks showed up—such as: wood extraction, sugar mills production, rituals, battles between indigenous groups and cannibalism scenes. Therefore, there is an immediate link between native-Brazilians body rest, feeding and human cannibalism. It's crucial to verify how the folklore derived from the link between America and cannibalism has also spread throughout maps illustrations, creating an association between geographical and cultural accuracy that legitimate each other.

p.124  
Hans Staden  
(História verdadeira e descrição de uma terra de selvagens...), 1557/  
(True story and description of a land of wild...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19,5×13,5 cm  
Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin-USP/Guita e José Mindlin  
Brasiliana Library collection—University of São Paulo

Theodor de Bry  
(América, invenção e revelação do novo mundo...), 1617/(America, invention and revealing of the new world...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the library of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Alain Manesson Mallet  
(América—os brasileiros/Descrição do universo), 1683  
(America—the Brazilians—Universe description)  
Gravura em metal e aquarela sobre papel/  
Metal engraving and watercolor on paper  
20,2×12,7 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the library of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Denilson Baniwa  
*O circo chegou!*/The circus has arrived!, 2019  
Desenho e colagem sobre impressão digital/Drawing and collage on digital print  
35×24 cm  
Coleção do artista/Artist collection



Jaime Lauriano  
*Novus Brasilia Typus: Invasão, Etnocídio, Democracia Racial e Apropriação Cultural*/Novus Brasilia Typus: Invasion, Ethnocide, Racial Democracy and Cultural Appropriation, 2016  
Desenho com pemba branca (giz utilizado em rituais de umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto/Drawing with white “pemba” (chalk used in umbanda rituals) and dermatographic pencil on black cotton  
116×151 cm  
Acervo Banco Itaú/Itaú Bank collection



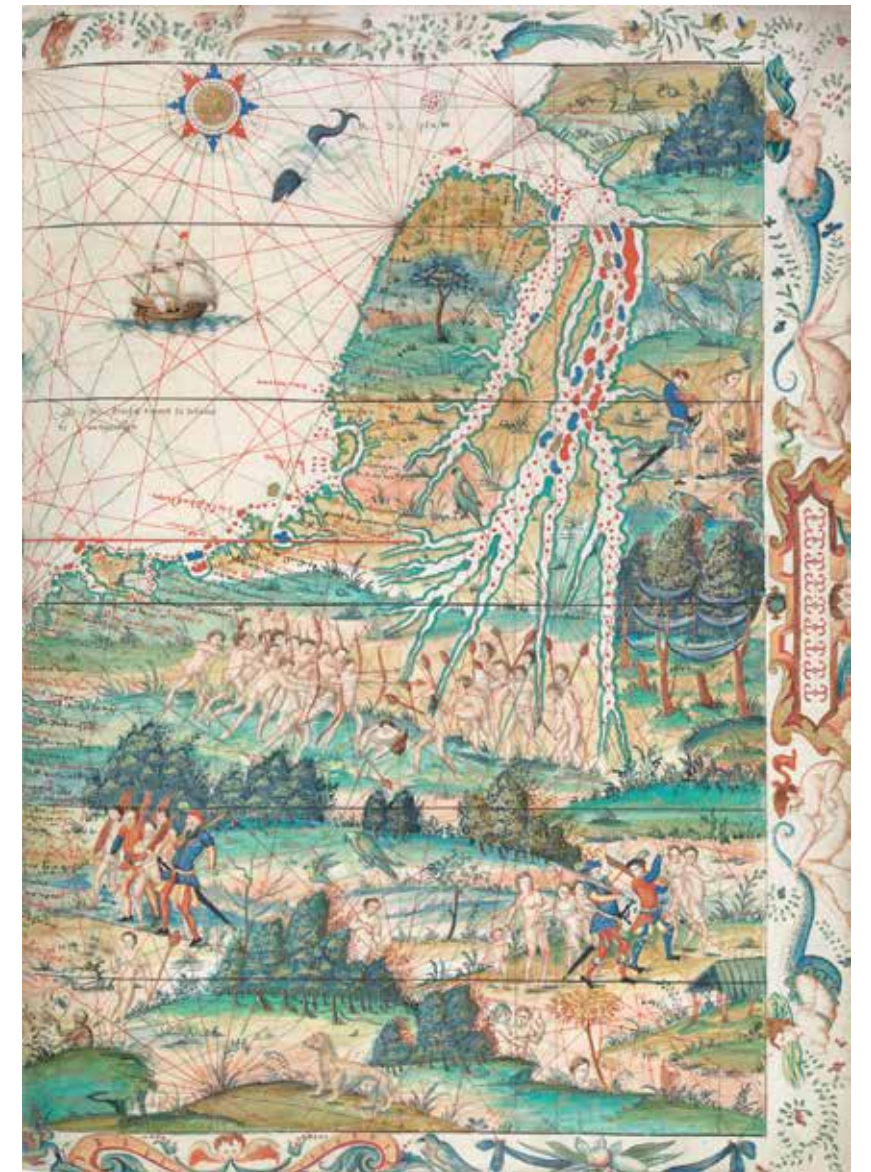


Joan Blaeu  
*Brasil/Brazil*, 1640  
 gravura em metal colorido sobre papel/  
 colored metal engraving on paper  
 55 x 64 cm  
 Acervo sob custódia do Instituto de  
 Estudos Brasileiros—IEB-USP/Collection  
 under the custody of the Brazilian Studies  
 Institute—IEB-USP

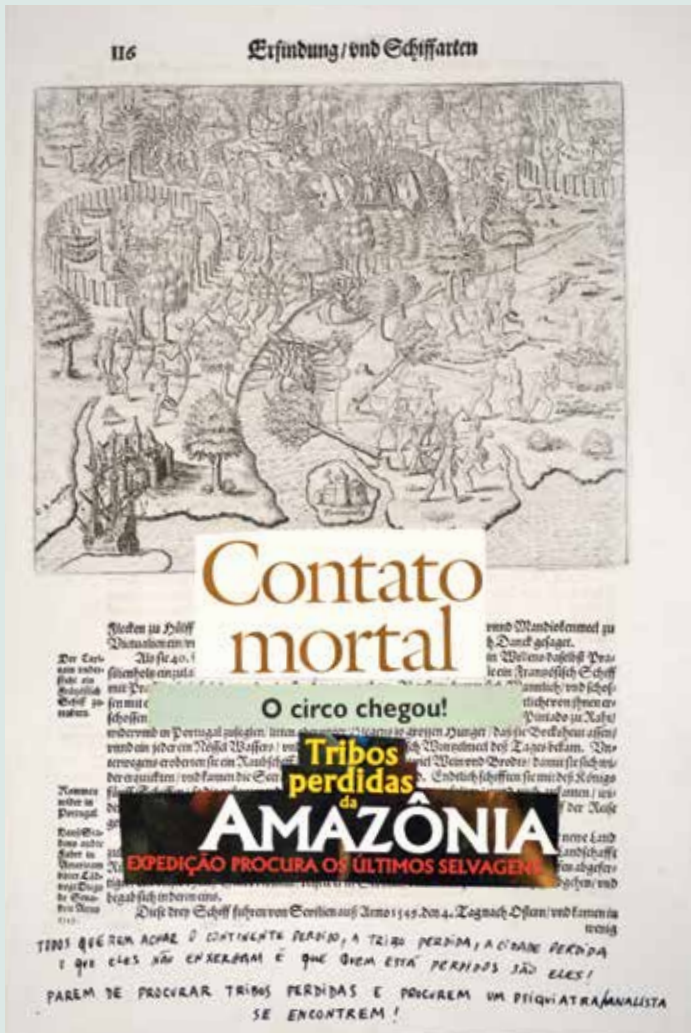
Giacomo Gastaldi  
*Brasil/Brazil*, 1556  
 gravura em metal em cores sobre papel/  
 colored metal engraving on paper  
 29,7 x 38,8 cm  
 Acervo sob custódia do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP

Denilson Baniwa  
*Enfim, civilização/Civilization, Finally*, 2019  
 Desenho e colagem sobre impressão  
 digital/Drawing and collage on  
 digital print  
 29,7 x 38,8 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

Autoria desconhecida/Unknown Artist  
*Atlas Náutico França/Nautical Atlas*  
 France, 1538  
 Cópia de exposição/Exhibition copy  
 44 x 31,2 cm  
 Coleção Biblioteca de Haia, Holanda/  
 Haia Library collection, Holland







Jaime Lauriano  
 América Invasión Ethnocide Invención/  
 America Invasion Ethnocide Invention, 2016  
 Desenho com pomba branca  
 (giz utilizado em rituais de umbanda)  
 e lápis dermatográfico sobre algodão  
 preto/Drawing with white "pomba"  
 (chalk used in umbanda rituals) and  
 dermatographic pencil on black cotton  
 158 x 158 cm  
 Coleção Rose e Alfredo Setubal/  
 Rose and Alfredo Setubal collection





Guillaume le Testu  
*Cosmographie Universelle, Selon les Navigateurs tant Anciens que Modernes...*, 1555  
(Cosmografia universal, segundo os navegadores antigos e modernos...)  
(Universal Cosmography, according to ancient and modern navigators...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
55 × 40 cm  
Coleção Biblioteca Nacional da França/National Library of France collection

Nicolaes van Geelkercken  
Mapa de Magallanes, Rio de la Plata, Assumpción/  
Map of Magallanes, La Plata River, Asunción  
*Reys-Boeck...*, 1624  
(Livro de viagem...)/(Travel book...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
21 × 66,3 cm  
Coleção Fundação Biblioteca Nacional—Brasil/National Library Foundation—Brazil collection

Francisco Klinger Carvalho  
Sem título/Untitled, 1992  
Madeira, cipó, tecido/Wood, liana, fabric  
250 × 52 × 20 cm  
Coleção/Collection Fatinha Silva

p. 128-129  
Albert Frisch  
*Família de Barqueiros Bolivianos no Rio Madeira/Bolivian Boatpeople Family in Madeira River*, 1867  
Fotografia/Photography  
22,5 × 19,2 cm  
Albert Frisch/Convênio Instituto Moreira Salles—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Alemanha  
Albert Frisch/Moreira Salles Institute fund agreement—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Germany

*Pescadores na Margem do Rio Amazonas/Fishermen in the Amazonas River banks*, 1865  
Fotografia/Photography  
18,5 × 23,6 cm  
Albert Frisch/Convênio Instituto Moreira Salles—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Alemanha  
Albert Frisch/Moreira Salles Institute fund agreement—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Germany

*Família de Índios Ticuna no Interior da Maloca/Ticuna Family Inside Their Hut*, 1865  
Fotografia/Photography  
22,1 × 18,3 cm  
Albert Frisch/Convênio Instituto Moreira Salles—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Alemanha  
Albert Frisch/Moreira Salles Institute fund agreement—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Germany

*Autorretrato de Albert Frisch no Tarumã, Afluente do Rio Negro/Albert Frisch's Self-Portrait in Tarumã, a Negro River Affluent*, 1865  
Fotografia/Photography  
22,5 × 19,2 cm  
Albert Frisch/Convênio Instituto Moreira Salles—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Alemanha  
Albert Frisch/Moreira Salles Institute fund agreement—Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig, Germany







Bolivianischer Bootmann mit seiner Familie  
am Rio Madeira.



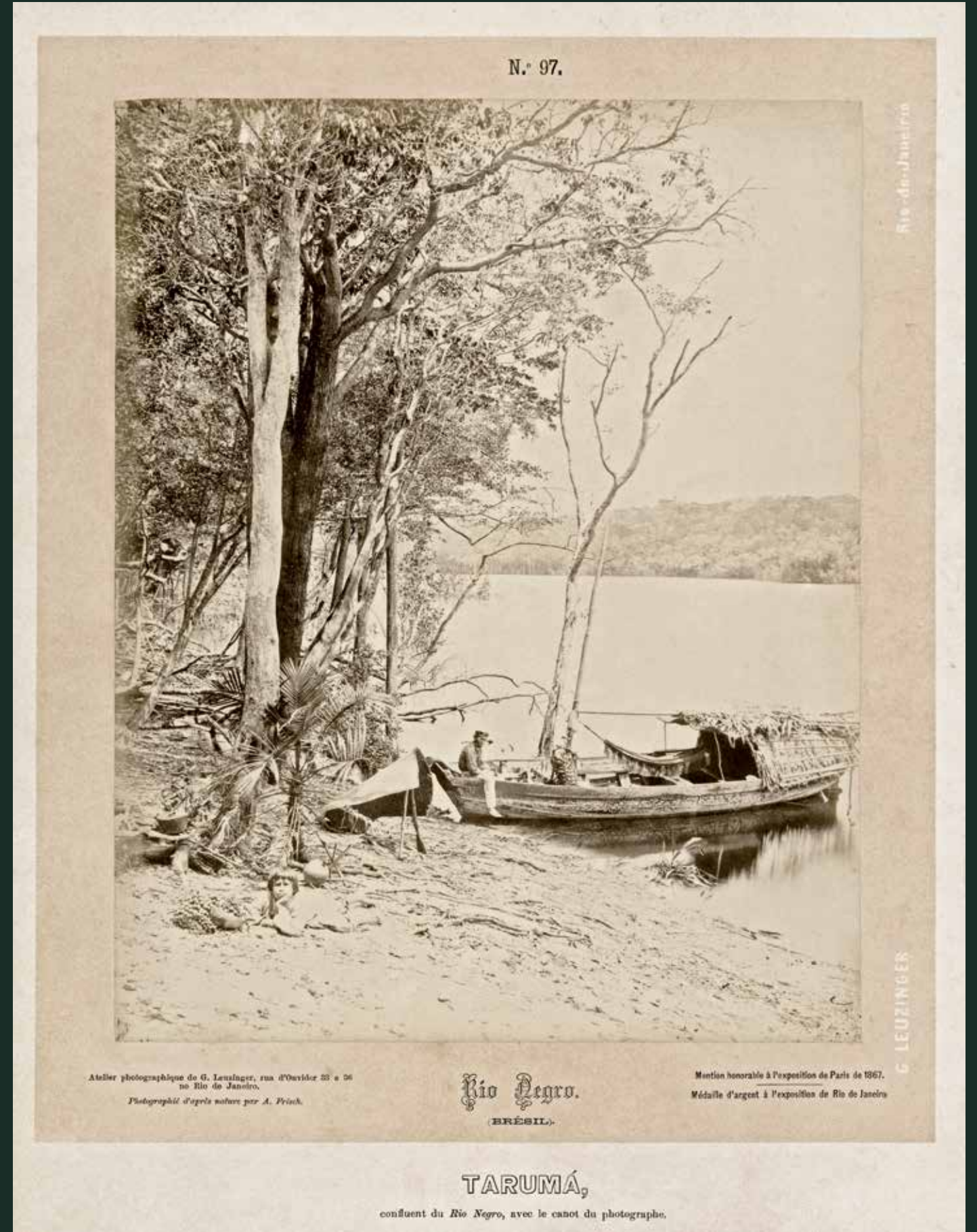
Tsimba-Indianer am Rio Calderão.



Baracoa Fischer am Conception-Fluss.

Albert Frisch realizou fotografias na Amazônia em 1867, produzindo um dos primeiros registros fotográficos dos indígenas da região. Por isso, é considerado o primeiro “fotógrafo viajante” a ter imagens da Amazônia. Com uma produção de caráter próximo ao etnográfico, ele foi o fotógrafo integrante da expedição organizada pelo engenheiro Franz Keller-Leuzinger. Frisch fotografou diversos indígenas que residiam próximo aos Rios Amazonas, Madeira, Negro, Solimões e Tarumã. No que diz respeito a esse momento histórico, com a fotografia tendo pouco mais de 30 anos de existência, as técnicas de captura da imagem ainda se faziam perante poses que tinham durações estendidas. Além disso, os indígenas nunca haviam passado pela experiência de ser fotografados. A rede aparece em diferentes posições nas composições, inclusive no autorretrato de Frisch no Rio Tarumã, com ela dentro da canoa.

Albert Frisch took pictures of the Amazon in 1867, which became one of the first visual records of indigenous peoples of the region. And that is why he is considered the first “traveling photographer” to capture images of the Amazon. With an ethnographic style, he was the photographer who joined the expedition organized by the engineer Franz Keller-Leuzinger. Frisch photographed many indigenous groups living near the Amazon, Madeira, Negro, Solimões and Tarumã rivers. At this point in time, photography had been around for a little more than 30 years, so the techniques of capturing images still involved holding a pose for several minutes. Moreover, being photographed was an entirely new experience for the indigenous people. The hammock is positioned differently in each photograph, including Frisch’s self-portrait on the banks of Tarumã River, with the hammock located inside his canoe.



Atelier photographique de G. Leuzinger, rua d'Ourique 23 e 24  
no Rio de Janeiro.  
Photographié d'après nature par A. Frisch.

Rio Negro.  
BRÉSIL.

Mention honorable à l'exposition de Paris de 1867.  
Médaille d'argent à l'exposition de Rio de Janeiro

TARUMÁ,

confluent du Rio Negro, avec le canot du photographe.







Estas obras apresentam pequenas narrativas acerca de diferentes culturas: camacãs, coroados, bororenos, bugres, guaianases, charruas, guaicurús, guaranis, puris e tupinambás. Geralmente inseridas em livros que visavam a ser lidos como documentos dos costumes dos povos originários no Brasil, estas imagens são ilustrações em torno da convivência do outro. Se lermos com atenção os textos que as acompanham, perceberemos que muitas vezes interessa mais aos autores usá-las como exemplo do “indígena no Brasil” do que efetivamente enxergar suas especificidades culturais e seu pertencimento a nações. Sempre a partir de uma cultura visual europeia geralmente treinada nas academias de belas-artes, elas são representações que trazem padrões de agrupamentos dos indígenas ao redor da rede de dormir. Dessa forma, ela se torna o centro da organização familiar e, algumas vezes, da composição da imagem. As redes também aparecem ao fundo de algumas produções para marcar o ambiente indígena, ao passo que, quando são protagonistas, geralmente estão associadas a rituais.

These works represent short stories of the different cultures: the camacãs, coroados, bororenos, bugres, guaianases, charruas, guaicurús, guaranis, puris and tupinambás. Usually inserted in books that were read as records of the native peoples of Brazil, these images illustrate the interaction with alterity. If we read the subtitles carefully, we come to realize that the authors were more interested in using them as examples of the “natives in Brazil” rather than to approach their cultural specificities. Always from an European point of view, which, generally, was seized from fine art academies, these are images that gather the indigenous people around the hammock, turning the object into the center of Family reunions and, at times, the main subject of the picture. Hammocks also appeared in the background of some images. In this way, they were used to characterize an indigenous setting. However, if the hammocks were the protagonists of the illustrations, usually, they were being associated to rituals.



Denilson Baniwa  
*Voyeurs*, 2019  
Desenho e colagem sobre impressão digital/  
Drawing and collage on digital print  
40 x 51,5 cm  
Coleção do artista/Artist collection

Maximilian von Wied-Neuwied  
*Os Puri na Sua Cabana*  
*Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817, 1817*  
(Viagem ao Brasil nos anos de 1815 a 1817)  
(The Puri people in their hut — Voyage to Brazil  
from 1815 to 1817)  
Impressão/Print  
40 x 51,5 cm  
Coleção Yan de Almeida Prado, da biblioteca  
do Instituto de Estudos Brasileiros — IEB-USP/  
Yan de Almeida Prado collection, from the Brazilian  
Studies Institute — IEB-USP library

Moisés Piyãko  
*Rede Espiritual*/Spiritual Hammock,  
2019  
Tinta acrílica sobre tela/Acrylic  
on canvas  
147 x 123 cm  
Coleção do artista/Artist collection



Johann Moritz Rugendas  
Tribo Acampada/Tribe Camping, 1835  
lâpis e nanquim sobre papel/pencil and India  
ink on paper  
16,5×24,5 cm  
Coleção Mário de Andrade, da biblioteca  
do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
Mário de Andrade Collection, from the  
Brazilian Studies Institute—IEB-USP library



Jean de Léry  
(História de uma viagem feita na terra  
do Brasil, também conhecida como América)  
(Story of a voyage made to the land of Brazil,  
also known as America), 1578  
Litografia sobre papel/Lithography  
17,5×10,7  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library  
of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP



Hans Staden  
(História verdadeira e descrição  
de uma terra de selvagens...), 1557  
(True story and description of a land  
of wild people...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19,5×13,5 cm  
Coleção Biblioteca Brasileira  
Guita e José Mindlin-USP/Guita  
e José Mindlin Brasileira Library  
collection—University of São Paulo



Theodor de Bry  
(América, invenção e revelação  
do novo mundo...), 1617  
(America, invention and revealing  
of the new world...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
35×24 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto  
de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
from the library of the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP

Denilson Baniwa  
Menu, 2019  
Desenho e colagem sobre impressão  
digital/Drawing and collage on  
digital print  
35×24 cm  
Coleção do artista/Artist collection





Johann Baptiste von Spix  
e Carl von Martius  
*Imagens da Vida Humana*  
(Viagem ao Brasil...), 1823  
(Human Life Images—  
Voyage to Brazil)  
Litografia sobre papel/Lithography  
50×69 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida  
Prado, da biblioteca do Instituto  
de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
from the library of the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP

Jean-Baptiste Debret  
(Família de um chefe Camacã se  
prepara para uma festividade—  
Viagem pitoresca e histórica  
ao Brasil), 1834 -1839  
(Family of a Camacan chief getting  
ready for a festivity—Historical and  
pitoresque voyage to Brazil)  
Litografia sobre papel/Lithography  
49,5×33 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida  
Prado, da biblioteca do Instituto  
de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
from the library of the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP

Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis  
*Nascimento de um Tupinambá*  
(Brasil: ou história dos hábitos...), 1822  
(The birth of a Tupinambá—  
Brazil: or the story of habits...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
13×14,7 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida  
Prado, da biblioteca do Instituto  
de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
from the library of the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP



Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis  
*Cabana de Puris* (Brasil: ou história  
dos hábitos...), 1822  
(The birth of a Tupinambá—Brazil:  
or the story of habits...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
13×14,7 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library of  
the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Autoria desconhecida/Unknown Artist  
*Figura dos Brasileiros* (É a dedução da  
ordem suntuosa, agradáveis espetáculos  
e magníficos teatros montados e exibidos  
pelos cidadãos de Rouen...), 1551  
(Brazilians Depiction—Deduction  
of Sumptuous Order, Pleasant Shows and  
Magnificent Theaters Built and Exhibited  
by the Citizens of Rouen...)  
xilogravura/woodcut  
22,5×34,5 cm  
Coleção Biblioteca/Library Collection  
Brasiliana Guita e José Mindlin—USP/  
University of São Paulo



Hercule Florence  
*Página do manuscrito* (O amigo das artes  
deixado à própria sorte...), 1837-1859  
(Page from the manuscript *The Friend  
of the Arts Left by His Own*)  
Tinta ferrogálica e lápis sobre papel/  
iron gall ink and pencil on paper  
30,6×21 cm  
Coleção Instituto Hercule Florence/  
Hercule Florence Institute collection



Antigamente, os indígenas wanano, que viviam às margens do Rio Uaupês, na região do Alto Rio Negro, noroeste do estado do Amazonas, teciam redes com a fibra da palmeira do buriti. As fibras eram retiradas dos talos do buritizeiro, lavadas e secadas ao sol, depois eram fiadas e enroladas em vários novelos. Em seguida, eram presas numa espécie de tear e o processo de amarração acontecia em formato triangular.

Dhiani Pa’saro é artista da etnia wanano e apresenta Wūnū Phunō (“rede preguiça”), marchetaria composta de 33 tipos de madeira e inspirada em duas variações de grafismos indígenas: o “casco de besouro” (wanano) e o “asa de borboleta” (ticuna). A obra faz outras referências à fauna amazônica: nas amarrações laterais da rede, as cordas trançadas representam o rabo da ariranha (mamífero conhecido como onça-d’água) e as cordas de atar da rede, presas nos esteios dos extremos laterais da obra, têm inspiração no osso de muçum (peixe de água doce, conhecido como cobra-d’água).

Nos esteios laterais também são representados os grafismos de uma narrativa wanano que relata que havia um submundo habitado por cobras grandes que viviam como humanos. Durante uma visita do pajê ao local, ele conheceu vários grafismos dessas cobras. Ao voltar do submundo, ele pintou esses grafismos nas malocas. Ao fazer isso, veio um temporal que derrubou a maloca do pajê no chão. Desde então, os wanano pintam esses grafismos nos esteios de suas malocas para lembrar o ocorrido e obter a proteção das cobras grandes.

A obra é um convite ao inconsciente que permeia as viagens do sono embaladas pela “rede preguiça”. O fundo preto faz referência à matriz mais profunda (e ainda obscura) de nossa memória ancestral indígena brasileira. A ausência de fios conectando a corda de atar com o corpo da rede faz alusão à cultura ancestral indígena, desligada da realidade e do cotidiano brasileiro, de maneira consciente.

In the past, the Wanano people—who lived by the Uapé River banks, in the northwestern Amazon region of High Negro River—used to weave hammocks with morich palm fibers. The fibers were stripped from the tree stems, washed and sun-dried, and then they were spun and rolled into many balls of yarn. Next, they were fastened in a kind of handloom and arranged in triangular shapes.

Dhiani Pa’saro is an artist from the Wanano tribe. Here he shows Wūnū Phūnō (“Laziness Hammock”), a marquetry piece made of 33 types of wood, inspired in two indigenous graphism variations: the “beetle carapace” (Wanano) and the “butterfly wing” (Ticuna). The piece also refers to the Amazonian fauna: in the braded trims that decorate the sides of the hammock, the rope is shaped as the tail of a giant otter (an aquatic mammal); and the supporting ropes, fastened on the beams in the lateral ends of the piece, are inspired on marbled swamp eel (a fresh water fish) bones.

The lateral beams also reminds us of the graphism of a Wanano narrative which tells the story of an underworld inhabited by giant serpents who lived like humans. When visiting the place, a shaman found several graphisms on those snakes. After coming back from that underworld, he painted those same graphisms in the malocas (indigenous housing). By doing so, he faced a huge storm that brought his maloca down. Since then, the Wanano paint those graphisms on their malocas, as a way of keeping the memory of that episode alive—and also for receiving protection from giant serpents.

The piece invites us to visit the unconscious lulled by the “laziness hammock”. The dark background of the piece refers to the most deep (and still obscure) nuance of ancestral memories. The lack of threads connecting the tying rope to the hammock alludes to the fact that indigenous cultures, disconnected from the Brazilian daily routine.



Dhiani Pa’saro  
Wūnū Phūnō (“Rede Preguiça”/  
“Laziness Hammock”), 2019  
Marchetaria/Marquetry  
138 × 185,5 × 2 cm  
Coleção Carlysson Sena — Manaus  
Amazônia Galeria de Arte/Carlysson  
Sena collection — Manaus Amazon  
Art Gallery

Madeiras utilizadas: ébano, freijó claro, freijó escuro, imbuia mel, imbuia-rajada, marfim, marfim linheiro, mogno claro, mogno escuro, wengue, zebrano, rovere quartier claro, tanganica branca, pau-ferro linheiro, prata linheira, marfim branco, tabaco linheiro, jacarandá catedral, teca catedral, grigio linheiro, amapá, peroba-do-campo, louro-preto catedral, muirapiranga, peroba-do-campo catedral, rádica cinza, pátina azul, roxinho, linheiro preto, louro natural, pátina azul-escuro, rádica e cedro.

Woods used: ébano, freijó claro, freijó escuro, imbuia mel, imbuia-rajada, marfim, marfim linheiro, mogno claro, mogno escuro, wengue, zebrano, rovere quartier claro, tanganica branca, pau-ferro linheiro, prata linheira, marfim branco, tabaco linheiro, jacarandá catedral, teca catedral, grigio linheiro, amapá, perobado-campo, louro-preto catedral, muirapiranga, peroba-do-campo catedral, rádica cinza, pátina azul, roxinho, linheiro preto, louro natural, pátina azul-escuro, rádica and cedro.





Wewito Piyäko  
*A Festa do Piyarentsi/*  
*The Piyarentsi Feast, 2019*  
 Tinta acrílica sobre tela/Acrylic  
 on canvas  
 121x95 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

Wewito Piyäko é uma das lideranças na Aldeia Apiwtxa, localizada na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, em Marechal Thaumaturgo, no Acre. Ele é o presidente da Associação Ashaninka e o diretor da escola local. Em sua pintura *A Festa do Piyarentsi*, Wewito apresenta uma festividade tradicional dos achankas, na qual é consumida uma bebida de mesmo nome, feita a partir de pasta fermentada de mandioca. Também chamado de caçuma, o *piyarentsi* tem caráter marcadamente festivo, mas também possui dimensões econômicas, políticas e religiosas. O ritual constitui o principal modo de sociabilidade entre os grupos familiares. Em Apiwtxa, a organização de *piyarentsi* ocorre com frequência — geralmente todos os fins de semana. Se hoje as assembleias comunitárias aparecem como novos rituais gerados pela situação de contato, é ainda no *piyarentsi* que se fortalecem as políticas interna e externa da aldeia. Na acrílica, é em torno do pajé sentado na rede e fumando seu cachimbo que as pessoas da comunidade se reúnem.

Moisés Piyäko (p. 133) é pajé e outra importante liderança na Aldeia Apiwtxa. Em *Rede Espiritual*, o artista apresenta uma narrativa da cosmologia achankinca. Na composição simétrica, a rede é uma espécie de ponte que conecta dois caminhos. À esquerda estão as rochas que guardam a água pura. O japó (pássaro sagrado), bem como os espíritos, bebe dessa água e rejuvenesce. O espírito das rochas e das terras sopra seus segredos para o pajé, que, de cima da rede, visualiza as imagens e mensagens que se formam na fumaça.

Wewito Piyäko is one the Apiwtxa Village leaders—the community is located in the Indigenous Kampa Land of Amonia River, in Marechal Thaumaturgo, in the northern state of Acre. He is the chairman of the Ashaninka Association and the local school's principal. In his painting *A Festa do Piyarentsi* ("The Piyarentsi Feast"), Wewito depicts a traditional festivity of the Ashaninka people, in which they drink the beverage of the same name, made from fermented manioc. Also called "caçuma", the *piyarentsi* is used notably a festivity, but it also carries an economic, political and religious dimension. The ritual is the main sociable interaction between the families. In Apiwtxa, the *piyarentsi* feast often takes place on the weekends. If nowadays community councils are the new rituals of contact, the *piyarentsi* still toughens up the village's internal and external policies. In the acrylic painting, the villagers gather around the shaman, who sits in his hammock and smokes his pipe.

Moisés Piyäko (p. 133) is shaman and another important leader in Apiwtxa Village. In *Rede Espiritual* ("Spiritual Hammock"), the artist depicts a narrative from the Ashaninka cosmology. In the symmetrical composition, the hammock is a bridge connecting two paths. To the left are the rocks that store pure water. The "japó" (sacred bird), as well as the spirits, rejuvenate by drinking that water. The rock and land spirits whistle their secrets to the healer, who, from his hammock, visualizes the images and messages shown in the smoke.



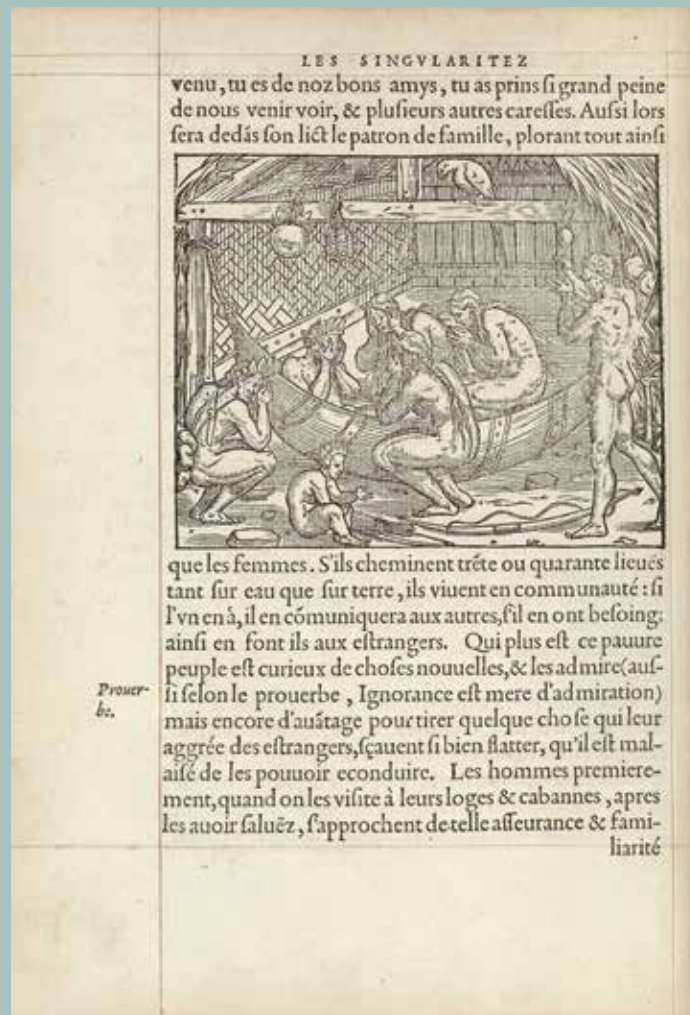
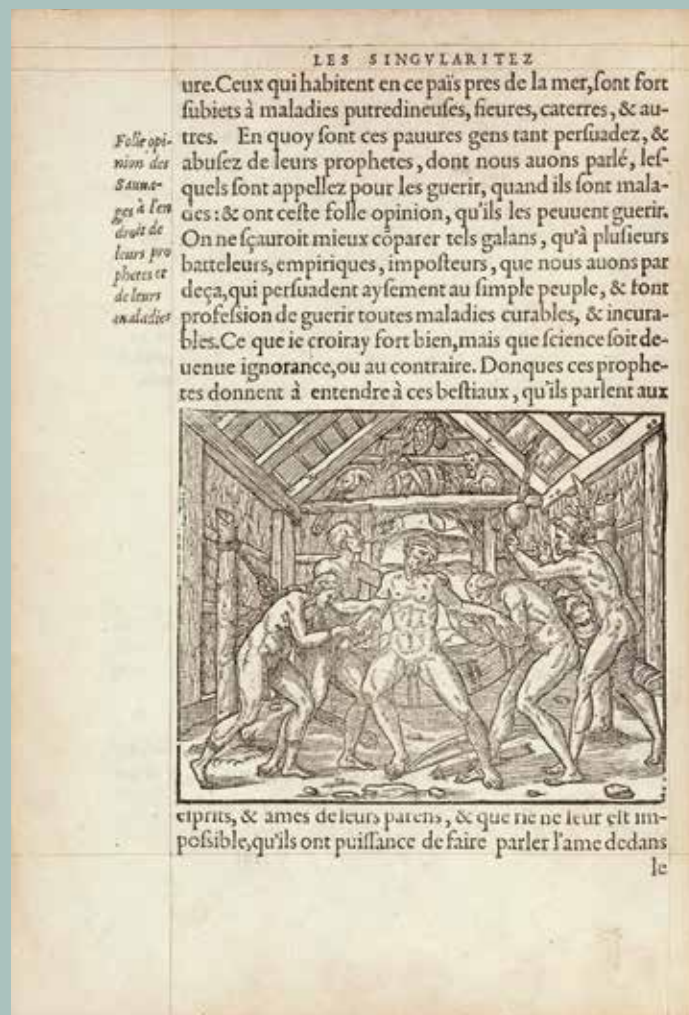


Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis  
 Morte de um Tupinambá (Brasil:  
 ou história dos hábitos...), 1822  
 (The death of a Tupinambá—Brazil:  
 or the story of habits...)  
 Litografia sobre papel/Lithography  
 13×14,7 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the library of the Brazilian  
 Studies Institute—IEB-USP

Theodor de Bry  
 (América, invenção e revelação  
 do novo mundo...), 1617  
 (America, invention and revealing  
 of the new world...)  
 Litografia sobre papel/Lithography  
 35×24 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the library of the Brazilian  
 Studies Institute—IEB-USP

André Thevet  
 (As singularidades da França  
 Antártica...), 1558  
 (The New Found World, or Antarctike)  
 Impressão/Print  
 22,7×16 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the library of the Brazilian  
 Studies Institute—IEB-USP

Denilson Baniwa  
 Luto/Mourning, 2019  
 Desenho e colagem sobre impressão  
 digital/Drawing and collage on  
 digital print  
 35×24 cm  
 Coleção do artista/Artist collection





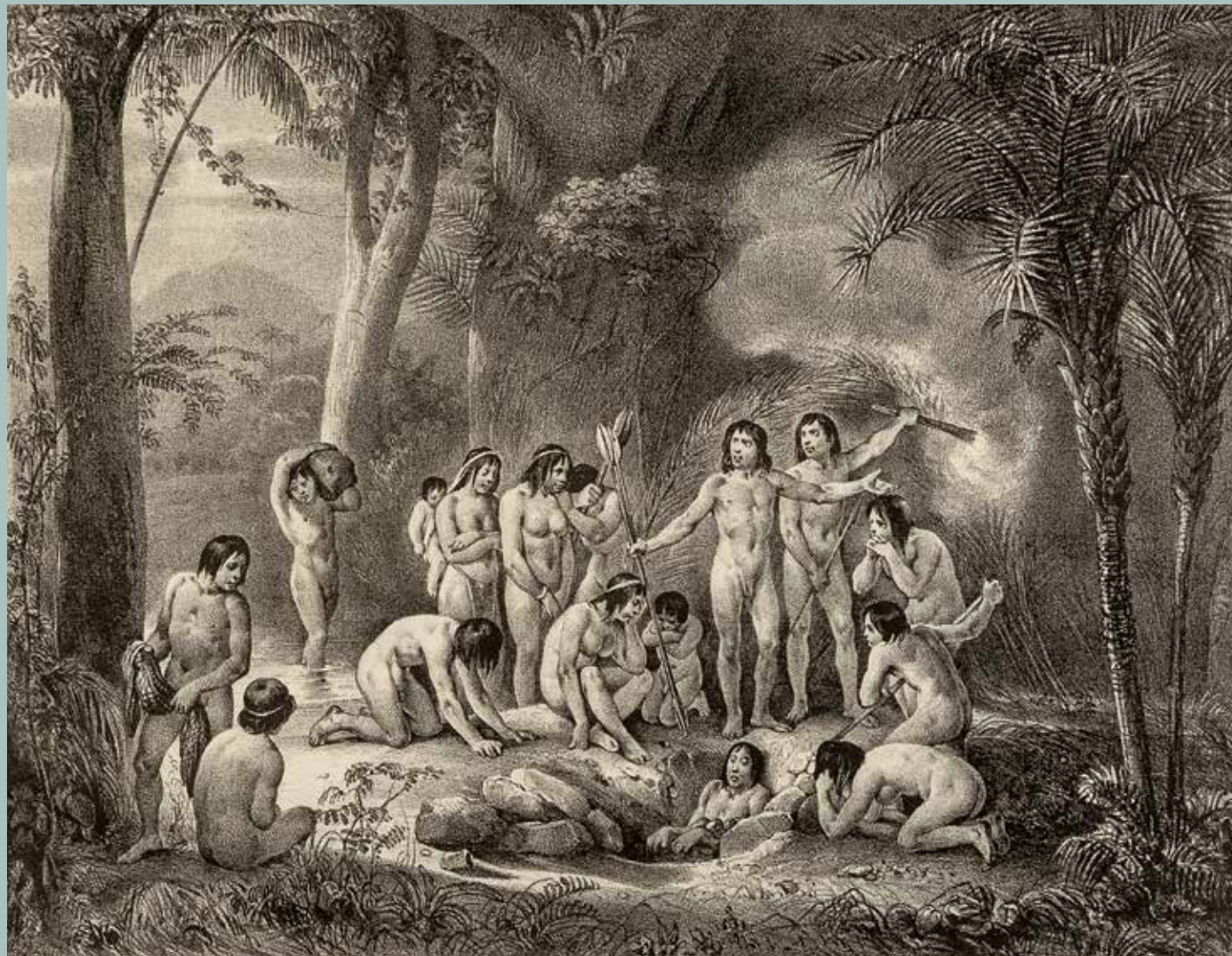


Hans Staden  
(História verdadeira e descrição  
de uma terra de selvagens...), 1557  
(True story and description of a land  
of wild people...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19,5×13,5 cm  
Coleção Biblioteca Brasileira Guita  
e José Mindlin-USP/Guita e José Mindlin  
Brasiliana Library collection—University  
of São Paulo

Johann Moritz Rugendas  
(Viagem pitoresca pelo Brasil), 1835  
(Pittoresque Voyage across Brazil)  
Litografia sobre papel/Lithography  
35,5×54,6 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library  
of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Jean de Léry  
(História de uma viagem feita na terra  
do Brasil, também conhecida como América)  
(Story of a voyage made to the land  
of Brazil, also known as America), 1578  
Litografia sobre papel/Lithography  
17,5×10,7  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library  
of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Denilson Baniwa  
*Leia a minha sorte*/Read my fortune, 2019  
Desenho e colagem sobre impressão digital/  
Drawing and collage on digital print  
17,5×10,7 cm  
Coleção do artista/Artist collection







Maureen Bisilliat imigrou para o Brasil em 1957, quando trocou a pintura pela fotografia. A emblemática sala *Xingu Terra*, da 13ª Bienal de São Paulo de 1975, foi um projeto de sua autoria juntamente com o sertanista Orlando Villas-Bôas, um dos responsáveis pela criação do Parque Nacional do Xingu. Maureen é autora de livros de fotografia inspirados em obras de grandes escritores brasileiros e sobre regiões específicas do país. Sua produção está presente em dois momentos distintos da exposição: no núcleo “Invenções do Nordeste”, no qual suas fotografias revelam a rede como a companheira certa na vida dura que os habitantes do sertão levam. As imagens produzidas em Juazeiro do Norte, no Ceará, evocam certa melancolia do sertanejo. Já no núcleo “Olhar para o Outro, Olhar para Si” estão presentes fotografias de indígenas feitas no Xingu. As imagens das redes, com ou sem os corpos, têm o peso do tempo, que passou e acumulou o sofrimento dos povos originários. Em ambas as séries fotográficas, nota-se o caráter lacônico dos retratados.

Maureen Bisilliat emigrated to Brazil in 1957, switching mediums from painting to photography. The emblematic room *Xingu Terra*, of the 13th Bienal of São Paulo in 1975, was a project signed by her along with Orlando Villas-Bôas, one of the responsables for creating the Xingu National Park. Maureen edited books on photography inspired by the works of great Brazilian writers and by specific regions of the country. Her work is present in two different parts of the exhibition: in the session “The invention of Brazilian Northeast region”, in which her photos show the hammock as a constant presence in the harsh lives of the inhabitants of Juazeiro do Norte, in the state of Ceará. The images evoke a certain melancholy. The session called “Looking at the Otherness, Looking at Yourself”, features photos taken of indigenous people in Xingu. The images of the hammocks, either occupied or empty, carry the weight of time, which passed and compiled the suffering of the native peoples. The laconic nature of those photographed is captured in both series of photos.

Maureen Bisilliat  
Série Índios no Xingu, déc. 1970/  
*Indigenous People in Xingu* series, 1970s  
Fotografia/Photography  
50 × 32,5 cm  
Maureen Bisilliat/Acervo Instituto Moreira Salles/  
Moreira Salles Institute collection



Mahku—Movimento dos Artistas Huni Kuin  
Ibã Huni Kuin, Pedro Huni Kuin e Kassia Borges/  
Artist Movement of the Huni Kuin—Mahku  
*Yube Nawa Ainbu*, 2019  
Tinta acrílica sobre parede/Acrylic on panel,  
site specific  
377 × 472 cm

Segundo o antropólogo Amilton Mattos, o Movimento dos Artistas Huni Kuin—Mahku é um coletivo de pesquisadores que se dedicam, por meio de sua cultura visionária transformada em desenhos e pinturas, aos estudos dos cantos rituais do povo huni kuin (*kaxinawã*), empenhando-se nos *huni meka*, os cantos de *nixi pae* (*ayahwasca*). O Mahku tem origem nas pesquisas de Ibã Huni Kuin, mestre dos *huni meka*, desenvolvidas seja nos meios tradicionais, constituindo-se como ponte entre gerações que viram seus conhecimentos ameaçados de extinção, seja nos meios acadêmicos e artísticos, onde, junto ao coletivo, busca praticar aquilo que chama de “política dos artistas”.

Ibã explica que a rede é o lugar tradicional em que os conhecimentos são trocados: “senta na rede e canta, senta na rede e conversa, senta na rede e recebe explicação, senta na rede e passa a orientação”. Inclusive, os trabalhos de *nixi pae* podem ser feitos com os participantes deitados na rede.

O mural apresentado é de autoria de Ibã Huni Kuin, Pedro Huni Kuin e Kassia Borges e faz referência ao canto *Yube Nawa Aibu*, que é para chamar a jiboia mulher. Na cerimônia, ela é cantada para abrir os caminhos das mirações e trazer força. A história do *Yube Nawa Aibu* surgiu no tempo do dilúvio, quando os pajés falavam com os animais e aprendiam a cantoria com o *nixi pae*. Naquele tempo, o pajé preparou um cipó e, quando tomou, saiu essa miração. A visão do cipó é alegria, é cura, é luz.

According to anthropologist Amilton Mattos, the Artist Movement of the Huni Kuin—Mahku is a collective of researchers that dedicate their time, through their visionary culture transformed into drawings and paintings, to the study of the ritual song of the *huni kuin* (*kaxinawã*) people, engaging in the *huni meka*, the songs of *nixi pae* (*ayahwasca*). The Mahku originates from the research done by Ibã Huni Kuin, master of the *huni meka*, either developed traditionally, as a bridge between generations who saw their way of life in danger of extinction, or academically and artistically, where, alongside with the collective, he seeks to practice that which it calls “The Politics of the Artist”.

Ibã explains that the hammock is a traditional place for the impartment of knowledge: “one sits on the hammock and sings; sits in the hammock and talks; sits in the hammock and passes on guidance”. Moreover, the *nixi pae* rituals can be performed with participants lying in hammocks.

The mural presented was made by Ibã Huni Kuin, Pedro Huni Kuin and Kassia Borges and it references the song *Yube Nawa Aibu*, which is used to call upon the female boa. During the ceremony, it is sung to open the paths of wonderment and to give strength. The story of the *Yube Nawa Aibu* originated during the time of the great flood, when the shamans would converse with the animals and would learn their songs like *nixi pae*. At the time, the shaman prepared the vine brew and, when he drank it, he was enraptured. The vision of vine was joy, healing, and light.









Este conjunto traz imagens produzidas do século 16 ao 19. As gravuras consistem na catalogação de objetos, moradias e corpos de acordo com seu pertencimento a distintos grupos étnicos. A configuração formal é similar à de uma vitrine expositiva, onde objetos são dispostos para ser apreciados por sua especificidade—são inventários. Fazem parte da necessidade que surge na cultura europeia renascentista de categorizar o mundo físico. Catalogar é controlar. A rede aparece como elemento característico da vida dos povos originários de um território que é colonizado à força e por procedimentos intelectuais como a nomeação, a descrição e a categorização.

This is a set of images produced in the 16th and 19th century. It is a listing of objects, living spaces, and bodies grouped according to the distinct ethnical groups in which they belong. The formal configuration is similar to that of a storefront window, where objects are displayed to be admired for their specificity—they are inventories. They are part of the need of Renaissance Europe to categorize the physical world. To catalogue is to control. The hammock appears as a characteristic object in the lives of the first peoples who inhabited the territories that were colonized by force and through intellectual procedures like naming; describing; and categorizing



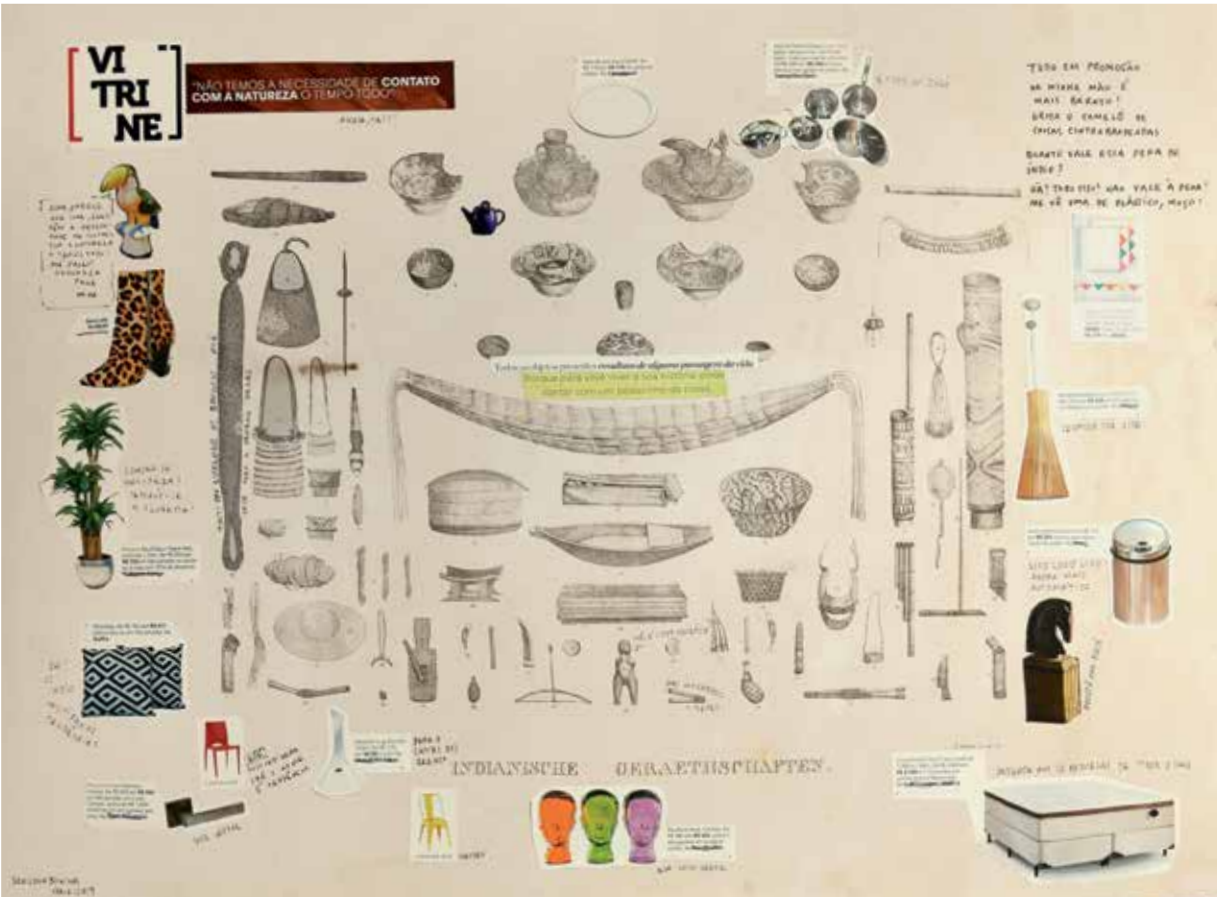
Fernando González de Oviedo  
(História geral e natural das Índias), 1526  
(General and Natural History of the Indies)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19 x 12 cm  
Coleção Biblioteca Nacional de Madri, Espanha/National Library of Madrid collection, Spain

Hans Staden  
(História verdadeira e descrição de uma terra de selvagens...), 1557  
(True story and description of a land of wild people...)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19,5 x 13,5 cm  
Coleção Biblioteca/Library collection  
Brasileira Guita e José Mindlin-USP/University of São Paulo



Denilson Baniwa  
*Vitrine/Showcase*, 2019  
Desenho e colagem sobre impressão digital/Drawing and collage on digital print  
50,7 x 69,6 cm  
Coleção do artista/Artist collection

Johann Baptiste von Spix e Carl von Martius  
*Indianische Geraethschaften*, séc. 18  
(Utensílios indígenas)  
(Indigenous apparel)  
Litografia sobre papel/Lithography  
50,7 x 69,6 cm  
Coleção/Collection Mário de Andrade, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the Brazilian Studies Institute—IEB-USP library







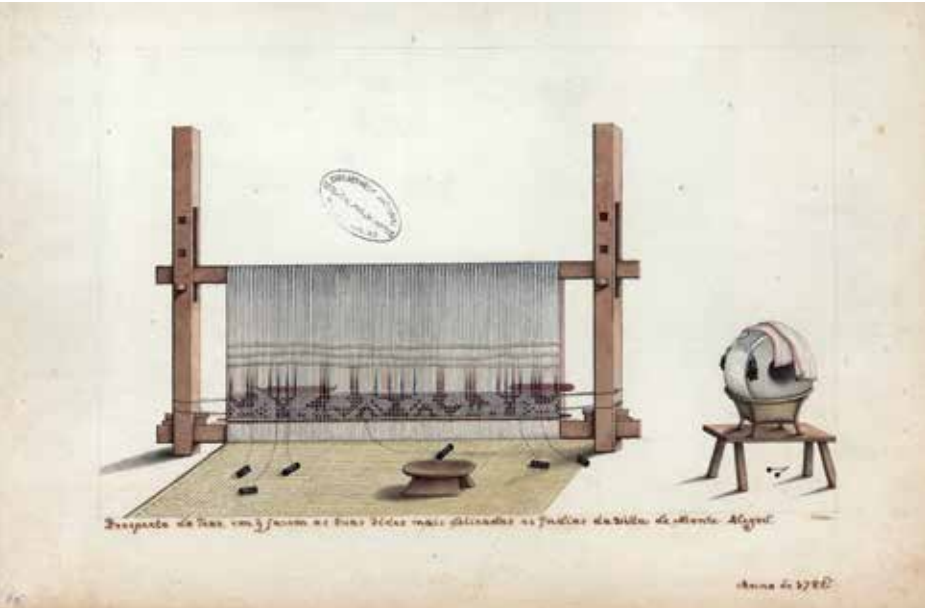
Denilson Baniwa  
*INDifferentes Formes de Huttes  
 des Sauvages Brésiliens/INDifferent  
 forms of Wild Brazilians, 2019*  
 (Indiferentes formas das cabanas  
 dos selvagens brasileiros)  
 Desenho e colagem sobre impressão  
 digital/Drawing and collage  
 on digital print  
 49,5×33 cm  
 Coleção do artista/Artist collection



Jean-Baptiste Debret  
 (Diferentes formas de cabanas  
 de selvagens brasileiros—Viagem  
 pitoresca e histórica ao Brasil),  
 1834-1839  
 (Different forms of huts of Brazilian  
 savages—Historical and pitoresque  
 voyage to Brazil)  
 Litografia sobre papel/Lithography  
 49,5×33 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the Brazilian Studies Institute—  
 IEB-USP library



Denilson Baniwa  
*Geräthschaften, Zierrathen und  
 Wafjen der Puris, Botocudos,  
 Maschacaris und der Küstenindierf  
 In Einen Berühmten Rio de Janeiro  
 Laden, 2019*  
 (Utensílios e ornamentos dos Puris,  
 Botocudos, Maxakalis e índios da costa  
 em uma famosa loja do Rio de Janeiro)  
 (Utensils and ornaments of the Puris,  
 Botocudos, Maxakalis and other  
 indigenous tribes along the coast  
 in a famous store of Rio de Janeiro)  
 Desenho e colagem sobre  
 impressão digital/Drawing and  
 collage on digital print  
 40×51,5 cm  
 Coleção do artista/Artist collection



Franz Keller  
*Aldeia Indígena em São Pedro  
 d'Alcantara, 1865*  
 Indigenous Village in São Pedro  
 d'Alcantara  
 Grafite e aguada sépia sobre papel/  
 Graphite and water sepia on paper  
 14,7×24,4 cm  
 Franz Keller/Coleção Unibanco—  
 IMS/Acervo Instituto Moreira Salles  
 Franz Keller/Unibanco collection—  
 IMS/Moreira Salles Institute collection

José Joaquim Codina  
*Prospecto do Tear que Fazem  
 as Suas Redes mais Delicadas as Índias  
 da Vila de Monte Alegre/Prospectus  
 for the Loom with which the Indigenous  
 Women from Monte Alegre Village Make  
 Their Mostly Delicate Hammocks, 1785*  
 Cópia de exposição/Exhibition copy  
 34,5×24 cm  
 Coleção Fundação Biblioteca  
 Nacional—Brasil/National Library  
 Foundation Collection—Brazil



Maximilian von Wied-Neuwied  
*Trastes, Adornos e Armas dos Puris,  
 dos Botocudos, dos Macharis e  
 dos Índios da Costa (Viagem ao Brasil  
 nos anos de 1815 a 1817)*  
 (Lumber, adornments and weapons  
 of the Puris, Botocudos, Macharis and  
 Coast Indigenous People—Voyage  
 to Brazil from 1815 to 1817)  
 Impressão/Print  
 40×51,5 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the Brazilian Studies Institute—  
 IEB-USP library



Duhigó (que significa “primogênita” na língua tucano) explora, em suas obras, aspectos da memória e do cotidiano de etnias indígenas da Amazônia como uma maneira de preservar sua ancestralidade e garantir que as futuras gerações possam conhecer sua cultura por meio da arte. Seu ativismo artístico, cultural e feminino é pulsante na acrílica *Nepũ Arquepũ* (“Rede Macaco”), obra na qual Duhigó resgata uma cena de sua memória afetiva: o ritual de nascimento de um bebê tucano. A pintura é uma narrativa que vai desde o momento do parto até o descanso da mãe.

Do lado de fora da grande maloca, ao fundo da composição, está a árvore de cuia— a cuieira amazônica, onde Duhigó viu, por algumas vezes, sua mãe, da etnia desana, dar à luz seus filhos ao pé da árvore. Após o parto, a mãe entra na maloca segurando o bebê e abriga-se à beira da fogueira apagada. Ela espalha as cinzas frias e se senta sobre elas para deixar escorrer os restos da placenta e os líquidos do parto. Em seguida, com o recém-nascido no colo, recebe os cuidados da parente mais próxima, que oferece a ela a bebida sagrada *manicoera* (feita de mandioca cozida).

Essa primeira etapa do pós-parto está representada à esquerda da composição. A bebida de mandioca é preparada pelo pajé tucano, que reza, benze e acompanha toda a ação do canto direito da tela. Terminado esse processo, a mãe recém-parida é levada para a rede macaco, onde irá repousar, amamentar e receber as benzeduras do pajé. Ele, por sua vez, está sentado no banco tucano com seu preparo de ervas de ipadu. A figura do pajé é uma homenagem que a artista faz a seu pai. Após o parto, a mãe permanece em repouso na rede dentro da maloca durante um mês— o que ocupa a centralidade da composição. Somente depois desse período a criança e a mãe poderão ser vistas pela tribo e serão celebradas em um ritual festivo.

As redes macaco são muito usadas pelas etnias indígenas da região do Alto Rio Negro e são produzidas por trançados diversos com palha de buriti e fibras de tucum, árvores típicas da Amazônia.

Duhigó (a name that means “firstborn” in the Tucano language) explores in her work the memories and everyday life of Amazon indigenous groups as a way to preserve her own ancestry and to ensure that future generations will acknowledge their culture through art. Her artistic, cultural, feminine activism can be noticed in the acrylic *Nepũ Arquepũ* (“Hanging Hammock Chair”), in which Duhigó brings back a scene from her affective memories: the Tucano birth ritual.

Outside the *maloca* (indigenous housing), in the background, we can find the calabash tree—the Amazonian tree under which Duhigó have seen, so many times, her mother—from the Desana ethnic group—giving birth. After the childbirth, her mother takes the baby into the maloca and finds shelter by the extinguished bonfire. She spreads the cold ashes and sits over them to let the placenta and the birth liquids drain. Next, with the newborn on her lap, she is taken care of by a close relative, who offers her the sacred drink *manicoera* (made of manioc).

This first postpartum stage is depicted on the left of this composition. The drink is made by the Tucano shaman, who prays, blesses and follows all actions. He is shown on the right side of the canvas, sitting on a Tucano stool with a *ipadu* herbs mix. When the process is finished, the new mother is taken to the hammock, in which she will rest, breastfeed and be greeted with the shaman’s blessings. His feature pays a tribute to the artist’s father. After birth, the mother remains resting in the hammock for a month—which plays a central picture role in the composition. It’s only after that period that the mother and the child can be seen by all tribe members and they will be celebrated in a festive ritual.

“Hanging Hammock Chair” are largely used by indigenous groups from the high region of Rio Negro (the largest left tributary of the Amazon River), and they are manufactured with different craft techniques, made of moriche palm straw or tucum fiber—all Amazon native trees.

Duhigó  
*Nepũ Arquepũ* (“Rede Macaco”/  
 (“Hanging Hammock Chair”), 2019  
Tinta acrílica sobre madeira/  
Acrylic on wood  
185,5×275,5 cm  
Coleção Carlysson Sena— Manaus  
Amazônia Galeria de Arte/  
Carlysson Sena collection— Manaus  
Amazon Art Gallery

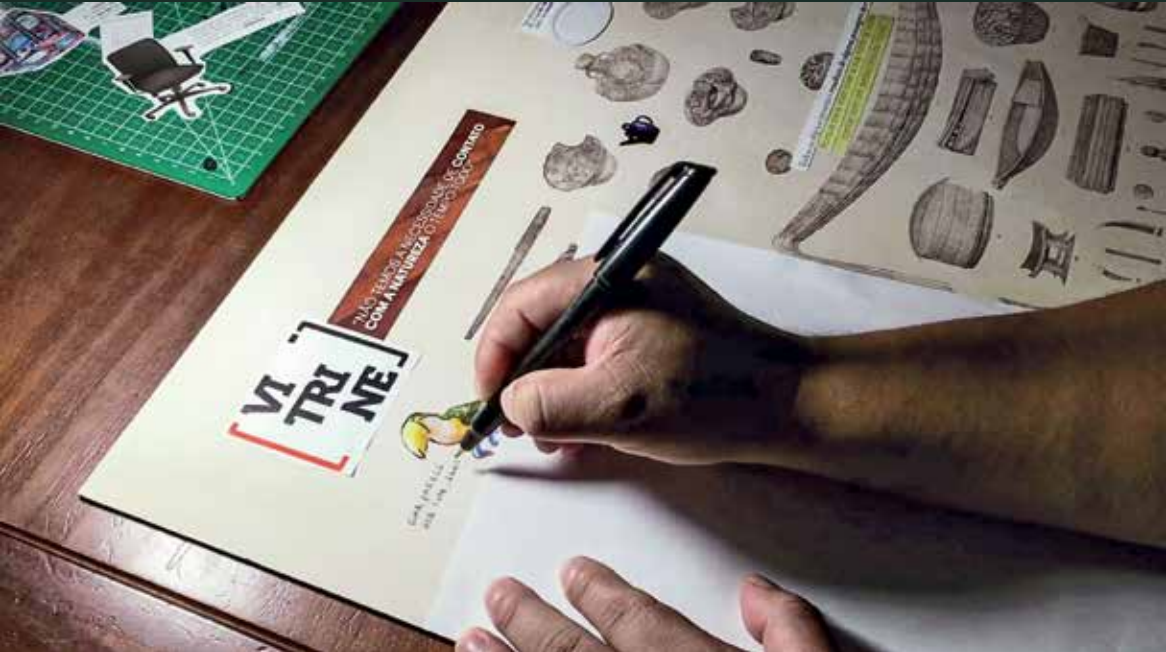




A IMAGEM DA REDE ENTRE  
A TRADIÇÃO CLÁSSICA E A CONSTRUÇÃO  
DA ALTERIDADE NO SÉCULO 16



Denilson Baniwa  
Vaivém Histórico  
(Historical To-and-Fro)  
Vídeo/Vídeo, 20'38"  
Coleção do artista/Artist collection



1  
O livro foi publicado pela primeira vez em fins de 1557 e seguido, em 1558, por uma edição ilustrada.

2  
Segundo a tradução de Estevão Pinto São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944), p.277.

3  
Hans Staden publicou sua *Verdadeira História* também em 1557; o livro de Lêry (*Viagem à Terra do Brasil*), entretanto, viu a luz bem mais tarde, em 1578. Os três livros foram traduzidos em diversas línguas e publicados inúmeras vezes nos séculos 16 e 17.

4  
Conferir: Cymbalista, Renato, "Os ossos da terra. Relíquias sagradas e a constituição do território cristão na Idade Moderna". In: Atas do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. São Paulo: editora, 2006, p.23-24.

Em uma das ilustrações do livro *Singularidades da França Antártica*, escrito pelo frade franciscano André Thevet pouco depois de seu regresso da Guanabara, em 1556<sup>1</sup>, um tupinambá claramente inspirado no antigo grupo escultórico *Laocoonte* domina o centro de uma representação interior. A imagem está inserida no 46º capítulo do livro, que trata "das doenças mais frequentes na América e qual o método observado na cura das mesmas". Entre esses métodos, o frade descreve como os nativos chupam a parte dolorida do corpo do enfermo, acreditando, com isso, extrair a doença; além disso, podem fazer também incisões em suas espáduas com plantas ou dentes de animal, de modo a retirar certas quantidades de sangue. O texto fala igualmente, com dureza, dos pajés que realizam esses procedimentos, acusados pelo autor de uma vigarice comparável à de "impostores e charlatães de feira que, na França, conseguem iludir facilmente as pessoas ingênuas"<sup>2</sup>. A gravura, portanto, apresenta, aos olhos do público europeu, uma mistura de elementos reconhecíveis e estranhos, familiares e alheios. O interior da oca, assim como o posicionamento dos personagens, é absolutamente simétrico, enquadrando-se o tupinambá/Laocoonte, dramaticamente, no centro exato da abertura em segundo plano. Encimando a trave, ao fundo, veem-se animais e plantas nativas. Todos os personagens representados estão desnudos, como é comum em outras imagens não apenas do livro de Thevet, mas também de seus contemporâneos Jean de Lêry e Hans Staden, que igualmente escreveram sobre os tupinambás<sup>3</sup>. O homem à direita — provavelmente o pajé ao qual se refere Thevet — segura o que parece ser um maracá, isso é, um instrumento musical e ritual feito a partir de cabaças secas com sementes ou pequenas pedras em seu interior. Segundo diversos relatos quinhentistas, cada pessoa possuía o próprio maracá, manufaturado e decorado ritualmente e consagrado pelo pajé. Nesse ritual, o pajé dotava o maracá de um espírito, que, por sua vez, falava cada vez que o instrumento soava<sup>4</sup>. O maracá aparece inúmeras vezes nas gravuras dos livros originais de Thevet e Lêry, assim como na posterior edição de Theodor de Bry. No chão, aos pés do enfermo, jazem flechas e um arco. Completando o leque de iconografia exótica, é representado, logo atrás do doente, o elemento central desta publicação: uma majestosa rede que, atada aos dois extremos da habitação, domina o ambiente. Assim como os animais, as armas ou o maracá, a rede informa sobre a vida e os costumes dos índios, mas ela serve para criar, também, um *décor* fabuloso, mágico e estranho, no qual elementos visuais reconhecíveis (a composição simétrica, a citação clássica, os corpos europeizados) parecem servir como veículos para a compreensão da alteridade.

Alguns anos posteriores à publicação da primeira edição das *Singularidades* é a representação da América gravada por Jan van der Straet, chamado Stradanus, artista holandês radicado



em Florença. A imagem representa Américo Vespúcio, o célebre navegador florentino cujo nome batizara o Novo Mundo, despertando uma representação alegórica do continente que se levanta, justamente, de uma rede<sup>5</sup>. Assim como a imagem anteriormente analisada, a gravura de Stradanus reúne vários elementos iconográficos que conformam uma visão estereotipada do novo continente: animais exóticos, ou mesmo fantásticos; a nudez modulada apenas por alguns poucos acessórios de indumentária indígena; a ibirapema, arma utilizada pelos índios para a execução de inimigos em guerra; a cena de canibalismo ao fundo<sup>6</sup>—e, naturalmente, a própria rede. A imagem expressa duplicidade: de um lado, os habitantes do continente americano pareciam viver em um estado de inocência adâmica; de outro, transgrediam as regras mais básicas da sociedade civilizada ao praticar atos tão repugnantes quanto o canibalismo. A alegoria do continente americano, entretanto, demonstra docilidade e abertura face ao navegante que, segurando elementos simbólicos representativos de sua legitimidade e civilidade—o Cruzeiro do Sul estampado em um estandarte atado a um mastro cruciforme; o astrolábio dos marinheiros—, se dispõe a iluminá-la.

A gravura do livro de Thevet é absolutamente precisa do ponto de vista geográfico: o artista representa o que o cosmógrafo afirmara ter visto na região da Baía da Guanabara, onde se assentara o almirante Nicolas Durand de Villegagnon durante a malfadada tentativa de estabelecimento colonial francês na região<sup>7</sup>. A composição de Stradanus, por outro lado, propositalmente situa a alegoria em um espaço indefinido, incluindo uma mistura de elementos iconográficos particularmente relacionados ao Brasil—por exemplo, a ibirapema ou o abacaxi crescendo ao lado da árvore à direita—a outros mais genéricos, como a cena de canibalismo e a própria rede. Esse foi um processo comum durante a primeira época moderna, quando, no continente europeu, se construiu visual e retoricamente o conceito de América. Nesse processo, não é incomum que artistas lancem mão de recursos metonímicos—vinculando elementos iconográficos relacionados a uma região específica a todo o continente—ou que certas fórmulas visuais—como, por exemplo, canibais assando membros humanos em um espeto—migrem do Caribe à costa brasileira e de mapas a ilustrações de livros. A desterritorialização, de fato, parece ser uma característica bastante comum do estereótipo, assim como o trânsito por diferentes meios e formatos.

A rede, nesse sentido, parece ter funcionado como um símbolo polivalente, válido para configurar tanto uma imagem do Brasil em particular quanto do continente americano em geral. Sua função como elemento não apenas sinalizador, mas também identificador do Brasil ressurge em imagens realizadas, no século 17, no âmbito da intermitente ocupação holandesa; uma aquarela do alemão Caspar von Schmalkaden, por exemplo, representa, em primeiro plano, “um brasileiro” com arco e flecha, enquanto, ao fundo, veem-se duas redes, uma das quais ocupada por um casal<sup>8</sup>. À exceção de um pano atado à cintura, o personagem encontra-se totalmente desprovido de vestimentas ou adornos; ao observador bastariam as armas, os cabelos compridos, e, naturalmente, a rede para imediatamente situá-lo em sua geografia de origem. Por outro lado, assim como no caso do “tupinambá/Laocoonte” mencionado anteriormente, aqui o artista contempla seu “brasileiro” a partir de uma formação visual plenamente

5 A imagem, gravada em Antuérpia, pertencia a uma série de estampas chamada *Nova Reperta*, isto é, “novas descobertas”.

6 Canibais americanos assando membros humanos em espetos aparecem muito cedo na iconografia da América, notadamente em mapas (por exemplo, na *carta marina* de Martin Waldseemüller). Jean de Léry, entretanto, critica duramente a prática dessa representação, explicando que é tão fantasiosa quanto “os contos de Rabelais sobre Panurge”. Conferir: Surekha Davies, *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 96.

7 Em 1555, Villegagnon, com o apoio do rei Henrique I, estabeleceu uma base militar na ilha carioca que atualmente leva seu nome. André Thevet e Jean de Léry fizeram parte de duas sucessivas expedições à que foi então batizada “França Antártica”. Thevet permaneceu na Guanabara por apenas dois meses—de novembro de 1555 a janeiro de 1556. Léry chegou à ilha depois da partida de Thevet: ele desembarcou em março de 1557 e lá permaneceu por dez meses. Em março de 1560, os portugueses retomaram a ilha e expulsaram os franceses. O episódio da França Antártica reflete não apenas as disputas colonialistas entre franceses e portugueses, mas, e talvez sobretudo, a fragmentação interna dos próprios franceses, polarizados entre calvinistas e católicos.

8 Conferir: HEIDHUES, Mary Somers. “An Early Traveler’s Compendium: Caspar Schmalkalden’s Images of Asia”. In: Archipel. Paris, 2005, vol. 70, p. 145-184. Schmalkalden (1616-1673) serviu à Companhia das Índias Ocidentais entre 1642 e 1645, período em que visitou o Brasil. Posteriormente, dessa vez junto à Companhia das Índias Orientais, esteve na Índia, em Formosa e no Japão. Dessas viagens resultou um manuscrito com texto e ilustrações (atualmente conservado no palácio Friedenstein, em Gota, na Alemanha), do qual a imagem do “brasileiro” faz parte.

9 Tanto o Poseidon quanto os guerreiros de Riace—que só foram descobertos no século 20—com toda a probabilidade seguravam lanças, escudos e espadas. Os dois últimos encontram-se atualmente conservados no Museu Nacional da Magna Grécia, em Régio da Calábria; o Poseidon de Artemision, no Museu Nacional de Atenas, e Ares, no Museu da Vila Adriana (há uma cópia em gesso junto ao canopo da *villa*).

10 Os oito quadros—representando quatro casais de tupis, “tapuias”, mamelucos e africanos—encontram-se atualmente conservados do Museu Nacional da Dinamarca.

europeia: o contraposto, a cabeça virada a um lado, a (parcial) nudez, as armas, a visão total do corpo em muito recordam obras como os guerreiros de Riace, o Poseidon de Artemision ou a escultura de Ares na Villa Adriana<sup>9</sup>.

A rede aparece, com maior ou menor protagonismo, em imagens realizadas por Albert Eckhout, Frans Post e Zacharias Wagener, que também estiveram, com Nassau, na região de Pernambuco. Assim como em Thevet, nessas imagens a rede participa de um projeto etnologicamente preciso, no qual, assim como outros elementos iconográficos, serve para criar um estereótipo não apenas de uma região específica, mas de um grupo em particular. Os famosos quadros de Eckhout representando pessoas que viviam na colônia ocupada por Nassau, por exemplo, se esmeram em dividir claramente tupis—mais civilizados—dos ferozes “tapuias”; mamelucos europeizados de africanos escravizados<sup>10</sup>.

Assim como outros elementos iconográficos utilizados por artistas europeus para criar uma imagem estereotipada do continente americano, a rede podia operar como *pars pro toto* para representar uma visão generalizada da região e de seus habitantes; alternativamente, ela funcionava também, em certos contextos, como elemento distintivo do Brasil. De uma maneira ou de outra, analogamente a adereços tupinambás, animais exóticos ou cenas de canibalismo, ela assumiu um papel absolutamente central na imaginação etnológica europeia e na construção visual e retórica do “Novo Mundo”.

Maria Berbara é mestre em história da arte pela Unicamp e doutora em história da arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha). Leciona história e teoria da arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Seus projetos foram financiados pela Fundação Getty, Villa I Tatti, INHA/Paris, DAAD, Fapesp, Faperj, Capes e CNPq.



Abraham Ortelius. Adriana Aranha. Albert Frisch. Alexandre Sequeira. Antonio Pigafetta. Carlos Julião. Caspar Schmalkalden. Charles Landseer. Dalton Paula. Denilson Baniwa. Djanira. Eduard Hildebrandt. Fortunato da Alamandini. Frans Post. Gaspar Barleus. Georg Marcgraf. H. Lewis. Henry Chamberlain. Henry Koster. Jean-Baptiste Debret. Joaquim Cândido Guillobel. Joaquim Lopes Cabral Teive. Johann Moritz Rugendas. Lina Bo Bardi. Luiz Braga. Marcel Gautherot. Marcone Moreira. Ranchinho. Rodrigo Siqueira. Theodor Galle. Ueliton Santana. Zacharias Wagener

DISSEMINAÇÕES:  
ENTRE O PÚBLICO  
E O PRIVADO

*DISSEMINATIONS:  
BETWEEN PUBLIC  
AND PRIVATE*



Uma vez constatada a praticidade das redes como mobiliário tanto para viajar quanto no âmbito doméstico, seu uso foi apropriado pelos portugueses, franceses e holandeses que invadiram o Brasil. Neste núcleo, vemos obras em que as redes são associadas não mais aos povos originários, mas a diversos aspectos das primeiras grandes cidades brasileiras. Sua presença foi registrada em diferentes atividades do cotidiano no Brasil colonial: do uso do objeto como meio de transporte às práticas funerárias, ficam visíveis os privilégios sociais, raciais e econômicos de uma sociedade brasileira que está no passado, mas ecoa no presente. São imagens que serão associadas a ideias predominantes sobre os trópicos entre os séculos 18 e 19, especialmente devido à abertura dos portos a não portugueses em 1808 e a entrada de artistas, comerciantes, militares e curiosos europeus que aumentaram o número de publicações a respeito do país e foram capazes de disseminá-las por meio de gravuras. Os lugares que as redes ocupam na vida contemporânea no Brasil—em especial na Região Norte—também estão pontuados neste núcleo. Sendo essa a região que concentra o maior número de indígenas, nada mais justo que as redes se misturem a diversos momentos do cotidiano.

Once the hammock's practicality as furniture for both travel and domestic usage was noticed, they were quickly appropriated by the Portuguese, French and Dutch invaders. The pieces presented in this session, no longer associate hammocks to the native peoples, but to the various aspects of the first Brazilian metropolises. The object can be noticed in many different daily activities: from transportation to funeral practices. The use of hammocks tells us a lot about social, racial and economic privileges established in the past but still echoing in the present. These images show the predominant ideas about the tropics between the 18th and 19th centuries, notably after Portugal opened the harbours to foreigners, in 1808, welcoming European artists, traders, military and adventurers, increasing the number of publications about the country. The relevance that hammocks have in contemporary Brazilian life—especially in the Northern states—is also featured in this session. As the Brazilian geographical region with the biggest concentration of indigenous populations, it is only fair to present hammocks on their various everyday moments.







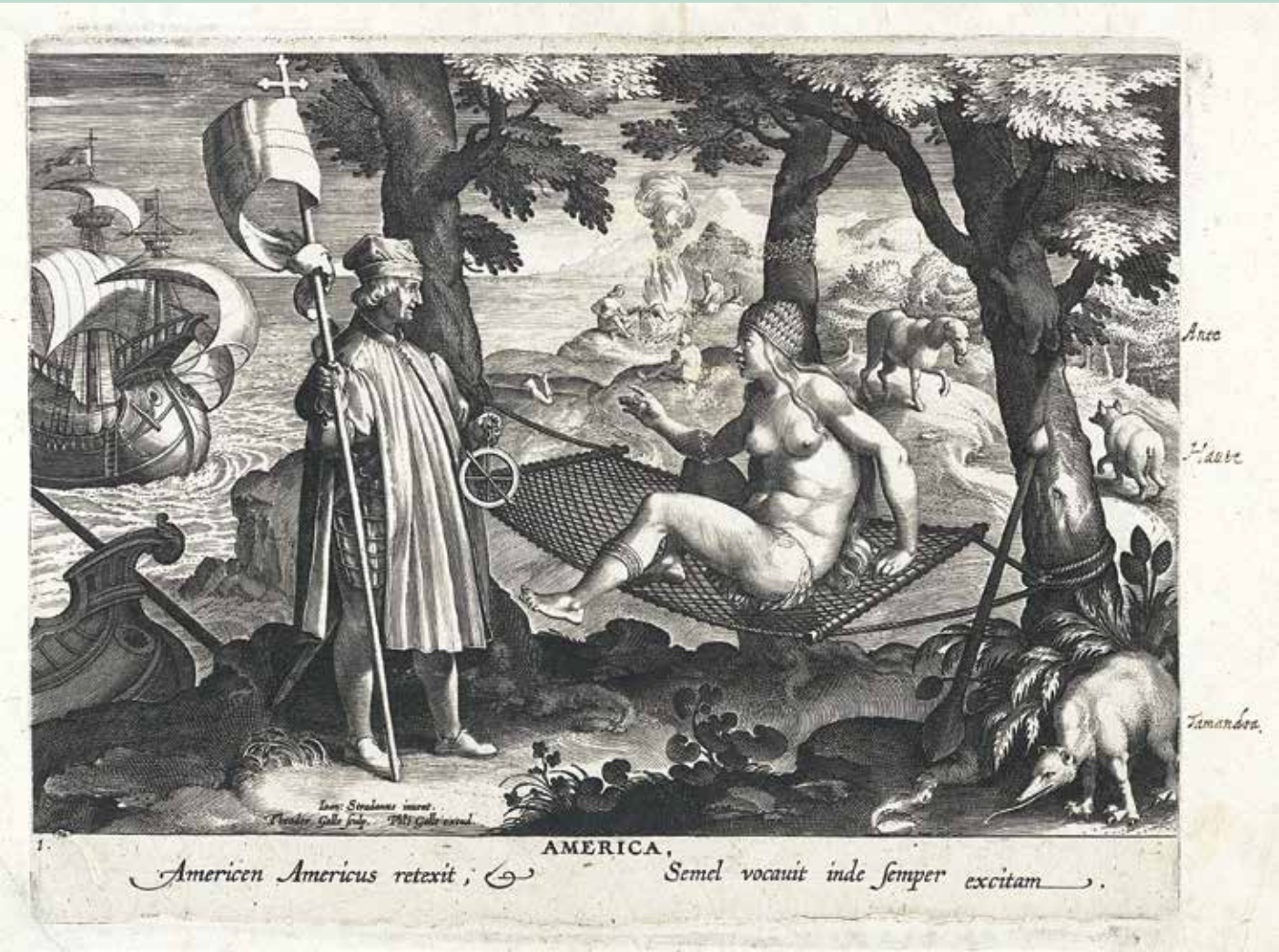
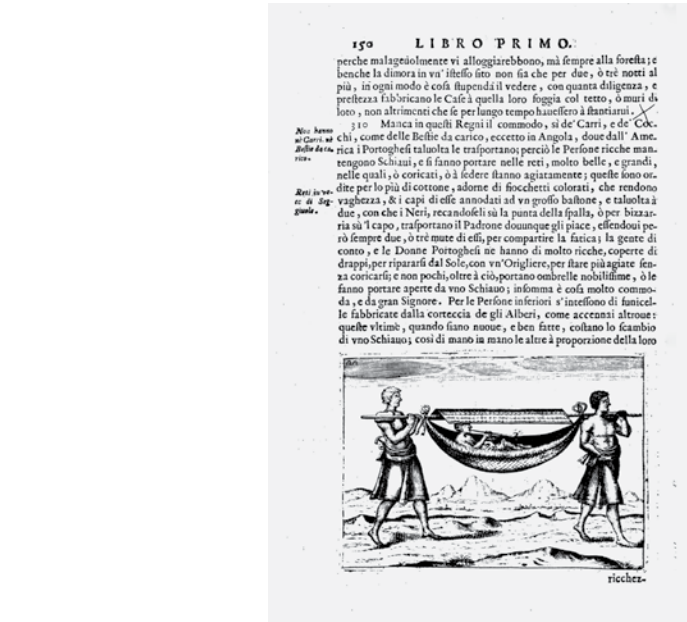


Jean-Baptiste Debret  
*Sábio Trabalhando no Seu Gabinete/*  
 Wise Man Working in His Office, 1827  
 Aquarela/Watercolor  
 16×21,2 cm  
 Coleção Museu Castro Maya/Ibram/  
 Castro Maya Museums collection

Denilson Baniwa  
*O Antropólogo Moderno Já Nasceu*  
*Antigo/The Modern Anthropologist*  
 Was Born Antiquated, 2019  
 Desenho e colagem sobre impressão  
 digital/Drawing and collage on  
 digital print  
 Coleção do artista/Artist collection

Antonio Pigafetta  
 (Relação do reino do Congo e das  
 cercanias), 1591  
 (The Congo Kingdom and  
 neighborhoods relations)  
 Cópia de exposição/Exhibition copy  
 20×30 cm

Fortunato da Alamandini  
 (Descrição histórica dos três reinos  
 do Congo, Matamba e Angola), 1687  
 (Historical description of the  
 three kingdoms of Congo, Matamba  
 and Angola)  
 Cópia de exposição/Exhibition copy  
 19×28 cm



Theodor de Galle  
*A Descoberta da América/The Discovery*  
 of America, 1630  
 Cópia de exposição/Exhibition copy  
 27×20 cm  
 Coleção Metropolitan Museum of Art,  
 Nova York, Estados Unidos/Metropolitan  
 Museum of Art collection, New York,  
 United States of America

p. 170-171  
 Frans Post  
*Paisagem da Várzea com Engenho, séc. 17/*  
 Meadow Landscape with Mill, 17th century  
 Óleo sobre madeira/Oil on wood  
 46×71,5 cm  
 Acervo Instituto Ricardo Brennand/  
 Ricardo Brennand Institute collection,  
 Recife, Pernambuco

Um fenômeno pode ser percebido neste grupo: a rápida disseminação das redes— seja como imagem, seja como objeto— entre diferentes geografias e temporalidades. Ela aparece, por exemplo, no fim do século 16 em uma gravura que representa o traslado de um rei do Congo— ao mesmo tempo em que era um símbolo das Américas, também já estava associada a outros territórios que não a Europa. O objeto já era constante na vida cotidiana de populações localizadas em diferentes pontos dos trópicos. Em suma, a rede foi apropriada como material cultural e símbolo exótico relativo às colônias que foram expandidas até o século 19. Enquanto isso, na obra de Jean-Baptiste Debret, a rede é o objeto que sustenta o corpo de um abatido sábio europeu que se encontra entre o Novo e o Velho Mundo. Cansaço, melancolia ou preguiça?

An apparent phenomenon of this group is: The rapid dissemination of the hammock—be it as an image, or as an object—between different geographic regions and temporalities. For example, it appears in a 16th century image depicting the transport of the king of the Congo—being a symbol of the Americas, it has also been associated to other territories that were not Europe. The object was a constant in the daily lives of the different peoples of the tropics. To sum up, the hammock was culturally appropriated and used as an exotic symbol of the colonies that were expanded up to the 19th century. At the same time, in the work of Jean-Baptiste Debret, the hammock is what carries the weight of a weary and wise European who finds himself caught between the New and Old World. Weariness, melancholy, or sloth?









A presença holandesa no território brasileiro se deu de maneira fixa de 1630 a 1654 na região do atual estado de Pernambuco. O governo de Maurício de Nassau caracterizou-se tanto por uma exploração sistemática das terras do Brasil, através da utilização de mão de obra escrava, quanto pela valorização dada à produção de imagens, mapas e publicações sobre as descobertas do Novo Mundo. Quando nosso olhar passeia pelas paisagens e pelos mapas, vemos a monumentalidade do território brasileiro e a separação dos artistas em relação ao espaço que tentavam mensurar: ao colocar o Brasil em uma perspectiva própria, não eram capazes de evitar a distância de sua cultura visual. É nesse sentido que parece ser possível observar poeticamente estas redes: do mesmo modo que as pessoas caminham para dentro das composições, a iconografia da rede de dormir também foi adentrando o território brasileiro e se constituindo como parte essencial de um DNA cultural. Nessa perspectiva, não era mais necessário colocar as redes em primeiro plano, porque, naquele momento, elas já eram parte da “paisagem brasileira”.

The Dutch presence in the Brazilian territory happened from 1630 to 1654, in the region of today's state of Pernambuco. Maurício de Nassau's administration endeavored a systematic exploitation of local lands, through the use of slave work force. They were also dedicated to the creation of new images, maps and publications about the findings from the New World. When paying attention to the landscapes and maps, we can see the greatness of the Brazilian territory and the distinction between the artists and the space they were trying to measure: by acknowledging Brazil from their own perspective, they could not avoid distance from their own visual culture. In that sense, it seems possible to poetically observe those hammocks: the same way people walk into the compositions, the hammock iconography also entered the Brazilian territory and made itself an essential part of a cultural DNA. From that perspective, there was no more need to put the hammocks on the foreground—because, in that moment, they were already a part of the “Brazilian landscape”.

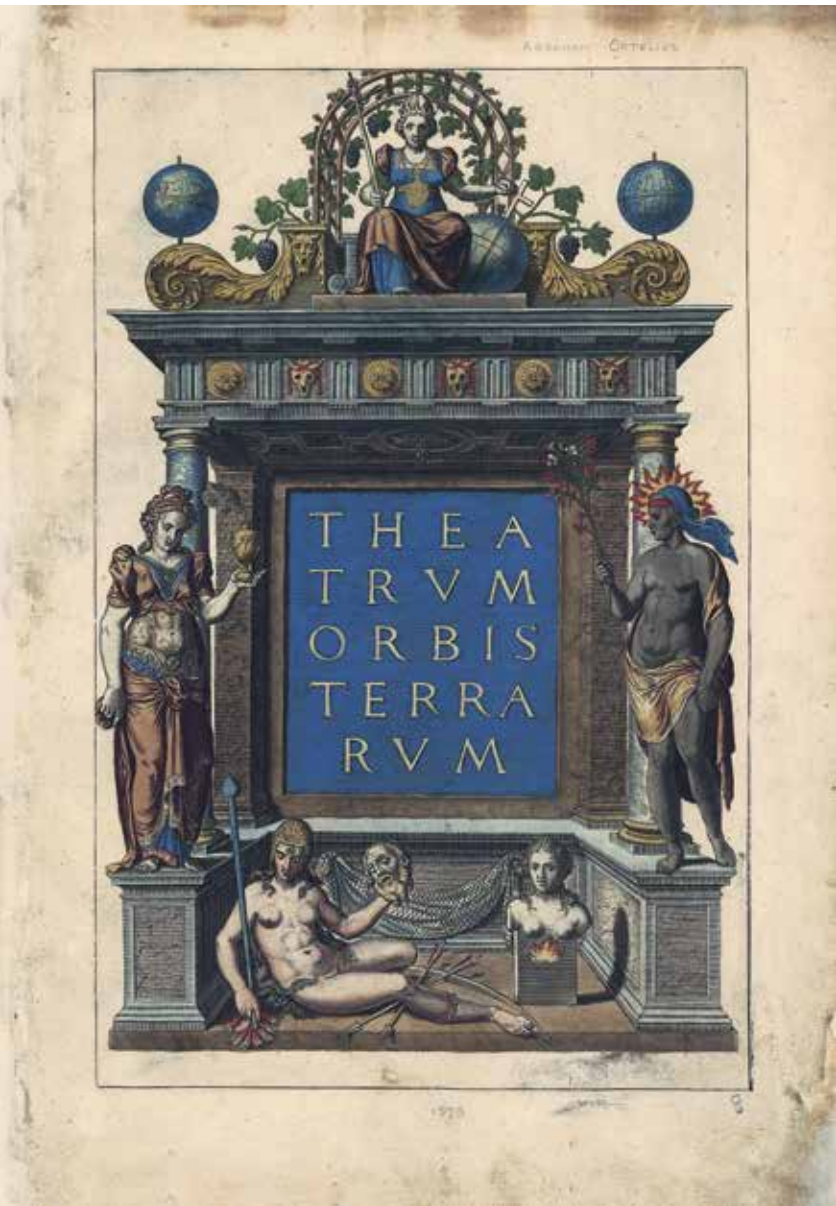
Zacharias Wagener  
(Livro de animais), séc. 17  
(Animals book, 17th century)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
21×35 cm  
Coleção/Collection Kupferstich Kabinett,  
Dresden, Alemanha/Germany

Caspar Schmalkalden  
*Um Brasileiro*, séc. 17  
A Brazilian Man, 17th century  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
19,5×29 cm  
Coleção/Collection Forschungsbibliothek,  
Gotha, Alemanha/Germany

Abraham Ortelius  
*Atlas* (Teatro do Globo Terrestre), 1570  
(Earth Globe Theater)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
44×63 cm  
Coleção/Collection British Museum,  
Londres, Inglaterra/London, England

Joan Blaeu  
*Pernambuco Moinho de Açúcar* (Grande atlas e descrição do mundo...), 1648  
(Pernambuco Sugar Mill—Big atlas and world description...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
55×64 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library  
of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Caspar van Baerle  
(Fortaleza do príncipe Guilherme...), 1647  
(Prince William Fortress...)  
Litografia sobre papel/Lithography  
44×57 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the library  
of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

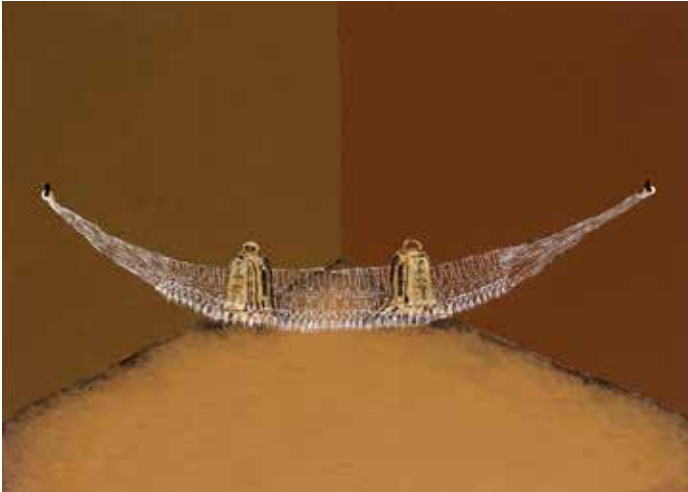




Joaquim Lopes Cabral Teive  
*Uma Rede/A Hammock*, 1840  
Litografia, aquarela e lápis de cor  
sobre papel/Lithography, watercolor  
and color pencil on paper  
17,8 x 22,1 cm  
Joaquim Lopes Cabral Teive/  
Coleção/Collection Martha e/and Erico  
Stickel/Acervo Instituto Moreira Salles/  
Moreira Salles Institute collection



Dalton Paula  
*Sinos na Rede/Bells on the Hammock*, 2016  
Óleo sobre tela/Oil on canvas  
30 x 40 cm  
Coleção/Collection Ricardo Kugelmas  
  
*As Plantas Curam/Plants Heal*, 2017  
Óleo sobre livro/Oil on book  
23 x 16 cm e/and 31 x 25,5 cm  
Coleção particular/Private collection  
  
*A Rede/The Hammock*, 2008  
Óleo sobre tela/Oil on canvas  
80 x 120 cm  
Coleção/Collection Ganem e/and Servera







Rodrigo Siqueira  
*Terra Deus, Terra Come/The earth giveth,  
 the earth taketh away*, 2010  
 Vídeo/Video  
 Coleção do artista/Artist collection

Além de cenas do cotidiano nos quais a rede estava presente, o conjunto mostra principalmente imagens que representam o enterro de pessoas negras. As redes denotam distintas posições sociais através de seu uso: quando, por exemplo, a representação é do enterro de uma pessoa da realeza africana em solo americano, ele acontece com grande cortejo em via pública. Do mesmo modo que é possível distinguir as classes sociais através da comparação da rede com carroças e cadeirinhas, uma cena de enterro faz com que percebamos o contraste entre a realeza e uma pessoa comum. Independentemente da hierarquia social daquelas pessoas negras que eram enterradas nas redes de dormir, elas nunca seriam possuidoras do mesmo estatuto que os separava dos homens livres.

No trecho selecionado do documentário *Terra Deus, Terra Come*, de Rodrigo Siqueira, uma reencenação do ritual do enterro é feita pela comunidade quilombola de Quartel do Indaiá, em Diamantina, Minas Gerais. Lutando contra o esquecimento das tradições orais, os moradores se unem e fazem um cortejo coletivo para a câmera.

Besides the daily scenes where the hammock was present, the ensemble mainly shows images which depict black people burying their dead. The way hammocks were used was indicative of different social levels: for instance, the funeral of African royalty in American soil is accompanied by a large public procession. In the same way one can tell social levels apart by comparing hammocks to buggies and litters, a burial scene makes them notice the contrast between royalty and an average person. Regardless the social hierarchy of black people who were buried in hammocks, they would never possess the same status that distinguished them from free men.

In the selected scenes from the documentary *Terra Deus, Terra Come* ("Earth gives, Earth eats"), by Rodrigo Siqueira, a staging of funeral rituals is performed by the quilombola community of Quartel do Indaiá, in Diamantina, Minas Gerais. Fighting to keep their oral traditions alive, its inhabitants gather to have a public procession for the camera.

Eduard Hildebrandt  
*Uma Rede/A Hammock*, 1846-1849  
 Litografia, aquarela e lápis de cor sobre papel/Lithography, watercolor and color pencil on paper  
 Eduard Hildebrandt/Coleção/Collection Martha e Erico Stickel/Acervo Instituto Moreira Salles/Moreira Salles Institute collection



Johann Moritz Rugendas  
*(Viagem pitoresca pelo Brasil)*, 1835  
*(Pitresque Voyage across Brazil)*  
 Litografia sobre papel/Lithography  
 35,5×54,6 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida Prado, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the library of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP



Charles Landseer  
*Serra dos Órgãos Vista do Rio Comprido*  
*Organ Mountain Range Seen from the Comprido River*, 1826  
 Aquarela/Watercolor  
 18,7×23,5 cm  
 Charles Landseer/Highcliffe Album/Acervo Instituto Moreira Salles/Moreira Salles Institute collection





Joaquim Cândido Guillobel  
*Interior de uma Casa do Baixo Povo*  
*Usos e Costumes dos Habitantes*  
*da Cidade de S. Luiz do Maranhão*  
 Interior of a Lower People's House—  
 Uses and Practises of Inhabitants of the  
 City of São Luiz do Maranhão, 1820  
 Aquarela/Watercolor  
 19,7 x 26,2 cm  
 Coleção Biblioteca/Collection Library  
 Brasileira Guita e José Mindlin—USP/  
 University of São Paulo



Henry Chamberlain  
*Enterro na Rede/Burial in the Hammock*  
*Views and Costumes of the City*  
*and Neighbourhood of Rio de Janeiro,*  
*Brazil, 1822*  
 (Vistas e figurinos da cidade e das  
 cercanias do Rio de Janeiro, Brasil)  
 Impressão/Print  
 27,1 x 37,1 cm  
 Coleção/Collection Yan de Almeida  
 Prado, da biblioteca do Instituto  
 de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
 from the library of the Brazilian Studies  
 Institute—IEB-USP



Jean-Baptiste Debret  
*Enterro de uma Negra Católica Chegando*  
*à Igreja da Lampadosa/Burial*  
*of a Catholic Black Woman Arriving*  
*to the Lampadosa Church, 1822*  
 Aquarela/Watercolor  
 15,3 x 22,4 cm



*Diversos Tipos de Cortejos Fúnebres/*  
 Various types of Funeral Processions, 1823  
 Aquarela/Watercolor  
 16,9 x 21,2 cm

*Cortejo Fúnebre para o Enterro de um*  
*Rei ou Filho de Rei Negro Africano*  
*Católico/Funeral Procession of a Black*  
*King or the Son of an African Catholic*  
*Black King, 1822*  
 Aquarela/Watercolor  
 14,7 x 21,2 cm  
 Coleção Museus Castro Maya/Ibram/  
 Castro Maya Museums collection



Marcone Moreira  
*Sinergia Provisória/Temporary*  
 Synergy, 2019  
 Escultura composta de objetos de ferro/  
 Sculpture made of iron objects  
 Dimensões variáveis/Variable  
 dimensions  
 Coleção do artista/Artist collection





Henry Chamberlain  
*A Rede/The hammock*  
*Views and Costumes of the City*  
*and Neighbourhood of Rio de Janeiro,*  
*Brazil, 1822*  
(Vistas e figurinos da cidade e das  
cercanias do Rio de Janeiro, Brasil)  
Impressão/Print  
27,1x37,1 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida Prado,  
da biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros—IEB-USP/from the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP library

Zacharias Wagener  
*Thierbuch*, séc. 17  
(Livro de animais)  
(Animals book, 17th century)  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
21x35 cm  
Coleção/Collection Kupferstich Kabinett,  
Dresden, Alemanha/Germany

Nestas imagens, as redes estão  
descritas como meio de transporte no  
contexto do sistema escravocrata  
no Brasil e denotam jogos de poder  
e de privilégios sociais, não sendo mais  
apenas um mero objeto usado para  
o repouso. Elas revelam como o olhar  
eurocêntrico construiu imagens  
diretamente proporcionais aos diferentes  
graus de violência da colonização, com  
a observação de que as redes foram  
utilizadas para registrar as diversas  
esferas sociais vistas no território  
brasileiro, notadamente a escravidão.  
A imagem é a de dois homens negros  
que levam uma rede sobre suas costas.  
Mesmo protegidos por chapéus, são eles  
que recebem o calor do sol sobre o corpo,  
ao passo que dentro desses transportes  
ricamente adornados iam os brancos  
protegidos por cortinas. Chama a  
atenção a permanência do contato  
direto desses corpos negros com o chão,  
trazendo à tona as claras contradições  
entre ostentação e dominação no Brasil.  
Advindos das fazendas ou dos centros  
urbanos, esses meios de transporte  
e comodidade dos proprietários de terra  
eram sempre sustentados pelo corpo  
de homens negros.

On these images, hammocks are  
described as means of transportation in  
the context of Brazilian slavery system—  
they are not only a mere object for resting,  
but a symbol of power game and social  
privilege. Those depicts reveal how the  
Eurocentric eye has built an image which  
is directly proportional to the various  
degrees of violence from colonization:  
hammocks were used to record the many  
social spheres in the Brazilian territory,  
notably slavery. Two black men carry  
a hammock on their shoulders. Even  
wearing hats, they are the ones who  
get the sun heat over their bodies, while,  
inside those richly adorned transports,  
white people were protected by curtains.  
What catches our attention is the fact  
that the black bodies are in direct contact  
with the ground, which brings to light the  
clear contradiction between ostentation  
and domination in Brazil. Coming from  
either farms or urban centers, those  
means of transportation and the comfort  
of land owners were always supported  
by the bodies of black men.



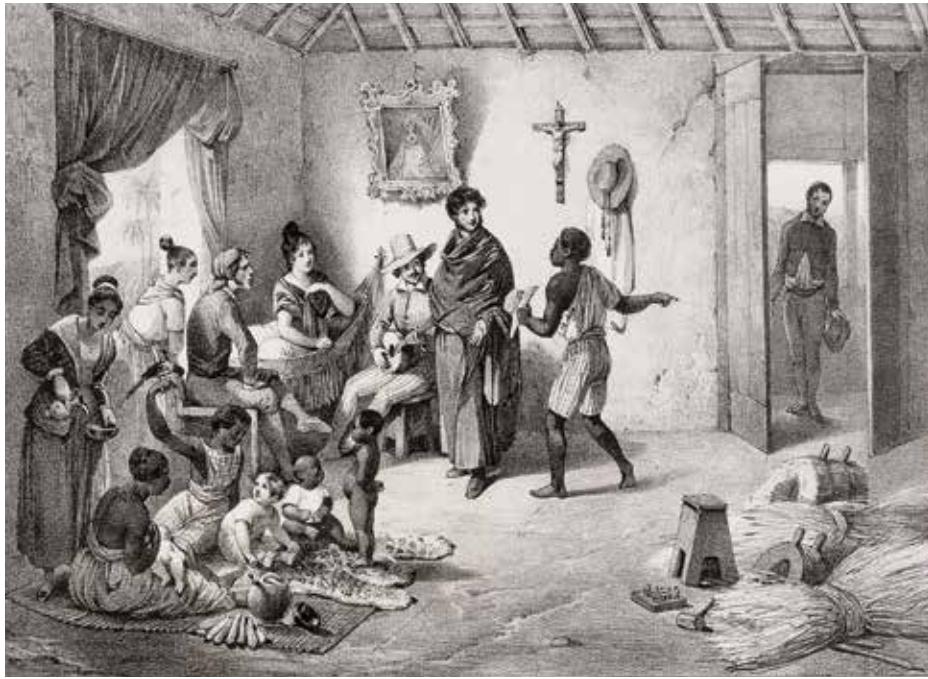
Henry Koster  
*Viagens no Brasil/Travels in Brazil, 1816*  
Livro ilustrado com água-tinta colorida  
a mão/Illustrated book with handmade  
colored aquatint  
Água-tinta colorida a mão/Handmade  
colored aquatint  
29,3x23,3 cm  
Acervo Banco Itaú/Itaú Bank collection

H. Lewis  
*Tipivão: Pernambucano/Tipivão:*  
From Pernambuco, 1848  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
14,6x19,5 cm  
Coleção Fundação Biblioteca  
Nacional—Brasil/National Library  
Foundation—Brazil collection

Carlos Julião  
*Transporte em Rede Realizado por*  
*Dois Nativos Aculturados*, séc. 18  
Hammock Transportation Made  
by Two Acculturated Natives, 18th century  
Cópia de exposição/Exhibition copy  
35x45,5 cm  
Coleção Fundação Biblioteca  
Nacional—Brasil/National Library  
Foundation—Brazil collection







Johann Moritz Rugendas  
(Viagem pitoresca pelo Brasil), 1835  
(Pitoresque Voyage across Brazil)  
Litografia sobre papel/Lithography  
35,5×54,6 cm  
Coleção/Collection Yan de Almeida  
Prado, da biblioteca do Instituto de  
Estudos Brasileiros—IEB-USP/from  
the library of the Brazilian Studies  
Institute—IEB-USP



Joaquim Cândido Guillobel  
Sem título/Untitled  
*Coleção dos Usos e Costumes dos  
Habitantes da Cidade de S. Luiz do  
Maranhão*/Collection of the Uses and  
Practises of Inhabitants of the City of  
São Luiz do Maranhão collection, 1822  
Aquarela/Watercolor  
22,5×31,5 cm  
Coleção Biblioteca/Collection Library  
Brasiliana Guita e José Mindlin—USP/  
University of São Paulo



Johann Moritz Rugendas  
*A Sesta/La Siesta/Afternoon nap*, 1850  
Óleo sobre tela/Oil on canvas  
52×68,3 cm  
Acervo Banco Itaú/Itaú Bank collection







Adriana Aranha  
 Sem título/Untitled, 2007  
 Tecido, linha de algodão, crochê  
 e costura/Fabric, cotton thread,  
 crochet and sewing  
 40 x 170 x 20 cm  
 Coleção da artista/Artist collection

Djanira  
*Descansando na Rede/Resting  
 in the Hammock*, 1975  
 Óleo sobre tela/Oil on canvas  
 54 x 61,5 cm  
 Coleção/Collection Irapoan  
 Cavalcanti

Ranchinho  
*Na Rede/In the Hammock*, 1986  
 Óleo sobre tela/Oil on canvas  
 40,5 x 60,5 cm  
 Acervo Galeria Estação/Estação  
 Gallery collection

Nesta série de Adriana Aranha, percebemos um olhar especulativo sobre os objetos comuns. As redes perdem sua função utilitária e tornam-se imagens disruptivas; não comportam mais o corpo humano para o sono e passam a instigar a reflexão sobre outras dimensões da vida cotidiana. Confeccionadas artesanalmente na Paraíba — estado natal da artista —, sua cor preta chama a atenção por ser pouco comum nas redes produzidas localmente. O objeto associado à tropicalidade e ao lazer, quando feito em cores escuras, pode ser enxergado como uma lembrança da morte.

In these series by Adriana Aranha, we perceive her speculative eye on everyday objects. The hammocks lose their utilitarian nature and become disruptive; they no longer bear the weight of the sleeping body and begin to instigate the reflection on the other dimensions of everyday life. Handmade in the state of Paraíba—the artist’s state of birth—, its black color calls attention for not being a usual color of the hammocks produced in the region. The object is associated to the tropics and leisure, when it is of a dark color, it can be seen as a reminder of death.



Lina Bo Bardi  
*Cadeira Tripé*/Tripod Chair,  
 reedição da Nucleon 8/reissue  
 from Nucleon 8, 1990  
 Ferro e soleira de couro/Iron and  
 leather mat  
 76 × 63 × 81,5 cm  
 Cortesia Acervo da Galeria  
 Apartamento 61/Courtesy  
 Apartamento 61 Gallery collection



Lina Bo Bardi foi uma arquiteta e designer italiana que imigrou para o Brasil na década de 1940. Na busca por um mobiliário moderno, debruçou-se sobre os tipos de madeiras e têxteis brasileiros. Atenta aos costumes da população economicamente menos favorecida, conheceu as redes de balanço dos “navios gaiola” que percorrem os rios do Norte do Brasil e as transformou em inspiração para a criação de cadeiras com uma linguagem que resgata elementos culturais, sem descuidar da estética nem dos conceitos disseminados pelos modernistas. Lina criou três modelos de cadeiras a partir da observação das redes. Uma delas intitula-se “Cadeira Preguiçosa”: o apoio para o corpo é feito de sisal e sua linha curvilínea assemelha-se ao artefato indígena. Já os outros dois modelos são chamados de “Poltrona Tripé” e “Cadeira de Três Pés”. O primeiro foi confeccionado com uma madeira torneada e o segundo, feito de conduíte.

Lina Bo Bardi was an Italian architect a designer who immigrated to Brazil in the 1940s. Searching for modern furniture, she pored through the different types of Brazilian wood and textiles. Aware of the habits of the economically disadvantaged, she acquainted herself with the hammocks used on the river boats that navigated up and down the rivers of Northern Brazil and used them as inspiration to create chairs with a style that evoked the cultural elements, ignoring neither the aesthetics nor the concepts disseminated by the modernist movement. Lina created three models of chairs from her observations of the hammock. One of them is called “Lazy Chair”: made of sisal and resembles the indigenous artifact. The other two models are called “Tripod Chair” and “Three Legged Chair”. The first was made through woodturning and the second was made out of conduits.

Alexandre Sequeira estabelece uma relação de troca entre artista e retratado. Após frequentar o vilarejo de Nazaré do Mocajuba (aproximadamente a 150 quilômetros de Belém, no estado do Pará) por cerca de dez anos, descobriu que os moradores nunca haviam sido fotografados. Então, fez uma proposta: em troca de um objeto velho e visto com afeto pelos habitantes, produziria uma fotografia de cada um. Os retratos foram impressos em tecidos que podem ser vistos como extensões do corpo dos moradores na própria casa. Posteriormente, essas impressões sobre lençóis, mosquiteiros e redes foram expostas com fotografias desses mesmos objetos inseridos nos espaços originários.

Alexandre Sequeira establishes an exchange relationship with the people who are the subject of his photographs. After regularly attending the village of Nazaré do Mocajuba (approximately 150 kilometers from Belém, in the state of Pará), for about ten years, he found out its inhabitants had never been photographed before. So, he made a deal: in exchange for an old object emotionally linked to the villagers, he would take a picture of each one of them. The portraits were printed in fabric, which can be seen as an extension of the person in his own house. Later, this prints on sheets, mosquito nets and hammocks were exhibited with photos of those same objects in their original spots.

Alexandre Sequeira  
*Puã* (da série *Nazaré do Mocajuba*)/  
*Puã* (from the series *Nazaré of Mocajuba*), 2005  
 Serigrafia sobre tecido/Silkscreen  
 326 × 130 cm  
 Coleção Museu de Arte do Rio —  
 MAR/Secretaria Municipal de  
 Cultura da Cidade do Rio de Janeiro  
 Rio Art Museum — MAR collection/  
 Rio de Janeiro City Municipal Office  
 of Culture







Ueliton Santana utiliza as redes para discutir a própria identidade. O algodão cru que as constitui é utilizado também como base para a pintura. Nessas superfícies pintadas, inexistem espaços vazios e é gerada a sensação de movimento. Suas narrativas giram em torno dos costumes e do cotidiano da Amazônia, associando as redes tanto a sua biografia e a suas experiências familiares quanto a sua importância cultural nas Regiões Norte e Nordeste. A rede é ao mesmo tempo suporte, matéria-prima e objeto do trabalho artístico, produzindo camadas de significados que se interpenetram.

Ueliton Santana uses the hammocks to talk about his own identity. The raw cotton they are made of is also used as a base for the painting. On those painted surfaces, there are no empty spaces, which generates a sense of movement. His narratives revolve around the practices and the daily life of the Amazon, by associating the hammock as much to his biography and his family experiences, as to their cultural importance in the Northern and Northeastern regions. The hammock is, at the same time, raw material and the object for the artistic work, building layers of interconnecting meanings.

Ueliton Santana  
*Amazônia/Amazon*, 2014  
Tinta acrílica e tinta para tecido sobre rede de algodão/Acrylic and fabric paint on cotton hammock  
300×400 cm  
Coleção do artista/Artist collection





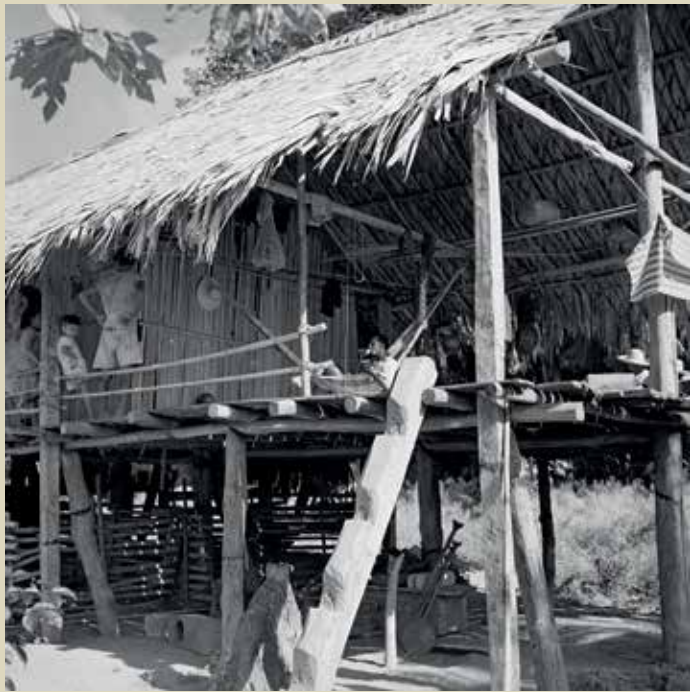
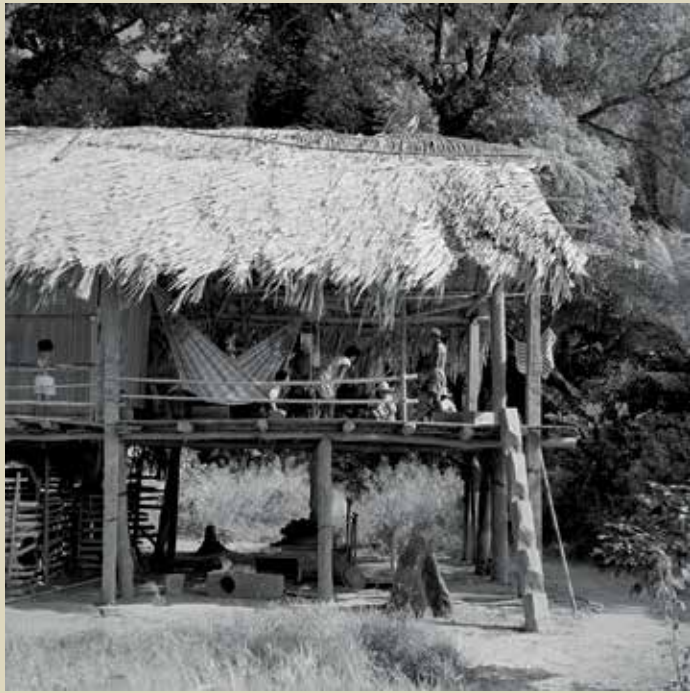
Luiz Braga  
*Barracão Laranja/Orange Shed*, 1990  
 Pigmento sobre papel fotográfico  
 de algodão/Pigment print  
 on photographic cotton paper  
 70 x 105 cm  
 Cortesia/Courtesy Galeria Leme/  
 AD e/and Luiz Braga

*Barco em Santarém/*  
*Boat in Santarém*, 2007  
 Pigmento sobre papel fotográfico  
 de algodão 2/5/Pigment print  
 on photographic cotton paper 2/5  
 70 x 105 cm  
 Acervo Banco Itaú/Itaú Bank collection

*Rede Amarela/Yellow hammock*, 1988  
 Pigmento sobre papel fotográfico  
 de algodão/Pigment print on  
 photographic cotton paper  
 70 x 105 cm  
 Cortesia/Courtesy Galeria Leme/  
 AD e/and Luiz Braga







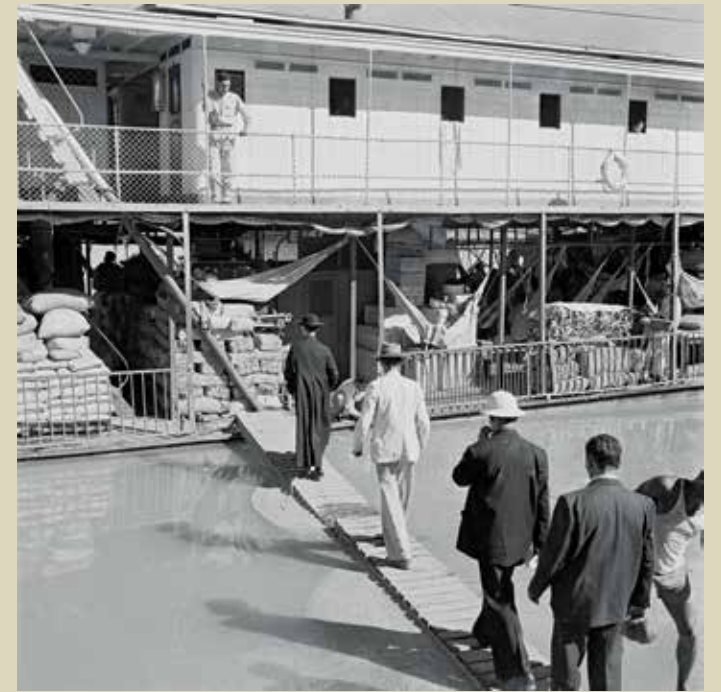
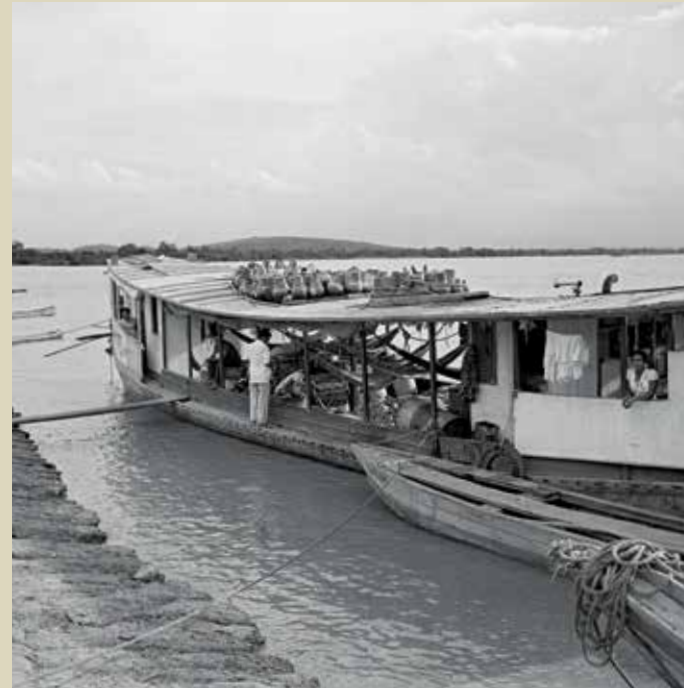
Marcel Gautherot  
Fotografia/Photography  
50×50 cm  
Marcel Gautherot/Acervo  
Instituto Moreira Salles/  
Moreira Salles Institute  
Collection

*Ilha Mexiana, Chaves—Pará/  
Mexiana Island, in Chaves—  
Pará, c. 1943*

*Ilha Mexiana, Chaves—Pará/  
Mexiana Island, in Chaves,  
c. 1943*

Marcel Gautherot é considerado um “fotógrafo viajante”. De origem francesa, radicou-se no Brasil, sendo reconhecido por suas fotografias da arquitetura moderna brasileira e do patrimônio histórico do Iphan. Nos anos 1940, viajou pelo Rio São Francisco e fez o registro dos tipos humanos e das festas populares e religiosas com um olhar quase antropológico. Dessa viagem, ficou também o registro da rede como parte do transporte fluvial presente nas Regiões Norte e Nordeste do país. Uma imagem parece resumir bem a tensão entre descanso e trabalho, tradição e modernidade. Descrita como *Jangadeiro Descansando em Rede Primordial*, trata-se de um jangadeiro que é capturado de costas, mas adormecido perante a câmera. A imagem une o ato do trabalho na pesca, a principal atividade dos jangadeiros, com a entrega do corpo cansado ao sol. Essa fotografia foi uma das imagens selecionadas por Lucio Costa para compor sua instalação *Riposatevi* na *Trienal de Milão de Arquitetura*, em 1964.

Marcel Gautherot is consider a “traveling photographer”. Born in France, when he settled in Brazil, he became recognized for his photographs of modern Brazilian architecture and of the patrimony of the National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN). In the 1940s, he navigated the São Francisco River and photographed its different peoples and their popular and religious festivities from a kind of anthropological point of view. During this trip, the hammock was also registered as part of the boats navigating the country’s Northern and Northeastern regions. An image seems to sum up the tension between rest and work, tradition and modernity. Described as “Rafstman Resting in a Primordial Hammock”, it centers around a sleeping raftsmen photographed from behind. The image shows both the work of fishing—the raftsmen’s main activity, and the surrender of the tired body to the sun. This photograph was one of the images selected by Lucio Costa to compose his *Riposatevi* installation at La Triennale di Milano in 1964.



*Embarcações no Rio  
São Francisco, Bom Jesus da  
Lapa—Bahia/Vessels  
in San Francisco River, Bom  
Jesus da Lapa—Bahia, c. 1960*

*Embarcação no Rio São  
Francisco, Bom Jesus  
da Lapa—Bahia/Vessel  
in San Francisco River, Bom  
Jesus da Lapa—Bahia, c. 1960*

*Embarcação no Rio São  
Francisco, Bom Jesus da Lapa—  
Bahia/Vessel in San Francisco  
River, Bom Jesus da Lapa—  
Bahia, c. 1947*

*Rio São Francisco, Bom Jesus  
da Lapa—Bahia/San Francisco  
River, Bom Jesus da Lapa—  
Bahia, c. 1947*



“QUEM VEM LÁ?”:  
REDES DE CIRCULAÇÃO ICONOGRÁFICA

AMANDA CARNEIRO

1  
Consultar: Sela, Eneida Maria  
Mercadante. *Modos de Ser, Modos de Ver: Viajantes Europeus e Escravos Africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

2  
Consultar: Trevisan, Anderson Ricardo. “Velhas Imagens, Novos Problemas: a Redescoberta de Debret no Brasil Modernista (1930-1945)” (tese de doutorado). Universidade de São Paulo, 2011.

3  
Consultar: Naves, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. In: *A Forma Difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Em *Sinos na Rede*, de 2016, como o título anuncia, o artista Dalton Paula coloca dois sólidos sinos sobre uma delicada e até mesmo frágil rede de dormir, conquanto possa aludir às redes realizadas por indígenas, cuja aparência é próxima às redes de pescar. Pendurada nas paredes de um quarto aparentemente vazio, o silêncio da diminuta tela é ensurdecedor. A ausência da esperada figura humana presentifica a invisibilidade. Indiciários, a rede e os sinos apontam para as relações sociais do Brasil escravista. A rede é ainda tema de outras duas telas do mesmo artista aqui apresentadas. Em *Cabideiro, Pedra e Rede*, de 2018, a dimensão do quadro assume grandes proporções e, apesar de desocupada, a sólida sustentação do artefato — apoiado nos mancebos que, por sua vez, são alicerçados por numerosas pedras em sua base — parece desproporcional ao vazio. O que está assim tão pesado?

Ademais, em *A Rede*, de 2008, é possível observar a presença de dois homens negros carregando o objeto, remetendo, mais diretamente, à rede como meio de transporte. No entanto, ao representá-los posicionados em direções opostas, não pactuados em relação ao destino, em uma inadequação ao provável, sugere-se o rompimento da rede. Dalton Paula produz um diálogo com a bastante difundida iconografia realizada pelos artistas viajantes do século 19. Entretanto, questiona, a partir de uma prática poética, o caráter de verdade dado a tais produções. As continuidades históricas sugeridas pela rede são patentes, mas, ao romper as convenções, não assumem no trabalho de Paula uma correlação simplista entre a magnitude dos eventos que retomam e sua relevância e seu peso para as gerações que as herdam através de uma circulação iconográfica.

Com frequência operando como um mapa do Brasil escravista, a arte de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e a de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), para citar os mais reconhecidos, são fartamente divulgadas em nosso país. À presença das redes foram associados usos e costumes, ora ligados ao trabalho, ora ao repouso, vinculando modos de vida pitorescos e cordiais, mas também exóticos e lascivos<sup>1</sup>. É certo que a recepção dessas obras mudou ao longo do tempo<sup>2</sup>, mas, nos livros didáticos, não raro, elas serviram como retrato do período colonial. Embora pertinente também como documento, a reflexão sobre o que essas imagens dizem é pouco problematizada fora dos espaços acadêmicos. Se, como afirma Rodrigo Naves, “no caso específico de Debret, não se deve cobrar de seus registros um realismo que é estranho a sua arte”<sup>3</sup>, parece relevante questionar a utilização do trabalho dos artistas viajantes como retratos fiéis da realidade.

Nota-se que em cenas violentas, como a de *Negros no Porão do Navio*, de 1835, de Rugendas, cria-se um ambiente asséptico, em que a posição das pessoas escravizadas não remete às condições precárias e desumanas dos quase 400 anos de tráfico de cativos, com o número de mortos estimado em expressivos 1,8 milhão. Tampouco

é reveladora do conflito permanente entre capitães, marujos e escravizados. Ainda assim, quantos não tiveram contato com essa representação como documento fidedigno dos tumbeiros? Diante disso, é pertinente indagar se haveria a possibilidade concreta de uma pessoa, na condição de escrava, estar deitada em repouso e com semblante tão pacífico em uma rede de dormir.

Outro conjunto de imagens revela o uso da rede ligada ao trabalho. *Um Fazendeiro e Sua Esposa em Viagem*, de 1816, de Henry Koster (1768-1848), registra um momento de travessia em que um homem branco segue à frente em seu cavalo, guiando a jornada. Dois homens negros sustentam a rede que abriga a esposa do senhor. A trajetória deve ser exaustiva para esses escravizados, que carregam o peso de uma mulher, mas também para a negra que segue com a bagagem. Em *Convento da Nossa Senhora da Piedade na Bahia*, de 1835, de Rugendas, vê-se uma cena urbanizada, em que as redes aparecem em número significativo, dividindo o espaço com as cadeiras de arruar, o principal meio de transporte.

A cena das redes como ferramenta de trabalho repete-se em outras imagens. É o caso de *Configuração da Entrada da Barra de Goa*, 1779, de Carlos Julião; de *A Rede*, 1822, de Henry Chamberlain (1796-1844); de *Paisagem de Várzea com Engenho*, de Frans Post (1612-1680); e de *O Regresso de um Proprietário de Chácara*, 1835, de Debret. Todas reproduzem uma convenção visual em que a própria rede poderia ser peça central. À parte delas juntam-se mantos que encobrem a pessoa carregada, talvez para proteger do sol ou quiçá para reservar um lugar de anonimato. Em *Thierbuch*, de Zacharias Wagener (1614-1668), é curioso notar que a senhora carregada no artefato afasta a manta para dar uma espiada no caminho.

As redes de dormir apresentam-se, ainda, em ambientes domésticos, em que a presença dos escravizados é regra. É o caso de *Família de Fazendeiros*, 1835, de Rugendas; *Família Pobre em Sua Casa*, 1835, de Debret; e *Interior da Casa de Negros*, 1820, de Joaquim Cândido Guillobel, (1787-1859). À primeira vista, os espaços distinguem-se pelo mobiliário que compõe cada um. Na pitoresca imagem do ambiente da família do fazendeiro, é possível observar o quadro de uma santa e de Jesus pregado num crucifixo e a presença de um clérigo, apontando para a anuência da Igreja Católica com o regime escravista. No chão, há uma ama de leite que amamenta uma criança branca, ao passo que outras delas, brancas e negras, brincam pacificamente. Toca-se música e uma senhora bem posicionada em sua rede a ouve de perto. A conversa amena é interrompida pela chegada de uma nova pessoa. Será mais um convidado?

Na casa da família pobre, é possível observar uma cena de comércio, em que uma negra vende bananas à possível dona da casa, que trabalha junto ao outro personagem da cena. A manipulação do algodão anuncia um ciclo que vai do processo de desfilar a matéria ao momento de tecê-la, gerando o recurso para a compra das bananas. A rede está pendurada no alto do pequeno ambiente, abrindo espaço para objetos e animais da composição. Já na casa dos negros, representada de maneira simples, uma senhora segura uma criança, uma pessoa manuseia um pilão e duas outras ocupam as redes. O motivo principal parece ser a conversa e a convivência embalada pelo fumo em grandes e — aos olhos atuais — inusitados cachimbos, retomando o aspecto cordial dessa imagem.



O terceiro motivo ligado às redes que se apresenta nesses trabalhos tem caráter fúnebre. É o caso de *Enterro de uma Negra*, 1839, de Debret. A rede é carregada por várias mãos e dirige-se em cortejo à igreja. Embora haja algumas pessoas dispersas, é possível inferir tristeza e desolação à parte significativa das figuras. O mesmo não se repete em *Enterro do Filho de um Negro*, 1839, do mesmo artista. O corpo aqui é carregado com pompas e há um grande número de observadores, porventura inusitado ao olhar de um estrangeiro. Assim como as redes, os rituais fúnebres são temas constantes de representação na arte dos viajantes<sup>4</sup>.

Todos esses artistas viajantes possuem especificidades significativas que não foram, nesta ocasião, propósito de compreensão, já que, para o intuito deste breve texto, o único e já questionado elemento que acaso os unifique seja o tratamento dado a esses trabalhos a partir de seu aspecto documental e descritivo do Brasil. No entanto, ao apelar para a verossimilhança e afirmá-los como taxonômicos— não apenas da fauna e da flora, mas igualmente do cotidiano colonial—, desconsideram-se os processos de domínio e difusão dessa iconografia e a possibilidade de compreensão dos mecanismos e das práticas nas quais o passado é autenticado, impactando a perpetuação das invisibilidades a partir de uma relação entre menção e silêncio.

A denúncia da dimensão classificatória, por meio da figuração de mapas, apresenta-se, então de modo mais explícito, na série *Invasão, Etnocídio, Democracia Racial e Apropriação Cultural*, de 2016, de Jaime Lauriano. A rede figura, entre outros elementos, junto ao registro do território que, não por acaso, Lauriano realiza sobre algodão. A inscrição das redes no trabalho, associada ao título, rememora Gilberto Freyre (1900-1987) e sua tese sobre a miscigenação no Brasil, em que o artefato mobilizou visualmente noções conectadas à preguiça ou à sexualidade nas relações entre senhor e escravizado<sup>5</sup>.

Apontar para o processo de uma pretensa humanização que propiciou a reiteração de seu contrário, ou seja, a desumanização e a invizibilização da complexidade e do conflito que operou em nosso país durante o período colonial se configura como elemento importante no diálogo entre os trabalhos dos artistas viajantes do século 19, de um lado, e de Jaime Lauriano e Dalton Paula, de outro. Assim, colocam-se em questão as camadas ideológicas dos mecanismos de mapear o território, as cidades e o cotidiano do Brasil escravista.

Romper com o caráter harmônico, desnaturalizando a iconografia e a apreensão de sua circulação e retirando os recursos que, metaforicamente, se apresentam como conformadores dos conflitos sociais, como é o caso da sociabilidade em torno da rede, pontua a necessidade de romper a pactuação ordenada em torno dessa visualidade. A perpetuação acrítica da divulgação da produção dos artistas viajantes caminha com a criação contínua de um passado, com frequência pacificado, tão caro a nossa sociedade. Será esse o grande peso invisível da rede de Dalton Paula?

4 Consultar: VAILATI, Luiz Lima. “A procissão, enterro e depois”. In: *A Morte Menina: Infância e Morte Infantil no Brasil dos Oitocentos*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Alameda, 2010.

5 FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*.São Paulo: Editora Global, 2006.

## A ARTE DO DESCANSO NA AMAZÔNIA

ALDRIN MOURA

1 Analogia similar aparece em CID, Pablo. *Tapiri: Amazonologia*. Manaus: Pindorama, 1978, p. 274.

2 ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o Herói sem Nenhum Caráter* (edição crítica coord. Telê Porto Ancona Lopes). Paris: Unesco/ Brasília: CNPq, 1988, p.10.

3 Do vasto repertório de crônicas, cartas, sermões e memórias dos inacianos no Maranhão e Pará, vale destacar a respeito dos costumes de brancos, índios e mestiços: BETTENDORF, João Felipe (padre). *Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. [1698]. Belém: Secult, 1990; DANIEL, Padre João. *Tesouro Descoberto no Máximo Amazonas*. [1775]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, 2v.

4 A etnografia de Heraldo Maués sobre a pajelança na Ilha de Itapuá, no Salgado Paraense, revela detalhes sobre a importância da rede não somente para o agasalho dos doentes como também para o próprio ritual de cura. Conferir: MAUÉS, Raymundo Heraldo Maués. *A Ilha Encantada: Medicina e Xamanismo numa Comunidade de Pescadores*. Belém: Editora da UFPA, 1990.

Descansar é uma arte, nesta e na outra vida. E, se for na rede, melhor ainda. Há entre os caboclos do Rio Curuá, no oeste do Pará, uma crença de que a rede foi inspirada no macaco. Melhor dizendo, no balanço que os macacos fazem se apoiando pela cauda, de galho em galho<sup>1</sup>. Rede é para dormir, descansar e, portanto, embalar-se. É um pouco o lugar da preguiça, como gostava Macunaíma e também seu irmão Jiguê, que, certa feita, “deu um suspiro, catou os carrapatos e dormiu folgado na rede”<sup>2</sup>. Lasar Segall, inclusive, desenhou o próprio *Mário de Andrade na Rede*, em 1930, assim como o mesmo escritor guardou suas poses deitado em seu espólio de imagens. Macunaíma é, portanto, mito de origem dessa rede preguiçosa para deitar, como mostra Angelo Abu em seus quadrinhos.

Rede, no entanto, é para o sono e para o sonho. Para o pequeno repouso da sesta, entre a manhã e a tarde, certamente o mais profundo olhar europeu para a rede, mesmo cabocla. Aqui, basta recordar a fotografia do franco-brasileiro Marcel Gautherot (1910-1996), no mormaço nas casas de palha da ilha marajoara de Mexiana, em 1943. Afinal, o embalo do descanso é repouso, no latim dos velhos padres jesuítas que controlavam as antigas missões religiosas na Amazônia, no *repausare*, “outra vez pausar”, “fazer uma parada, descansar”. Gente culta que, ao avistar o índio deitado na rede, fez analogia com o grego *pausis*, que quer dizer “parada”, de *paúein*, que significa “parar”. Mas, se o sujeito parava de vez, o embalo da rede findava e a viagem era mais longa. Passamento, trânsito, finado<sup>3</sup>.

A rede sempre foi ritual de presença diária na Amazônia e a memória histórica atesta os diferentes usos desse objeto, entre o nascimento, a vida e a morte. Os pajés cuidam de seus doentes na rede. Na fumaça do tauari e ao som do maracá, o tratamento é feito e a rede apara o corpo, esteja ele vivo ou morto<sup>4</sup>. A fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat, com suas imagens do Xingu, toma o instantâneo da cura, do soluço, da dor e do findar. Há um nexo entre o presente e o passado<sup>5</sup>. Viajantes e cronistas, militares e clérigos, governantes de grossos cabedais e gente simples da vassalagem del rei já haviam testemunhado a importância e os inúmeros significados da rede de dormir e descanso desde os primeiros anos da conquista no Maranhão e Pará no início do século 17.

Não tardou, no entanto, para que essa elite colonial transformasse a rede em veículo de transporte. Não há notícia de que cacique ou principal indígena o tenha feito desse modo, mas os brancos assim o fizeram. Em 1726, o cônego da Sé de Belém do Pará, Hilário Rodrigues Chaves, pediu ao rei dom João V autorização para que três índios das aldeias próximas o transportassem numa rede, tal qual fazia o arcediago da mesma catedral, conforme documentos do antigo conselho ultramarino guardados em Lisboa<sup>6</sup>. Transformada ao modo da liteira portuguesa ou do palanquim do Oriente, a rede ganhou distinção social

Amanda Carneiro é curadora-assistente no MASP. Graduada em Ciências Sociais e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalhou como auxiliar de coordenação no Museu Afro Brasil. É *fellow* do Programa da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Década Internacional dos Afrodescendentes.



e simbologia do poder de quem era transportado. Acontece que a mesma rede como transporte, faz tempo, desceu ao popular, ao cotidiano de barcos, gaiolas e catamarãs nas viagens de rio, mas também entrelaçadas em escápulas que se cruzam ou solitárias no fundo dos quartos, como nas cores e na visualidade amazônica de Luiz Braga.

A rede, porém, jamais perdeu o sentido do momento de folga. Ainda em 1762, o bispo do Pará dom Frei João de São José e Queiróz (1711-1764), durante suas viagens pastorais aos Rios Capim e Guamã, recolheu a trova que ficaria famosa: “Vida do Pará, vida de descanso; comer de arremesso, dormir de balanço”<sup>7</sup>. Da rede indígena feita da fibra do tucum, anotada por cientistas como Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) ou Carl Friedrich von Martius (1794-1868), ou desenhada agora pelos próprios indígenas, como Yermollay Caripoune ou os irmãos Pyãko, com todo o arsenal mítico que dela jamais se separou, houve uma transição para a rede de algodão, cultivada já no século 19, com varandas de renda ou crochê, ricamente adornadas, para as casas das famílias mais abastadas de Belém e Manaus e muitas cidades do vale amazônico.

No Pará, ficaram famosas as redes procedentes da vila de Mazagão, no atual estado do Amapá, cidade essa transplantada do Marrocos para o Grão-Pará, entre 1770 e 1773, preservando muitas tradições luso-árabes no trabalho com os teares, tecidos, redes e alfombras, como atestou Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) em seu célebre estudo sobre a rede de dormir<sup>8</sup>. Porém, a grande emigração nordestina a partir da segunda metade do século 19 impôs um divisor de águas. Praticamente todo o grande comércio de redes no Pará, Amazonas, Acre e Rondônia passou a ser feito com o Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Paraíba, mantendo em escala menor o fabrico doméstico de redes na Ilha de Marajó, no Pará e em São Paulo de Olivença, no Amazonas<sup>9</sup>.

Tão densa memória cotidiana impregnou os registros da arte. Difícil não encontrar desenhos e gravuras das redes indígenas e caboclas entremeando os relatos de Daniel Kidder, Henry Walter Bates, François Biard, Louis Agassiz ou Henri Coudreau. Um bom retrato disso são as fotografias de Albert Frisch (1840-1905) entre os pescadores do Amazonas, as malocas dos ticunas e os barqueiros da fronteira com a Bolívia, entre 1865 e 1867. Porém, foram os “nativos” que repuseram o olhar sobre o objeto, transformando-o ora em elemento identitário, ora em fio condutor da própria linguagem artística a partir da Amazônia. O pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) ou o paraense Theodoro Braga (1872-1953) e seus discípulos Manoel Santiago (1897-1987) e Manoel Pastana (1888-1984) levaram a punho esse tópico constituinte do *ethos* regional, visto como síntese da nação, entre o lendário, como a série sobre *Mani-Oca*, a lenda da mandioca, entre 1921 e 1923, e em *Pira-y-auára*, de 1923, ou como o edênico marcado pelo idílico, em *Marajoaras*, de 1927, e *Tatuagem*, de 1929.

Associada ao passado indígena e a certa ideia de letargia contrária à civilização e ao progresso, a rede resistiu também por sua praticidade: uma cama que se leva debaixo do braço e que dificilmente poderia ser riscada da memória. Porém, o estigma não morreu. É interessante, nesse sentido, pensar na performance de Luciana Magno, em que os fios de sua longa cabeleira servem de tessitura para os punhos de uma rede, mesmo sem ter de cortá-los. Não foi sem sentido que a artista paraense desenvolveu o projeto a partir de uma residência

5
Em 1973, Maureen visitou pela primeira vez o Parque Indígena do Xingu, a pedido de Orlando Villas Bôas. Em 1979, publicou seu primeiro livro sobre o assunto, *Xingu—Território Tribal* (Editora Cultura), lançado em vários países. Voltou ao tema em 1995, quando organizou o livro *Guerreiros sem Espada: Experiências Revistas dos Irmãos Villas Bôas* (Dana-Albarus/ Empresa das Artes)— uma coleção de reportagens publicadas sobre os dois indigenistas, desde a Expedição Roncador-Xingu, entre as décadas de 1940 e 1970.

6
Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), Conselho Ultramarino (CU). “Requerimento do Cônego Hilário Rodrigues Chaves ao Rei Dom João V”. Belém, 8 de março de 1726. Pará. Caixa 9, documento 808.

7
Queiroz, João de São José (Bispo, Frei). “Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram Pará em 1762 e 1763”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 9. Rio de Janeiro, 1869, p. 221.

8
CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: uma Pesquisa Etnográfica*. São Paulo: Global, 2012, p. 87.

9
Câmara Cascudo relata, em 1957, a existência de apenas uma fábrica de redes em Belém, “sabidamente grande mercado de redes nordestinas, verdadeiro e legítimo leito popular, balançando-se por todo o estado”. Diz ainda, a partir de correspondência com o inspetor Francisco Cronje da Silveira, que as redes do Pará “vêm todas do Nordeste”. CASCUDO, Luís da Câmara. *Op. cit.*, p. 87.

10
MOREIRA, Eidorfe. *Influências Amazônicas no Nordeste (Reflexos da Fase Áurea da Borracha)*. Belém: Grafisa, 1982.

11
O jornalista Marcelo Leite escreveu: “Pouca gente fez mais pelos ianomâmis. Com suas fotos, ela deu uma cara para esse povo isolado nos contrafortes das montanhas de Roraima e do sul da Venezuela. As imagens correram o mundo. Aqueles rostos serenos, orgulhosos e corajosos, com varetas de madeira graciosamente espetadas junto aos lábios das mulheres, ajudaram a desfazer a impressão de ‘povo feroz’ disseminada por uns poucos antropólogos”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 10 de novembro de 2010.

12
“A armação das casas é de madeira, o telhado, de palha, e as paredes, de lascas de paxiúba ou, às vezes, de pari. Cada casa pode abrigar uma ou até seis famílias, cada uma com sua fogueira. Só animais dormem do chão, a redes da família estão amarradas ao redor da fogueira e as mulheres situam-se mais para baixo, para que possam cuidar do fogo à noite.” RAMOS, Alcida Rita. *Memórias Sanumã: Espaço e Tempo em uma Sociedade Yanomami*. Brasília: Ed. da UnB, 1990, p.35.

13
PEREIRA, Manoel Nunes. *Moronguetá: um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, v.2, p. 501.

14
Ibid.

15
FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; HENRIQUE, Márcio Couto. “Os devotos do Vimioso: uma confraria de índios no Pará do século XIX”. *Cadernos de História Social*. v. 5. Campinas, 1997, p. 71-77.

na Ilha de Itaparica, na Bahia, como uma espécie de elogio à preguiça, numa leitura a contrapelo do estereótipo. Trata-se, também, para lembrar o geógrafo Eidorfe Moreira (1912-1989), de restabelecer os intercâmbios culturais entre o Nordeste e a Amazônia brasileira, profundamente enraizados no passado e propositadamente apartados com a República<sup>10</sup>.

Por outro quadrante, a arte como ativismo político também é a lida de Claudia Andujar, dedicada aos ianomâmis, indígenas constantemente ameaçados pela ocupação de seu território. Suas redes vêm do registro fotográfico produzido na década de 1970 na região do Catrimani, em Roraima. O dia a dia na floresta e na maloca, nos ritos xamânicos e na intimidade do indivíduo entre a doença e a morte apresentam outros quadrantes da mesma história, de uma arte-documento<sup>11</sup>. O que Claudia revelou em fotografia aparece em grande medida nas extensas etnografias realizadas sobre os ianomâmis-sanumás e a importância da rede atada ao lado da fogueira para a conversa da família e o confortável descanso noturno<sup>12</sup>.

Legenda e reminiscência, todavia, parecem conduzir grande parte das interpretações sobre a rede de dormir. É um pouco do que diz Manoel Nunes Pereira (1892-1985) em seu *Moronguetá: um Decameron Indígena*, sob cujo fabulário remete a importância da rede para a cultura material indígena e cabocla, sendo mesmo seu fabrico ensinado posteriormente nos colégios salesianos do Rio Negro, com características peculiares, como o aplique de plumagens e outros ornatos nas varandas<sup>13</sup>. Faz todo o sentido, portanto, o repertório cognitivo dos ninhos de redes e penas produzidos e fotografados por Benê Fonteles. Estamos tratando, assim, de uma espécie de código amazônico, em analogia com os códigos astecas, com narrativas visuais em que a rede é tema e suporte, corpo e alma da memória. É assim a Rede, do acreano Uelinton Santana, onde não se trata apenas de contar, narrar, descrever, mas precisamente de inscrever as recordações no próprio corpo da rede, numa espécie de texto imagético não sequencial.

Quando Armando Queiroz apresenta a instalação *Cântico Guarani*, além da sombra do indianismo romântico de Gonçalves Dias ou José de Alencar, vêm os corpos ausentes, a penumbra da noite e o branco do luto pelo genocídio ancestral. Quando Jaider Esbell, artista da etnia macuxi, traz sua *Rede de Couro*, vêm consigo os campos gerais de Roraima, a rede *capitiana*, aberta à faca num couro inteiro de rês ou de onça, amaciada pelo tempo, há muito propícia ao descanso ligeiro de vaqueiros e caçadores, no passado muitas vezes o único móvel de salas e quartos<sup>14</sup>. O couro do gado já curtido amolda-se ao corpo do homem. A rede abraça, e esse sentimento é ancestral. Cabe recordar que as antigas confrarias e irmandades de índios que existiram na Amazônia do século 19, como foi o caso da Confraria de São João Batista dos Índios do Vimioso, da aldeia anexa à cidade de Bragança, no nordeste do Pará, deixavam expressos em seus compromissos, ditados pelos índios Domingos Tomê, juiz da irmandade, e por José das Neves, procurador, na década de 1850, a obrigação dos enterros em rede para que somente assim o corpo do moribundo pudesse ser abraçado pela terra<sup>15</sup>.

Nas cidades ribeirinhas, muitas vezes o corpo dos falecidos vinha de canoa enrolado na rede. *Canoa-Rede-Finado*, como um só corpo, a ponto de, como lenha, ser cremado em rito de passagem,



imagem central na escultura de Francisco Klinger Carvalho. Assim também a rede é a própria pessoa, o indivíduo a que ela pertence. O trabalho de Alexandre Sequeira na série sobre o povoado de Nazaré do Mocajuba imprime a fotografia do dono em sua rede, tornando-a espelho do corpo, à guisa de uma serigrafia da memória. De certo modo, toda rede é uma escultura, que atamos, desatamos, nos encostamos, penduramos, lavamos. Objetos de arte sempre foram, como enfeite, de uso pessoal, de desejo, de intimidade. De tucum, algodão ou gabardine, com varanda tecida a agulha e linha ou pintada à mão, um pouco limpa ou quase suja, a rede ainda é e, sabe-se lá até quando, uma imensa necessidade do corpo amazônida.

## O PECADO NA REDE

JORGE COLI

I  
Pitiscus, Samuel. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines ou Explication Abrégée des Cérémonies, des Coutumes Sacrées et Profanes, Publiques et Particulières, Civiles et Militaires, Communes aux Grecs et aux Romains*. Tradução de Pierre Barral. Vol. II, p.19. Paris: Charles Pougens Libraire, 1797.

2  
COLETIVO. *Dictionnaire des Sciences Médicales par une Société de Médecins et de Chirugiens*. Paris: Panckouke Éditeur, 1817, p.505 (vol. Gên-Gom). Acrescento uma passagem que consta no verbete “balanço” (*escarpolette*) desse mesmo dicionário: “Se é verdade, como me asseguraram, que um rico parisiense do século passado mandava que o balançassem num leito suspenso, é preciso convir que os pequenos senhores da Ásia poderiam vir tomar lições de volúpia conosco”.

Se alguém puser na ferramenta de busca Google a palavra rede descobrirá milhares de entradas vinculadas à internet. Prevalece o sentido de trama que a palavra *net* possui em inglês. O equivalente em outras línguas de nossa rede de descanso é “*hammock*”, em inglês; “*hamac*”, em francês; “*hamaca*”, em espanhol; “*amaca*”, em italiano. Elas são parentes de nossa maca e parecem derivar do nome que os alemães dão a ela: “*hängematte*”, mistura de pendurar, no alemão antigo, e do latim “*matta*”, esteira. Nossa boa rede seria uma esteira pendurada.

O velho dicionário das antiguidades romanas de Samuel Pitiscus trazia, no século 17, a expressão “*lectus pensilis*”, leito suspenso. Traduzo aqui a definição desse dicionário na edição francesa de 1797: “*lectus pensilis*, leito suspenso do qual se fazia uso nos banhos; havia também desse tipo nos veículos”<sup>1</sup>. O mais provecto dos estudos sobre a ginástica, o *De Arte Gymnastica*, escrito por Girolamo Mercuriale em 1569, assinala o “*lectus pensilis*” como meio de transporte entre os antigos romanos e aconselha as redes às mulheres grávidas. Mas eu gosto das considerações encontradas no verbete “*du lit suspendu*”, apresentadas no *Dictionnaire des Sciences Médicales par une Société de Médecins et de Chirurgiens*, publicado em 1819:

“‘Do leito suspenso’, ‘*lectus pensilis*’. Introduziram entre os antigos o uso de suspender o leito por quatro cordas e em seguida balançá-lo no ar. Conservamos esse hábito para as crianças; nós os embalamos em seus leitos: esse movimento ondulatório lhes parece agradável; ele os acalma e adormece. Os primeiros prazeres que o balanço oferece às crianças seduziram pessoas mais velhas, que recorriam a esse meio. Romanos efeminados, entregues à preguiça, faziam-se embalar todos os dias antes de adormecer e no momento de despertar. Asclepiades, famoso médico, passa por ter sido o inventor desses leitos suspensos. Na época, tiveram grande voga; haviam se tornado um móvel indispensável; o ouro e os tecidos mais ricos decoravam esses tronos consagrados à sensualidade”<sup>2</sup>.

A leve hesitação quanto ao modo de definir o *lectus pensilis* como rede, ou como cama pendurada, nessa descrição do dicionário médico desaparece se evocarmos as relações de Alcibíades com esses balanços sedutores. Como se sabe, o célebre discípulo de Sócrates, grande general, provocou escândalos em consequência de suas bebedeiras e sua vida lasciva. Na biografia que August Gottlieb Meissner (um dos pais do romance de detetive e escritor iluminista alemão) escreveu sobre Alcibíades nos anos de 1780, ele dá voz ao grego para se defender de acusações:

Aldrin Moura de Figueiredo é graduado em História pela UFPA, especialista em Antropologia Social pela UFPA, mestre e doutor em História pela Unicamp. É professor da Faculdade de História da UFPA. Atualmente vem se dedicando ao estudo das artes plásticas e literárias na Amazônia nos séculos 19 e 20.



“Por que Nícias condena meus festins, pelos quais nunca negligenciei meus deveres para com o Estado? Por que ele me acusa de ter aparecido bêbado no Senado, quando meus conselhos nunca tiveram a reputação de ser os de um bêbado? Por que ele censura a indolência de minhas redes, quando soldados e marinheiros celebram minha vigilância?<sup>3</sup>.

Eram redes mesmo, e desde a Antiguidade carregavam o preconceito deletério de amolecer, desfibrar, desvirilizar, efeminar. Coisa para mulheres e crianças. O Instituto Brennand, em Recife, possui uma fascinante escultura do toscano Antonio Frilli, nu feminino de alta voltagem erótica e de formidável virtuosismo técnico. É uma rede rústica e áspera, acompanhada de lençol, colcha e almofada. As cordas que a sustentam, a trama em fios grossos, estão enganchadas em suportes clássicos elaborados: o conjunto me remete aos leitos suspensos da Antiguidade.

—————

(Lembro-me, nas épocas remotas dos anos de 1960, de ter passado 40 dias entre os índios *rankokrameka* — os “canelas” do Maranhão. Eles dormiam em esteira de palha trançada no chão, e apenas os doentes tinham direito às redes, que eram importadas por essa cultura indígena do longo contato que teve com os brancos. Kurt Nimuendaju assinala — e eu trago um testemunho: na cidade de Barra do Corda, a 100 quilômetros da aldeia, onde não havia então nem água encanada, nem eletricidade ou asfalto, fui recebido na casa do prefeito. Havia camas nos quartos, mas ninguém gostava de dormir nelas, pois preferiam as redes. Elas foram, e são ainda, muitas vezes, as camas em casas do Norte e Nordeste do Brasil.)

—————

Evoco algumas sensualidades produzidas pela rede. A primeira, sublime de poesia, por Victor Hugo: “Sara la Baigneuse” (Sara, a banhista)<sup>4</sup>:

“Sara, belle d’indolence,  
Se balance  
Dans un hamac, au-dessus  
Du bassin d’une fontaine  
(...)  
Oh! si j’étais capitaine,  
Ou sultaine,  
(...)  
J’aurais le hamac de soie  
Qui se ploie  
Sous le corps prêt à pâmer”

“Sara, bela pela indolência,  
Se balança  
Numa rede, sobre  
A vasca de uma fonte  
(...)

3  
MEISSNER, August Gottlieb. *Alcibiade Homme-Fait, Troisième Partie*. Paris: Buisson Ed., 1789, p. II.

4  
HUGO, Victor. *Odes et Ballades, Les Orientales*. “Présentation”. Paris: Ed. Ollendorff, 1912, p. 102-107.



Antonio Frilli, *Mulher na rede* (Woman in a Hammock), 1892. Instituto Ricardo Brennand, Recife, Brasil.



Gustave Courbet, *A rede* (The Hammock), 1844. Museu Oscar Reinhart, Winterthur, Suíça.

5  
COURTION, Pierre (org.). *Courbet Raconté par Lui-Même et par Ses Amis*, P. Cailler, 1948, vol. II, p. 45. Cf. também Riat, Georges. *Gustave Courbet*. Paris: Parkstone International, 2008, p. 110, e Coli, Jorge. *L’Atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007, p. 85.

Oh! se eu fosse capitão  
Ou sultão  
(...)  
Teria uma rede de seda  
Que se curva  
Sob o corpo prestes a desfalecer”

Note-se que o verbo “*pâmer*” tem uma vibração erótica impossível de traduzir em português: quer dizer desmaiar, desfalecer, de gozo, de prazer.

Esses versos me evocam o quadro de Courbet *A Rede*, de 1844. Castagnary, crítico e amigo do pintor, escreveu: “Courbet não entende nada de mulheres”<sup>5</sup>. É que não compreender é justamente a melhor maneira de sentir a densidade do mistério que elas possuem. Diante das mulheres, Courbet contempla, apenas. Como se, enquanto homem, estivesse condenado a ficar fora do universo que é o delas. Suas mulheres dormem ou cochilam. São seres que se mostram em uma organicidade irreduzível. Conta o abandono, conta o peso do corpo que sentimos afundar na rede, que resiste para melhor esposar o contorno das formas femininas. Courbet ama a opulência das carnes, que reforçam os poderes puramente físicos. Um pouco das pernas, um pouco do colo, e os cabelos magníficos emergem desse abandono. Ela está perto das águas, como a Sara, de Hugo. Mas não imagina seda e ouros. Dorme apenas.

Enfim, faço um aceno aqui para o que me parece ser a evocação mais perfeita dos balanços preguiçosos: “A sesta na rede”, terceiro movimento da *Série Brasileira*, composta por Alberto Nepomuceno em 1891. Ali está o vaivém do balanço e seus leves rangidos que atraem o sono.

Ao que parece, o triunfo das redes veio depois das grandes descobertas. Graças à América, elas se propagaram. Estou convencido de que sua maravilhosa sensualidade foi uma enorme contribuição para os prazeres do Ocidente. O Brasil teve uma imensa parte nela. Isso, porém, nos tempos em que não havia pecado abaixo do Equador. Agora, ao contrário, tudo, abaixo do Equador, virou pecado, por obra do moralismo avassalador que nos atinge. Assim, subversivos, sejamos pela rede e pelo pecado.

Jorge Coli é professor de história da arte e da cultura no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Autor de “O corpo da liberdade”, entre outros.



<sup>1</sup> Utilizo aqui a expressão cunhada por Miguel Figueira de Faria — com a variação de “praticante da imagem” — no livro *A Imagem Útil*. José Joaquim Freire (1760-1847), Desenhador Topográfico e de História Natural: Arte, Ciência e Razão de Estado no Final do Antigo Regime. Lisboa: Edival, 2001, p. 57.

<sup>2</sup> O caso de Hercule Florence, nesse sentido, é bastante exemplar.

<sup>3</sup> Chamberlain, Henry. *Vistas e Costumes da Cidade e dos Arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. São Paulo: Kosmos, 1943, p. 49.

De início, vale uma ressalva para enfatizar que não se deve tomar as imagens produzidas durante o século 19 por artistas estrangeiros em trânsito pelo país como evidências da realidade brasileira nesse período. Elas são versões, não fatos. Destinadas a um público específico, são composições que, mesmo fundamentadas na observação do real, se articulam no campo da representação, o que supõe arranjos que visam a tornar verossímil (não verdadeiro) o que é dado a ver. Sobretudo, vale desconfiar da terminologia imprecisa com que a historiografia nomeia tradicionalmente os “criadores de imagens”<sup>1</sup> do século 19, ou até do século 18 e anteriores. A expressão “artistas viajantes” designa um amplo e diverso espectro de agentes, que compreende desde amadores sem treinamento artístico formal, mas com algum aprendizado instrumental do desenho, até artistas com formação acadêmica trabalhando (ou não) a partir da orientação de cientistas, como também diletantes e turistas, que registram impressões em forma de suvenires de viagem. Seu tempo de permanência no país pode ter sido de semanas, meses ou anos, sendo incluídos nessa categoria também alguns estrangeiros estabelecidos em definitivo no Brasil<sup>2</sup>. São necessárias, portanto, certas atenção e cautela ao transitar pelo universo da iconografia de viagem, e é preciso considerar que a imagem sozinha raramente vale por si. Seu contexto de produção, as condições de viagem do autor, a múltipla autoria (aspecto crucial na produção da imagem gravada), sua inserção ou não numa publicação são questões que aportam elementos cruciais para a leitura da imagem.

Isso posto, recorro justamente a esse universo em busca de imagens da utilização da rede no cotidiano brasileiro do século 19. Elas aparecem na iconografia de viagem ao país em diferentes versões: como peça de mobiliário, compondo o arranjo interior da casa; como parte imprescindível do equipamento do viajante que se aventurava pelo interior do Brasil; ou ainda como um meio de transporte, possibilitando o vaivém dos proprietários de chácaras e “damas de classe média” — como escreveria Chamberlain<sup>3</sup> — tanto no espaço da cidade quanto em seus arredores. É sobre essas últimas imagens que este breve texto se debruça. E particularmente sobre a maneira como essas ilustrações se inserem e se articulam com a narrativa escrita do álbum de viagem. Os exemplos analisados vêm dos livros de Henry Chamberlain e Jean-Baptiste Debret, duas das mais conhecidas publicações ilustradas de viagem ao Brasil datadas da primeira metade do Oitocentos.

Começemos por Chamberlain, tenente da artilharia real britânica, treinado para o desenho na tradição militar, que publicou em 1822 em Londres o livro *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* (*Vistas e Costumes da Cidade e Arredores do Rio de Janeiro*). O álbum, fruto da permanência do autor por cerca de um ano na então capital brasileira, foi ilustrado com 36 águas-fortes

<sup>4</sup> Ibid., p. 20.

<sup>5</sup> Sobre o assunto, ver Piccoli, Valeria. “Plágio, cópia ou empréstimo?”. In: *Revista Nossa História*, ano 3, n. 25, novembro de 2005, p. 42-46. (na assinatura do texto aparece com acento)

<sup>6</sup> Chamberlain, Henry. Op. cit., p. 23.

assinadas por quatro gravadores diferentes — George Hunt, John Clarke, Henry Alken e Thomas Hunt —, que trabalharam a partir dos desenhos do próprio Chamberlain. Ao menos é o que se afirmou na nota introdutória dos editores do álbum, que louvaram “a confiança que se pode depositar na fidelidade de seu lápis”<sup>4</sup>. Entretanto, não são conhecidos muitos desenhos de Chamberlain que tenham relação direta com as gravuras do álbum, exceção feita talvez a *Barraca de Mercado*, pertencente ao acervo do Masp. Ao contrário, são bastante famosas as coincidências formais e temáticas das imagens de Chamberlain com as aquarelas do português Joaquim Cândido Guillobel, também desenhista e também militar. Nesse sentido, vale examinar as imagens atribuídas ao britânico na coleção da Pinacoteca de São Paulo. Ainda que seja possível observar reverberações das “figurinhas” de Guillobel no trabalho de Debret e Thomas Ender, entre outros, o caso Guillobel-Chamberlain é talvez o mais flagrante para evidenciar a prática da circulação de imagens entre os muitos estrangeiros presentes num mesmo período no Brasil<sup>5</sup>.

Cada uma das gravuras de *Vistas e Costumes...* é acompanhada de um texto descritivo, seguindo o padrão mais corrente entre os livros de viagem ilustrados daquele início de século 19. A rede é assunto da sexta ilustração do álbum de Chamberlain, após uma sequência de imagens que se inicia com uma vista do outeiro e da Igreja da Glória, um panorama da cidade a partir do mar, a cena de uma família brasileira saindo a passeio (tema, aliás, tratado de maneira quase idêntica no álbum de Debret), uma apresentação da sege e da cadeira, dois meios de transporte urbanos, além de uma tomada do Largo da Glória povoado de negros escravizados carregando toda sorte de mercadorias na cabeça — os chamados negros de ganho.

Ocupando posição central na composição da estampa, a rede em que uma mulher é transportada por dois homens é ladeada ainda por dois personagens: um carregador de fardo de capim e uma vendedora de abacaxis. O plano de fundo da gravura é ocupado pela fachada de uma casa, descrita por Chamberlain no texto como tendo sido a residência de dois ministros plenipotenciários, um britânico e um americano, situando-se no caminho entre a cidade e Botafogo — já fora, portanto, do núcleo mais densamente urbanizado do Rio. Os personagens representados são “tipos”, ou seja, não apresentam nenhuma particularidade que os distinga a não ser a vestimenta. Os gestos e as posturas corporais repetem-se. Todos os três temas — a mulher transportada na rede, a vendedora de abacaxis e o carregador de capim — derivam de tipos registrados por Guillobel.

É importante ainda considerar que, entre as 36 imagens que circularam no livro de Chamberlain, quase metade delas (17) é de paisagens, contabilizadas aí quatro vistas panorâmicas. Dez são cenas de rua em que figuram o negro escravizado em suas diversas ocupações, bem como transformado ele mesmo em mercadoria comercializada no mercado de escravos. Entre as poucas cenas urbanas, apenas dois edifícios são singularizados: a Igreja da Glória, cujos arredores o autor afirmou terem se tornado “uma aldeia inglesa”<sup>6</sup>, e o Paço da Cidade, sede do poder monárquico. Somente cinco das ilustrações de *Vistas e Costumes...* dizem respeito aos hábitos observados entre a população branca do Rio de Janeiro: o já mencionado passeio dominical de uma família, o deslocamento feito por sege, cadeirinha, rede ou carro de passeio e a festa do Espírito Santo.



Ao conjunto de ilustrações do livro, há que se acrescentar também uma gravura dedicada a um grupo de tropeiros e outra a um carro de boi, o que corrobora para caracterizar o interesse particular do autor pela circulação, seja de pessoas, seja de mercadorias. Chamberlain estabeleceu mesmo uma hierarquia entre os veículos urbanos de transporte da população branca, qualificando a rede como o mais rudimentar deles. Basta comparar a imagem da cadeirinha, em que os carregadores eram “escolhidos entre os mais belos e mais fortes negros da família”<sup>7</sup>, e a da “dama de classe média”, transportada na rede por carregadores maltrapilhos.

Utilização semelhante da rede figura na *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (*Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*), de Debret, obra composta de três volumes, publicados em Paris respectivamente em 1834, 1835 e 1839. O álbum resultou dos 15 anos de residência do artista francês no Rio de Janeiro, onde acompanhou as transformações ocorridas no país durante o período compreendido entre a ascensão ao trono de dom João VI e a abdicação de dom Pedro I. A historiografia admite tradicionalmente que as litografias que ilustram o livro tenham sido realizadas pelo próprio autor, a partir de seu notável *corpus* de desenhos e aquarelas, imagens que são reconhecidas quase como documentos da vida cotidiana no Rio de Janeiro do início do século 19.

Debret expressamente se propôs a acompanhar na *Viagem Pitoresca...* a “marcha progressiva da civilização no Brasil”<sup>8</sup>, o que o fez estruturar o primeiro volume do álbum em torno da ideia do habitante nativo e de seus diferentes graus de assimilação à cultura europeia. No segundo volume, o autor dedicou-se a reconstituir a teia de relações que interligava camadas sociais investigando as atividades produtivas, que indicavam a função e o lugar de cada um na geração de riquezas para o país. Já o terceiro volume abordou principalmente a história política e os hábitos religiosos entre os brasileiros.

A litografia *Regresso de um Proprietário de Chácara*, onde a rede é representada de modo similar ao que vimos em Chamberlain, é a prancha 63 que ilustra o volume 2 da *Viagem Pitoresca*. Ela é apresentada na mesma página que a gravura intitulada *Liteira para Viajar pelo Interior*, tema também presente no livro do tenente britânico em gravura noemada *Carro de Passeio*. A imagem que abre essa sequência de gravuras de Debret é chamada *Um Funcionário do Governo a Passeio com a Sua Família* e, como já foi assinalado, repete o assunto tratado por Chamberlain no início de seu álbum de viagem. As demais estampas investigam o comportamento do brasileiro no interior da casa — o momento do jantar, a recepção de visitas, o repouso doméstico —, bem como algumas cenas urbanas de um comércio mais informal, além dos onipresentes carregadores de mercadorias.

No texto que acompanha a estampa em que a rede é figurada, Debret fez referência ao rico capitalista brasileiro que, por sua simplicidade, se permitia apenas ter como “luxo louvável” alguns “escravos bem-apeossados, gordos e limpíssimos”<sup>9</sup>. De fato, nosso proprietário parece bastante à vontade na rede, que preenche praticamente todo o primeiro plano da composição e é vista contra um cenário de paisagem. Ao fundo, distingue-se, na extremidade esquerda, uma casa rural, a chácara aludida no título da estampa. Além das duas figuras de negros escravizados que carregam a rede, há outros dois personagens compondo a cena: um garoto de 10 anos, segundo narra Debret, e uma negra que transporta na cabeça o “balaio com a elegante

7  
Chamberlain, Henry. Op. cit., p. 43.

8  
Debret, Jean-Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Organização e prefácio de Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2015, p. 149.

9  
Ibid., p. 221.

10  
Ibid.

Valéria Picolli é curadora-chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde também concluiu seu mestrado e doutorado. Dedicar-se a pesquisas sobre arte no Brasil no século 19, com especial ênfase na produção dos artistas viajantes europeus.

amostra das produções da chácara”<sup>10</sup>, referindo-se às frutas e aos grãos de café que são assim levados para a cidade.

Em Debret, a natureza do desenho é bastante diversa da de Chamberlain. Como um artista oriundo do ensino das belas-artes, treinado no registro do corpo humano em suas várias possibilidades expressivas, ele fez com que as figuras de africanos conservassem sempre a dignidade conferida pela pose e pelo gesto evocados da escultura clássica. Eles nunca se curvam ao peso do que carregam, têm sempre a feição resignada, as roupas desenhadas com esmero, numa tentativa de caracterizar as diferentes nações de origem desses personagens. Mesmo quando a imagem tende à caricatura e ao humor, o que é frequente em Debret, o sentido da deformação é ressaltar algum traço moral do personagem representado.

Diferenças à parte entre Debret e Chamberlain, é curioso notar como em alguns momentos ambas as narrativas se tangenciam, seja do ponto de vista da escrita, seja da imagem, ecoando ainda outros livros e outras imagens produzidas por viajantes que registraram sua passagem pelo Brasil antes deles. O proprietário de chácara carregado por seus escravos aparece numa peça de cartografia conhecida como *Configuração da Entrada da Barra de Goa...*, cuja autoria é atribuída a Carlos Julião, militar turinense a serviço do Exército português no fim do século 18. A mulher transportada na rede é tema que aparece não apenas nas aquarelas do já citado Guillobel e num álbum de desenhos do mesmo Carlos Julião como também no conjunto de imagens produzidas por Zacharias Wagener durante o período da ocupação holandesa no Nordeste brasileiro, em meados do século 17. A recorrência e a disseminação desses motivos sem dúvida vieram corroborar para a sedimentação de certos discursos visuais que aderem a um imaginário sobre o Brasil.

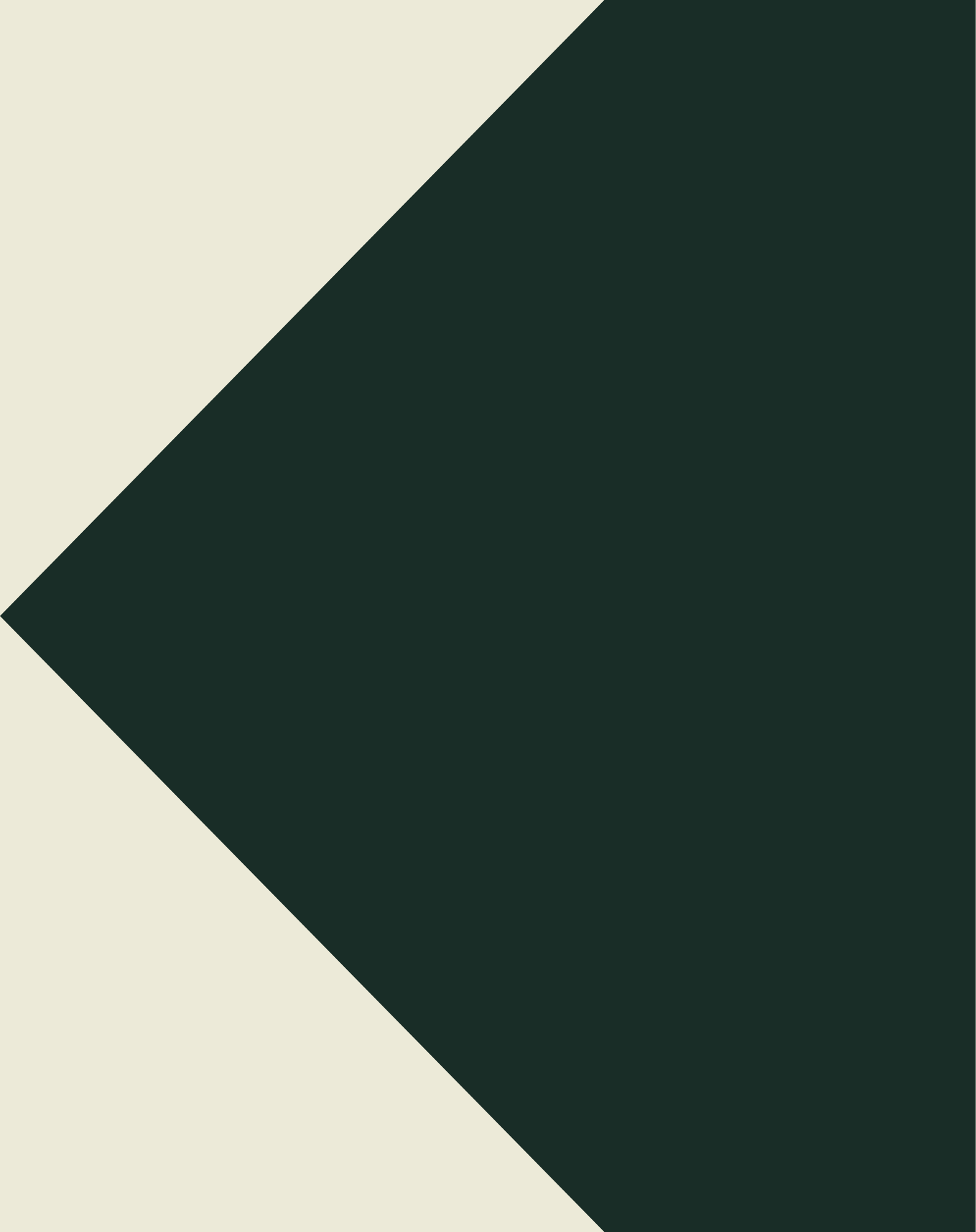
Contudo, parece fundamental assinalar nas duas imagens analisadas quanto elas revelam sobre estratificação social, ou melhor, sobre uma sociedade organizada tendo como base o trabalho forçado. Não era certamente um fato comum nem para o britânico nem para o francês ver um homem ou uma mulher de pele branca ser carregado pelas ruas por dois negros escravizados, ainda que houvesse antecedentes para isso nos nobres transportados em liteiras desde a antiguidade romana, ou nos exóticos palanquins, cujas imagens também povoavam os livros de viagem ao Oriente. Entretanto, é com uma boa dose de naturalidade que tanto Chamberlain quanto Debret representaram e descreveram a cena que observaram no Brasil e o fizeram reafirmando quão típica e longa era essa prática. Se, como argumenta Raphael Fonseca, a rede, um artefato indígena em sua origem, passou a ser reconhecida como um índice de brasilidade, as representações dela, ainda que tão graciosas, nos permitem refletir sobre a submissão e sobre a violência cotidiana que ditaram o ritmo da vida urbana no Brasil colonial e em suas primeiras décadas como país independente. Mesmo que hoje tenham outros contornos, esses são aspectos que parecem ter aderido a um imaginário sobre o Brasil desde então.



Ana Miguel. André Komatsu. Angelo Abu. Angelo Agostini. Anísio Medeiros. Bruno Liberati. Carybé. Dan X. Denilson Baniwa. Estúdios Walt Disney. Fũãreicũ. Heinrich Fleiuss. Jaider Esbell. Joaquim Pedro de Andrade. Lasar Segall. Luciana Magno. Major Thomaz Reis. Manoel Santiago. Marcelo Cidade. Mário de Andrade. Rodrigo Bueno. Tarsila do Amaral. Vicente do Rego Monteiro

MODERNIDADES:  
ESPACOS PARA  
A PRÉGUIÇA  
*MODERNITIES:  
SPACES  
FOR LAZINESS*





Uma vez que o Brasil se tornou independente de Portugal (1822) e, posteriormente, uma república (1889), as redes começaram a ser vistas como algo que ia contra o processo civilizatório e o desejado progresso industrial da jovem nação. No fim do século 19, apareceram as primeiras publicações em revistas ilustradas que associavam a rede à preguiça. Essa relação se tornou uma das visões mais repetidas dentro do senso comum brasileiro e se perpetuou em nosso imaginário social. O núcleo é iniciado com essas imagens e reflete sobre como, a partir do começo do século 20, as redes foram associadas não apenas à preguiça, mas à estafa e ao descanso decorrentes do encontro entre o trabalho braçal e o calor tropical. Lugar importante desse percurso histórico é ocupado por *Macunaíma* (1928), livro de Mário de Andrade em que o personagem principal passa grande parte da narrativa deitado em uma rede. A viagem que o autor fez ao Norte do Brasil (1927) e as maneiras como o texto se transformou em diversas imagens, desde seu lançamento até a atualidade, também estão presentes neste núcleo. Rever o peso de *Macunaíma* e o lugar do indianismo na modernidade brasileira é algo essencial para reavaliarmos a história da arte no Brasil a partir de uma perspectiva crítica.

Once Brazil became independent from Portugal (1822) and, afterwards, a republic (1889), the hammocks were seen as a contradiction to the young nation's civilization process and industrial development. In the end of the 19th century, some illustrated magazines started to link hammocks to laziness. That relation turned out to be one of the most reproduced Brazilian common senses, becoming an stereotype. This session starts with pieces that demonstrate how, since the beginning of the 20th century, hammocks were associated not only to laziness, but also to fatigue and rest, as a result of manual labor and the tropical heat. An eminent example is *Macunaíma* (1928), a book by Mário de Andrade in which the main character spends most of his time lying in a hammock. The trip the writer took to Northern Brazil (1927) and the ways his text became such powerful images—from its release until today—are also shown in this session. It is essential to review *Macunaíma*'s legacy and Brazilian Indianism in order to re-evaluate the history of Brazilian art from a critical perspective.



Proa do Índio do Brasil  
 se exergando bem a vida  
 do garoto. Proa de dormir  
 na sala de jantar e na 3ª  
 classe gente vivendo com  
 bois 17-VII-27  
 Sol 1, 2 dia 3



Mário de Andrade  
*1ª Viagem Etnográfica — Proa do Índio do Brasil*, 17 de julho de 1927/1st Ethnographic Voyage—Brazilian Indigenous Bow, July 17th, 1927  
 Fotografia/Photography  
 3,7×6,1 cm  
 Fundo/Fund Mário de Andrade, do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the archive of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

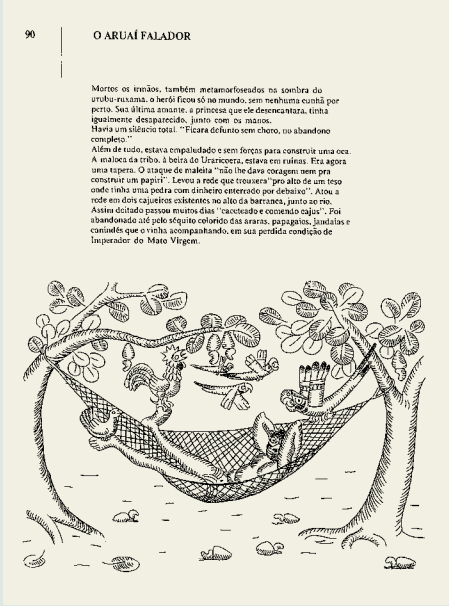
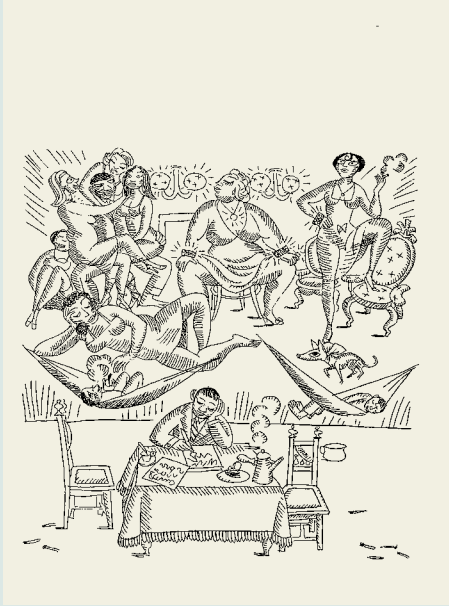
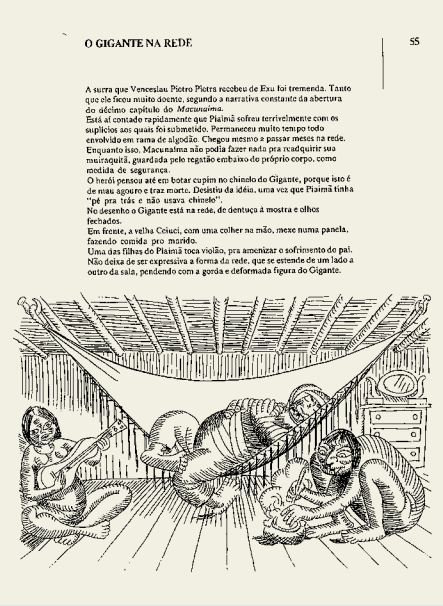
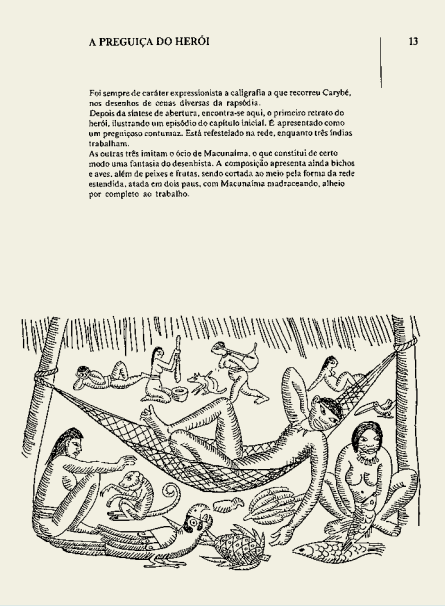
Autoria desconhecida  
*Mário de Andrade e Seu Sobrinho Carlos Augusto de Andrade Camargo*, séc. 20/Mário de Andrade and his nephew Carlos Augusto de Andrade Camargo, 20th century  
 Fotografia/Photography  
 7,8×5,9 cm  
 Fundo/Fund Mário de Andrade, do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the archive of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Mário de Andrade  
*Lote “Chacra” e Fazenda São Francisco — Araraquara — Zulmira Rocha Correa Sentada na Rede de Fibra de Palmeira*, 19 de fevereiro de 1928/“Chacra”Lot and San Francisco Farm—Araraquara—Zulmira Rocha Correa Sitting on the Palm Fiber Hammock, February 19th, 1928  
 Fotografia/Photography  
 6,1×3,7 cm  
 Fundo/Fund Mário de Andrade, do arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/from the archive of the Brazilian Studies Institute—IEB-USP

Anísio Medeiros  
*Cartaz do filme Macunaíma*/Movie poster for the motion picture *Macunaíma*, 1969  
 Impressão/Print  
 110×74 cm  
 Cortesia/Courtesy Fabian Remy





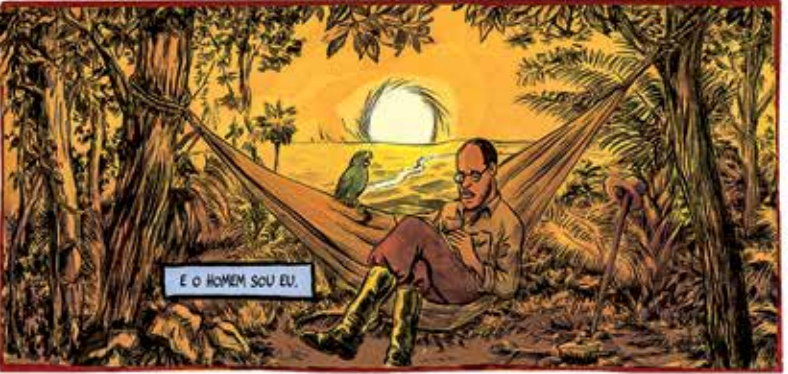


Carybé (Hector Julio Páride Bernabó) e Antônio Bento de Araújo Lima  
*Ilustrações do livro Macunaíma com comentários de Antônio Bento de Araújo Lima, 1978*

*Edição comemorativa dos 50 anos da publicação do livro Macunaíma de Mário de Andrade, EDUSP*  
Illustrations from the book *Macunaíma* with commentary by Antônio Bento de Araújo Lima  
Commemorative 50th anniversary edition of Mário de Andrade's publication *Macunaíma*, EDUSP  
Impressão sobre papel/printing on paper 30×21 cm  
Coleção particular/Private collection

Joaquim Pedro de Andrade  
Trechos do filme *Macunaíma*, 1969  
Selected scenes from the motion picture *Macunaíma*  
Acervo Filmes do Serro/Serro Films collection

Angelo Abu e Dan X  
*Macunaíma em Quadrinhos/Macunaíma Comic Book*, 2016  
Editora Petrópolis/Petrópolis publishing house  
27×20,5 cm  
Coleção particular/Private collection



Lasar Segall  
*Mário de Andrade na Rede/Mário de Andrade in a Hammock*, 1930  
gravura em metal sobre papel/metal engraving on paper 25×31,6 cm  
Coleção Mário de Andrade, da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros—IEB-USP/Mário de Andrade Collection, from the Brazilian Studies Institute—IEB-USP library





Small white label with text, likely providing information about the displayed documents.



Small white label with text, likely providing information about the displayed painting.



Small white label with text, likely providing information about the displayed painting.



Small white label with text, likely providing information about the displayed poster.





Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) foi um etnologista e explorador alemão que contribuiu de maneira relevante para o estudo dos indígenas da América do Sul, em particular dos povos originários brasileiros da região amazônica. Suas observações e seus relatos de viagem constituem uma importante fonte para a antropologia, a etnologia e a história indígena. Os mitos transcritos por ele também foram utilizados por Mário de Andrade em seu livro *Macunaíma—O Herói sem Nenhum Caráter* (1928), que transcreveu, às vezes literalmente, as narrativas registradas pelo etnólogo ao descrever muitos dos episódios vividos pelo protagonista e por outros personagens do romance.

A acrílica *Repouso de Koch-Grünberg—Alto Rio Negro/Amazonas*, de Füäreicü, faz parte de uma coleção de 74 obras produzidas por artistas contemporâneos indígenas, formados em 2005 pela Escola de Artes do Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia (IDC), em Manaus. Elas foram elaboradas por seis artistas de cinco etnias diferentes a partir de imagens e relatos da pesquisa empreendida por Koch-Grünberg na Amazônia no começo do século 20.

Entre 1903 e 1905, o etnólogo alemão observou e registrou o cotidiano dos indígenas do Alto Rio Negro. Inclusive, parte significativa desses registros envolve as redes de dormir. Cem anos depois, Füäreicü, que é da etnia ticuna, inverteu a posição de observador e observado, tensionando as relações de alteridade, e pintou Koch-Grünberg preenchendo seu diário de bordo ao fim de um dia de viagem, sentado sozinho em uma rede e cercado por seus objetos pessoais. Füäreicü assumiu um ponto de vista distante, como quem observa um estranho a uma distância segura. Sendo assim, o pesquisador alemão aparece minúsculo na composição, quase que engolido pela paisagem amazônica. Entre o recorte temporal de mais de um século que separa o etnólogo estrangeiro e o artista indígena, a rede sobressai como o único elemento comum para ambos.

*Repouso de Koch-Grünberg—Alto Rio Negro/Amazonas*, juntamente com as demais 73 obras da coleção, irá compor o acervo fundacional do Museu de Arte e Imaginário da Amazônia (Maia), que está em fase de implantação.

Theodor Koch-Grünberg (1872–1924) was a German ethnologist and explorer who made relevant contributions to the study of indigenous peoples in South America, particularly in the Brazilian Amazon region. His observations and his travel journals are important sources for anthropology, ethnology and indigenous history. The myths that he transcribed were used by writer Mário de Andrade in his book *Macunaíma—O Herói sem Nenhum Caráter* (A Hero with no Character, 1928)—who, when describing the book’s characters’ adventures, transcribed, sometimes literally, some of the narratives registered by the German.

The acrylic *Repouso de Koch-Grünberg—Alto Rio Negro/Amazonas* (Koch-Grünberg Resting—High Negro River/Amazonas), by Füäreicü, takes part in a 74-piece collection made by indigenous contemporary artists, all graduated in 2005 from the Art School at Dirson Costa Amazon Arts and Culture Institute (IDC), in Manaus. The pieces were produced by six artists from five different ethnic groups, based on images and reports from Koch-Grünberg’s research in the early 1900s.

Between 1903 and 1905, the German ethnologist observed and wrote down the everyday life of indigenous people from the High Negro River region. Part of those reports regards hammocks. A hundred years later, Füäreicü, from the Ticuna people, inverted the roles of observer and observed, stressing the alterity links, and painted Koch-Grünberg writing on his logbook in the end of a journey day, sitting by himself in a hammock, surrounded by personal objects. Füäreicü took a distant point of view, as if observing a stranger from a safe distance. Therefore, the German researcher seems tiny in the composition, almost “swallowed” by the Amazonian landscape. Through the time gap that separates the foreign ethnologist and the indigenous artist, the hammock outstands as the only common element for both men.

*Koch-Grünberg Resting—High Negro River/Amazonas*, along with the other 73 works from this collection, will be part of the founding collection of the Amazon Art and Imagery Museum (Maia), currently being implemented.

Füäreicü  
*Repouso de Koch-Grünberg no Alto Rio Negro, Amazonas/ Koch-Grünberg Resting in High Negro River, Amazonas*, 2005  
Tinta acrílica sobre tela/Acrylic on canvas  
90 x 150 cm  
Coleção Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura da Amazônia (IDC)/ Dirson Costa Amazon Arts and Culture Institute (IDC) collection  
Salvaguarda/Protector Dra. Aidalina do Nascimento Costa

Tarsila do Amaral  
*Batizado de Macunaíma/ Macunaíma’s Baptism*, 1956  
nanquim sobre papel/India ink on paper  
20,5 x 24,5 cm  
Coleção/Collection Silvio Bentes







Luciana Magno  
Cj, 2016  
Vídeo/Video, 55'13"  
Coleção da artista/Artist collection

Makunaima, para muitos, é um mero índio, e aqui dorme na rede em um lugar inexistente. Para outros, é apenas uma invenção da literatura, algo em desuso - portanto, desnecessário.

Supomos que para muitas pessoas as palavras Makunaima ou Makunaíma são ainda completamente novidade. Em duas frentes diretas, pontuamos nossos esforços.

A parte que acredita que Makunaíma não tem mesmo caráter nenhum está fora de moda, mas bem representa o Brasil preguiçoso de gente com índole duvidosa.

A parte que escuta ou lê sobre o mito Makunaima pela primeira vez são objetos diretos de nossa agência.

Ao eleger tais linhas de ação, outra agência é demandada: a contextualização.

Assim como o termo "decolonização" tem seus resistentes, o termo "índio" aparece com uso deslocado já por consenso entre as partes que representam o movimento ou os movimentos indígenas.

A preguiça e a improdutividade atribuídas ao índio - leia-se e fale-se indígena - tem seu peso negativo reforçado com o desconhecimento mínimo do status quo como nascer, viver e trabalhar na floresta.

Falo aqui em pré-conceito?

For many people Makunaima is a mere indigenous man, and here he sleeps in the hammock in a non-existing place. For others, he is just an invention from literature, something not used - therefore, unnecessary.

Suppose the words Makunaima or Makunaíma are new to many people. We make our efforts in two direct fronts.

The ones who believe Makunaima does not indeed have any character are not updated, but they represent the lazy Brazil made of people with dubious temperament.

The ones who listen or read about the myth Macunaima for the first time are directly linked to our interests.

By choosing that line of action, another interest is required: contextualization.

As though the term "decolonization" finds its resistance, the term "indian" has its use put out of place by a consensus that represents the indigenous movement, or movements.

The laziness and the unproductiveness assigned to indians - read and spoken indigenous people - are negatively reinforced thanks to the least ignorance of the status quo as their being born, living and working in the forest.

Do I speak of pre-conception (prejudice)?



Jaider Esbell  
*Makunaimi Deitado na Rede Universal/Makunaimi Lying on a Universal Hammock*, 2017  
canson sobre fundo preto  
de tinta acrílica sobre tela/  
Canson paper over black  
acrylic on canvas background  
90 x 90 cm  
Coleção do artista/Artist collection







p. 222-223  
Ana Miguel  
*Sonho Escrito na Tinta de Brasil/*  
Written Dream on Brazilian Paint, 2012  
livro de Mário de Andrade,  
livro de Jean de L  ry, fios de algodão,  
693 etiquetas bordadas com a palavra  
  selvagem  , 346 etiquetas bordadas com  
a palavra   her  i  /Mário de Andrade’s  
book, Jean de L  ry’s book, cotton  
thread, 693 embroidered labels with the  
word   wild  , 346 embroidered labels with  
the word   hero    
145  21  500 cm  
Cole     da artista/Artist collection



Um bom exemplo das discussões sobre a rela     entre arte e identidade nacional    encontrado na produ     de imagens e discursos críticos nas primeiras décadas do século 20 no Brasil. Diferentes processos de institucionaliza     da   arte moderna brasileira   ocorreram de modo simultâneo, e as obras de Vicente do Rego Monteiro e de Manoel Santiago são exemplos dessa coexistência. A produ     inicial de Vicente do Rego Monteiro não fugiu do   romantismo nacionalista  : há nessas imagens uma evidente jun     de alteridades, ou seja, uma uni     de tradições visuais indígenas e supostamente locais com um interesse do artista pelo orientalismo em voga na Europa. Já em Manoel Santiago, são claras as d  vidas do pintor com sua experiência na regi     do Pará e seus estudos realizados nas coleções arqueológicas do Museu Goeldi. A rede não interv  m na narrativa, mas contribui com o cenário indígena proposto. A   arte moderna brasileira  , portanto,    um fen  meno que acontece de modos diferentes, simultâneos e em geografias contrastantes. Quando um artista se proclama moderno e insere redes de dormir (com funções narrativas ou meramente compositivas) em suas imagens, ele inventa uma história originária do país e, por conseqüência, estimula e    estimulado pela cria     do folclore nacional.

A good example of the discussions regarding the relationship between art and national identity is found in the production of critical images and discourses in the first decades of the 20th century in Brazil. Different processes of institutionalization of   modern Brazilian art   have taken place simultaneously, and the works of Vicente do Rego Monteiro and Manoel Santiago are examples of this coexistence. The initial production of Vicente do Rego Monteiro did not escape the   nationalist romanticism  : these images possess an evident combination of alterities, that is, a union of indigenous and supposedly local visual traditions with the interest the artist had for the orientalism which was in vogue in Europe. In Manoel Santiago, the painter’s division between with his experience in the region of Pará and his studies in the archaeological collections of the Goeldi Museum are clear. The hammock does not intervene in the narrative but contributes to the proposed indigenous setting.   Modern Brazilian art  , therefore, is a phenomenon that occurs in different ways, simultaneously and in contrasting geographies. When an artist proclaims himself modern and inserts hammocks in his images (either with narrative or merely compositional functions), he invents a narrative story that originates in the country and, consequently, stimulates and is stimulated by the creation of national folklore.

Manoel Santiago  
*Tatuvagem/Tattoo*, 1929  
  leo sobre tela/Oil on canvas  
195  138,8 cm  
Cole     Museu de Arte de Belém,  
Pará/Belém Art Museum collection

Vicente do Rego Monteiro  
*Mani Oca/O Nascimento de Mani/*  
Mani’s Birth, 1921  
Aquarela e nanquim sobre papel/  
Watercolor and India ink on paper  
28  36,5 cm  
Cole    /Collection MAC-USP

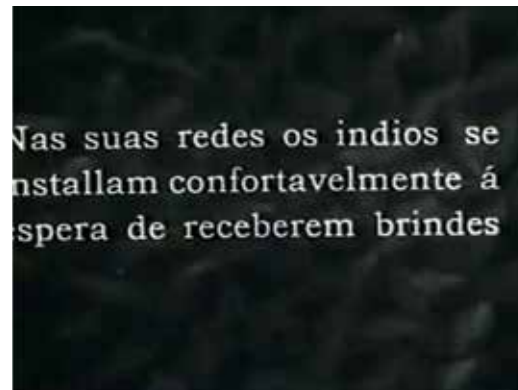
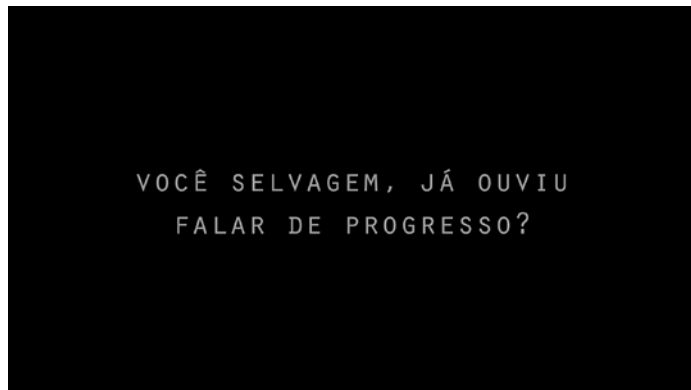
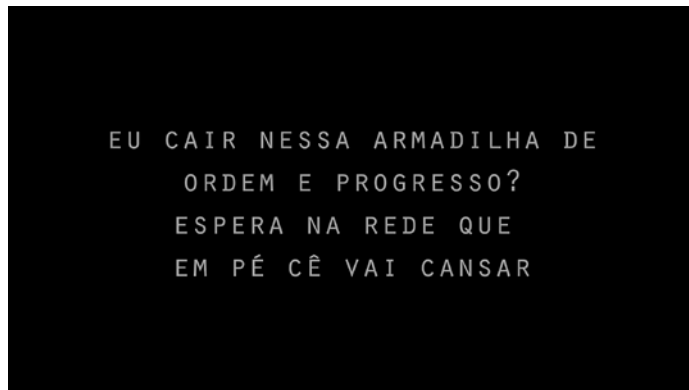
L.P. Ducharte (adapta    es)  
e Vicente do Rego Monteiro  
(ilustra    es)/L.P. Ducharte  
(adaptations) and Vicente do Rego  
Monteiro (illustrations)  
Manioca  
*Legends Croyances et Talismans*  
*des Indiens de l’Amazone*, 1923  
(Mandioca — Lendas, cren  as  
e talism  s dos índios da Amaz  nia)  
(Manioc — Legends, beliefs and  
talismans of Amazon indigenous  
people)  
Impress    /Print  
25,5  46 cm  
Cole     Mário de Andrade, da  
biblioteca do Instituto de Estudos  
Brasileiros — IEB-USP/  
Mário de Andrade Collection,  
from the Brazilian Studies Institute —  
IEB-USP library



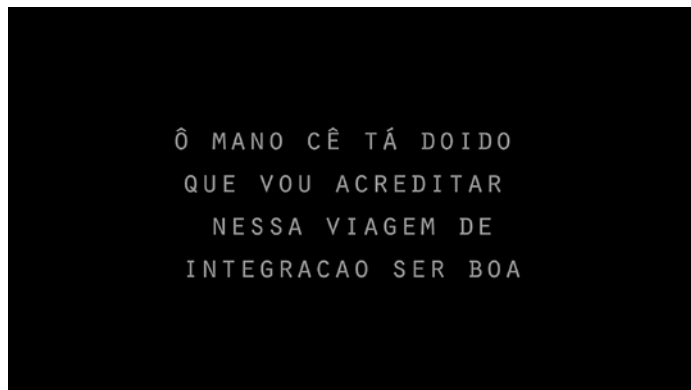
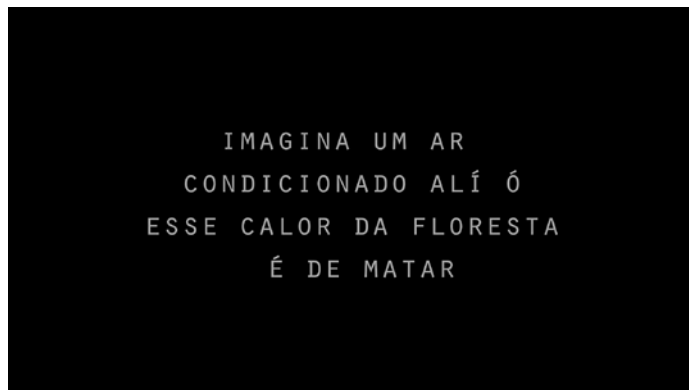




Rodrigo Bueno  
*Díptico Trama*, parte da série *Estado Laico/Web Diptych*,  
 part of the series *Secular State*, 2013  
 Série documental das corrosões espontâneas feitas  
 por traças e fungos sobre fotos de Peter Scheier e Harald Schultz,  
 parte do livro *Brazil*, Editora Colibris/Documental series  
 of spontaneous corrosion made by moths and fungus on photos  
 by Peter Scheier and Harald Schultz, part of the book *Brazil*,  
 Colibirs Publishig House, 1959  
 molduras de madeira de extração recuperadas das ruas/  
 hardwood frames collected from the streets  
 66×48 cm e/and 66×65 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

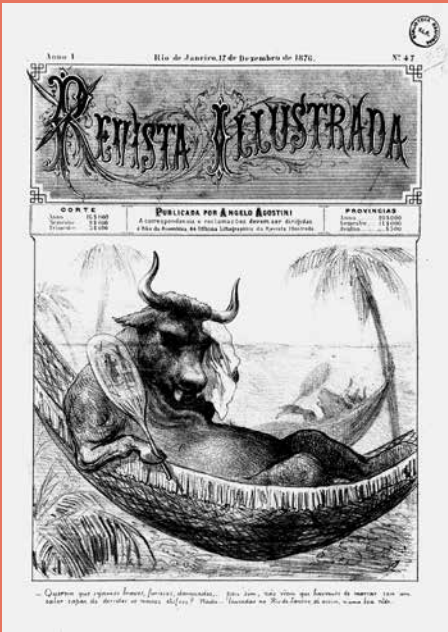


André Komatsu e Marcelo Cidade  
*Peso do Regime*, 2013  
 Rede e cimento/Hammock and cement  
 Dimensões variáveis/Variable  
 dimensions  
 Coleção dos artistas/Artists collection  
 Cortesia/Courtesy Galeria Vermelho



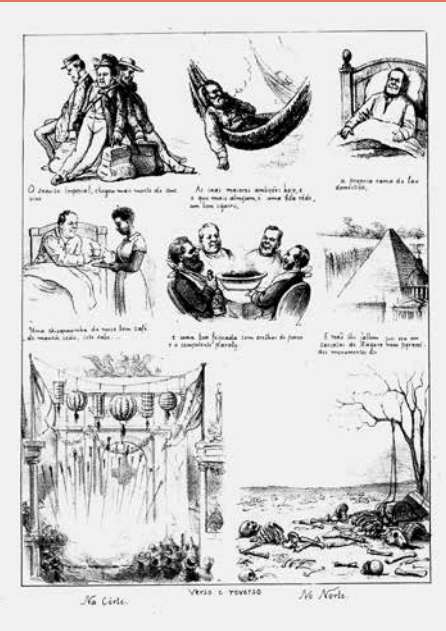
Denilson Baniwa  
*Kaiser-Wilhelm-Institut für Anthropologie  
 Tupiniquim*, 2019/(Instituto Kaiser-Wilhelm  
 de Antropologia Tupiniquim)/(Kaiser-Wilhelm-Institut  
 of Tupiniquim Anthropology Tupiniquim)  
 A partir do filme *Ao redor do Brasil*, dirigido por  
 Major Thomaz Reis  
 Footage taken from from film *Ao Redor do Brasil*,  
 directed by Major Thomaz Reis  
 Vídeo/Video, 08'57"  
 Coleção do artista/Artist collection





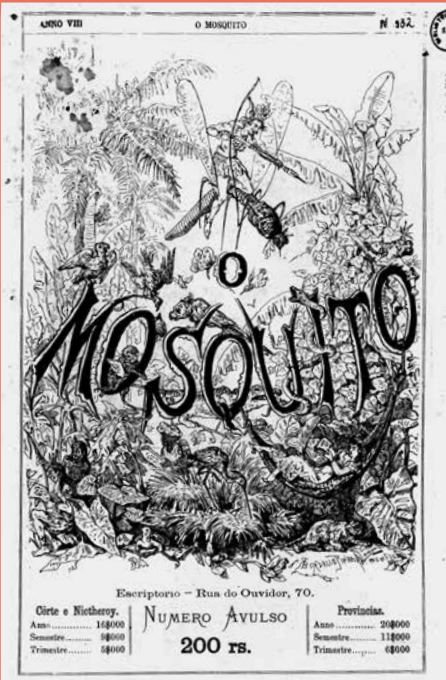
Angelo Agostini  
Revista Illustrada nº 47, capa,  
17 de dezembro de 1876/  
Illustrated Magazine n. 47, cover,  
December 17th, 1876  
36×28 cm

Revista O Mosquito nº 163, capa,  
26 de outubro de 1872/  
The Mosquito magazine n. 163,  
cover, October 26th, 1872  
31×23 cm



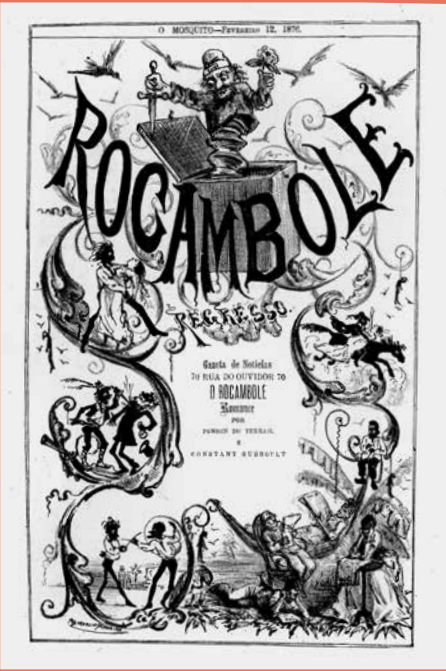
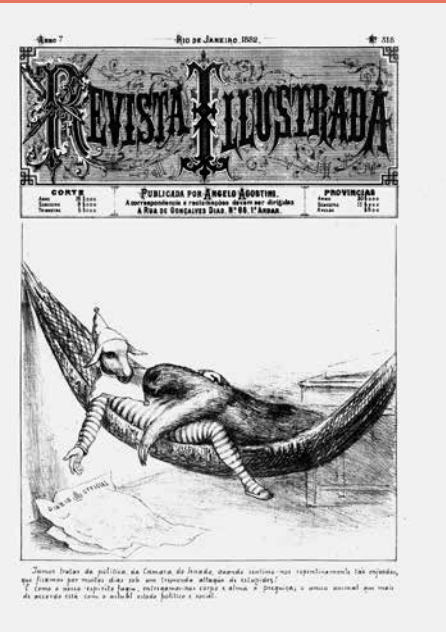
Revista Don Quixote nº III, capa,  
13 de janeiro de 1900/  
Don Quixote magazine n. II,  
cover, January 13th, 1900  
36×26 cm

Revista Illustrada nº 84, p.7, 29  
de setembro de 1877/Illustrated  
Magazine n. 84, p.7, September  
29th, 1877  
36×28 cm



Revista Vida Fluminense nº 103,  
p. 5, 18 de dezembro de 1869/  
Rio Life magazine n. 103, cover,  
December 18th, 1869  
33×50 cm

Revista O Mosquito nº 332, capa,  
12 de janeiro de 1876/The Mosquito  
magazine n. 332, cover, January  
12th, 1876  
31×23 cm



Revista Illustrada nº 318, capa,  
1882/Illustrated Magazine n. 84,  
cover, 1882  
36×28 cm

Revista Illustrada nº 368, capa,  
1884/Illustrated Magazine n. 368,  
cover, 1884  
36×28 cm



Revista O Mosquito nº 342, última capa,  
12 de fevereiro de 1876/The Mosquito  
magazine n. 342, last cover, February 12th, 1876  
31×23 cm

Revista O Mosquito nº 163, capa,  
26 de outubro de 1872/The Mosquito  
magazine n. 163, cover, October 26th, 1872  
31×23 cm  
Impressão/Print  
Coleção Fundação Biblioteca  
Nacional—Brasil/National Library  
Foundation—Brazil collection



Heinrich Fleiuss  
Revista *Semana Illustrada* nº 131, p.1,  
1863/*Illustrated Week magazine*, n. 131,  
p.1, 1863  
27×21,5 cm

Revista *Semana Illustrada* nº 768,  
p. 4, 1875/*Illustrated Week magazine*,  
n. 768, p. 4, 1875  
27,5×21,4 cm


Revista *Semana Illustrada* nº 15, p. 8,  
1861/*Illustrated Week magazine* n.15,  
p. 8, 1861  
27,5×21,4 c

Revista *Semana Illustrada* nº 167,  
p. 8, 1863/*Illustrated Week magazine*,  
n. 167, p.8, 1863  
27,5×21,4 cm


Revista *Semana Illustrada* nº 412,  
capa, 1868/*Illustrated Week magazine*,  
n. 412, cover, 1868  
27,5×21,4 cm

Revista *Semana Illustrada* nº 459,  
p. 4, 1869/*Illustrated Week magazine*,  
n. 459, p. 4, 1869  
27,5×21,4 cm

Impressão/Print  
Coleção Fundação Biblioteca  
Nacional—Brasil/*National Library  
Foundation—Brazil collection*



HAUTE NOUVAUTÉ  
Como actualmente os cabelos (graças aos senhores cabelleiros da rua do Ouvidor), crescem enormemente, apresentamos às nossas leitoras o aperfeiçoamento do penteado e o mais moderno uso delles, pelo modico preço de 68000.



*Diaria*.—Muito folgo que V. S. queira fazer um soneto sobre minha individualidade, mas se me permitir, peço-lhe que não escreva sobre uma espécie da dívida publica.  
— Se minha vida agora viveza....  
— Intra-lá eu que a minha myopia trocou você por ella...



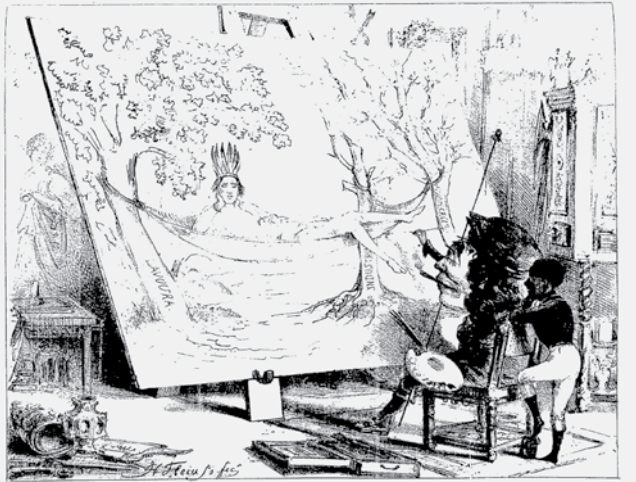
TERCEIRO ANNO.  
**N. 131.**  
PUBLICA-SE TODOS OS DOMINGOS.

PREÇOS.	
CÓPIA.	PROVINCIAL.
Trimestre . . . 58000	Trimestre . . . 68000
Semestre . . . 95000	Semestre . . . 118000
Anno . . . 168000	Anno . . . 136000
Avulso 500 rs.	


Os Senhores que nos quiserem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remette-los, em carta fechada, á redacção da SEMANA ILLUSTRADA, no Instituto Artistico, largo de S. Francisco de Paula n. 16, onde tambem se assigna.



— O que estás escrevendo?  
— Uma circular aos futuros electores da corte, recommendando a candidatura de Ymo.  
— Estás tolo, moleque?  
— É bom! Pois todo o mundo quer ser deputado e o meu alnobô não o hade ser tambem! Serviços por serviços, a Seneca tem sabido todos os sabedores com muita regularidade.... Abaixo o Saldanha! abaixo o Octaviano! abaixo todos, e viva o meu alnobô!




— Esse quadro é para a exposição da Assembléa Geral. Sabes o que representa?  
— Não, não!  
— Pois não, moleque: É o Brasil sustentado por tres grandes troncos — a agricultura, commercio e industria. Porem a commercio tem muitas folhas e poucos troncos, e a industria está completamente seca. Só a agricultura barrete, mas sabe Deus como — 4 um corpo sem braços.




TERCEIRO ANNO.  
**N. 131.**  
PUBLICA-SE TODOS OS DOMINGOS.

PREÇOS.	
CÓPIA.	PROVINCIAL.
Trimestre . . . 58000	Trimestre . . . 68000
Semestre . . . 95000	Semestre . . . 118000
Anno . . . 168000	Anno . . . 136000
Avulso 500 rs.	

Os Senhores que nos quiserem honrar com artigos e desenhos terão a bondade de remette-los, em carta fechada, á redacção da SEMANA ILLUSTRADA, no Instituto Artistico, largo de S. Francisco de Paula n. 16, onde tambem se assigna.




— O que estás escrevendo?  
— Uma circular aos futuros electores da corte, recommendando a candidatura de Ymo.  
— Estás tolo, moleque?  
— É bom! Pois todo o mundo quer ser deputado e o meu alnobô não o hade ser tambem! Serviços por serviços, a Seneca tem sabido todos os sabedores com muita regularidade.... Abaixo o Saldanha! abaixo o Octaviano! abaixo todos, e viva o meu alnobô!



PREÇO das assignaturas para a corte.  
Trimestre . . . 58.000  
Semestre . . . 95.000  
Anno . . . 168.000  
Avulso 500 rs.

OITAVO ANNO.  
**N. 412.**  
PUBLICA-SE TODOS OS DOMINGOS.

PREÇO das assignaturas para as provincias.  
Trimestre . . . 68.000  
Semestre . . . 118.000  
Anno . . . 198.000  
Avulso 500 rs.



Um me trax agua gelada,  
outro me requencia a rez;  
esta enxota a mosquitada,  
aquelle rega-me os pés.  
Os insectos ambedores  
podem similar a farta;  
pode o sol os seus furoros  
contra mim descaçar;  
e, como não sou herge,  
venha o diabo tambem;  
minha sombra me protege,  
vivo alegre e pazo bem.



ACTIVIDADE.

1. Moleque, enxota aquelle gato.  
2. Maria, calça-me esta meia.



— Onde janta V. S.?  
— No hotel do Sr. Magro.  
— Como está gordo!  
— Joanna, vá ao Club; se até á meia noite não tiver voltado, não me espera para cear.



DAS REVISTAS ILUSTRADAS AO ZÉ CARIOCA:  
CONSTRUÇÕES DE “MODERNIDADE” E IDENTIDADES

ROSÂNGELA DE JESUS

I  
No século 19, um marco importante foi a iniciativa do IHGB, já na década de 1840, ao lançar o concurso sobre como escrever a história do Brasil, do qual saiu vencedor o alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), propondo o estudo das três raças que compunham a sociedade brasileira: o indígena, o negro africano e o branco europeu. A ideia da mistura de raças ocupou a reflexão de vários intelectuais a partir daí até o século 20.

Um senhor cabeçudo. Um arlequim. Um papagaio. Que elementos uniram ou singularizaram a representação de três distintos personagens, deitados preguiçosamente em redes, nas páginas de publicações periódicas que circularam no Brasil nos séculos 19 e 20? Antes de falar sobre aquele que parece ser, à primeira vista, o elemento comum mais óbvio — as redes —, é preciso dizer que esses personagens fizeram parte de projetos editoriais maiores e ambiciosos, que uniram o humor, a imagem e o texto como elementos-chave para conquistar o público e propor ideias sobre o Brasil. Não podemos esquecer que esse foi um período de intensos debates acerca do que era ou no que deveria se tornar o país<sup>1</sup>, sendo a imprensa um palco privilegiado para essas discussões. Esses personagens surgiram graças aos processos de modernização noticiados, debatidos e experimentados pela imprensa. Um exemplo de seu alcance massificado foi a popularização das histórias em quadrinhos — HQs, que, ao menos no caso brasileiro, têm relação íntima com a imprensa ilustrada, já que surgiram justamente dentro das páginas da primeira, ainda no século 19, ganhando sua total independência apenas no século 20. Propomos um percurso, a partir de casos concretos em HQ e imprensa ilustrada satírica, com foco no uso que elas fizeram de um objeto inúmeras vezes associado à “identidade brasileira”: a rede. São eles Henrique Fleuiss (1824-1882) e sua *Semana Ilustrada* (1860-1876) — o senhor cabeçudo é o personagem Dr. Semana; Angelo Agostini (1843-1910) em algumas de suas atuações na imprensa, sobretudo na *Revista Ilustrada* (1976-1898) — o arlequim foi personagem de *O Mosquito* (1868-1877) e da *Revista Ilustrada*; e o Zé Carioca — o papagaio —, personagem criado pelos estúdios Disney nos anos 1940 em filme, mas que ganhou no Brasil uma publicação de HQ já na década de 1950.

Como afirma Sandra Szir (2009), a imprensa ilustrada, produto do século 19, fez com que “a cultura do impresso também se tornasse a cultura do visível” (SZIR, 2009, p. 1). No Brasil, publicações como a *Semana Ilustrada* (1860-1876) e a *Revista Ilustrada* (1876-1898), entre muitas outras, contribuíram para construir, difundir e ampliar referências visuais não apenas no e do Rio de Janeiro, a então capital do Império (1822-1889), mas do e no Brasil. Suas edições semanais circularam por várias províncias do território nacional, ecoando desde questões sanitárias na corte até os grandes temas políticos, econômicos, sociais e culturais, tudo enfocado pela ótica satírica e do humor, com o desejo pedagógico de criticar, educar e também corrigir os costumes através do riso.

O lema “*Ridendo Castigat Mores*” — “rindo corrigem-se os costumes” —, retirado do poeta neolatino Jean de Santeuil (1630-1697), resumia o programa da *Semana Ilustrada*. Considerada um modelo para outras publicações, circulou por 16 anos, um feito em termos de longevidade e grande popularidade na época. Foi fundada pelo litógrafo

e desenhista alemão Henrique Fleiuss ao lado do irmão, o litógrafo Carl Fleiuss, e do pintor Carl Linde. Fleiuss chegou ao Brasil recomendado pelo naturalista Carl von Martius, fixou-se no Rio de Janeiro em 1859 e ganhou a admiração e a amizade de dom Pedro II. Suas relações com a corte e a ausência de confrontos nas páginas de seu periódico com a figura do imperador logo despertaram as reclamações de contemporâneos como Angelo Agostini, entre outros, associando o nome do caricaturista ao conservadorismo e à posição acrítica.

Embora o imperador tenha sido poupado, a imprensa, os parlamentares e o catolicismo, por exemplo, foram alvo de muitas sátiras do periódico. Em 1863, o número 167 da *Semana Ilustrada* fez uma crítica aos senadores, associando-os à inércia e ao desinteresse pelas causas importantes do país. Para isso, colocou-os deitados, sossegada e despreocupadamente, em redes, denominando o espaço de “Dormitheca Vitalícia”. A imagem recorre à rede em uma leitura do objeto em seu uso para o repouso, adequado para momentos de total despreocupação, o que não seria adequado aos senadores, sobretudo por sua condição de ocupar o cargo para o resto da vida, ou seja, corpos privilegiados ocupando espaços de privilégio.

O senhor cabeçudo, Dr. Semana, considerado um alter ego de Fleiuss, era o personagem que conduzia o leitor pelas páginas do periódico. Ele tinha a companhia de Moleque, pequeno escravo com voz própria, mas constantemente repreendido pelo Dr. Semana. A capa do número 131 da revista, de 1863, ilustra bem essa relação ao mostrar o Dr. Semana refastelado em uma rede, fumando seu longo cachimbo e lançando um olhar “terno” para Moleque. A relação paternalista assumida entre Dr. Semana e Moleque expressava também a visão do periódico acerca da convivência entre brancos e negros: cordial, mas de superioridade e com necessidade de constantes correções às falas “imprudentes” de Moleque.

A capa do número 412 da *Semana Ilustrada*, de 1868, traz novamente o Dr. Semana deitado em uma rede, e agora não tem apenas Moleque por perto, mas também dois adultos e três crianças, todos negros. Eles o servem, o protegem do sol, refrescam seus pés com água e o abanam, afastando os insetos. A referência aos “inconvenientes” dos trópicos é explícita. O discurso acerca do repouso do corpo privilegiado permanece; afinal, Dr. Semana é proprietário de escravos. A imagem chamou a atenção de seus contemporâneos, e uma resposta veio no número 46 da *Vida Fluminense* (1868-1875), em página inteira. A ilustração, criada por Angelo Agostini, reproduz a imagem da *Semana Ilustrada*. Embora a revista afirme tratar-se de uma reprodução, os semblantes dos personagens sofrem alterações. Dr. Semana, na versão de Agostini, parece ter um sorriso cínico, de alguém que explicita seus privilégios sobre o outro. Os negros que servem o Dr. Semana agora parecem apreensivos, com medo de não agradar a seu senhor. Dr. Semana torna-se um pé de milho, com feição zangada e castigado pelo sol impiedoso. Os negros cuidam para que a “planta” não morra. O questionamento do projeto editorial da revista de Fleiuss associa-o a privilégios — certamente sua relação próxima com os círculos de poder, conforme mencionado anteriormente —, o que é explicitado pela rede, elemento central na imagem original e que não foi mantido na versão crítica de Agostini. Castigar o Dr. Semana implicaria punir seu corpo, agora colocado de pé, sob sol escaldante e iluminador, afastando-o assim das benesses supostamente obtidas dentro do círculo imperial.



Além do negro, o índio era evocado repetidamente na imprensa ilustrada. O periódico de Fleiuss recorreu com frequência à representação alegórica do indígena em diálogo com a idealização do romantismo. O índio-Brasil assumiu na revista, em vários momentos, a caracterização com o cocar de penas. Além do diálogo com o romantismo, é preciso lembrar toda a construção iconográfica que circulou na Europa acerca do “Novo Mundo” desde o século 16, onde, além da natureza exuberante, da fauna e da flora exóticas, os nativos foram representados sempre acompanhados de adereços que os caracterizavam. Um estrangeiro que chegava ao Brasil, sobretudo um artista, conhecia essa tradição iconográfica e tinha seu imaginário povoado por ela. A imprensa ilustrada teve no Brasil importante contribuição de artistas europeus e construiu seu repertório com referências às diversas produções visuais disponíveis no “velho” e no “novo” continente. Na América, puderam enfrentar suas referências com sua vivência, às vezes experimentando no próprio corpo ou no de suas criações, como nas redes. No caso particular da imprensa satírica, como a *Semana Illustrada* e a *Revista Illustrada*, era necessário tanto familiarizar o público com esse repertório quanto utilizar elementos que fossem reconhecidos por ele.

Um exemplo interessante pode ser observado na colaboração do caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro<sup>2</sup> (1846-1905) na revista *O Mosquito* (1869-1877). O primeiro número de janeiro de 1876 foi assinado por Bordalo Pinheiro e alterou completamente a composição gráfica da capa. O artista preencheu toda a página com uma vegetação exuberante, inseriu animais, aves como papagaio, uma mulher negra, uma jovem branca deitada numa rede, quase todos lendo a revista. Também colocou no cabeçalho o personagem-título da publicação, um homem chamado de Mosquito, apresentado desde os primeiros números vestido como um arlequim. Ele agora aparecia com o corpo nu, usando saia e cocar de penas, arco e flecha em punho — sendo que a flecha era o lápis litográfico —, voando nas costas de um enorme mosquito. O artista, recém-chegado ao Brasil, imprimiu seu olhar sobre o país, juntando ali todos os elementos que, segundo sua percepção, o caracterizavam: a natureza, os animais, as aves, os negros, os índios e a rede.

A imagem publicada no número 15 da *Semana Illustrada*, na qual Dr. Semana pinta uma enorme tela com um indígena deitado em uma rede sustentada por três árvores, tanto evoca referenciais da pintura de história quanto coloca o personagem na condição privilegiada de narrador daquela história. A pintura de história era, naquele momento, o gênero mais importante da academia, e quem a fazia costumava ocupar os postos mais altos e próximos ao poder. A escolha do tema e sua representação deveriam obedecer aos critérios mais rigorosos da verossimilhança. O caricaturista evoca todos esses elementos em sua proposição, mas tem um recurso extra: o humor. Ele brinca com o público, por isso pode apoiar a rede em três árvores, correspondentes aos considerados “pilares” da economia nacional: lavoura, indústria e comércio. Assim como também pode mostrar o índio-Brasil em uma posição pouco nobre para o país, deitado em uma rede, com o rosto apoiado sobre a mão. Estaria pensativo, entediado ou indiferente? A ambiguidade também é uma marca desse tipo de publicação. Há distintas proposições de leitura para o público.

A recorrência ao elemento natureza, aos nativos e a objetos ligados a esses para enfatizar ou jogar com o que caracterizaria o

2  
O artista veio para o Brasil em setembro de 1875 com um contrato para ilustrar a citada revista e aqui permaneceu até março de 1879. Além de *O Mosquito*, fundou também *O Psit!!* (1877) e *O Besouro* (1878-1879) e realizou ilustrações de livros, publicidade ilustrada etc.

3  
Durante o Estado Novo, marcado pelo nacionalismo e anticomunismo, o governo Vargas não apenas buscou modernizar o país em termos materiais (criação da Companhia Siderúrgica Nacional) como também construiu um aparato oficial de propaganda, apoiado por artistas e intelectuais e pela imprensa, a fim de propor uma identidade nacional para o Brasil. Para isso, buscou elementos da cultura popular, como o samba, o futebol, a feijoada, a rádio etc., para fomentar sentimentos de unidade nacional. Sobre a propaganda varguista, conferir: CAPELATO (1998).

4  
O título acima é o que se popularizou no Brasil, mas o nome original é *The Three Caballeros* (*Os Três Cavaleiros*).

Brasil foi amplamente usada pelos caricaturistas. Nas criações de Angelo Agostini, observa-se liberdade para brincar e associar a rede e a natureza. A rede também foi relacionada à preguiça, como refúgio de corpos embriagados ou, ainda, como alternativa para suportar o calor dos trópicos. Em 1872, Agostini pediu paciência ao público pelas poucas novidades, mas o calor era tanto que o desenhista de *O Mosquito* precisava se recompor e, para isso, nada melhor que uma rede, armada entre duas belas e frondosas árvores que projetam sombra até sobre seu lápis litográfico. Essa ideia acerca da dificuldade de trabalhar por causa do calor ocupou capas tanto da *Revista Illustrada* quanto do *Don Quixote* (1895-1903).

A associação entre calor e dificuldade para trabalhar repetiu-se com os repórteres da revista, chamados mariolas. Descritos como “meninos um tanto malcriados, mas muito ladinos”, eram responsáveis por espiar todos os cantos da cidade e levar as novidades ao desenhista da folha. Na capa do número 368, de 1884, um desses mariolas é apresentado deitado em uma rede, em um ambiente externo. O mariola está quase a adormecer, um dos braços pende para fora da rede e o outro, que segura um leque, já não parece agitá-lo. Embora não haja uma menção na legenda, o uso do leque, o corpo amolecido do personagem e por tratar-se de um número publicado no mês de janeiro deixam claro para o leitor que o calor é o tema da cena.

O acesso às imagens foi ainda mais ampliado no século 20 através da popularização do cinema, da fotografia e de seu uso cada vez maior na imprensa. Foi justamente pelo cinema, em 1942, que o papagaio Zé Carioca, ao som de *Aquarela do Brasil*, foi apresentado ao mundo no filme *Alô Amigos*. A música de Ary Barroso cantava as belezas do Brasil de forma não apenas apreciada, mas promovida pelo Estado Novo<sup>3</sup> (1937-1945) de Getúlio Vargas (1882-1954). Lilia Schwarcz (1994) comenta que, durante esse período, a invenção da nacionalidade entrava na pauta do dia como “questão de Estado” (SCHWARCZ, 1994, p. 9). O papagaio que levava o Brasil para o cenário mundial foi visto com bons olhos pelo governo Vargas. O personagem fez sucesso e, agora como protagonista, voltou às telas do cinema em 1945 no filme *Você já Foi à Bahia?*<sup>4</sup>.

Mas essa história começou bem antes, e precisamos nos questionar por que um papagaio. O papagaio é uma ave nativa da América do Sul, especialmente do Brasil. A capacidade de reprodução de sons que o papagaio possui despertou a atenção dos primeiros europeus que chegaram à região. Assim como as redes, o papagaio foi também um elemento iconográfico inúmeras vezes associado ao Brasil e descrito em letras e imagens nas narrativas dos viajantes a partir do século 16. As revistas ilustradas recorreram muitas vezes a seu uso, tanto como elemento da fauna nacional quanto destacando sua capacidade de reprodução de sons para criticar políticos ou pessoas que “falam demais”, reproduzindo discursos vazios.

Não avançaremos pelo caminho de inventariar a iconografia desse pássaro. Interessa-nos aqui um papagaio específico, o Zé Carioca. O personagem surgiu depois de uma visita, em 1941, do criador dos Estúdios Disney, Walt Disney (1901-1966). A viagem foi financiada pelo governo americano de Franklin Roosevelt (1886-1945) e idealizada pelo então coordenador de assuntos internacionais do governo, o magnata Nelson Rockefeller (1908-1979). Essa foi uma das inúmeras ações da “política da boa vizinhança”, que, em termos gerais,



propunha apoio econômico e venda de tecnologia americana em troca de alinhamento político com a potência do norte.

Foi nesse cenário que começou a trajetória do papagaio Zé Carioca, cuja criação teria sido inspirada na produção de J. Carlos (1884-1950). Isabel Lustosa (2006) comenta a oferta de trabalho que o próprio Disney teria feito ao caricaturista durante um almoço realizado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, proposta que teria sido recusado por J. Carlos. No entanto, o caricaturista teria enviado para Walt Disney um “desenho de um papagaio vestido com uniforme da Força Expedicionária Brasileira, abraçado ao Pato Donald, vestido de *marine*” (LUSTOSA, 2006, p.161). Embora os Estúdios Disney não deem créditos a J. Carlos, a ideia de um papagaio, elemento nativo da região, verde como a exuberante natureza brasileira, e que ainda apresentava a peculiaridade da fala, deve ter sido bastante sedutora e perfeita para atender aos interesses não apenas de Disney, mas também do Estado americano e do Estado Novo de Vargas.

A aparição do personagem nos quadrinhos, segundo Roberto Elísio dos Santos (2002), ocorreu já em 1942, meses antes do filme *Alô Amigos*. Apareceu inicialmente em pequenas tiras nos EUA, em *Disney’s Sunday Pages*. Após alguns anos sem publicação, os quadrinhos com Zé Carioca foram retomados, nos anos 1950, pelo argentino Luis Desduet nas páginas de *El Pato Donald*, em Buenos Aires, e em publicações da Editora Abril. Só no fim dos anos 1950 é que tivemos brasileiros escrevendo (Alberto Maduar e Cláudio de Souza) e ilustrando (Jorge Kato e Waldyr Igayara) os HQs de Zé Carioca, morador de uma favela no Rio de Janeiro, apaixonado pela rica Rosinha — com quem não pretende se casar—, amante do samba, muito esperto e apreciador da boa vida<sup>5</sup>.

Os quadrinhos de Zé Carioca representaram-no inúmeras vezes em redes, sobretudo a partir dos anos 1960, quando, segundo a periodização proposta por Santos (2002), os quadrinhos entraram na fase de “adaptação”, que se caracterizou justamente por “envolver o personagem no cotidiano brasileiro e também cercá-lo de elementos típicos da cultura nacional” (SANTOS, 2002, p. 9). Em uma capa de 1968 podemos ver o papagaio recorrendo ao “jeitinho brasileiro” para poder descansar sob a sombra de uma árvore. Zé Carioca usa sua gravata-borboleta para prender-se a um galho de uma árvore, a fim de sustentar seu pescoço, e, com outro pedaço de galho, apoia seus pés, criando uma rede invisível. A recorrência visual ao objeto é dispensada, pois o leitor já podia reconhecê-lo apenas pelo gestual corpóreo de seu uso. O desenhista, dialogando com a inteligência de Zé Carioca em lidar com adversidades, oferece uma adaptação moderna e — por que não? — minimalista da rede.

A presença das redes seguiu na fase seguinte, chamada de “assimilação”, iniciada a partir dos anos 1970 e que persistiu, segundo Santos (2002), até quase o fim do século 20. Nela, “o papagaio está imerso na realidade brasileira e tem exacerbadas suas principais características, como a aversão ao trabalho, a preguiça e a malandragem” (SANTOS, 2002, p.10). Quando não se podia fugir do trabalho, era melhor fazê-lo da forma menos exaustiva possível. A solução que Zé Carioca encontrou em 1976, quando teve de pintar uma parede, não poderia ter sido mais genial: armou sua rede usando uma escada aberta, deitou-se e apoiou sobre seu corpo um copo de refresco.

“O personagem dos quadrinhos mistura a simpatia e a cordialidade que possui nos desenhos animados à malandragem e à esperteza que, se não chegam a se tornar crime, tampouco podem ser consideradas éticas. Zé Carioca harmoniza o paradoxo de cordialidade e malandragem, não como contradição, mas como condição intrínseca de sua personalidade: sua cordialidade suaviza a malandragem, evitando que ele (e, por extensão, o brasileiro que representa) se torne o vilão da história. Sua malandragem reveste-se de função narrativa — é ela que impulsiona suas desventuras” (SANTOS, 2002, p. 4).

Para Pedro Moura (2008), foi durante a colaboração do paulista Ivan Sindenberg (1940) com o gaúcho Renato Vinícius Canini (1936) que Zé Carioca ganhou personalidade. A colaboração decorreu nos anos 1970 no Grupo Abril. A representação de um Zé Carioca vestido com uma simples camiseta rosa e calças azuis, em 1979, balançando em um velho sofá remendado e sustentado por uma corda desgastada, parece dialogar de forma bastante expressiva com o Brasil da ressaca do “milagre econômico” e dos “anos de chumbo”. Embora o papagaio não aparente preocupação ao desfrutar seu copo de refresco, a precariedade das condições materiais que o cercam conversa com a população brasileira naqueles anos, além de contrastar com o “Brasil lindo e trigueiro” evocado na letra de Ary Barroso.

É interessante observar como algumas das imagens de Zé Carioca em redes compartilham construções visuais com as Revistas Ilustradas (a publicação, com dois L, ou em geral, em cb?) do século 19, em torno da associação entre a rede, o alívio do calor e a natureza nos trópicos. Em capa de 1972, Zé Carioca recorre a uma mangueira com água direcionada para dentro de uma rede e que resulta em uma espécie de piscina improvisada. A água é utilizada para potencializar a sensação de frescor. A ideia é parecida com a utilizada por Fleiuss em 1868, que, na inexistência de uma mangueira à época, usou, com o mesmo objetivo, um regador. Em 1983, a relação da rede com a água se repete, mas agora o papagaio, em trajes de banho, arma sua rede em dois troncos na beira do mar, de forma a apenas tocar a superfície da água com o peso de seu corpo.

Em 1995, Zé Carioca, vestido de forma bastante informal, usando bonê e tênis, em um cenário urbano, provavelmente o calçadão de alguma praia carioca — os coqueiros estão plantados em pequenos nichos de terra rodeados de cimento —, escolhe o alto de dois coqueiros para armar sua rede e fugir do calor. Esses também estavam carregados de cocos, que são logo aproveitados pelo papagaio. Em 1876, Agostini também recorreu às palmeiras para armar redes, inserindo nelas grandes touros, também em busca de abrigo e alívio ao calor do Rio de Janeiro. A união de cenários naturais e redes foi se atualizando, mas acerca da mesma questão: o calor na cidade.

A iconografia da rede nesses impressos parece ter comportado muito mais que “corpos estranhos”: senhores cabeçudos, arlequins, bois, papagaios. Eles propõem diálogos criativos sobre um país quente, desigual e rico em heranças nativas, mas cujo entendimento parece ser vislumbrando apenas quando intermediado pelo riso.

Rosangela de Jesus Silva é doutora em história da arte com pós-doutorado em artes pela Unicamp. É professora do Instituto Latino-americano de Arte Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na Universidade de Évora (Portugal).



MACUNAIMICAMENTE,  
OU O CÔNCAVO E O CONVEXO DA REDE

RAFAEL CARDOSO

I  
JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: A Morte do Poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

“Ai, que preguiça”, bocejou Macunaíma, e assim deu impulso a toda uma linhagem de críticos laboriosos e suas diligentes interpretações. Dá trabalho, no Brasil, esse negócio de ter preguiça. Vale observar que o lugar de sua fala foi uma rede de dormir. Não há quem pense no herói sem nenhum caráter sem lembrar da imagem de Grande Otelo — na versão para o cinema, de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade — balançando numa rede de buriti. Mais adiante, no mesmo filme, outra rede de dormir, essa de pano vermelho, serve de cenário para as brincadeiras entre o Macunaíma branco (Paulo José) e a guerrilheira Ci (Dina Sfat). A opção por desdobrar o personagem em dois atores — um negro, baixinho e cômico; outro branco, jovem e galã — acrescenta um nível de leitura que nem o próprio Mário de Andrade previu. Na telona, o Macunaíma do livro, mestre em disfarces e transformações, fluido e cambiante como o percurso de um rio, virou dicotomia. Não mais o rio, mas suas margens opostas. Duplo e dúplice. Confrontado assim consigo mesmo, o Macunaíma geminado abre margem para pensar outras identidades espelhadas e marginais. Por exemplo: Mário de Andrade na rede, em conhecida ponta-seca de Lasar Segall, produzida em 1929, um ano após a publicação de *Macunaíma*. Na gravura, Mário aparece sentado, de pernas cruzadas, fazendo anotações. A rede como lugar de trabalho, não de descanso. Os ângulos de seu corpo — joelhos e cotovelos, queixo e sapatos pontudos — pouco se conformam às curvas do pano. A imagem é recheada de detalhes oblíquos, tortuosos, espetadiços. Há uma planta à direita que mais parece uma composição construtivista ou um dos famosos relevos de canto de Tatlin. Os babados da rede pendem rígidos e ortogonais como tantas planilhas enfiadas debaixo do corpo do modelo. Um estranho grafismo logo atrás da cabeça, quase um raio prestes a atingi-la, mal disfarçado como elemento do tecido. Da plantação ao fundo até as listras da meia, tudo ali é risco e traço nervoso. Menos o braço, a mão e o rosto de Mário, suavizados por volume e sombreado. Sua careca, despontando acima do horizonte, faz eco ao sol que se põe logo abaixo dele. São os dois únicos elementos redondos e férteis em meio a uma paisagem de aridez.

Seria mais sensato concluir que esse confronto entre o Mário rígido e o Mário fluido é coisa da cabeça de Segall. Todavia, existe uma foto do poeta numa rede em que ele aparece sorridente com um bebê ao colo. Nela, Mário também se senta na rede em vez de deitar. Seu terno branco alinhado introduz uma nota discrepante de formalidade. Ao mesmo tempo, seu sorriso aberto sugere outro lado, mais meloso. Parece um menino travesso travestido de senhor de respeito, ou um titio orgulhoso posando com o sobrinho, depois do almoço, antes de voltar para a repartição. A tirar pela foto e pela gravura, havia algo em Mário que sugeria a contradição. Com o benefício da certeza de quem leu suas cartas e sua biografia, sabemos que o próprio se descrevia

como um ser dividido em duas metades: a de cima e a de baixo, que viviam em estado de guerra<sup>1</sup>.

Há algo a mais de contraditório nessas imagens que não deriva do sujeito retratado, mas da rede como cenário. É sabido quanto foram importantes para Mário, na urdidura de *Macunaíma*, os conhecimentos folclóricos adquiridos em suas viagens ao Nordeste e à Amazônia. Para alguém com seus estudos e gostos, deixar-se retratar na rede era afirmar um entendimento específico de pertencimento cultural: Mário, o brasileiro, deitado em pendente berço esplêndido. Não deixa de ser irônico que o autor do retrato mais brasilianista entre os muitos de Mário tenha sido justamente Segall — imigrante, judeu, sem nacionalidade muito definida. A brasilidade retratada por quem menos de direito, por alguém que em breve seria acusado de não ser brasileiro o suficiente durante as perseguições sórdidas instigadas pelos integralistas. O verde-amarelismo em preto e branco, carimbado em três vias de idêntico terror.

Segall não foi o único a recorrer à rede de dormir para encenar uma identidade à qual tinha tênue direito. Carybé, outro artista de nacionalidade incerta — meio argentino, meio italiano, meio brasileiro, dando uma soma em que o inteiro se compunha de mais de duas metades —, encontrou igualmente no aconchego da rede subsídios para representar a alma nacional. O pretexto, não por acaso, foi *Macunaíma*. Em 1943, Carybé se propôs a traduzir a obra para o espanhol e produziu uma série de desenhos para ilustrar o livro. Das cerca de 40 imagens que criou, nada menos do que oito contêm redes de dormir. Entre macacos e papagaios, palmeiras e bananeiras, canoas e jangadas, zebus e formigueiros, batuques e quadrilhas, a rede desponta como motivo privilegiado para estampar o que somos. Ou, pelo menos, o que achamos que somos. Ou, talvez ainda, o que o forasteiro acha que somos e com o qual condescendemos em concordar. Mário de Andrade, ao ver esses encantadores desenhos, de pronto aprovou.

Como todos os povos, o brasileiro gosta de fazer imagens de si mesmo. Só que, diferentemente de muitos outros povos, nós nos comprazemos quando essas imagens confirmam as ideias que os outros fazem de nós. Abraçamos a baianidade lírica de um quase italiano nascido na Argentina e que encontrou seu lugar num terreiro de Salvador. A brasilidade profunda de um lituano-russo-alemão que descobriu na zona do manguê os recônditos de nossa alma tristonha de subúrbio. O folclorismo modernista de um paulista que se senta torto na rede e se desencurva nas dobras das lendas amazônicas. Mais do que reflexivos, somos fantasiosos. Deitamos na rede para sonhar um sonho confuso — às vezes bom, às vezes mau — daquilo que gostaríamos de ser no dia em que vencermos a preguiça que nos atribuem.

Faríamos bem em atentar para nosso fingimento, em olhar para aquilo que nos tornamos de fato. E o fato é que temos medo de fazê-lo. Sabemos, no fundo, o que acontece com quem escancara a verdade no Brasil. Mário de Andrade, que morreu uma morte ruim, deprimido, cheio de remorsos e fobias, aos 51 anos, não nos deixa mentir. Após uma vida toda se equilibrando entre poderio e plasticidade, acabou sucumbindo à aspereza do juízo que Oswald Costa fez dele na *Revista de Antropofagia*, em 1929, no auge da briga que o levou a romper relações com Oswald de Andrade. Mário, segundo o Oswald porta-voz de Oswald, era bom poeta quando esquecia que era crítico,



quando deixava “explodir dentro dele o negro bom que ele quer inutilmente esconder por medo da Santa Madre Igreja”. O que interessava em Mário, ainda segundo esse mesmo texto, era a “parte bode” e não “a parte doutoral, pedante, falsamente erudita, a parte do branco hipócrita do coro de Santa Efigênia”<sup>2</sup>.

Mário, que era tudo menos bobo, entendeu o ataque velado a sua homossexualidade, a sua compleição mestiça, a sua fé católica. Cortou os laços com os ex-amigos. Porém, não por meio da desforra bravia de um Jiguê, irmão guerreiro de Macunaíma, mas antes macunaimicamente, deixando para lá. Queixou-se apenas para Tarsila do Amaral, a quem confessou estar ferido com as caçadas e os insultos de Oswald<sup>3</sup>. De resto, poderíamos tentar adivinhar o que se passava pela cabeça de Mário, sentado na rede, anotando suas impressões do mundo espetadiço que o cercava. Mas dá uma preguiça! Mais fácil ficar fingindo que eram todos muito amigos — os personagens dessa anedota de mau gosto que elevamos em boa sociedade.

A rede, quanto mais esticada, melhor encobre suas dobras. Objeto que sustenta o corpo mas tolhe seus movimentos, ela é o filtro que separa nossas boas intenções de nossa má índole. Sua trama prende o que importa e deixa passar o que não interessa. Berço e barreira, manto e mortalha, ela nos apanha no cochilo e nos enreda em seu doce balanço. Balança, balança, balança... mas não cai.

<sup>2</sup> COSTA, Oswaldo. “Resposta a Ascenso Ferreira”, *in: Revista de Antropofagia*, 2<sup>ª</sup> dentição, n. 15. *Diário de S. Paulo*, 19 de julho de 1929, p.12.

<sup>3</sup> AMARAL, Aracy A. (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p.106.

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

*Tradução de Rafael Cardoso*

Rafael Cardoso é escritor e historiador da arte, professor colaborador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Instituto de Artes) e pesquisador associado à Freie Universität Berlin (Lateinamerika Institut).

## SOBRE VIDAS, VENTOS E ESPERAS

FERNANDO DE TACCA

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*

*Tradução de Fernando de Tacca*



Francisco, tempos depois, o rapaz já tinha então a própria rede e procurou um lugar perto da fomalha para enfrentar o frio noturno.

A rede indígena, de descanso e lugar de afetividades e sensualidades, também foi local da proscrição, um desterro das próprias terras perante a impotência frente à selvagem ação civilizadora. Darcy Ribeiro (1995) lembra as memórias desses primeiros tempos: iludidos pelos viajantes que chegavam com seus trajes e ferramentas e impunham uma nova ordem moral, religiosa e econômica, os povos nativos logo se tornaram mercadorias cativas desses viajantes, e a negação de seu futuro na terra sem males encontrou seu mundo opositor, e, deitados nas redes, morriam inertes de tristeza. A beleza da trama das fibras feitas pelos teares rudimentares, que, muitas vezes, em ritos funerários, envolviam o defunto em primeira sepultura impregnou-se da morte por antecipação; a impotência contra o colonizador.

A cama ao vento desloca-se da maloca e da casa de caça dos nativos para ser incorporada às práticas do pobre mameluco ou do índio, carregador de cargas das novas terras, que, sem cavalo, como os espanhóis, marcava seus pés na trilha das matas para levar também doentes e mortos em redes, além de transportar seus senhores e suas damas, ou seus filhos, nos deslocamentos entre as propriedades e a cidade. Sérgio Buarque de Holanda (1994) afirma que o uso das redes no período colonial está diretamente vinculado à própria mobilidade da população da época.

A locomoção por meio das redes passou a ser prática espalhada por todo o Brasil, além da possibilidade de em muitos lugares isolados elas poderem ser tecidas *in situ*, como fizeram os paulistas no início da ocupação, muito afinados às práticas indígenas. Uma vantagem clara em relação aos móveis pesados era a possibilidade de mudar um ambiente ao enrolar as redes, propiciando também deslocar funcionalidades espaciais. Para as casas senhoriais, as redes complementavam a extensão da varanda para o jardim e o quintal, e assim foi incorporada sua praticidade para as casas do Sul. Entretanto, muitos relatos de casas de famílias abastadas no interior do Brasil baseavam-se em deslocamentos propiciados pelas redes. Essa prática é ainda corrente no interior do Nordeste e principalmente no Norte do Brasil, onde os espaços das redes são também lugares de convivência social e familiar, como historicamente se fez a relação objeto-espço: uma sala converte-se em quarto de dormir. Uma forte indústria consolidou-se principalmente nos estados do Ceará e de Pernambuco, pela associação da rede à ideia de lazer e de descanso, incorporada na imagem do jovem vendedor de redes, dispostas aos montes e pesadas em seus ombros, pelas praias brasileiras. Continua a carregar redes, agora vazias, à venda, para seu sustento diário.

Se nosso anti-herói andradeano, Macunaíma, adorava sua rede para se espreguiçar e dali estender o personagem “sem caráter”, em contradição com uma sociedade moralista, para a construção de uma visão de outro Brasil, os ventos de sua cama foram importantes para sua preguiça alógica. A rede indígena transformou-se em lugar de confronto entre o tradicional e o correto; assim, de certa forma, podemos entender o novo local que a rede pode ocupar como lugar de ócio, sem culpa, em tempos atuais, em alguns espaços domésticos brasileiros. Leila Meza Algranti (2018), em seu texto sobre as relações da vida doméstica no âmbito familiar no período colonial, indica, entretanto, que a metáfora da preguiça foi generalizada e ainda é muito forte no imaginário, principalmente quando nos remetemos ao índio e a suas redes, mas também quando os senhores eram abanados por escravos e mucamas.

Quando nós nos voltamos para a história da fotografia brasileira, sem dúvida, as poucas e marcantes fotos realizadas pelo major Luiz Thomaz Reis em espaços internos de casas indígenas, pelas dificuldades técnicas de então (no começo do século 20), são um marco para pensarmos na ideia do ir e vir do balanço da rede. As jovens indígenas da etnia ariti estão descontraídas ao olhar do fotógrafo e se mostram felizes e interativas, fazendo transparecer uma relação de proximidade e cumplicidade entre elas e o homem que as registra/imortaliza através da câmera, o que destoa dos retratos posados de até então; uma sensibilidade etnográfica que faz se aproximar também com o uso cotidiano do objeto, não somente como um elemento a mais para compor o retrato. A ideia de uma rede no cotidiano indígena nos revela então um bem-estar do embalo, uma afetividade das jovens além do imobilismo dos retratos pensados como inventários culturais. Dentro da imagética da Comissão Rondon, Reis procura nos mostrar um índio ainda original e tradicional, sem influências externas, em plenitude étnica. Nas cenas finais de seu filme sobre a expedição de exploração do Rio Ronuro — feito em 1924 e editado dentro do programa cinematográfico Ao Redor do Brasil (1932) —, Reis está cercado por dezenas de indígenas em suas redes dispostas em harmonia com a mata.

Um lugar de deslocamento das ações cotidianas, lugar de espera, qualquer que seja, onde o tempo passa pacientemente através dos ventos no entorno da rede, é sintetizado dentro de uma cultura visual no Brasil nas imagens do exílio interno de Getúlio Vargas em sua cidade, São Borja, quando foi destituído do poder depois do fim da Segunda Guerra Mundial, em fotografias de Pedro Flores. O descanso do político gaúcho na rede de uma varanda foi sua paciente estratégia para seu outro momento histórico, quando voltou logo em seguida ao poder por meio do voto popular. De bombachas e com seu tradicional chimarrão, o ex-ditador colocou a política nacional em compasso de espera em uma imagem-síntese do período. Inúmeras imagens fazem parte dessa cultura visual e reportam situações muito diferenciadas em seu contexto social, demonstrando a pertinência de um elemento cultural no cotidiano do povo brasileiro.

Além do etnográfico e do documental direto, a percepção das luzes nas fotos de Maureen Bisilliat, balanceando o jogo luminoso entre o claro e o escuro, ou então as cores saturadas de Luiz Braga exploram o pictórico do objeto e de seu contexto. A criação artística em Cláudia Andujar e Alexandre Sequeira desloca o objeto, seja pela montagem fotográfica, seja pela impressão dos retratos no próprio objeto; são situações contemporâneas que colocam a rede dentro de uma nova visualidade. Cláudia Andujar manipula as imagens, no melhor sentido, para aproximar-se do mundo mágico dos ianomâmis, criando assim outra forma de etnografia do sensível, como uma etnopoética da imagem (BRANDÃO, 2004). Da mesma forma, Alexandre Sequeira propõe um encontro do objeto, da pessoa, da casa e de seu entorno e do próprio artista em imagens impregnadas do saber da cultura popular.

As imagens de um Brasil que se deita para o descanso nas redes, uma espera de um porvir, de um jogo lúdico de crianças, ou somente para o deleite da alma quando o tempo sopra pelas bordas da trama, realizadas por muitos fotógrafos e fotógrafas, assim como cineastas, configuram uma fronteira muito alargada entre os documentos etnográficos, históricos e domésticos e cristalizam afirmações identitárias desse modo de ser e estar.

Fernando de Tacca é professor no Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente em pós-doc na Universidad de Zaragoza (2018/19 — Bolsa Fapesp). Autor de: A imagética da Comissão Rondon (Papirus, 1999); Imagens do sagrado (Unicamp, 2009); Colecionadores privados de fotografia brasileira (Intermeios, 2015).



Abelardo da Hora. Adriana Aranha. Benedito José dos Santos. Candido Portinari. Carybé.  
Daniel Santiago. E. Gato. Edjailson Batista Lira. Isaac Diniz Lucio. J. Borges. John Rafael. Lucio Costa.  
Luís da Câmara Cascudo. Marcel Gautherot. Maureen Bisilliat. Mestre Vitalino. Nilo. Pierre Verger.  
Rodrigo Ambrósio. Vallandro Keating. Virgínia Pinho

INVENÇÕES  
DO NORDESTE  
*INVENTIONS  
OF THE BRAZILIAN  
NORTHEAST  
REGION*



Também como reflexo da busca pela modernidade no Brasil, as redes foram essenciais para criar identidades regionais baseadas nas ideias de artesanato e folclore. No que diz respeito ao Nordeste, essas representações foram estudadas pelo historiador Durval Muniz no livro *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* (1999). Neste núcleo estão reunidas algumas obras que transformam mitos sobre a relação entre as redes e essa região geográfica em imagens. A associação delas com a seca e a tragédia da migração ao Sudeste, por exemplo, é uma dessas histórias. Enquanto isso, outros trabalhos tecem um elogio ao Nordeste e se utilizam das redes não só como símbolo de orgulho, mas também reflexo da potente indústria têxtil local. Como um objeto pode se tornar ícone de uma região? É importante desnaturalizar a relação entre objeto, regionalismo e identidade.

As a reflection of the modernity project, hammocks were crucial to shape regional identities based in craftwork and folklore. Regarding the Brazilian Northeast, historian Durval Muniz studied those depictions in his book *A Invenção do Nordeste e Outras Artes* ("The Invention of the Northeast and Other Arts", 1999). This session gathers some pieces that translate into images the myths about hammocks and its relations to that geographical region. The association of hammocks to drought and the tragedy of northern migration to the Southeast is only one of those stories. Meanwhile, other pieces make a compliment to the Northeast, by representing hammocks not only as a symbol of pride, but also as a reflection of the strong local textile industry. How can an object become the icon of an entire region? It is important to denaturalize the link between the object, regionalism and identity.





Pierre Verger  
*Mulundus, Maranhão, Brasil/Mulundus,*  
 state of Maranhão, Brazil, 1948  
 Fotografia/Photography  
 50×50 cm  
 Pierre Verger © Fundação Pierre Verger/  
 © Pierre Verger Foundation



Daniel Santiago  
 “Círculo Aberto de Performance  
 em Rede”/“Hammock Performance  
 Open Circuit”, 2008  
 Pintura sobre rede/Painting on hammock  
 132×380 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

Luiz da Câmara Cascudo  
*Rede de Dormir: Uma Pesquisa Etnográfica/*  
 Hammock: an Ethnographic Research, 1955  
 Livro/Book  
 25×17,5 cm  
 Coleção particular/Private collection

Edvaldo Gato  
 Selo comemorativo *Rede de Dormir*,  
 número 891, da série *Cultura Popular*,  
 16 de outubro de 1974/*Sleeping Hammock*  
 commemorative stamp, number 891,  
 from the series *Popular Culture*, October  
 16th, 1974  
 Rotogravura/Rotogravure  
 7,5×7,5 cm  
 Coleção particular/Private collection

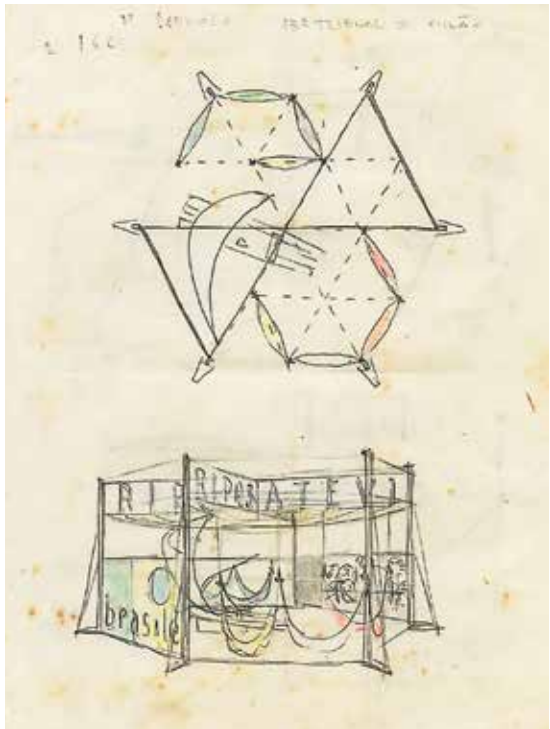
Marcel Gautherot  
*Jangadas e Jangadeiros, Aquiraz—Ceará/*  
 Wooden Raft and Raftsmen,  
 Aquiraz—Bahia, c. 1950  
 Fotografia/Photography  
 50×50 cm  
 Marcel Gautherot/Acervo Instituto  
 Moreira Salles/Moreira Salles Institute  
 collection







Lucio Costa  
*Riposatevi*, 1964  
 Reprodução de desenhos preparatórios/  
 Drafts reproduction  
 28 x 21 cm  
 Acervo/Collection Lucio Costa



Rafael Salim  
 Registro fotográfico da montagem  
 de *Riposatevi* no Museu de Arte  
 Contemporânea de Niterói — curadoria  
 de Pablo Leon de La Barra e Raphael  
 Fonseca, 2018/Photographic record  
 of *Riposatevi* stage production  
 in the Contemporary Art Museum  
 of Niterói — curators: Pablo Leon de  
 La Barra and Raphael Fonseca, 2018  
 Fotografia/Photography  
 50 x 32,5 cm  
 Coleção do artista/Artist collection

Evento dedicado ao design e à arquitetura, a *Trienal de Milão* teve sua 13ª edição organizada por Umberto Eco e Vittorio Gregotti em 1964 com o tema “tempo livre”. A participação do Brasil foi encabeçada pelo arquiteto e urbanista Lucio Costa. Inicialmente, ele pensou em construir um grande hexágono e, dentro dele, suspender redes de dormir em desenhos geométricos, repetindo formas triangulares dentro dessa “arena”. Acima das redes estaria a palavra italiana “*Riposatevi*” (“repousai”) escrita várias vezes. O verbo no imperativo potencializava o apelo ao toque. Em alguns dos vãos das estruturas do hexágono, grandes painéis conteriam imagens e a sinalização do pavilhão.

Na segunda versão do projeto, mais próxima do que foi efetivamente realizado, a estrutura hexagonal foi abolida. A concepção espacial foi aberta e as redes ocupavam o centro de uma sala. Ao redor, painéis ou paredes onde seriam colocadas imagens. As redes, armadas desde o teto com cabos de aço, formavam desenhos hexagonais e a palavra “*Riposatevi*” era apresentada frontalmente, na entrada da sala, também suspensa. Interessante perceber no desenho alguns detalhes que resumem o projeto de Lucio Costa: além das redes, logo no centro da imagem há o contorno de um violão; ao fundo, o esboço da silhueta de uma jangada. O arquiteto decidiu, por fim, além dos objetos, ter fotografias de autoria de Marcel Gautherot de imagens da Praia de Aquiraz, no Ceará, e também da construção e inauguração de Brasília. Dessa maneira, o pavilhão do Brasil concentrava elementos que representariam o país em diversas camadas: rede (repouso) e violão (música e lazer); jangada e plantas (natureza); a nova capital (modernidade).

Publicada no catálogo da *Trienal*, uma das únicas fotografias que documenta a montagem parece ser bastante fiel ao último esboço de Costa. O chão foi inteiramente forrado por um tapete de fibra de coco e as redes vieram da indústria Redes Philomeno, de Fortaleza. Chama a atenção na proposta a opção por objetos e discursos identitários que vão ao encontro da produção textual de Câmara Cascudo.

The Triennale di Milano, an event dedicated to design and architecture, had its 13th edition organized by Umberto Eco and Vittorio Gregotti in 1964 around the theme “free time”. Brazil’s participation was led by architect and urbanist Lucio Costa. Initially, he thought of building a large hexagon and, within it, suspending hammocks arranged repeatedly in triangular shapes within that “arena.” Above the hammocks, the Italian word *Riposatevi* (“repose”) would be written several times, the imperative mood of the verb broadening the tactile appeal. In some of the gaps of hexagon structures, large panels would contain images and signs of the pavilion.

In the second version of the project, which is closer to what was actually realized, the hexagonal structure is eliminated. The spatial design is open and the hammocks take up the center of a room. Circled by, panels or walls where images would be placed. The hammocks, fastened by steel cables to the ceiling, formed hexagonal designs and the word *Riposatevi* was also suspended at the entrance of the room. It is interesting to note some details of the drawing which summarize Lucio Costa’s project: besides the hammocks, in the center of the image shapes the outline of a guitar; and in the background, the outline of a raft’s silhouette. The architect decided, in addition to the objects, to include photographs of the beach of Aquiraz, Ceará and also the construction and inauguration of Brasília taken by Marcel Gautherot. In this way, the pavilion of Brazil combined elements that represented the several layers of the country: hammock (rest) and guitar (music and leisure); raft and plants (nature); the new capital (modernity).

Published in the *Triennial* catalog, one of the only photographs documenting the assembly seems to be quite faithful to Costa’s latest sketch. The floor was entirely lined with a coconut fiber carpet and the hammocks were manufactured by Philomeno hammocks, based in Fortaleza. The proposal calls for the choice of objects and identity discourses that connect to the textual production of Câmara Cascudo.



Maureen Bisilliat  
Série *Sertão*, déc. 1960/*Sertão* series,  
1960 decade  
Fotografia/Photography  
50 x 32,5 cm  
Maureen Bisilliat/Acervo Instituto Moreira  
Salles/Moreira Salles Institute collection







Adriana Aranha  
Sem título/Untitled, 2007  
Tecido, linha de algodão, crochê  
e costura/Fabric, cotton thread,  
crochet and sewing  
150 x 370 x 120 cm  
Coleção da artista/Artist collection

Rodrigo Ambrósio  
*Rede de Descanso* (Resting  
Hammock), 2015  
Couros de boi e bode/  
Ox and goat leather  
200 x 100 cm  
Coleção/Collection Ione Costa





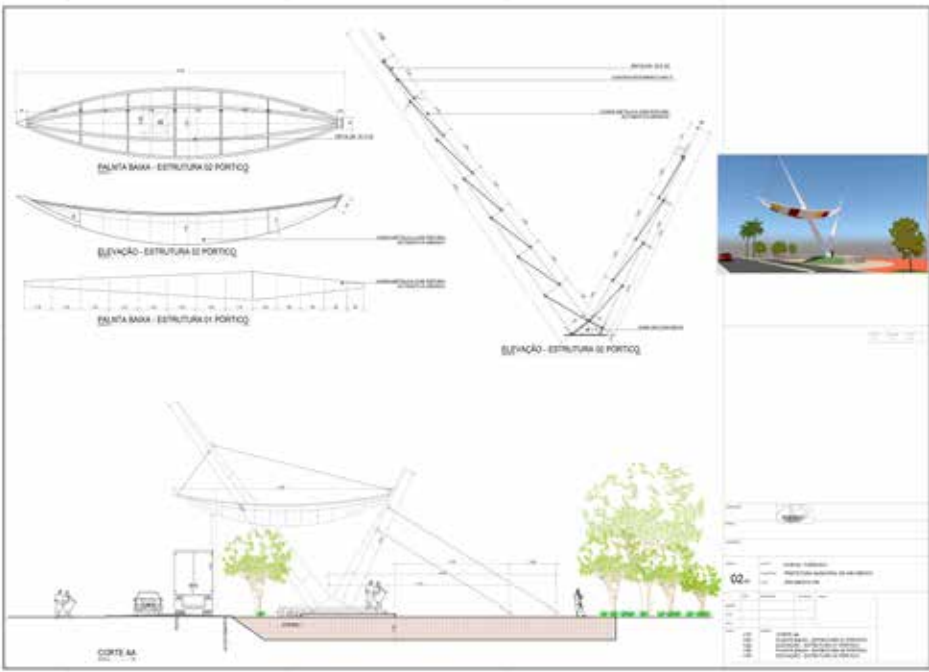






São Bento, cidade localizada no estado da Paraíba, produz mais de 12 milhões de redes de dormir por ano. Com vendas para todo o Brasil e para diversos pontos do mundo, grande parte de sua população trabalhava diretamente na indústria da rede. Devido a essa movimentação econômica, ela se transformou em um grande símbolo da identidade cultural do local. Em 2006, foi construído um pórtico na entrada da cidade com uma rede gigante. Até onde se sabe, esse é o único monumento do mundo dedicado à rede de dormir. Uma lei municipal de 2017 criou o Brasão de Armas do Município de São Bento na Paraíba. Na justificativa, a indústria têxtil destacada em meio a outros símbolos da cidade: “O escudo azul representa o azul do céu do sertão, bem como a água do Rio Piranhas, que, assim como corta a cidade, corta também o brasão, representado pelas três faixas de prata. Devemos sempre recordá-lo e protegê-lo, afinal é nossa maior riqueza. Outra de nossas riquezas é a indústria têxtil, representada por nosso maior e mais famoso produto. A rede armada de ouro abre um precedente histórico, sendo uma figura única em heráldica de domínio”.

São Bento, is a town in the state of Paraíba, that manufactures more than 12 million hammocks a year. Selling to the whole country and many countries worldwide, a great part of its inhabitants work in the textile industry. Because of the economic activity, the location has become a great symbol of local culture. In 2006, a pórtico was built in the town entrance, featuring a giant hammock. It's the only known monument for the hammock in the world. A 2017 municipal law created the São Bento Coat of Arms, featuring the textile industry as one of the town's symbols: “The blue crest represents the blue sky, as well as the Piranha River water—which crosses the coat as it crosses the city, represented by the three silver stripes. We must always remember and protect it, as it is our greatest asset. Another treasure of ours is the textile industry, represented by our most valuable and famous product. The golden hammock sets a historical precedent, as a unique figure in the heraldic domain”.



John Rafael  
Brasão da cidade de São Bento/  
São Bento Coat of Arms, Paraíba, 2017  
Impressão/Print  
20×21 cm  
Prefeitura de São Bento/São Bento  
City Hall, Paraíba

Edjailson Batista Lira  
Projeto do monumento da cidade  
de São Bento/Project for the  
monument in the city of São Bento,  
Paraíba, 2006  
Impressão/Print  
59×84 cm

Isaac Diniz Lucio  
Foto do monumento da cidade  
de São Bento/Photo of the  
monument in the city of São Bento,  
Paraíba, 2019  
Impressão/Print  
10×15 cm  
Coleção particular/Private collection



Daniel Santiago  
“Circuito Aberto de Performance em Rede”/  
“Hammock Performance Open Circuit”, 2008  
Proposta recusada para o 15º Salão da Bahia,  
fotos de ação/Rejected proposal for the  
15th Bahia Art Room, action fotos  
28×21 cm e/and 10×15 cm  
Dimensões variáveis/Variable dimensions  
Impressão sobre papel/Printing on paper  
Coleção do artista/Artist collection



# CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE

PROPOSTA PARA O 15º SALÃO DA BAHIA - MAM - SALVADOR - 2008

REDE é uma cama balouçante, muito usada no nordeste do Brasil, feita de tecido resistente, com extremidades terminadas em punhos, armadas geralmente em paredes ou em árvores.

PERFORMANCE EM REDE é a atuação pública de um artista transformando uma rede em cenário, em adereço, em decoração, em cama e em tudo mais o que for preciso para realizar sua performance.

Os participantes do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE atuarão em redes armadas em lugares públicos, nas cidades citadas neste projeto, na tarde do dia 15 de dezembro de 2008, dia da abertura do 15º Salão da Bahia.

Os participantes do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE não executarão nenhuma ação que possa gerar algum tipo de risco à comunidade, ou que possa comprometer o patrimônio, ou a integridade física das pessoas, ou que impeça o direito de ir e vir.

Cada participante remeterá uma foto da sua performance, via Internet (no dia 15 de dezembro), aos outros participantes. Tudo estará em todos.

Cada participante remeterá uma foto da sua performance (no dia 15 de dezembro), ao Museu de Arte Moderna da Bahia (mam@mam.ba.com.br) com o objetivo instalar a exposição virtual do CIRCUITO ABERTO DE PERFORMANCE EM REDE, para ser visitada por qualquer Internauta (No transcurso do 15º Salão da Bahia, a critério da Comissão de Seleção, conforme negociação junto à Coordenação do Museu). Tudo conforme o item 4.3, do Regulamento da Seleção do 15º Salão da Bahia.



Nestas obras, percebe-se o interesse na invenção de imagens vinculadas ao Nordeste e seu potencial trágico. Um exemplo é Abelardo da Hora, com sua xilogravura sobre o enterro na rede. Ao utilizar a técnica da gravura em madeira, faz-se a associação com a literatura de cordel e a identidade nordestina. Ademais, a xilogravura também está inserida no fazer do expressionismo alemão, colocando o artista em uma plasticidade dramática entre a modernidade europeia e o Nordeste.

Mestre Vitalino tem, entre suas peças mais famosas, um *Enterro na Roça*, em que a rede está presente. A dramaticidade da imagem é contraposta à pequenez e fragilidade dada pela modelagem em barro. Alçado a ícone nacional desde 1947, com a realização da 1ª *Exposição de Cerâmica Pernambucana* no Rio de Janeiro, Vitalino criou uma iconografia que até hoje é reproduzida e recodificada.

*Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, foi publicado em 1955. As ilustrações e adaptações do livro dão destaque à iconografia do enterro na rede. Carybé, ao fazer a capa para uma das edições, escolheu justamente esse momento narrativo, assim como Vallandro Keating não apenas selecionou o mesmo tema, mas emulou a linguagem da xilogravura na capa do primeiro vinil com a versão musicada da obra feita por Chico Buarque.

In these set of works, the interest to invent images linked to the Northeast, and their potential for the tragic, is noticeable. An example of this is Abelardo da Hora, with his woodcutting of a burial in a hammock. The utilization of the woodcutting technique is associated with the traditional *Cordel* literature and the Northeastern identity. Moreover, woodcuttings are also entrenched in the works of German expressionism, thus dramatically inserting the artist between European modernity and the Brazilian Northeast

Among Master Vitalino’s most famous pieces, one has, a *Burial in the Field*, in which a hammock is present. The drama in the image juxtaposes the smallness and fragility due to the fact of being modeled in clay. Raised to the status of national icon since 1947, with the 1st *Exhibit of Ceramic art of the State of Pernambuco* in Rio de Janeiro, Vitalino created an iconography that to this day is reproduced and reinterpreted.

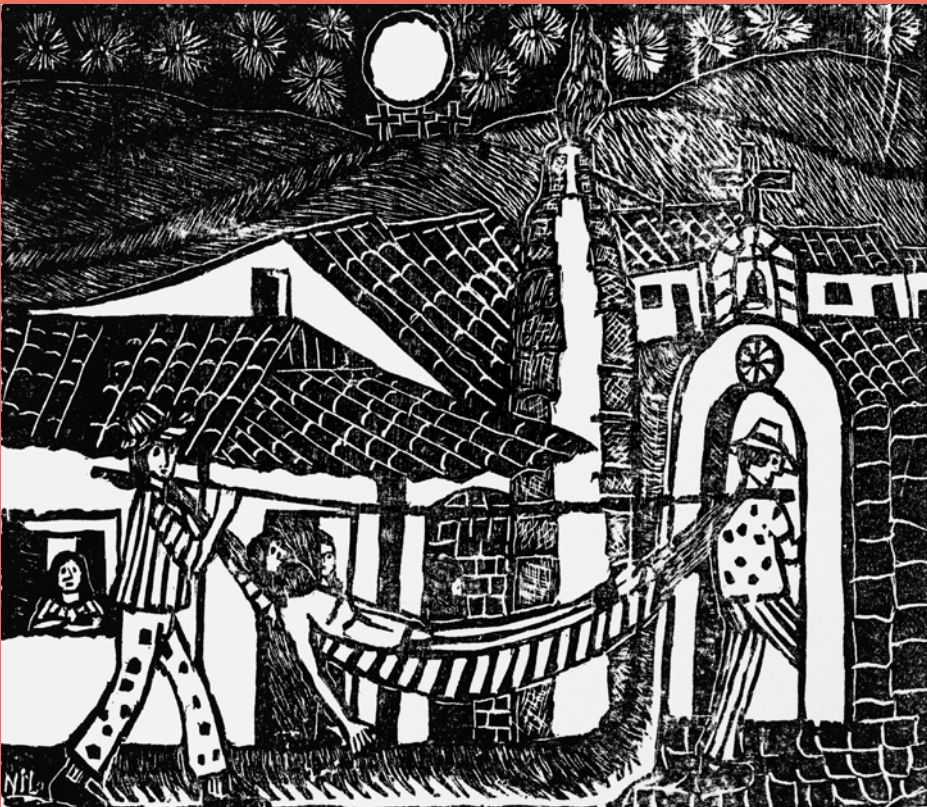
*Morte e Vida Severina* (*Life and Death of Severino*), by João Cabral de Melo Neto, was published in the 1955. The book’s illustrations and adaptations highlight the iconography of the hammock burial. When the artist Carybé, did the cover for an edition of the book, he chose this exact moment in the story, as did Vallandro Keating, who not only chose the same theme, but emulated the woodcutting language in cover of the album for the musical version performed by singer/ composer/author Chico Buarque.

Vallandro Keating  
Capa do disco *Morte e Vida Severina*,  
de Chico Buarque de Holanda  
Album Cover of “Life and Death  
of Severino” by Chico Buarque  
de Holanda, 1965  
18×18 cm  
Coleção particular/Private collection

Carybé (Hector Julio Páride Bernabó)  
Capa do livro *Morte e Vida Severina*,  
de João Cabral de Melo Neto/Book  
cover of “Life and Death of Severino”, 1982  
José Olympio Editora/José Olympio  
publishing house  
21×14 cm  
Coleção particular/Private collection

Abelardo da Hora  
*Enterro de Camponês*/Burial  
of a Peasant, 1953  
gravura/engraving  
37×53 cm  
Acervo/Collection Pinacoteca  
do Estado de São Paulo  
Doação de/Donation from Carlos  
Scliar, 1994

Nilo  
*O Sepultamento de Jesus—Via Sacra/*  
*Jesus’ Burial—Via Crucis*, 1997  
xilogravura sobre papel/woodcut  
21,8×31,7 cm  
Coleção Gilmar de Carvalho,  
da Coleção de Artes Visuais do Instituto  
de Estudos Brasileiros—IEB-USP/  
Gilmar de Carvalho collection, from the  
Visual Arts Collection in the Brazilian  
Studies Institute—IEB-USP







Candido Portinari  
*Enterro na Rede*/Burial in the Hammock, 1943  
 Desenho sobre papel/Drawing on paper  
 18×21,5 cm  
 Acervo/Collection Pinacoteca do Estado de São Paulo  
 Compra do Governo do Estado de São Paulo/State of São Paulo administration purchase, 1978



É notável o interesse de Cândido Portinari pela pintura histórica e pela identidade nacional. O artista apresentava uma tensão entre gerar imagens populistas, ou seja, que comunicassem ao “povo” a “identidade brasileira”, e uma experimentação plástica que tentava desconstruir parcialmente o caráter mimético de suas imagens. Portinari estava preocupado em criar obras que narrassem episódios de uma “história oficial do Brasil”, daí uma série como a dos *Retirantes*, realizada entre 1944 e 1945. Duas dessas pinturas são intituladas *Criança Morta* e as outras foram chamadas de *Emigrantes*, *Retirantes* e *Enterro na Rede*. É interessante observar esta última desde o esboço: com traços fortes, o artista delinea quatro corpos humanos que acompanham uma rede de dormir que sustenta o peso de um cadáver. O formato da composição contribui com seu caráter narrativo: os corpos se movimentam horizontalmente. O desenho faz lembrar o enterro de negros escravizados criados por Debret e Chamberlain: a circunscrição étnico-racial da tragédia (ali os negros, aqui os nordestinos) e a tentativa de denúncia dos desfalques da modernidade no Brasil.

Candido Portinari’s interest in historical painting and national identity is remarkable. The artist walked the line between creating populist images, that is, those which communicated the “Brazilian identity” directly to the “people”, and artistic experimentation aiming to partially deconstruct the mimetic nature of his images. Portinari was interested in creating works that narrated episodes of an “official history of Brazil”, hence a series like “Retirantes”—those fleeing drought—, produced between 1944 and 1945. Two of these paintings are entitled “Dead Child” and the others were called “Emigrants”, “Retirantes” and “Hammock Burial”. It is interesting to observe “Hammock Burial” starting from the sketch: using strong lines, Portinari depicts four human figures that accompany a hammock which bears the weight of a corpse. The format of the composition contributes with its narrative character: the bodies move horizontally. The drawing is reminiscent of those depicting burials of African slaves recreated by Debret and Chamberlain: the ethnic-racial circumscription of the tragedy (Africans in their case, the Northeasterners in this one) and the attempt to denounce the hampering of modernity in Brazil.



Benedito José dos Santos  
*Enterro na Rede*, séc. 20/  
 Burial in the Hammock, 20th century  
 Madeira/Mista/Wood/  
 Mixed technique  
 46×20×70 cm  
 Acervo Museu Casa do Pontal/  
 Pontal House Museum collection



Mestre Vitalino  
*Enterro na Roça com Cortejo*,  
 séc. 20/Burial in the Field with  
 Procession, 20th century  
 Barro/Mista/Clay/Mixed technique  
 18×16×35 cm  
 Acervo Museu Casa do Pontal/  
 Pontal House Museum collection  
  
*Enterro na Rede Branca*, séc. 20/  
 Burial in the White Hammock,  
 20th century  
 Barro/Mista/Clay/Mixed technique  
 19×25×19 cm  
 Acervo Museu Casa do Pontal/  
 Pontal House Museum collection



Virgínia Pinho desenvolve uma pesquisa sobre a documentação de espaços dedicados ao trabalho. Com a câmera fixa e imagens de longa duração, os corpos trabalham e, por meio de seus gestos, nos remetem à ideia tanto de coreografia quanto da fisicalidade repetitiva dos mais diferentes tipos de atividades formais e informais no Brasil. Nessa produção comissionada para a exposição, a artista documentou o fazer diário de trabalhadores de fábricas de redes situadas no Ceará, um dos polos da indústria redeira do país. As redes são confeccionadas desde seu estado puro em algodão até o detalhamento luxuoso de suas varandas.

Virgínia Pinho develops a research on workplace documentation. With a fixed camera and long-exposure images, the bodies work, and through their gestures they give us an idea of a choreography, as well as of a repetitive physicality of different formal and informal activities in Brazil. For this production commissioned for the exhibition, the artist recorded the daily laboring at hammock factories located in the state of Ceará, one of the hammock industry hubs in the country. The objects are manufactured since its pure cotton state until the luxurious featuring of their porches.



Virgínia Pinho  
*Paisagens do Trabalho: Redes de Dormir/*  
*Work Landscapes: Hammocks, 2019*  
Filmado na fábrica Redes Isaac, localizada  
em Fortaleza e em Jaguaruana, Ceará  
Filmed at the Redes Isaac factory, located  
in Fortaleza and Jaguaruana, Ceará  
Vídeo/Video, 51'01"  
Coleção da artista/Artist collection



J. Borges  
*Amor, Prazer e Bebida/Love, Pleasure*  
*and Booze, 2019*  
48×64 cm

*A Mulher Rendeira/The Lacemaker, 2019*  
48×64 cm

*A Vida do Preguiçoso/The Life of the*  
*Lazy Man, 2019*  
64×48 cm

Xilogravura/Woodcut  
Coleção particular/Private collection





J. Borges  
*O Vigia da Mata*, déc. 1970/  
 The Forest Watchman, 1970s  
 48 x 64 cm  
 Xilogravura/Woodcut  
 Coleção particular/Private  
 collection

I  
 Essa associação entre rede de dormir e identidade sertaneja se faz presente na obra do designer alagoano Rodrigo Ambrósio intitulada *Rede de Descanso*.

Vou tentar explicar para vossas senhorias, nestas maltraçadas linhas, a história de um sequestro: do sequestro de um objeto balançante. Dar notícia sobre os porquês que levaram um artefato de uso generalizado na América pré e pós-colombiana, tendo aparecimento regular nas diversas culturas, desde o México até os confins dos Andes, desde o Brasil até as Antilhas, a ser tomado como um objeto regional. Trata-se de tentar entender por que no imaginário brasileiro a rede de dormir, utilizada por quase todas as populações indígenas e sertanejas do território nacional, acabou por ser sequestrada pelo discurso regionalista nordestino, pela produção cultural e artística nordestina, a ponto de se tornar um ícone, uma metonímia, um símbolo, uma relíquia, um artefato ligado a um dito folclore ou cultura popular do Nordeste. Como esta exposição deixa entrever, há entre o imaginário em torno do objeto rede de dormir e o imaginário em torno da Região Nordeste do Brasil pontos de conexão que são pistas importantes para entendermos a regionalização deste artefato. Muitas das imagens aqui expostas remetem a essa associação entre a rede de dormir e a nordestinidade. O sequestro da rede de dormir pela nordestinidade se dá a par com a captura da própria ideia de sertão. Como a rede de dormir era um item indispensável na vida sertaneja — uma vida marcada pelos constantes deslocamentos, pelo acompanhamento dos rebanhos em busca de novos pastos ou tangidos para novas terras ou para as feiras e os mercados, sendo uma espécie de cama portátil, de cama que se pode levar nas costas para onde se vá —, à medida que o sertão passou a ser associado à ideia de Nordeste, a rede de descanso do sertanejo, a rede sertaneja também se nordestinizou<sup>1</sup>. Conforme o sertão, conceito que nomeava toda e qualquer terra para o interior, foi sendo capturado pelo discurso regionalista nordestino, a partir de sua associação com a ocorrência das secas periódicas, de sua ligação com a paisagem dominada pela caatinga, pelas plantas xerófitas, ao mesmo tempo que as outras áreas do Brasil deixaram de ter sertão para ter interior, áreas interioranas, a rede de dormir, tão presente na vida sertaneja, sofreu também esse processo de captura regionalista.

A rede de dormir passou, assim, a estar associada à imagem da retirada, do retirante, que a leva nas costas, onde serve de embrulho para os poucos pertences de que dispõe e que pode levar em seu êxodo. A rede serve para o repouso após as longas e difíceis jornadas a pé pelo sertão. Pendurada numa árvore, ela embala o sonho de chegada à capital, à cidade grande, à mata, onde o tormento da fome, da sede e da miséria teria seu fim. A literatura das secas, a literatura regionalista, o chamado romance de 1930, até em suas ilustrações feitas por grandes artistas gráficos e pintores como Percy Lau, Manoel Bandeira, Aldemir Martins, Santa Rosa, Di Cavalcanti estabelece e imortaliza essas imagens em que a rede está associada e presente na indumentária do retirante, em que ela o acompanha em seu martírio, lhe



serve de único lugar de abrigo nos abarracamentos, nos campos de concentração, nas frentes de emergência onde vai se amontoar<sup>2</sup>.

Na rede de dormir, o retirante também morrerá e será enterrado. A rede que lhe embalou o sono e os sonhos lhe servirá, então, de caixão, de última morada. Graças a Portinari, o menino morto na rede, o menino esquelético e descarnado das narrativas sobre as secas, o menino só osso, que fizera entrada na imaginação e na consciência nacional com as fotografias de jornais retiradas quando da chamada grande seca de 1877-1879, se tornará imagem e ícone de uma dada regionalidade. O enterro na rede é tema recorrente na chamada cultura popular nordestina, aparecendo nas cerâmicas de Vitalino ou nas xilogravuras de J. Borges. Ele tanto pode figurar a morte excepcional em tempos de catástrofe, a morte industrial e epidêmica em tempos de seca, a precariedade de enterramentos que têm de ser feitos às pressas e à minguá de recursos quanto o enterramento cotidiano e normal dos pobres, dos desvalidos, dos homens da roça.

Como o Nordeste é uma região que emergiu no país tendo o discurso da seca como um de seus principais formuladores; como o clima semiárido e as estiagens periódicas foram utilizados para demarcar o que seria a existência na própria natureza dessa região; e como a rede de dormir é um artefato muito presente na vida e também na morte daqueles que são as principais vítimas dessa calamidade— as camadas trabalhadoras—, ela ficou associada a esse imaginário da seca e da retirada e, por isso, se tornou nordestina. Ela é um ícone que simboliza uma vida e uma morte severinas. A rede barata, a rede de paninho, a rede encardida e suja como a miséria, a rede mijada do menino pobre, a rede levada pendente de um pau, último balanço de uma vida sempre instável e precária. Ela é a última placenta que envolve um corpo que viu nascer, que viu sofrer, que foi objeto de seu acolhimento e de seus cuidados noturnos, quando para ela veio arrebetado e afadigado de uma jornada extensa de trabalho e exploração. Ela é a parte do latifúndio que restaria para muitos no país. A capa desenhada por Carybé para o livro que abriga o mais conhecido poema de João Cabral de Melo Neto consagra a sinonímia entre nordestinidade, miséria e rede de dormir. O Nordeste da morte e do enterro na rede e em rede<sup>3</sup>.

Mas a rede também acompanha os trabalhadores nordestinos em outra grande aventura: a migração para as cidades e campos do Sul do país. Nos navios-gaiola que, nos anos 1930 e 1940 do século 20, desciam o Rio São Francisco em demanda da cidade de Pirapora, onde se apanhava o trem que levava para o Rio de Janeiro ou São Paulo, era nas redes que os nordestinos se penduravam, prática ainda muito comum nas barcas que fazem o transporte de passageiros nos rios da Amazônia. Quando os caminhões passaram a levar os retirantes e esses se transformaram em paus-de-arara, era na rede que podiam esticar o corpo maltratado por dias de estrada e permanência nas duras tábuas dos bancos improvisados em que sentavam. Se o caminhão parava para o pernoite, era nas redes que todos se aboletavam, seja em estalagens, seja simplesmente nas matas de beira de estrada.

Se a rede de dormir, no imaginário nacional, se une primitivamente à vida indígena e à vida sertaneja, vai ser associada, posteriormente, assim, à vida de retirantes, migrantes, trabalhadores. Embora Câmara Cascudo vá dar notícia sobre a rede aristocrática, a rede heráldica,

2
Ver, por exemplo, a imagem do retirante desenhada pelo pintor cearense Aldemir Martins para o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 52ª ed. São Paulo: Record, 1984, p.31.

3
MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. A capa da primeira edição já trazia a imagem de um enterro na rede no estilo xilogravura feito pelo ilustrador Vellandro Keating.

4
Ver: CASCUDO, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: Uma Pesquisa Etnográfica*. São Paulo: Global, 2003, p.31.

5
Tunga: *100 Rede*— ação feita em 1997, na Avenida Paulista, em que o artista contratou 100 homens vestidos como operários, remetendo à memória dos “boias-frias”, e eles comeram no espaço público sentados em redes de dormir, como costumam fazer os operários da construção civil.

6
Lucio Costa: *Riposatevi*— instalação do arquiteto feita em 1964, na *Trienal de Milão de Arquitetura*, em que ele colocou as redes de dormir no espaço expositivo. Em alguns textos ele associou o ato ao Nordeste, e as fotos de Marcel Gautherot usadas na parede foram todas feitas em Aquiraz, no Ceará.

7
Ver as xilogravuras *A Vida do Preguiçoso e Amor, Prazer e Bebida*. José Francisco Borges nasceu em 1935 na cidade de Bezerros, Pernambuco. É xilogravurista e cordelista.

a rede de dormir balouçante na varanda da casa-grande, a cara rede senhorial, branca, “trono baixo, o estrado rutilante do grão-mongol”, de onde supervisionava o mundo povoado de escravos e chaminés de engenho de fogo vivo, a rede de dormir ficará ligada no imaginário nacional à pobreza, à rusticidade, à simplicidade, à falta de posses, ao mundo do trabalho. Essas imagens irmanam a rede ao nordestino e ao Nordeste<sup>4</sup>. O nordestino é associado costumeiramente ao trabalhador braçal, ao peão, ao operário da construção civil, ao boia-fria, ao candango, construtores de nossas cidades, que depois os esquecem e no máximo dão a eles um monumento ou o nome de um viaduto, figuras às quais também é relacionado o uso da rede de dormir. Essa ligação aparece claramente feita na obra de Tunga *100 Rede*<sup>5</sup> e na exposição que Lucio Costa, um dos arquitetos e construtores de Brasília, realizou em Milão<sup>6</sup>. Aqueles que são sem quase nada, aqueles que são sem quase tudo no Brasil costumam ter como um dos únicos pertences uma rede de dormir. O não dispor nem de uma rede, o dormir no papelão ou no chão separa, por vezes, neste país de profundas desigualdades sociais, o trabalhador do mendigo, do morador de rua, do miserável. Não ter nem uma rede é realmente não ter onde cair morto.

Mas a rede de dormir está também unida a outro estereótipo que acompanha o povo nordestino: a preguiça, a vida boa, a vida de praia, água de coco, de brisa e de mar, de praia, de sol, de calor, de prazer e de amor. Há na obra de J. Borges essa associação entre rede de dormir e vida de preguiça, vida de diversão e prazer<sup>7</sup>. No discurso regionalista paulista e de alguns estados do Sul do país, o povo nordestino é preguiçoso, vive à custa do trabalho e da riqueza produzidas por essas áreas ricas e desenvolvidas do país. Como o Nordeste é o destino preferencial da classe média em férias, quando não pode viajar ao exterior, essa região, até porque o discurso de promoção do turismo nacional enfatiza essas imagens, é o lugar do fazer nada, é o espaço avesso ao trabalho. Presença obrigatória em qualquer lugar de recepção e frequência turística no Nordeste, artigo encontrado em toda e qualquer feira de artesanato dito regional para venda a turistas, produto de uma indústria semiartesanal, presente na maioria dos estados da região, que chega a ser a única atividade econômica de alguns municípios, como São Bento, na Paraíba, que ergueu o único monumento que se conhece à rede de dormir, como pórtico de entrada da cidade, a tipoia do pobre, torna-se símbolo regional e reforça a estereotipia que, já no racista século 19, associava áreas de clima quente a populações desfibradas, amolecidas, indolentes, preguiçosas, sonolentas, dispostas todas, sob o calor e a umidade abrasadores, a despencar na rede ou em qualquer coisa parecida com um leito. Presença indispensável nos mocambos e nas casas de caixaras e pescadores, a rede de dormir também está associada à vida à beira-mar, onde a rede de pesca, a rede de trabalho, convive com a rede de descanso e de cura dos quebrantos da faina no oceano e das bebedeiras das noites enluaradas. Dorival Caymmi foi o cantor e promotor da vida na rede, do viver de brisa, do dueto rede e violão, rede e viola, como símbolos de uma vida boêmia e presidida por uma temporalidade distinta daquela que rege a vida do mundo capitalista, um tempo mais arrastado, com horas para o deforete e para a festança, para a cantiga, o desafio e o descante ao som do pinho.

Mas a rede de dormir está, assim como o Nordeste, associada à vida rural, à vida simples e rude do campo, à vida na fazenda,



desaparecendo com a vida urbana, com a vida na cidade, onde se dorme em cama, onde se descansa no conforto e no requinte de um leito. O vaqueiro a levava enrolada na garupa da sela, o tropeiro a carregava em seu matulão, pendia modesta das paredes dos casebres de moradores e dos armadores das casas dos patrões, diferindo apenas em preço, qualidade e beleza. Na cidade, ela se torna objeto decorativo, objeto de varanda de apartamento à beira-mar, destinada ao descanso rápido depois do almoço ou ao sono da empregada doméstica em seu quarto dos fundos. Toda literatura dita nordestina, assim como a crônica e o jornalismo, vai associar o dormir em rede como uma reminiscência do passado rural, sendo prática de gente caturra, de senhores e senhoras resistentes aos ventos da mudança, gente apegada a uma vida rural que conheceu na infância e que a revive quando deita na rede. Gente cujo corpo não consegue se adaptar à rigidez da cama, que sonha, como Cascudo, com o feitio coleante, dócil e macio da rede. A rede de dormir se torna objeto etnográfico, merecendo livro do mais destacado dos folcloristas nacionais quando, nos anos 1950, está deixando de ser o leito preferencial até de boa parte das elites rurais. O olhar etnográfico como o de Pierre Verger, que a fotografa como leito dos mulundus, praticantes de um ritual ligado à herança cultural africana, que tanto o interessou, para ela se volta. A generalização do dormir em cama condena a rede de dormir à condição de objeto folclórico ou da chamada cultura popular. A rede de dormir e o Nordeste têm em comum esse ficar para trás no tempo, essa ideia de que pertencem ao passado, essa imagem de que não adentraram propriamente na vida moderna, burguesa e citadina. A rede de dormir, como objeto artesanal, pertenceria à cultura nordestina, por essa ser sempre pensada como não moderna, pré-industrial, como uma cultura tradicional, com prevalência do oral e do manual.

Mas numa região em que ricos e pobres já sonharam na rede, hoje artistas e produtores culturais sonham em rede. Muitas das obras presentes na exposição jogam com a variedade de sentidos que hoje carrega a expressão “viver em rede”. Numa região em que se nasceu na rede, em que se amou na rede, em que se deitou e se dormiu na rede, em que se fornicou na rede, em que se morreu e se enterrou na rede, quais os sentidos hoje de se viver em rede, conectado às redes sociais? Essas obras significariam uma possível mudança no que se refere ao imaginário em torno da Região Nordeste? O Nordeste das redes informacionais seria outro Nordeste distinto daquele das redes para deleites em decúbitos dorsais? Quando Adriana Aranha<sup>8</sup>, que traz a teia, o tecido prometido em seu nome, propõe desviar a coisa, o objeto rede de suas funções cotidianas e banais, e confere a ele a aura de matéria artística, de assunto de museu, interferindo e recriando a própria forma, estaria assim deslocando esse objeto de sua inscrição regionalista e abrindo-o para uma existência desterritorializada? Uma rede sem fundo, uma rede de dormir que não pode agasalhar nenhum corpo, uma rede só bordas e punhos, uma rede negra a lembrar os véus e mantos de beatas de igreja, representaria a abertura desse objeto para outras significações? A rede sem fundo significaria o fundar de outros lugares possíveis para a rede, além de sua inscrição no universo do trabalho braçal, da vida dos migrantes, que a instalam entre andaimes dos edifícios que erguem, para comer a boia diurna e noturna e para descansar de seu corpo a corpo com tijolos e concreto?

8

Adriana Aranha, exposição individual *Desvio, o Fim das Coisas*, Galeria Archidy Picado, João Pessoa, 2010. Artista plástica paraibana, nascida em João Pessoa em 1973.

9

Daniel Santiago: *Circuito Aberto de Performance em Rede*—ação feita em 2008 em que pessoas foram convidadas para, em 15 de dezembro, enviar para o artista através da rede de internet imagens de si mesmas deitadas em redes de dormir ou realizando performances com elas. Artista plástico e designer pernambucano, nasceu em Garanhuns em 1939.

Esse Nordeste do “circuito aberto de performance em rede”<sup>9</sup>, apresentado por Daniel Santiago, ainda significativamente recusado pela política oficial de cultura (talvez não tenham achado a ideia suficientemente regionalista, suficientemente baiana), seria um espaço em que a performance na rede de dormir poderia efetivamente se associar à performance nas redes digitais? Por que não associar a rede de dormir à modernidade, à inovação, à vida em rede, como já sugeriam as cadeiras modernistas de Lina Bo Bardi inspiradas em sua forma acolhedora? As redes digitais não são também lugares de sonhos, não acolhem os corpos com suas viagens, com suas visagens, com seus fantasmas e suas fantasias? As redes digitais, como as redes de dormir, não veiculam pesadelos, não dão curso a todo tipo de temores e terrores noturnos e diuturnos (diferente de diurno. Aqui, tem longa duração)? Não há quem morra em rede, como se morria na rede? As redes sociais não são, hoje, o caixão e a tumba de muitos perfis de mortos-vivos? Como nas redes de dormir, as redes digitais dão lugar a amores, a prazeres, a gozos, mas também ao sofrimento, ao tormento, à dor e às despedidas e separações. Assim como a rede de dormir, as redes digitais são transportáveis para onde se vai, nelas se pode entrar e sair nos mais variados lugares. Numa, como noutra, há muita gente adormecida, alienada, dormente, demente, ensandecida, enfurecida, emburrecida. As redes de dormir pelo menos nos permitiam que fossem desarmadas a qualquer momento. Nas outras redes, o desarmamento dos espíritos e das pessoas andam com pouca audiência. Se as redes de dormir faziam necessário o armador e permitiam o amator, as redes sociais tornaram-se o reino dos armados e dos mal-amados, dos ressentidos, daqueles que apontam arminhas manuais ou automáticas para quem deles divirjam.

Talvez seja a hora de denunciarmos o sequestro da rede de dormir por esse imaginário que a coloca a anos-luz de distância das redes digitais e informacionais contemporâneas. Talvez seja muito interessante uma sociedade que viva duplamente em rede, durante o dia e durante a noite, na vigília e no sono, na realidade e no sonho, balançante entre o ontem, o hoje e o amanhã, entre mil tempos.

Durval Muniz é doutor em história social pela Unicamp. Professor visitante da Universidade Estadual da Paraíba. Professor permanente dos Programas de Pós-Graduação em história das Universidades Federais de Pernambuco e Rio Grande do Norte. Autor do livro *A Invenção do Nordeste e outras artes*.







## RESISTANCES AND PERMANENCES

### THE TIME-SPACE HAMMOCK BETWEEN RESISTANCE AND PERMANENCE

Naine Terena

*Maybe, from now on, you will never “swing” in  
a hammock like before*

Western concepts have imposed the patterns and ways of life in the new world, and have given way to define very precisely who the Amerindian peoples are in the popular imagery—shaping their way of life and trying to eradicate the roots of those societies’ thoughts. Those patterns have been intensely fought by the speech of indigenous people, who have been hijacking languages and spaces to resound the socio-cosmic vision that, in the long run, the colonizer has matched with savagery, laziness and primitivism.

This text is established in that line of thought. As we walk through the exhibit *To-and-Fro*, we praise the richness and the diversity shown in the window “Resistance and Permanence”, which blazes the trail to our intent to understand the constructions made over the indigenous peoples and their artifacts.

In a broad sense, what we do here is to eliminate the different layers in the colonizer view over the colonized, and to go through their different world perspectives, expressed in the pieces shown in this exhibition. To deconstruct what was proposed so far is to make an exercise of seeing the other from their own dynamics. It’s to cross from a perception to another one, checking how the Western look gave the hammocks, an indigenous artifact, the status of a utilitarian object for resting, and remembering that the object has spread through many other Brazilian people, that it went from manual manufacturing to industrial process, and that those passages have obscured the many Amerindian visions that have oversimplified the hammock, considered it as a simple domestic furniture, or even linked it to laziness.

What we know about the hammock usually has a historic/aesthetic/utilitarian context. Its historical importance has established a sense of Brazilian identity, reminding us that the first inhabitants already mastered the handling of the artifact and, later, part of the Brazilian population has appropriated it as an everyday element and as income generation. For that reason, the hammock has earned the status of authentic Brazilian art, a cultural heritage from the first inhabitants, having being cited in the very first written references of the contact between indigenous and Portuguese people.

Registers from past centuries bring many peculiarities of its daily usage, like the organization in

indigenous housings, where hammocks and their supports could be seen, each one with its owner. In those same hammocks sat their owners, often to have orientation from people of higher knowledge. Hammocks were transport for the injured, the ill and the dead, not only among indigenous cultures, but a habit embraced by all. Later, the hammock caught attention for aesthetic purposes, which made it earn a privileged space in residences, not only as a place for resting, but also as a part of the residential scenery.

Being peeled off that first visible layer, the artifact is heavily laden with meaning besides the one conceived for it. Taking layers off enables us to re-interpret the world, the objects, the nature, and it gives us some hints about the space and the time that make the cosmic-ecological, respectful relation Amerindians have between humans and non-humans. The artifact, like other elements of the indigenous world, finds its value not only for its utilitarian function, nor for its aesthetic beauty. It makes part of a world composition involving the relations between the cosmos, the vegetal, the animal and the human. It’s proof of existence of another time that is not over yet. The past time in which men and animals were equals.

Hence the importance of always remembering that the set of Amerindian thinking should be kept in their own places and times, communicating to each other—because, if it wasn’t like that, a great unbalance would erase the existence of indigenous peoples.

From that point of view, we can no longer see the hammock only for its utilitarian or aesthetic sense. We must try a deeper layer, relating its existence as a link, a portal, a heritage from another time that enlightens us.

It is not a mere object. It is an object offered by beings from a parallel/mythic life to specific people/peoples, so that one may cozy up the body in life, in death, in the firmament of affective transitions. And so is told in the stories of different indigenous tribes, whose narratives can be seen in pieces from *To-and-Fro*. It’s a gift given by beings from another dimension and from nature itself, to be used by beings from this space-time—something exemplified in the poetics of Yermollay Caripoune, Duhigó, Isael and Juninho Maxakali, as well as in the hammock made by Maria Rosilene Bismari and Sepi Shamãtxi.

The technique has found the right skillful hands. Attention, perseverance and observation of the features and shapes the braiding formed, which demanded experimenting and attempts to its constitutions, and which, after many repetitions, was passed along from generation to generation—indigenous intelligentsia and technology that do not

oppose to the action of nature. Patience for developing the labor process and the reach to results.

The transition of the way of life, the lack of raw material, the industrialization, made the artistic/ritual manifestations of those peoples to disappear or to be altered—which led them to abandonment or even rejection for certain material expressions, as shown in Arissana Pataxó’s video about Dona Nega, the last “hammock maker” of a Pataxó reserve—tribe that had the first contact with the “devastating settler”.

Hammocks tell stories. Stories of another world, but also stories of our worlds. In how many worlds can we live in the swing of our hammock? In the silence of our time-space of resting, of peace and quiet, how many worlds can we visit, dream of, concretize? Alzelina Luiza, Carmélia Emiliano and Sallisa Rosa weave, in their pieces, the social networks from the everyday life. So does Gustavo Caboco and Ueliton Santana, when they tell stories, overpassed by many other stories, of distances, appropriations, enquiries. Where are the hammocks that hold the stories of our mothers’ bodies, our cocoon, in which our early childhood has lulled our historical/indigenous being?

The thread tangle designs a mesh capable of holding our body. The latter, in its turn, distorts the fabric, which adjusts to our matter. The body position the hammock makes us stay in protects and welcomes us to the swing of body and soul. Time moves in a different way inside and outside the hammock. Space, in the other hand, keeps fixed directions: from left to right, from right to left. The hammock’s mesh fits the body, the body fits the hammock’s mesh. In it, we can sense the flowing of time-space. The noise of the anchors swinging to opposite sides, like a mantra, opens and closes the cocoon-portal—left, right, right, left. Time and rhythm vary, lulling us, healing us, making us fight.

The cocoon opens, and so emerge Denilson Baniwa and Jaider Esbell, when trying to communicate with the surroundings, creating artistic narratives so that a new depiction of indigenous peoples is considered legit. There was no other way for Makunaima to tell Brazilian episodes but in a hammock. It is the portal, “the bridge that connect paths”.

Baniwa and Esbell expose the utilitarian/aesthetic requirement to bring to light the colonial trauma. They focus on taking off the masks of prejudice towards indigenous people and their material and immaterial heritage. They show another layer, of resistance, to untie the knots the Western thoughts have built over the indigenous being and, by consequence, the indigenous themselves and the society surrounding them and to which they belong.



Performing artist, Baniwa, bet on the interception of contents, bringing his relation to the environment, growing his condition as an artist emerging from a cocoon filled of fruition. Jaider gives Makunaima back his essence. Gives Makunaima back to Brazil. Frees him from generic being. Free Makunaima!

It's no longer possible to see the hammocks as a space for resting and decoration. We must admire its representation and understand that materiality is proof of Amerindian resistance. That, behind beauty and shape, there are pockets of resistance. That, weaving or creating from it is art, is activism. It's activity. It's surviving. It's being.

We need to cover the paths of this exhibit with a deep look, one that pierces and transfigures aesthetics, understanding it allows us to reflect about the indigenous social experience.

When doing so, we must have in mind we are breaking the space/time of galleries and venues for erudite art—where, until some time ago, the aesthetics of the oppressed could not find home, even being part of nationality's cultural memory.

It is the opportunity to praise and value the indigenous art as an aesthetic expression that has inspired great artists. This is a famous "wall-to-wall mirror", where the aesthetic dimension is visible, but its relation to a social system or a cultural configuration is not of mere one-way reflection, but it means the opportunity of reciprocity and reflection—the image is reflected in its own self, and thrown to another one. The wall-to-wall mirror lightens the perception of a relation between tribal production and artistic style. To reach other perceptions is to change the audience for indigenous arts. If once it raised interest in researchers and allies to the cause, now it affects the most distinct publics. It recovers the path of history of arts, bringing to surface the American language and intellectuality. It's a mirror that uncovers the being/I/other.

We need to know, from now on, that the hammocks were a gift for skillful peoples' hands, in another relation of humanity. That we are focusing on a materialized product of the human and non-human relation lived by different peoples who have received from nature itself the raw material they needed for manufacturing.

Not even the industrialization of the artifact has broken the time/space of that relationship, still alive in each of the artists who participate on *To-and-Fro*.

A lot has been lost, but a lot is still attached to the innards of what constitutes the indigenous "being". Products may have been substituted. Contact may have devastated knowledge and extirpated many communities from that learning. But the ham-

mock embraces the body, and the body embraces the hammock. It is not only practical and utilitarian. The symbolic meaning persists, even if the most cutting-edge technology replaces the skillful hands of artisans and their many thoughts that travel through the world of memory and the need to re-exist. That object carries a lot besides its use. It's the symbol of surviving. It's a portal to the resting of body and soul, to prepare them for long days of resistance.

*Maybe, from now on, you will never "swing" in a hammock like before*

Naine Terena de Jesus (Terena/Arvak) holds a PhD in Education from PUC São Paulo, a Master of Arts from University of Brasília (UNB) and a degree in Social Communications from Federal University of Mato Grosso (UFMT). She is a professor at the Catholic University of Mato Grosso and works through the *Oráculo Communications*, offering consultancy, research and training activities.

SAPLINGS

Clarissa Diniz

BANANAS

Through the words of his grandson, Jaider Esbell<sup>1</sup>, Makunaima warns us he "knew of the importance of icons in the culture that had arrived"<sup>2</sup>. Before the invaders, to save his peers, he chose the "highest exposition", surrendering as "a prey for the hunters"<sup>3</sup>. He was not, as we could think, the only one being observed: as we can see in *Repouso de Koch-Grünberg no Alto Rio Negro* (Koch-Grünberg Resting in High Negro River, 2015)—a Füäreicü Tikuna's painting—or in the board *O Antropólogo Moderno já Nasceu Antigo* (The Modern Antrhopologist Was Born Antiquated, 2019), a Denilson Baniwa's collage, the owners of this land were lurking. Since surviving depended on more than just dodging, they "yielded" to some imposed regimes. Makunaima, for instance, tells us how he "let loose". "I stuck on that book's cover" by Mário de Andrade: "It's been said I was kidnapped, I was damaged, robbed, wronged, betrayed, deceived. That I was a fool. No! I'm the one who wanted to be in that cover. *I* wanted to go with those men. *I* wanted to rewrite our history. There I saw all the chances for our eternity"<sup>4</sup>.

Makunaima's operation seems to have been effective. If, by similarity, the icon replaces what it represents, on the violence of that appropriation also incurs some exchange between capture and freedom. Fulfilled with his iconic version, after "letting loose" Makunaima must have resumed his drift of continuous changing. As his grandson Macuxi says, "Makunaima always knew what he did": "I saw you all in the future. I saw it and I threw myself. (...) I have been to the verge of all verges, I have reached where none of us have ever been. I haven't been there by chance. I was put there to bring us here"<sup>5</sup>.

That is how, in the turn to the third decade of the 21st century, Makunaima's grandchildren came from everywhere, not to victimize their grandfather and demand reparation<sup>6</sup>, although they made clear he "should be taken off the folklore line"<sup>7</sup>. They did not show up to rectify the wrong reading made by the invader who have long been committed to their capture—"it would be risky to plead comprehension"<sup>8</sup>—, but to show the mistake and to assert the inexhaustibleness of Makunaima's changes, the impossibility to diminish or capture them and, therefore, to enjoy the power of being an inextricable part of that movement of life and creation: "Both my grandfather Makunaima and I, as a part of him, are artists of changing"<sup>9</sup>.

As Jaider Esbell shows us, "the hole is deep under"<sup>10</sup>, as "there's no way to discuss decolonization" without "entering the gates of the original peoples' cosmo-visions"<sup>11</sup>. And, as there is no way of entering them without reenacting, or even updating the invasion, it is that unavoidable radical difference that Makunaima's political position for the future is sustained by, the one he has nurtured for his descendants: letting himself being iconized by white modernity, now it is possible to see the Brazil and the Brazilian art who have arisen from the violation of Amerindian cosmology are not banana trees.

One more sign of Makunaima's trap is the fact that the banana is one of the symbols of Brazil: "There I have seen all possible chances for you to, one day, be all together. Now you're together with all of them, and we are indeed a lack of unity"<sup>12</sup>. Because, while Makunaima "is a dense, strong energy with its own source, just like the banana tree"<sup>13</sup>, all of "our" bananas come from someone else's trees, breaking the hypothetical national unity. Banana trees whose voices have been heard: "Suddenly, the cannibalism of art is here. We are the real cannibals, and we will devour and regurgitate that art", warned the artist Denilson Baniwa<sup>14</sup>.

BANANA TREES

Bananas have no seeds: the banana trees reproduce by themselves, by spreading their rhizomes. Every banana tree is a clone of its parent; therefore, its planting consists in maintaining the life which, as not remaining seeds, cannot be interrupted. It doesn't matter how many bananas we stock; only trees can grow bananas. Through that permanent creation process, Makunaima's grandson tells us he "is like a banana tree", "a state of energy which creates and recreates itself"<sup>15</sup>. Moreover, there are many other banana trees.

The son of a Uapixana woman who was taken apart from her people and, from adoption to adoption, has fixed her roots in Curitiba, Gustavo Caboco have been growing banana trees in honor of his origins: "I cannot have an indigenous identity without the relationship with my mother. Her ability to bring memories back, and to take me to the place of her body-memory, is what takes me to the native house. First in words, then physically, when she introduces us to our indigenous relatives. (...) Her hands make a first hammock, where I am present, e from there I walk"<sup>16</sup>. Considering himself as a "Uapixana extension", the artist named himself Caboco intending to underline the political dimension of that identity stolen from its own history, since the "caboclo" (mixed race) is the indigenous man who does not have his



rights acknowledged: “The word indigenous, for being in the Constitution, makes the indigenous person to be recognized as a subject of rights. But if I disclaim that subject of rights, and put the *caboclo*, he is under no law, so anything can be done”<sup>17</sup>, says the chief Babay, a Tupinamba leader. Decades later—and from the point of view of an indigenous in ethnogenesis—, by adding Caboco to his name, Gustavo criticizes the eugenic project in Brazil, the reason why, for instance, Nhô Caboclo (1910–1976), a Fulniô artist, in his trajectory needed to disguise his identity in order to survive.

For the artist Caboco, raised in the South, to make himself a banana tree is to reintegrate the Uapixana rhizome. The nets of stems which safeguard the reproduction of life under our feet are a kind of double-movement Gustavo and his mother, Lucilene, after 30 years distant, could accomplish: to go back to Roraima. Unrooted, they retake their part in the ancestral rhizome, and, from that decades big trip, Gustavo Caboco chooses a symbol around which he may tell the memories of his people and the experience of acknowledging himself as a part of it: the hammock. In the silkscreens from the series *Rede Indígena: Extensão Wapichana* (Indigenous Hammock: Wapichana Extension, 2019) and in the animation picture *Rede: entre o Buriti e a Bananeira* (Hammock: between the Moriche Palm Tree and the Banana Tree, 2019), we can see the artist walk over hammocks; it is a hammock who connects his body-banana tree to a moriche palm tree; it is a hammock who connects Parana and Roraima states, among other images of deep eloquence.

Upside down, Gustavo Caboco also inverts the act and the power between feet and hands. If artists like Tarsila do Amaral or Candido Portinari many times “depicted” as gigantic the feet of indigenous, black and North-eastern people (the painting *Abaporu* (1928) is an emblematic example of it), it becomes evident that the protagonism—as well as the fetish—of that body part of colonized, subaltern subjects walks together with the historical denying of their condition as human beings. In the 16th, 17th, 18th and 19th centuries, many of them had no *right* to have shoes. Having shoes on were a sign of “civility”, once the animals and subjects “insufficiently humans”, as slaves or indigenous people, did now wear them. More than being utilitarian, the shoes were, therefore, socially distinctive. And, for that reason, its reverse—bare, big, plated, if not injured, feet—was also a stigma induced against millions of individuals, and maintained by art, as we may witness. In that sense, instead of refusing that imagery, Gustavo Caboco inverts it and makes it complex: by making hands equally gigantic, as in Antônio Bandeira’s *Autorretrato na*

*Garrafa* (Self-Portrait in a Bottle, 1945)—in which the artist depicts himself drawing and looking at his own reflex—, in a strong statement of the identity, the act and the power of creation of those who are nowadays still victims of colonization.

#### HAMMOCKS

That from hammocks emerge peoples, that in hammocks occur cycles of life and death, that their existence establish the surviving of traditions, that through the hammocks many stories of Amerindian societies are told—that’s what makes us see pieces by Menegildo Isaka, Yermollay Caripoune, Alzelina Luiza, Carmézia Emiliano, Isael Maxakali and Juninho Maxakali, Duhigó Tukano, Wewito Piyäko, Moisés Piyäko, Jaider Esbell, Ueliton Santana and the MAHKU collective: pieces that, by and large, were created to make part of the exhibition *To-and-Fro*, around which this reflections are made.

By articulating the unique imagery to each people—whose hammock cultures are also different, by patterns and ways of weaving, by the use they have in each village—the artists ensure the hammock’s origin, in the exhibit, is clearly defined, demarcating its ontological dimension which, like what happened with Makunaima, is able to burst any identity circumscription to which it was submitted through the last five centuries: as an exotic thing, as the evidence of a hypothetical laziness of indigenous peoples, as a symbol of the tropics, as a North-eastern cultural trace, as an exportation product, among many others.

In Salissa Rosa’s video *Rede* (Hammock, 2019), that right to the freedom of reinventing oneself is claimed by a sequence of cell phone-made images currently on-line in social networks, in which indigenous women are shown in hammocks in different contexts: in the city, in the village, outdoors, in an apartment, with animals, making selfies, in groups, alone, with their children, sleeping, working, reading, posing etc. Salissa Rosa’s video allows us to see the diversity of those images, though having in common the hammock and the indigenous identity, and it works fundamentally with things that move, changes and, like Makunaima, resists and gets free even when playing with their status of icons. And so the hammock introduces the video, narrating in first person the story of the constant ontological violations it has suffered, at the same time it restates its political dimension: “No matter where I am strung, I am the one who sustains the body. Who sustains the body and the identity”<sup>18</sup>. Made an icon over the infinite Brazilian colonization, as a subject the hammock demands, in its turn, a critical iconography.

#### ICONOGRAPHIES

Denilson Baniwa’s gesture in the video *Vaivém Histórico—Processo de Recortar a História e Colar o Futuro* (Historical To-and-Fro—The Process of Cutting History and Pasting the Future, 2019), is a kind of double in Raphael Fonseca’s solid research, who created the homonymous exhibition for which Baniwa engenders his action. If the curator has committed, for a few years, to searching hammocks in the Brazilian iconography—not intending to “reinforce the tropicality stereotypes”<sup>19</sup>, but to investigate them—when the indigenous artist, in his turn, purpose to do it, he uses not only the historical past, but the history as future. As Fonseca clarifies, for the non-indigenous historian, that iconographic conflagration is “to revisit the past”<sup>20</sup>. For the indigenous one, it is to re-occupy the conflagration, refreshing Makunaima’s gesture of sticking to Andrade’s book.

When cutting contemporary magazine images and pasting them over ethnographic boards, changing them and thus rubbing their historical place, Baniwa falls upon both the colonialist imagery on the Amerindian peoples and the imagery the colonizer has produced about himself. Many are his procedures: he inserts, in the image, the subjects who have created those scenes as a way of elucidating his perspective and unsettling the feeling of being before universal situations; he inserts the indigenous person as a critic observer of scenes whose main character is the white person—never susceptible to questioning; he overlays elements from distinct times and contexts to create situations that show the violence of appropriating other cultures. He essentially circumvents his historical place of spectator and, revolting against the hegemony of a cosmovision over all the other vision’s legitimacy, he allows us to see how spectral are the memories and images that sustain the narratives of how we got here. Performing a double for the invader’s gesture, from the magazines he expropriates, Denilson Baniwa now pillages chairs, subjects, texts, characters, icons, landscapes, shoes, plants, books, adornment etc, and gives them a new context to support his political position.

Between the colonialist expropriation and the artist’s re-appropriation, there is, however, a radical difference: while we, the invaders, have been isolating an commercializing cosmo-politics as though they were bananas, Baniwa’s procedure takes part on another reproductive ethics. His *Historical To-and-Fro* is like planting banana trees, once it symbolically put roots on those bananas. Using his berth as an artist and the acting of his hands—which lead the procedure of cutting and pasting—, between fiction and magic he accomplishes what we couldn’t possible do: from the same old bananas, he conjures up a leafy banana grove.

When doing it, he can realize the obvious, but the obvious which hides (because needs protection) under our feet—the rhizome that, like Makunaima, having lending its fruits as icons for the invading monoculture, now takes them back. As depicted in one of Gustavo Caboco’s silkscreen pieces, it is the future who, equipped with hands and peeling the bananas he once “let loose”, now reveals the hidden grandchildren. Grandchildren whose feet and hands, even when lacking a second moriche palm tree to string their hammocks, firm them in their own body axis—and the hammocks, in their turn, “sustain the body and the identity”. If they could survived disguised as “seeds”, Makunaima’s descendants have occupied, by default, their own place as saplings in the rhizome Brazil.

1. Cf. Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras, jan./jul. de 2018, v.19, n. 46, p. II-39.
2. Ibid., p.17.
3. Ibid., p.18.
4. Ibid., p.16.
5. Ibid., p.16.
6. “Let’s not talk about (in)justice or reparation, since, in art, there are usually no room for right and wrong, for the beautiful or the aesthetically disqualified”. Ibid., p. 35.
7. Ibid., p.13.
8. Ibid., p.35.
9. Ibid., p.II.
10. Esbell, Jaider. In: “Jaider Esbell expõe TransMakunaima na Casa das Artes, em Manaus”. Available at: <http://amazoniareal.com.br/jaider-esbell-expoe-transmakunaima-na-casa-das-artes-em-manaus>.
11. Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras, v.19, n. 46, Jan./Jul. 2018, p.II-39, p.13.
12. Ibid., p.16.
13. Ibid., p.II.
14. Baniwa, Denilson. “Depoimento. Episódios do Sul”. São Paulo: Goethe Institute, Dec., 2017.
15. Esbell, Jaider. Makunaima, o Meu Avô em Mim!. Porto Alegre: Iluminuras,, v.19, n. 46, Jan./Jul., 2018, p. II-39, p.14.
16. Gustavo Caboco. Texts included in the piece *Rede Indígena: Extensão Wapichana* (Indigenous Hammock: Wapichana Extension 2019).
17. Speech reproduced in Diane Lima’s Instagram profile. For other speeches of the chief Babau concerning the subject, see: <https://racismoambiental.net.br/2019/04/09/bolsonaro-e-mal-informado-diz-cacique-babau-sobre-visao-do-presidente-a-respeito-de-indios/and> <https://www.revistaforum.com.br/bandeirismo-no-seculo-xxi-quando-a-imprensa-colabora-com-o-genocidio-indigena/>.
18. Abstract from the video *Rede*, 2019, by Salissa Rosa.
19. Raphael Fonseca. Introduction text for the exhibit *To-and-Fro*.
20. Ibid.

Clarissa Diniz is a curator and art critic. Holds a Master in art history from Rio de Janeiro State University (UERJ) and is attending a PhD in anthropology at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). She was editor of Tatuí magazine. She worked at the Rio Art Museum (MAR). She is a teacher at the Park Lage School of Visual Arts.



## HAMMOCKS AS SCULPTURES, SCULPTURES AS HAMMOCKS

### HAMMOCKS AND COCOONS

Fred Coelho

#### I

Lying down on a bed made of jute, canvas, and burlap. Stretching out in the warmth of a nest. Suspended in a cocoon. The fabric embracing the skin. In a world collapsing all around, the desire to produce shelters “not as an escape, but as an apex of human desires”.

#### II

In a text written on December 28, 1961, entitled “The problem of mobility by the participation of the spectator in the work”, Hélio Oiticica affirms:

“Mobility comes here to create your complete sense of the universe, creating directions, moods, reveries around the basic structure, developing aspirations, realizing them in a totally virtual space, truly the highest aspiration of art, which is the realization of space and time in an infinite, non-daily dimension of reality”.

During the period cited in the text, it was the mazes built with movable plates (used in the famous “Hunting Dogs Project”) that fed such perception on the viewer and his possible movements in the extent of a work of art. Always deferring to Lygia Clark’s animals as precursors to what he called the “mobility problem,” Oiticica made his work throughout the 1960s a permanent laboratory for thinking about the active insertion of the spectator into contemporary art. Not as a subject who is a passive supporting actor, but as the lead actor who would make art their own collective participation of the spectator.

But walking on color, touching color or moving color with your body was not enough. Labyrinths became *bolidés*, *bolidés* became *parangolé* capes, *parangolé* capes became nests, and nests became Edens. Each expansion of vocabulary was intended to account for the structural transformations in works that were opening up to the presence of the public as active participants in their creation. *Parangolé* Capes, beds, labyrinths all produced a reflection in which the Carioca artist expanded his inventions toward what he called free participation—situations in which “people could manifest themselves through creative images on a grand scale.” His experience Billiard Hall, exhibited at the MAM during the exhibition Opinion 66, for example, offered only the formal structure of the game of pool—table, balls, and billiard sticks. The participation of random players made their work a pure offering of a playful dimension of the common activities, “free participation in pleasure,” in which the function of the artist was only to activate an “environ-

ment.” Such proposals were also present in events such as *Apocalypthosis*, held at Flamengo Park in 1968, or were recorded in writings and ideas about the “collective *Parangolé* capes” of 1967.

#### III

The idea of room-space art, a meeting of all the creative possibilities of the artist and the spectator at the moment of the proposition of a work, is the antecessor of two fundamental concepts for the work of Oiticica in the late 1960s: the super sensorial and *crelazer*. The search for experimental situations in which the expansion of consciousness through sensory stimulation was the trigger for new situations of spectator participation (as in works presented at his Eden collective held in February 1969 at Whitechapel Gallery in London) bursts the boundaries between inventing visual images and objects that represent a prior reality—a sort of “second nature” of art in front of the everyday world—or inventing ways to experiment with as many senses as possible in spaces and situations that amplify the aesthetic means of aesthetic fruition in the world. The permanent search for a synthesis, a moment in which the creative act founds a singularity—a fundamental theme of Oiticica’s work—causes body, time and space to become species of total image of what he called anti-art, “moment-frame” In which there is no longer the division between artist, work and spectator. The simultaneous existence of all these elements produces a radical state of invention.

#### IV

For Helio Oiticica, any object that appears in his work cannot be seen separate from its ordinary existence. No structure enters the space of a work without being part of a *total reality*, that is, without belonging to a situation whose infinite limit is *room-space*. When the artist selects, for example, the elements that will compose each *bolidé* produced after 1964, he does not seek the previous materiality of the forms (a water tank, a lamp, a glass vat), but his capacity to *shape* color, time, space. The same principle was used ten years later to enter the environments of the quasi-cinemas, organized from each theme of the *Cosmococas*. With its images and titles forming an amalgam of meanings in the play between text and image, the *Experience-Blocks* produced by Oiticica and Neville de Almeida propose an amplification of the senses of each material used and its structural relation with the multiple spaces of imagery.

The objects selected to be part of each setting for the five *Cosmococas* created by Oiticica and Neville between 1973 and 1974, therefore, are not chosen at random—although they do not necessarily bring un-

derlying meanings regarding their use. The series of photos on miscellaneous surfaces (books, records, newspapers, magazines) in which cocaine mancoquilagens were used to create an overlay on the underlying image, was planned to be screened in both public and private sessions. Gas balloons, foam mattresses, swimming pools or solid geometric shapes are some of the materials that articulate the room-space employment of the works, images, sounds and the participation of those who go to see them.

In the case of CC5 Hendrix-War, the choice of hammocks, hanging directly from the ceiling, has the following sentence as included in their instructions as the only clue given by its creators: “ABOVE THE GROUND: HAMMOCK-SUSPENSION-IN COCOON FORM.” This proposal creates a chain of associations between the works of Oiticica, his texts written during this period and works of other artists of his generation. It echoes the work of Lygia Clark, the artist’s own thoughts on the theme of the “Shelter World” (theorizing about the relationship between the body and writing politics also in 1973) or the unfolding of issues as the “global village.” In this sense, the *Cosmococas* can be read as a “simultaneous happening” in an “acoustic space”, in the words of Marshall McLuhan, author Oiticica read frequently at the time.

#### V

Being suspended, immersed in the cocoons above ground—as opposed to underground, evoked at other times by Oiticica in a series of works and texts—, is the space planned by the artists to appreciate in recreational protection the view of Hendrix painted in cocaine for war. While listening to such songs as ‘Machine Gun’ or ‘Are You Experienced?’, the environment transforms a well-defined object in the Brazilian imagination (the hammock, handmade object that enables rest and lassitude) into a structural component of a tense space that is established in the cocaine infused *crelazer* of CC5. There, swinging the body in the weave of the fabric is to balance the senses alongside the movement of images, music and light. A cocoon whose electric chrysalis releases us to a permanent rebirth.

I. Project HO # HO 0044.61, p. 3.

Fred Coelho is a professor of Literature at the Postgraduate Program in Literature, Culture and Contemporaneity and at the Department of Literature of PUC-Rio. Published *Livro ou Livro-me—os escritores babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010) and *Conglomerado/Newyorkaises* (with César Oiticia Filho, Azougue, 2013).



On the swing, wing, ing, ng, g... And the hammock swung, and stopped, slowly, in its own momentum. When we lie down in the hammock, totally immersed in its textile surface, our body weight causes movement. And, however we don’t want to move, it swings. Until it stops. We may stay there, embraced, a feeling of another time-space.

And I keep lied in the hammock, thinking of hammocks. In this case, a multicolored cotton hammock from Alagoas, hung on my terrace. Soft, floppy, comfortable, attractive. It supports the abandoned body on its surface, awakening a getting-loose from the rigid posture of lying down in horizontal mattresses or uncomfortable chairs that insist on the so-called civilized positions. It shelters my body and makes me see the sky. The hammock is useful to watch the sky as I were floating on it. The hammock is the feeling of being clouds, stars, planets, asteroids floating on the cosmos. We are driven to experience the heavenly space within the Earth.

There is a suspended feeling. The hammock is a place to think and to feel other ways of seeing and realizing sensitivities. The hyperbolical hammock curve, caused by its being fixed in hooks (or eye bolts), prints the body a curving position, making us turn into a sinuous shape, showing the possibility of flexible postures, when the body announces another reason to the mind, an arched thinking. The hammock discloses a soft, moulding body, which curves and confronts itself in an ancestral position. With the least effort, it moves. It moves slowly, it moves quickly, depending on the thought.

When we swing in the hammock, there is not an only stable point of view. We catch a glimpse of moving images. Steady things can only move by the oscillating of the observer, and the to-and-fro incurs in faltering position, suspending certainties and clarities promoted by gazing. Experience makes us think of the hammock as an object of the world and the art world, and it makes us overcome the stiffness of certain historiographic postures: the hammock as a hammock, depictions of hammocks, hammock poetics, states of being a hammock and being in a hammock. An object with undefined authorship, the hammock is now of everyone’s, even being an Amerindian invention.

In 1500, Pero Vaz de Caminha broke the first news of hammocks in Brazil, an object unknown in Europe until then. “From support to support, a hammock tied by buttresses, high, in which they slept”<sup>1</sup>. The hammock showed up in History, turned into a

written document, its existence being acknowledged by the lords of History. Hans Staden mentioned indigenous people slept in things called *ini* in their native language. The foreign look realized its simplicity, its facility and versatility, but gave it a primitive, exotic, wild prerogative—something, something else. As European furniture was rigid and heavy, the travelers did not see the hammock as furniture, but as an eccentric artifact—a thing—that implied a dubious materiality, which subverted the understanding of what a bed or a seat should be. Yet, they did not resist to its utilitarian appeal, and during a great part of the colonial period, the hammocks were used as beds by settlers, Jesuits, mixed-race rangers.

By handling so many fibers found in the woods, the indigenous people developed many ways of tying them to produce their main life furniture. Firstly made by women, they were open hammocks, similar to fishnets. Each ethnic group invented its own hammock, made with their own fiber and manner of tying. Perishable, it wasn’t conceived to endure, being remade when the fiber decomposed—since what really mattered, after all, was knowing how to make a hammock. According to a legend<sup>2</sup> from the Araras tribe, a toucan helped the healer Tamaquaré to create the hammock, as he was afraid to sleep on the floor, like the others, and be attacked by animals. Using braided lianas shaped like a net, the toucan offered him a brand new technology, and the healer could safely sleep at the top of the trees. He asked the toucan, however, not to tell the others that secret—which the bird did not do, as, at those times, it had a short beak, spoke, sang and flew very high. As a payback for the betrayal, the healer made its beak very long, preventing it from making any sound and constraining it to a limited flight.

That legend gives the bird the art of making hammocks. It’s an animal that builds nests, and the hammock may be considered a human nest, a refuge, a retreat, a safe and dreamy place. Bachelard probably did not try a hammock, because he associated the nest to the house, and not to the hammock, but we can make our own associations. According to his lucubration, the representations of the nest took him to situations in which “we dream twice, we dream in two different registers. The simplest image duplicates; it is itself and something else”<sup>3</sup>. That’s why we can see so many hammocks in drawings and watercolor paintings made by foreign travelers, and, even so, they are incorporated in contemporary artistic proposals when we dream twice. It’s the primordial image that comes to our mind, a condensing of ancient times that we can live now, in its resistant shape. Our nests are our hammocks.

We know the nest is as precarious as the hammock, but it unleashes on us a daydream of safety<sup>4</sup>. Would there be a better place for daydreaming than a hammock? And, if the nest is inert, the hammock dances along with the body movement, a mix of both coziness and action, making the body think. And, if by the European view there is the idea of a love nest, a place for lovers, the love hammock protect them with its textile wrapper, it encourages their bodies to touch, intensified by the gravity, and to scramble into one single body, moving with the hammock, intensifying penetrations with reactions triggered by the bodies’ actions. A place for sensitivities, sensualities, affection and skin desires. The hammock is skin, either rough or soft; it’s the skin and the hair giving themselves to each other.

If there were only rougher hammocks, the acknowledgment of cotton—after it was brought by the colonizer and it was so well adapted to the tropical climate—, its high-scale production and the development of looms made that fiber the perfect raw material for hammocks from the past and the present. Fresh, compact, weaved, resistant, and of simple execution, the hammock started being used by land owners and all the people, including foreigners temporarily in Brazil<sup>5</sup>. It should only be rolled up and taken on our back to be transported everywhere—a functional piece of furniture with many purposes. With just two pieces of rope one could hang the hammock anywhere: on porches, camps, villages, distant lands, woods, shores... There wouldn’t be so much Brazil without hammocks. Because there were trees, too. Trees and hammocks are interdependent, forest things, woods that covered a vast territory, which was invaded for extracting a certain wood—the Brazilian redwood. And, if a wood has no hammock, the redwood is the cradle of the hammock.

Brazil has got the most diversity of hammocks one could possibly imagine. There is no country with so many hammocks, which makes us think there is not a more Brazilian furniture than the hammock. Brazil was born, it is and it lives in the “cradle most splendid” of hammocks. We need to understand we are hammocks, a country floating on its course. Sometimes slowly, many times still, sometimes flying high, in a swing that makes us want to be a child again, to find the teenage excitement between interrogation and submission, and at the same time to realize the obligations of mature life, to understand the useful and active old age, to comprehend its ending with the power of finding ourselves out again, of leaving our legacy and wanting a hammock for everyone, in a hammock-brotherhood. For us all to be hammocks, we need to sustain a desire for hammocks.

If we only imagine cotton hammocks, we may be caught by surprise by other kinds of fibers, as tucum palm, buriti palm, titica liana, cecropia, carnauba palm. Little do we know about their potential, because we keep ourselves distant from local nature (the huge Brazilian place) and are mainly aware of “universal” fibers. Each one of them brings a different texture and tactile sensitivity, but they are generally fresh, essential for hot tropical days. Their swing causes wind, which eases the heat and refreshes our thoughts.

Braided or weaved, a hammock is a chair, a chaise longue, a loveseat, an armchair... It is bodies re-inventing their usage, according to the position they stay in. A hammock without a body is witted, lifeless, aimless. The bodies bring its full shape. A hammock is to be full to be a hammock. Although we might appreciate its appearance, its nets and its colors when it is stretched, when it’s full it becomes continent volume, in power plenitude.

A hammock to swing, to sleep, to remain, to transport, to bury; to the living and the dead. Being one heavy, being one light, being just one or many, the hammock welcomes anyone, no matter their belief, genre or ethnics. Spreading through the world, it is made of webs, and it weaves its own existence. One cannot resist it.

In the face of our indigenous heritage, we are hammocks swinging through the winds and through our bodies from many Brazils. An invitation to the lazy-body, as in *Macunaíma*<sup>6</sup>, by Mário de Andrade, who re-created Casimiro de Abreu’s idea of the land Brazil, “My Land”:

On the monkey pot branches  
On the burning sun times,  
Under a ground of lilies  
Suspended is the feather hammock  
There, in the mild afternoons  
Swings the indolent indigenous<sup>7</sup>.

An indigenous person, to be so, has a hammock and there they stay, waiting for the time to act. It is not a doing-nothing, mas the nothing-thinking-doing. It’s not either the case of a living-leisure, but, as Hélió Oiticica has proposed, of a “not interested leisure-doing”<sup>8</sup>, as we are always performing thoughts in hammocks, reflections that move, revolve, swing. Even hammocks-thoughts become chairs.

When cataloguing the particularities of Brazilian cultural references, some architects and designers from the 20th century, in their desire for modernization, found in the hammocks their inspiration. Lina Bo Bardi and Giancarlo Pianti saw the potential



of the hanging seat<sup>9</sup> in its wood (*Three Legged Chair*, 1947) or metal (*Tripod Chair*, 1948) versions. The alterity look could see what was specific of that ancestral, resistant everyday life in Brazil, strongly incorporated in the country’s North and North-East regions, though found in all its territory.

Paulo Mendes da Rocha admitted his hanging version (*Paulistano Chair*, 1957) as being from São Paulo. Projected for the Paulistano Athletic Club gymnasium—a building whose project he signed with João De Gennaro—, the chair has become one of the most emblematic pieces of the Brazilian contemporary design, being part of the MoMA collection, which confirms the chair’s originality and timelessness. The chair, sold throughout the world since 2004, got new versions made of leather, canvas and steel mesh. The effect obtained by its size and surface shape gives it a concavity, a curve plan made to shelter the relaxing body. Its linear structure, with a single steel tube, uses only two legs, generating a visual lightness. The seat floats like a hammock.

Jorge Zalszupin<sup>10</sup> has reached a similar solution for the *Ouro Preto Armchair* (1959), with a structure made of wood and square backstitched leather; for the *Armchair 520* (1959), of wood and leather; and for the *Triangular Armchair* (1960), with steel and round wooden, leather or fabric details. The hammock made the eager for chairs to be less circum-spect and uncompromising.

The indispensable *Sheriff’s Chair* (1957), by Sérgio Rodrigues, joins a thick quilt to leather strips hanged in a robust wooden frame, which adds a fat volume to the thin hammock fabrics. Rodrigues created the supports, hung the hammocks and gave it cushions. A quilted, soft hammock that lets the body spread, and whose big arms can both hold the legs and work as a backrest, promoting a diagonal sitting. As the architecture himself used to say, the “soft chair for those who work hard” tried to bring to contemporary times the position of a sloppy, messy body, far distant from the behaved act of sitting in canapés. It is one more emblematic piece of the Brazilian contemporary design, acknowledged and sold worldwide. The first Brazilian piece of furniture to be internationally awarded<sup>11</sup>.

Jean Gillon, following the steps of Sérgio Rodrigues, after many trips to the state of Bahia, came up with the *Jangada* (“Raft”, 1968) armchair, whose rope mesh, hung in a wooden structure, braces a leather quilt. It joins the fishnet and the hammock, it joins the sea and the land (the land which gives us the rope and feeds the cattle), showing a new nature of being a hammock. And many other versions came along<sup>12</sup>.

Although all those chairs and armchairs tried to express themselves through a formal clean style, structural synthesis and an emphasis on plastic compositions, they were touched by the hammock-solution in more slender or robust versions. However malleable in their seats-backrests, they are immobile inventions, destined to a western sitting, and distinctive of a rationalization in search of multi-cultural behaviors. Few people keep hammocks in their living room, because most of them have chairs, armchairs and couches. Even relegated to porches, they are there to remind us that a hammock is enough.

The contemporary re-invention leads to other hammocks: leather hammocks; synthetic-stuffed bud-quilted hammocks; the nylon ones which fit a travel bag; a backpack turned into a hammock; other ones with EVA stripes or wood sticks. The way to hang them is re-thought, with self-contained wood or steel structures for them to be hung where there are no columns, no poles, nor trees. Even a chair-hammock was proposed, a version for just being sitting and swinging, tied to the ceiling, a kind of half-hammock. Among all those re-interpretations, the old natural fiber hammock is still invincible and unwavering, and its survival is assured by manual or mechanical manufacturing, its different shapes secured by communities who live of making hammocks and keeping peculiar ways to weave and decorate them. Each corner of Brazil has eventually chosen certain ways of making a hammock, allowing the emergence of new fibers, braids, fabrics, colors, embroidery, poles (the porches), and building their own way of becoming entangled in hammocks, having different hammock personalities.

If the hammock does not depend on the ground to be sustained, the place where it shall be anchored has to be firm, as well as its tying. As most of them are seamless, they can resist. The threads of the rectangular cloth are tied with ropes in the edges, from where the loops are formed. The latter—also known as whoopie hooks—need to be thick in order to resist the weight and the friction with the eye hooks. Some of them creak while swinging, like a crying prose, a whisper talk, secrets with no definite time, spoken in a strange but not stranger language, the sound of a toucan which reminds us of it faith of revealing the secret of making hammocks. The bird creaks like them. Or they creak like the bird. In their peculiar talk, the hammocks communicate with us, and when we learn how to listen to them we need to answer in hammock tongue.

Hammocks make us sensitive to the power of movement, of refuge, of ancestry, of suspension, of the nature of being humans who create their own

nests. We have hammocks in all of us, however hidden they are in our thoughts. But as soon as we sit or lie down on them, their movement, their creaking, their corporeal surface and their aerial status speak of other ways of being, feeling, thinking, making history, as we are all linked in the hammock and in the network—the own condition of human survival. Within its to-and-fro, we go in a hammock, in a net, in a web. All to the hammock!

1. A *Carta de Pero Vaz de Caminha* (“Letter of Pero Vaz de Caminha”). Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro/Fundação Biblioteca Nacional (Book National Department/National Library Foundation), 2015. Available in: objdigital.bn.br/Acervo\_Digital/Livros\_eletronicos/carta.pdf. Seen on: April, 2019.
2. The legend was found in the internet, not having its source and veracity verified. However, it works as a reference to the imagery involving hammocks.
3. Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 110.
4. *Ibidem*, p. 115.
5. Cascudo, Luís da Câmara. *Rede-de-Dormir: Uma Pesquisa Etnográfica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Departamento de Imprensa Nacional (Ministry of Culture and Education/National Press Department), 1959.
6. Andrade, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
7. Abreu, Casimiro de. “Minha terra” (“My land”), 1856. In: Abreu, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins/Instituto Nacional do Livro (Martins Publishers/Book National Institute), 1972.
8. Oiticica, Hélio. *A Obra, Seu Caráter Objetal, o Comportamento* (Dec 1st, 1968), doc. n. 0160.68. Hélio Oiticica Files. Hélio Oiticica Project.
9. *Mobiliário Brasileiro*. Premissas e Realidade. São Paulo: Masp, 1971.
10. Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *Jorge Zalszupin: Design Moderno no Brasil*. São Paulo: Editora Olhares, 2017.
11. Cals, Soraia (org.). *Sérgio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, 2000.
12. Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *O Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1995.

Marize Malta is an associate professor at the School of Fine Arts at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), PQ-2 researcher for CNPq, coordinator of the research groups *Entresséculos* and *Modos*. Her research is in art history and theory, artifacts and environments, domestic art, objects of evil, decorative and/or artistic condition, focusing on collections and exhibitions.

## TUNGA (SWINGING)

Tania Rivera

The swinging hammock was sort of a studio for Tunga. It was the place where he worked the most often, where he used to think—his “*pensatorium*”, opposing to his “*laboratorium*”, the studio itself, where his pieces were produced.<sup>1</sup> The hammock, an indigenous apparatus, more alive than any other, carries the history of the Brazilian colonization, and today it might be considered, more than an element of a fast and lasting assimilation by the settlers, as a true piece of resistance for indigenous cultures. Across the centuries, It has always invited us to the same physical position the pre-Colombian inhabitants used when lying down, to their same copulating gestures, even to their dreams.

In parallel, the western reason hasn’t ceased to see the world as a steady architecture, from whose axis horizontal and vertical lines—capable of being sustained in space and becoming real in chairs and beds where we settle—would start. Though we can move in hammocks using minimal and imprecise gestures (as we are never truly stood still), they refuse as a more organic position, similar to a fetus in the uterus, and stop us from swinging in the space. They discipline the body in order to split it apart from gestures of thinking. They prevent our look to make the world and the objects oscillate, and move us with them, as if we were also hammocks.

The hammock’s role as a swinging studio to Tunga is close to the role the ready-made *Bicycle Wheel* had to Marcel Duchamp. The French artist used to move the wheel to create “a kind of atmosphere” in his studio, and claimed it probably helped him bring ideas out of his mind. “Making the wheel spin was very calming, very comfortable”, he said. “It was a kind of opening for other things, different from the daily material life.”<sup>2</sup>

Duchamp’s comment is surprisingly revealing that the ready-made was not only about criticizing the art object and its institutional place, but also about exploring and activating the relationship between subject and object, refusing the latter the role of being a complement or product for the subject, of making it change our thoughts—and, maybe, our place in the world. During the decade of 1920, following the same thought about the relation subject/object, the surrealist artists made the desire (and its most explicit manifestation, the dream) something capable of becoming crystallized in the *found object*. Every waste brought by the tide to the shore should be considered “precipitate of our desire”<sup>3</sup>,



André Breton asserted, since “nothing around us is an object; everything is a subject for us”<sup>4</sup>. Anything in the world could potentially communicate the subject and, eventually, activate the fictional narratives that are supposedly autobiographic.

In the 1930s, the contact between the surrealists and some specific objects—the mathematical models made and exposed in the Henri Poincaré Institute—released an even wider artistic thought on the subject. Topological objects like the Möbius strip and the Klein bottle, which defy the Euclidian geometry and consent to the advancements in contemporary physics, were recognized by the surrealists as the achievement of the subject’s (and the world’s) own subversion structure they had been looking for. Man Ray has photographed those involuntary sculptures which founded a true “poetry physics”, in the words of Paul Éluard<sup>5</sup>, and which were able to conjugate in and out, materiality and affection, society and desire.

Following the same line, in the beginning of the 1960s the psychoanalyst Jacques Lacan relied on the materiality of the Möbius strip, the Torus and other topological figures to think the subject’s subversion aimed by psychoanalysis. Following Lacan’s interpretation by MD Magno, Tunga strongly and particularly appropriated some of those objects in the beginning of the 1980s, asserting his sculpting “profession”<sup>6</sup> with his own vocabulary—in which the Torus, for instance, dug itself inside the hills of Rio (in the video *Ão*, 1981) to decline in metal pieces lying on the ground and bone uroboros; the *unilatera* strip unfolds in braids made of serpents, metal threads and hanging hair that join twins by their heads etc., and so images, words and objects which interlace are being carved in the world, as well as many fictional narratives.

In that multiple poetic universe, we might say Tunga, in a unique an authorial gesture, makes the hammock a topological objet. The hammock can, in a punctual way, support objects and sculptures, being part of that sculpture, of course. At the same time, his whole work might be structured as a mobile hammock, an infinite and always swinging web. The hammock is simultaneously surface and tridimensional object. It is curve like the universe according to the theory of relativity, but, more than that, it is malleable, having infinite shapes depending on what it accommodates.

The hammock is a structure—but a soft, hand-weaved one, an open mesh put in straight contact with the body, espousing its shape and moving along with it (always, even if minimally). If it is our first support in the world, as shown in *Cradle with Skulls* (2011), in the hammock we are nothing but

skulls. Bones. Maybe Tunga’s hammock vigorously summons the body to take its place as a sculpture. And to topologically interlace with the other, since, as enunciated in the artist’s poetic commentary on *100 Redes e Tralhas* (“100 Hammocks and Stuff”)<sup>7</sup>, “each one was a nest of the other”, therefore they are “distinct two/without any division”. Like Fernand Deligny used to say, “to be is to web”<sup>8</sup>, to which Tunga would probably add: to web with the other, or rather to web in the other, in topological poetics. In *Bell’s Fall* (1998), like in *True Rouge* (1997), the hammocks are webs that cross-connect with the space in a complex game. Webs over webs, multiplying the space in many dimensions. As built by many spiders, but continually crossing the others. Webs, like us (in both senses of the word).

Simply and finally, Tunga’s hammock is that thing which was in his home or studio, coming from that common habbit in the northeastern region of Brazil, where the artist was born. That thing that continues to be indigenous. That thing which asserts itself as a poetic thought and an experienced proposition, which invites to subversion the subject in geopolitical key, incarnating the singularity of the artist’s history, pulsing our history—and swinging non-stop in our oscillating present.

1. Comment made on the video *Vice Entrevista o Artista Plástico Tunga* (“Vice Interviews the artist Tunga”). Rio de Janeiro: Vice, 2017. Available in: [www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug](http://www.youtube.com/watch?v=opTfUTRrsug). Seen in: May, 1st, 2019.
2. Schwarz, A. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Nova York: Delano Greenidge Editions, 2000, p.588.
3. Breton, A. “Exposition surréaliste d’objets”. In: *Le Surréalisme et la Peinture*. Paris: Gallimard, 2006, p.363 (Folio Essais). Own translation.
4. Ibid., p.56.
5. Ibid. “Crise de L’objet”, p.358.
6. See Vice, op. cit.
7. *Tunga: 100 Redes e Tralhas*. Directed by: Roberto Moreira. YouTube: Itaú Cultural, 2009. Available on [www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU](http://www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU). Seen on: May 1st, 2019.
8. Deligny, F. *L’Arachnéen*. Paris: L’Arachnéen, 2008, p.66.

Tania Rivera is a psychoanalyst, essayist and curator. Professor of the Art Department of the Fluminense Federal University (UFF). She published, among others: *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (CosacNaify, 2013 and SESI, 2018; Jabuti prize of Psychology/ Psychoanalysis 2014).

## WORK TIRES

Pollyana Quintella

We know, at least since modern times, the artists found virtue in idleness, many times following indigenous references. If Macunaíma had learnt to talk using the sentence “Oh, my lazy bones!”, that same desire would endure through classics as Tim Maia’s “What do I want? Peace and quiet!”. With a long trajectory between Brazilian sociology and common sense, every kind of outcast figure was already evoked to resist the working logic: crooks, drunkards, beggars, primitives, prostitutes, decadent blue-collar workers.

Or, in contrast, indolence would be seen as an obstacle to the success of modern times. From art critics of the 19th century to the political offices in the present, the discourse stating Brazil has inherited, in its alleged identity, the indigenous softness and the African roguery still persists. It is our “cultural melting pot”, among martyrs, populist leaders and macunaímas. It was—it is—a moral dispute.

The figure of the indigenous man as unproductive, insufficient to slave labor—his work force was significantly cheaper than the African one, as being inadequate—took firm hold throughout the centuries. At the same time, the figure of the artist was also seen as a symbol for vagrancy and indiscipline. In both cases, working outside traditional basis, with imprecise productivity estimate, is condemned. In the indigenous’ case, subsistence production, with no accumulation, suggests roving. In the artist’s case, return is not a measurable thing. After all, what does not evolve around capital is lazy.

In 2005, Marga Puntel produced *Passeio Público* (“Public Walk”). With a backpack on, along with other experimenters, she walked through the streets of Curitiba, Brasília, Rio de Janeiro and São Paulo. In their pauses, the backpack, open and unfolded, turned into a hammock, and could be hanged on trees and other available structures in the public space.

Marga’s hammock-backpack reminds us of *portaledge*, the hammocks rock climbers carry on their back, allowing them to rest in the middle of their *bigwall* climbing. For climbers, hikers or travelers, a self-contained movement depends on essentials. It needs to be something one can take anywhere. Or, as said in Sebald’s *Austerlitz*, an organized life “just as a temporary manner, in the desire of making it

work with the least possible”—that ideal manner of rovers to possess things.

Besides, the backpack, usually associated to labor, gave rise not to tools or utensils, but to the possibility of resting. However, if the *backhammock* confirms the lack of fixity, the promise of an unperturbed displacement, the nomadic life does not really mean roving or detachment. The contemporary labor, sometimes filled with global agendas and direct flights, also demands a constant displacing. There is a certain distress when thinking Marga’s Rambler will never be able to settle.

On the other hand, the seeming ambiguity—the hammock is resting, the backpack is displacing, movement—also reveals the infinite binomial between constant labor and the small opportunities of joy: holidays, weekends and, whenever possible, vacation. When we look to Marga’s work, some questions are raised: what is the difference between the tourist and the drifter, the traveler and the refugee? To whom is given the right of a pleasant, idyllic respite? So, if we find the hammocks, the resting in public space, to be odd, we also need to remember all technology developed by the homeless, or even construction workers’ lunch pause, who forge resting structures on the street. The link between work, rest and displacement depends, above all, on the individual’s social, economic and political position.

In 2008, Paulo Nazareth produced, in the Pampulha Art Museum, in Belo Horizonte, the piece entitled *Trabalho* (“Labor”), Nazareth has replicated that action in the exhibit *To-and-Fro*. Having the ad published in *Metro* newspaper, the artist hired a person to the assigned job—salary, transportation and meals included. Here, the critic on labor is displaced from the discursive field to directly intervene in the art production chain. The artist put himself as a mediator between the institution and the worker, being responsible for creating an alleged free time, reversing the logic of productivity. Therefore, it is not his figure, as a privileged artist, who enjoys the critic to labor, but another one: his employee.

Now, there is an essential difference regarding the first execution of *Labor*, in 2008. Today, the easy presence of a virtual attention—through smartphones that allow us not to depend on the physical body’s location—makes the working place less agonizing. After all, Paulo Nazareth’s employee may read, write, listen to music or perform any other activity with his cell phone, something that resembles the attitude of safety guards and exhibit mediators,



many times carrying their headphones, as small answers to alienation.

At the same time, we know the bodies in the exhibition room are—or should be—trained. The list of prohibitions is long, which includes sitting on the ground, leaning against the walls or having other bad postures. It is also forbidden to the public the right to laziness, even when in long, tiring exhibits. In *Labor*, the hammock in the exhibit room contradicts the rules, as the institution pays a salary to the body that sophisticates its indiscipline, its *doing-nothing*, maybe stimulating the public to try the other hammocks which cannot be touched. Maybe, even here, the sought silence of the museum may have some utility—the favorable context for sleeping.

In the same direction we can find the collective Opavivarál, who presents the piece *Rede Social* (“Social Hammock”—a pun with “social network”). A long resting hammock, not individual, but collective, among rattles and props, is available for experimenting. Displayed in the CCBB free space, usually a transit place, *Social Hammock* becomes a monument to laziness, bringing an invitation to the permanency of the ordinary visitor. “Going already? Stay just a little longer!”.

In that case, it’s the public who can finally experiment a longer time in the cultural center, detached from the need of immediate reactions. But it is not necessarily a comfort. The experience of using the same group hammock, in a public space, demands a dialogue between strangers. For the promised interaction to happen, there must be some corporeal negotiation. After all, the malleability of the fabric challenges the stability of the bodies.

And, as strange as it may seem, it’s not usual for exhibitions to be a circumstance of coexistence. There is usually little furniture for resting, the body tends to keep accelerating, and attention to each piece does not last more than a few minutes. Except for gallery conversations, guided visits and openings and *vernissages*, not many people “are” in exhibit spaces, but they mostly pass, and pass.

That way, the title also speaks ironically to the way the social networks have been used as a virtual platform for interacting, reminding us the logic in notices put on bars and restaurant walls: “we have no wi-fi, talk among yourselves”. It’s the claim for an analogical interpersonal exchange—in the hammock’s case, an ancestral exchange, although one is not distant from the other, since relational works tend to create more selfies than average. In short, the promise that experience, coexistence or interaction can cause “un-alienation” to the exhibit public is eventually confronted with a more hybrid reality.

Paulo Nazareth also plays with the word *work* of art in his title, a noun increasingly used to refer to artistic products. Apart from the grandiloquent tone of piece, the work reinforces the idea of a daily doing, not so genius. In that case, there’s also the challenge of smashing the fetish, turning aesthetic value into exchange value, closer to merchandise. The presence of the recording clock in the exhibit space, besides the hammock, also works to formalize the artistic field. It’s very likely, for instance, that no other person from the exhibit’s crew had “clocked in”, even if they had worked longer than expected.

Many times, outsourcing and work appropriation in contemporary art, though filled with social consciousness speech, perpetuate a logic of exploitation, bringing no responsibility of re-thinking shares of profit and privilege. The lack of a professional regulation in the art field—not only for artists, but for a whole net of workers, such as producers, security guards, educators, freelancers, interns and contractors—demands the work critics to consider all contradictions involved in the flexibility of artistic practice. It’s well known that young artists pay to work, using the excuse of “experience”, or that freelancers work much more than 40 hours a week, among other examples.

—————

The market, on the other hand, also knows how to sell laziness through sickness and multiple psychic illnesses, making fatigue something absolutely reprehensible. If work is force, laziness is weakness. South Korean philosopher Byung-Chul Han states that “nowadays, the individuals explore themselves, and believe it means accomplishment”. Tiredness and exhaustion are made fetish and sold as successful trajectories. Thus, there is no glimpse of any balanced way out: one is either lazy or tired.

The violence of work is, above all, power over the other’s time; to keep one occupied according to demands that are not theirs. Unlike the right to fatigue, the right to laziness is the re-conquest of the body as a territory made of desire, a place for experimenting and investigating. It is not, therefore, laziness as mental atony, as softness, but as a kind of caring for oneself.

In those three examples, the hammock is featured as a disposal for reversing the logic of production, speaking ironically of labor. Legacy from our original cultures, and an icon of our tropical and lazy fictional calling, the hammock is an instance of adaptability and sluggishness; it fits all diversity of bodies, although it keeps them hoisted and upraised. When

dislocated to the exhibit space, the hammock reinforces the idea that the place for contemplating is also the place for idleness, for opposite directions.

With all those pieces, we can remember art suggests a search for emancipation; we need to question how to turn artistic practice into a non-alienated labor, in a field surrounded by contradictions, between glamour and decline.

Pollyana Quintella is assistant curator at the Rio Art Museum (MAR) and an independent researcher. She graduated in History of Art at Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and holds a master’s degree in Contemporary Art and Culture from Rio de Janeiro State University (UERJ). Worked on the curatorial team of Casa França-Brasil (2016). She is a columnist for Pessoa Magazine.

LOOKING  
AT THE OTHER,  
LOOKING  
AT YOURSELF



An illustration from the book *The New Found World, or Antarctike*, written by the Franciscan priest André Thevet shortly after his return from Guanabara, in 1556<sup>1</sup>, shows a member from the Tupinambá tribe—clearly inspired in the ancient statue *Laocoön Group*—centered predominantly in piece set inside. That image can be found in the book’s 46th chapter, which focus “the most frequent diseases in America and the methods observed for their healing”<sup>2</sup>. Among those methods, the priest describes how natives suck the injured part of the diseased body, believing it could extract the illness. Besides, they would also make incisions in their shoulders, using plants or animal’s teeth to draw certain amounts of blood. The text is harsh in describing the “pajés” (tribe healers), who, by performing these procedures, are accused by the author of being crooks compared to “impostors and fair charlatans that, in France, can easily deceive naive people”. The engraving, therefore, features—to the European public eye—a mix of recognizable and strange, familiar and alien elements. The inside of the indigenous housing, as well as the position of each character, is absolutely symmetrical, dramatically framing the Tupinambá/Laocoön in the exact center of the background door. Placed on the top of the posts, in the background, there are native animals and plants. All depicted characters are bare, as it is usual in other images—not only in Thevet’s book, but also in works from his contemporaries Jean de Léry and Hans Staden, who, likewise, have written about the Tupinambá people<sup>3</sup>. The man on the right—probably the healer Thevet refers to—holds what seems to be a maraca, a musical and ritual instrument made with dried gourds containing seeds or small stones. According to many cinquecentist reports, each person owned their own maraca, which was manufactured, ritually embellished and consecrated by the healer. In that ritual, the healer endowed the maraca with a spirit, who, by its turn, spoke each time the instrument rang<sup>4</sup>. The maraca shows up numerous times in original Thevet and Léry’s book engravings, as it did in the succeeding edition by Theodor de Bry. On the ground, at the feet of the diseased person, lie arrows and a bow. To complete the pallet of exotic iconography, it is depicted, right behind the ill, the central element of that publication: a ma-

jestic hammock, which, tied to the dwelling’s both endings, overshadows the environment. As it happens with the animals, the weapons and the maraca, the hammock tells us about the life and practice of indigenous people, but it also creates a fabulous, magical, strange *décor*, in which recognizable visual elements (the symmetrical composition, the classical quotation, the Europeanized bodies) seem to serve as a means to comprehend alterity.

It’s from a few years after the publication of *Antarctike*’s first edition the representation of America engraved by Jan van der Straet, a.k.a. Stradanus, a Dutch artist based in Florence. The picture shows Amerigo Vespucci—the famous Florentine navigator whom the New World was named after—, rousing an allegoric representation of the continent, which rises, precisely, from a hammock<sup>5</sup>. Like the previous examined image, Stradanus’ engraving brings together a series of iconographic elements forming an stereotyped vision of the new continent: exotic, or even fantastic, animals; nudity attenuated by some indigenous clothing accessories; the “ibirapema”, a weapon used to execute war enemies; the cannibalism scene in the background<sup>6</sup>—and, of course, the hammock itself. That image express duplicity: on one hand, the American continent inhabitants seem to live in a state of Adamic innocence; on the other, they violate the most basic rules of civilized society while practicing such repugnant acts as cannibalism. The allegory for the American continent, though, demonstrates their docility and openness regarding the navigator, who holds representative symbolic elements of his legitimacy and civility—the Southern Cross printed in a flag attached to a cross-shaped mast—, making himself ready to illuminate it. The engraving in Thevet’s book is absolutely precise from a geographic point of view: the artist depicts what the cosmographer had seen in the region of Guanabara Bay, where admiral Nicolas Durand de Villegagnon have settled during the ill-fated attempt of settling a French colony<sup>7</sup>. Stradanus’ composition, on the other hand, purposefully situates the allegory in an uncertain space, which includes a mix of iconographic elements particular to Brazil—for instance, the “ibirapema”, or the growing pineapple on the right tree—and some generic ones, as the cannibalism scene and the hammock. That was the usual process during the first modern period, when, in the European continent, the concept of America was visually and rhetorically being built. In that process, it was not unusual to find artists using metonymic resources (linking iconographic elements from a specific region to all the continent) or misplacing certain visual formulas—for example, cannibals roasting human limbs

on a spit—from the Caribbean to the Brazilian shore and from maps to book illustrations. Deterritorialization, therefore, seemed to be a very frequent aspect of the stereotype, as well as the displacement through different means and shapes.

The hammock, in this sense, worked as a fully-featured symbol, valid for designing an image for both Brazil, in particular, and the American continent, in general. Its role as an element not only for signing, but also for identifying, Brazil reappears in images from the 17th century, throughout the intermittent Dutch occupation; a watercolor from the German painter Caspar von Schmalkaden, for instance, depicts in the foreground “a Brazilian” with bow and arrow, while, in the background, there are two hammocks, in one of which a couple lies<sup>8</sup>. Except for a cloth tied to his waist, the character fully lacks garments or adornment; to the eyes of the observer, weapons and long hair would suffice—as well as, naturally, the hammock—to immediately situate him in his original location. On the other hand, as it happens with the previously mentioned Tupinambá/Laocoön, here the artist contemplates his “Brazilian” from a plain European vision: the counterpose, the turned head, the (partial) nudity, the weapons, the whole body sight remind art pieces like the *Riace Warriors*, the *God from the Sea* or the *Ares* sculpture in Hadrian’s Villa<sup>9</sup>.

The hammock is shown, as a main figure or not, in images from Albert Eckhout, Frans Post and Zacharias Wagener, who had all been, together with Mauricio de Nassau, in the region of Pernambuco. Like in Thevet, in those images the hammock takes place in an ethnologically precise project, in which, as do other iconographic elements, it means to create a stereotype not only from a specific region, but also from a specific group. The famous Eckhout’s paintings depicting people from the colony occupied by Nassau, for instance, try to excel in telling apart the Tupi—a more civilized tribe—from the fierce Tapuia; and the “mamelucos” (half-breed European-Amerindians) from the enslaved Africans<sup>10</sup>.

As it happened with other iconographic elements used by European artists to create a stereotype of the American continent, the hammock could work as a *pars pro toto* to represent a general view from that region and its inhabitants; alternatively, it also worked, in certain contexts, as a Brazilian distinctive element. One way or the other, as it happened with the Tupinambá adornment, the exotic animals or the cannibalism scenes, the hammock has played an absolute central role in the European ethnological imagination and in the visual and rhetorical building of the “New World”.

1. That book was first published in the end of 1557, followed by a 1558 illustrated edition.

2. According to translation by Estevão Pinto (Sao Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944), p. 277.

3. Hans Staden published his *True History* also in 1557; Léry’s book (*History of a Voyage to the Land of Brazil*), however, was released long later, in 1578. The three books were translated to many languages and published numerous times during the 16th and 17th centuries.

4. See: Cymbalista, Renato, “Os ossos da terra. Relíquias sagradas e a constituição do território cristão na Idade Moderna”. In: *Atas do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Cidade: editora, 2006, p. 23-4.

5. That image, engraved in Antwerp, was part of a series of printings called *Nova Reperta*, i.e., “new discoveries”.

6. American cannibals roasting human limbs on a spit are early shown in American iconography, notably in maps (for instance, in the *Carta Marina*, by Martin Waldseemüller). Jean de Léry, however, harshly criticizes the practice of that depiction, by saying it is so unrealistic as “Rabelais’ tales about Panurge”. See: Davies, Surekha; *Renaissance Ethnography and the Invention of the Human*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p. 96.

7. In 1555, Villegagnon, supported by king Henry I, settled a military base in the island currently named after him. André Thevet and Jean de Léry took part on two successive expeditions to the so-called “French Antarctic”. Thevet remained in Guanabara for only two months—from November, 1555 to January, 1556. Léry has arrived to the island after Thevet departure: he disembarked in March, 1557, and remained there for ten months. In March, 1560, the Portuguese took the island back and banished the French. The French Antarctic episode ponders on not only colonial disputes between French and Portuguese, but—and even mainly—on the internal fragmentation of the French themselves, who were divided into Calvinists and Catholics.

8. See: Heidhues, Mary Somers. “An Early Traveler’s Compendium: Caspar Schmalkalden’s Images of Asia”. In: *Archipel*. Paris: University of Hamburg, 2005, v. 70, p. 145-84. Schmalkalden (1616-1673) served the West India Company between 1642 and 1645, when he’s been to Brazil. Afterwards, this time together with the West India Company, he has been to India, Taiwan and Japan. Those trips resulted in an illustrated manuscript (currently kept in the Friedenstein Palace, in Gotha, Germany), of which the image of the “Brazilian” takes part.

9. Both the *God* and the *Riace Warriors*—only discovered in the 20th century—probably used to hold spears, shields and swords. The last ones are currently kept in the National Museum of Magna Grecia, in Reggio Calabria; the *God from the Sea*, in the National Historical Museum, in Athens; and *Ares*, in the Hadrian’s Villa Museum (there’s a plaster copy by the villa’s canopic jar).

10. The eight paintings—depicting four couples (Tupi, Tapuia, half-breeds and Africans)—are currently kept in the National Gallery of Denmark.

Maria Berbara holds a master’s degree in art history from Unicamp and a PhD in art history from the University of Hamburg (Germany). She teaches history and art theory at the Rio de Janeiro State University (UERJ). Her projects received financial aid from the Getty Foundation, Villa I Tatti, INHA/Paris, DAAD, Fapesp, Faperj, Capes and CNPq.



## DISSEMINATIONS BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE

### “WHO COMES THERE?”: ICONOGRAPHIC CIRCULATION OF HAMMOCKS

Amanda Carneiro

In *Bells on the Hammock*, 2016, as advertised in the title, artist Dalton Paula puts two hefty bells on a delicate, almost fragile, hammock which alludes to the hammocks made by indigenous peoples, and whose appearance closely resembles that of fishing nets. Hanging from the walls of a seemingly empty room, the silence of the diminutive screen is deafening. The absence of the expected human figure evinces invisibility. Denotative, the hammock, and bells point to the social relations during slavery in Brazil. The hammock is even the subject of two other paintings by the same artist presented here. In *Coat Stand, Stone and Hammock*, 2018, the painting's dimensions assume giant proportions and, albeit unoccupied, the sound support of the artifact—by coat stands, which in turn, are secured by multiple stones at the base—seems disproportionate to the fact that it lies empty. From where comes such weight?

In addition, in *The Hammock*, 2016, one notices the presence of two black men carrying the object, referring more directly to the hammock as a means of transport. However, by representing them facing in opposite directions, not agreeing on a destination, in an exiguity to the wonted, it is an implication to the rending of the hammock. Dalton Paula creates a dialogue with the vastly widespread iconography of 19th century traveling artists. However, He poetically questions the truth imparted to such productions. The historical continuities alluded by the hammock are patent, but in breaking conventions, however, in Paula's work they do not take on merely a simplistic correlation between the magnitude of the events to which they allude and their relevance and weight to the generations who inherit them through iconographic circulation.

The art of Jean-Baptiste Debret (1768–1848) and that of Johann Moritz Rugendas (1802–1858); to name the most renowned; is widely divulged in our country and often act as a guidebook of Brazil during slavery. The utilization and customs were associated with the presence of the hammocks, sometimes they linked to work, sometimes to rest, linking colorful and polite ways of life, but also those considered exotic and lascivious. It is true that the way of looking at these works has changed over time, in textbooks however, they often serve as a portrait of the colonial period. Although relevant as a record as well, the reflection on what these images are saying

is little problematic outside the academic circles. If, as Rodrigo Naves affirms, “specifically to the case of Debret, one should not demand a realism that is foreign to his art”, it seems relevant to question the use of the work of traveling artists as accurate portraits of reality.

One notices that in scenes depicting violence, like in Rugenda's *Negroes in the Bottom of the Hold*, of 1835, an aseptic environment is created, in which the placement of the enslaved people does not transmit the precarious and inhumane conditions of almost 400 years of slave trade, which caused the death of an estimated 1.8 million people. Nor does it reveal the permanent conflict between captains, sailors and the enslaved. Yet, how many did not come in contact with this representation as a reliable account of the slave holds? In light of this, it is fitting to question how realistic it would have been for a person who had been enslaved, to be lying in a hammock in peaceful rest.

Another set of images reveals the use of the hammock connected to the work. Henry Koster's (1768–1848) *A Farmer and His Wife Traveling*, 1816, registers a journey in which a white man guides the group as he rides his horse at the front. Two black men hold up the hammock housing the Lord's wife. The journey must be exhausting not only for these slaves, who burdened by the woman's weight but also for the black woman who follows carrying her luggage. In *Convent of Our Lady of Mercy in Bahia*, 1835, by Rugendas, an urban scene depicts a significant number of hammocks sharing the streets with litters, which were the main means of transport.

The scene where hammocks are implemented as a work tool is repeated in other images. This is the case of *Configuration of the Entrance of the Bar of Goa*, 1779, by Carlos Julião; of *A Hammock*, 1822, by Henry Chamberlain (1796–1844); *Landscape of Várzea with Mill*, by Frans Post (1612–1680); and of *The Return of a Landowner*, 1835, by Debret. All depict a visual convention in which the hammock itself could be the centerpiece. They are joined by blankets which cover the person being carried, perhaps to protect them from the sun or perhaps to keep themselves anonymous. In *Thierbuch*, by Zacharias Wagenaer (1614–1668), it is curious to note that the lady carried on the object is peeking at the street through the blanket.

Hammocks also make their appearance within domestic environments, with the obligatory presence of slaves. This is the case of the *Family of Farmers*, 1835, by Rugendas; *A Poor Family's Home*, 1835, by Debret; and *Inside the Negroes' Quarters*, 1820, by Joaquim Cândido Guillobel, (1787–1859). At

first glance, the rooms are distinguished by the furniture that makes up each one. In the picturesque environment of the farmer's family, one can see the picture of a saint, Christ nailed to a crucifix, and the presence of a cleric, and an indication of the Catholic Church's consent with the slave regime. On the floor, a black wet nurse breastfeeds a white child, while others, both black and white, play next to them peacefully. Music is being played and a well-positioned lady in her hammock attentively listens. The pleasant conversation is interrupted by a newcomer's arrival. Could it be another guest?

In the *A Poor Family's Home*, one can see a scene depicting commerce, in which a black woman sells bananas to the possible owner of the house, who is working next to the other character in the scene. The manipulation of cotton describes a cycle that goes from the process of spinning to weaving, thus generating the resources from which to purchase the bananas. The hammock is hung high in the small room, clearing space for objects and animals in the composition. In *Inside the Negroes' Quarters*, portrayed simply, a woman holds a child, another works a pestle while two others lie in hammocks. The main theme seems to be their conversation and communal living wrapped by the smoke being given off by two large and—to our modern standards—unusual pipes, addressing the friendly nature of the scene.

The third motif connected with the hammocks presented in these works is characteristically funereal. This is the case of Debret's *Burial of a Black Woman*, 1839. The hammock is carried by several hands and heads in procession towards the church. Although there are some scattered people, the sadness and desolation from the significant portion of the characters is clearly palpable. The same cannot be said of *Funeral Procession of the Son of a Black King*, 1839, by the same artist. The body here is loaded with fanfare and there are a great number of observers, unusual perhaps in the eyes of a stranger. Like hammocks, funeral rites are constant themes represented in itinerant art.<sup>1</sup>

All these traveling artists have significant specificities that were not, in this case, the objects of our analysis, since, for the purpose of this brief text, the only element already questioned which might unify them is the treatment given to these works as apparent chronicles and descriptions of Brazil. However, by appealing to verisimilitude and declaring them as taxonomic—not only of fauna and flora, but also of everyday colonial life—both the processes with which this iconography dominated and was diffused and the possibility to understand the mechanisms and methods employed to authenticate the



past are disregarded, disrupting the perpetuation of invisibilities from the relationship between communicating and keeping silent.

The denouncement of the classificational mind-set is more explicitly presented, through cartography, in the series *Invasion, Ethnocide, Racial Democracy, and Cultural Appropriation*, 2016, by Jaime Lauriano. The hammock features, among other elements, next to the territory registration that, not incidentally, Lauriano fashioned out of cotton. Evoking Gilberto Freyre’s (1900–1987) thesis on miscegenation in Brazil, in which the object visually set off notions connected with laziness or sexuality in the relationship between master and slave<sup>2</sup>.

To point to the process of a pretended humanization that led to the reiteration of its opposite, that is, the dehumanization and erasure of the complexity and conflict which transpired in our country during the colonial period is an important element in the dialogue between the traveling artists’ works from the 19th century, on one hand, and Jaime Lauriano and Dalton Paula, on the other. Thus, the ideological layers which envelop the mechanisms which mapped the territory, cities and daily life during the period of slavery in Brazil are put into question.

Breaking with the harmonious character, denaturalizing the iconography and the cease its circulation and removing the resources which, metaphorically, present themselves as conformers of social conflict, as is the case of the sociability around the hammock, it points out the need to break from the consented agreement around this visuality. The continued uncritical dissemination of the work of traveling artists walks with the continuous creation of a past, often sanitized, so endeared by our society. Is this the great invisible weight of Dalton Paula’s *Hammock*?

1. Consult: Vailati, Luiz Lima. “The procession, burial and afterwards”. In: *Young Lady Death: Infancy and Child Mortality in Brazil in the 1800s* Rio de Janeiro/São Paulo, 2010.  
2. Freyre, Gilberto. *The Big House & Slave Quarters*. Editora Global, 2006.

Amanda Carneiro is an assistant curator at São Paulo Art Museum (MASP). Graduated in Social Sciences and holds a master’s degree in Social History from the University of São Paulo (USP). She worked as a coordinating assistant at the Afro Brazilian Museum and is a fellow of the United Nations (UN) Program for the International Decade of Afrodescendants.

## ON THE HAMMOCK SWING: THE ART OF RESTING AT AMAZON

Aldrin Moura

Resting is an art form, in this life or the next. Even better if done in a hammock. There is a belief among the *caboclos* (mixed-raced Brazilian) of the Curuá River, in western Pará, that the hammock was inspired in monkeys. To put it a better way, it was inspired by the how monkeys swing from branch to branch, using their tails<sup>1</sup>. Hammocks are for sleeping, resting and therefore to lull oneself to sleep. It is the place of laziness, just as Macunaíma liked and as did his brother Jiguê, who once “sighed, picked off the ticks and lazily slept in the hammock”<sup>2</sup>. Lasar Segall even drew Mario de Andrade himself on the Hammock, in 1930, just as the same writer kept his resting poses in his own images trove. Therefore Macunaíma is the origin of the myth of this lazy hammock in which to lie, as shown by Angelo Abu in his comics.

The hammock, however, is both for sleeping and for dreaming. For napping, between morning and afternoon, certainly is the most profound European look of the hammock, even though a cabocla one. Here, all one must do is remember the photo of franco-brazilian Marcel Gautherot (1910–1996), in the haze of the straw houses of Marajoara island of Mexiana, in 1943. After all, the rocking of rest is repose, in the Latin of the old Jesuit priests who controlled the old religious missions in the Amazon, the *repausare* “once again pause”, “to make a stop, to rest”. Educated people that when sighting the native Brazilians lying in the hammock, made the analogy with the Greek word *pausis*, that means “pause”, of *paúein*, that means “halt”. But if the guy stopped for good, the swing of the hammock ended and the trip was longer. Passing, transit, deceased<sup>3</sup>.

The hammock was always a daily ritual present in the Amazon and the historical memory attests to the different uses for this object, between birth, life and death. The spiritual healers, care for their patients in the hammock. In the smoke of *tavari* and to the sound of the *maracá*, the treatment is done and the hammock holds the body, whether it is dead or alive<sup>4</sup>. English photographer Maureen Bisilliat, with her images of Xingu, captures the instantaneous cure, the sobbing, the pain and the end. There is a nexus between the past and present<sup>5</sup>. Travelers and chroniclers, men of the military and clergy, rulers in thick leather and the simple people vassals of the king had already witnessed the importance of the countless meanings of the hammock, soon after the

first years of the conquer of Maranhão and Pará in the beginning of the 17th century.

It didn’t take long, however, for these colonial elite to transform the hammock into a transportation vehicle. There is no record that a native Brazilian chief had used the hammock this way, but the white man did. According to documents kept in Lisbon of the former overseas council<sup>6</sup>, in 1726 the canon of See of Belém of Pará, Hilário Rodrigues Chaves, asked the king Don João V authorization for three of the native Brazilians from the nearby villages to transport him on a hammock, just like the archdeacon of the same cathedral. Transformed similarly to the Portuguese litter or the palanquin in the East, the hammock gained social distinction and symbolic of the power of whom was transported. It turns out that the same hammock as transport, long ago, descended to the popular, daily lives on boats, ferries and catamarans on river trips, as well as intertwined on hooks that intersect, or alone at the back of the rooms, just like the colors and in Amazon visuals of Luiz Braga.

The hammock however, never lost its sense of time off. Still in 1762, the Bishop of Pará don Frei João de São José e Queirôz (1711–1764), during his clerical travels to rivers Capim and Guamã, said the verse that would become famous “Life of Pará, life of rest; eat what is caught, sleep in the swing”<sup>7</sup>. From the native Brazilian hammock made of tucum fiber, noted by scientists like Alexandre Rodrigues Ferreira (1756–1815) or Carl Friedrich von Martius (1794–1868), or currently designed by the native Brazilian themselves, such as Yermollay Caripoune or the Pyãko Brothers, with the entire mythical arsenal that never separated from it, there was the transition to the cotton hammock, created as early as the 19th century, with lace or crocheted fringes richly adorned, to the homes of the wealthiest families of Belem and Manaus and many other cities of Amazon valley.

In Pará, the hammocks from the village Mazagão became famous. Located in the state of Amapá,, this city was transplanted from Morocco to the Grão-Pará, between 1770 and 1773, preserving many Luso-Arab traditions in the work with the looms, fabrics, hammocks and carpets, as described by Luis da Câmara Cascudo (1898–1986) in his famous study on the hammock<sup>8</sup>. However, the great Northeastern emigration from the second half of the 19th century imposed a watershed moment. Virtually all the large hammock trade of Pará, Amazonas, Acre and Rondônia started to be made with Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco and Paraíba, maintaining in a smaller scale the domestic manufacture of hammocks in the Island of Marajó, in Pará and São Paulo de Olivença in the state of Amazonas<sup>9</sup>.

So this dense everyday memory permeated the records of art. It is hard not to find drawings and pictures of the native Brazilian and cabocla’s hammocks, intertwining the reports of Daniel Kidder, Henry Walter Bates, François Biard, Louis Agassiz or Henri Coudreau. A good depiction of this is the photographs of Albert Frisch (1840–1905) among the fishermen of the Amazon, the ticuna houses and the boatmen from the border with Bolivia, between 1865 and 1867. However it was the “natives” who reestablished the perception of the object, transforming at times into an identity element, in others as a leading thread of their own artistic language from the Amazon. The Pernambuco native Vicente do Rego Monteiro (1899–1970) or the Pará native Theodoro Braga (1872–1953) and his disciples Manoel Santiago (1897–1987) and Manoel Pastana (1888–1984) wrote about the constituent topic of the regional *ethos*, seen as the synthesis of the nation, between the legendary, like the series on the *Mani-Oca*, the legend of the cassava, between 1921 and 1923, and in *Pira-y-auára*, of 1923, or with the Edenic marked by the idyllic, in *Marajoaras*, of 1927, and *Tatuagem*, of 1929.

Associated with the indigenous past and a certain idea of lethargy contrary to civilization and to progress, the hammock also resisted by its practicality: a bed that is carried under the arm and that could hardly be erased from memory. However, the stigma did not die. It is interesting, in this sense, to think about the performance of Luciana Magno, in which the locks of her long hair serve as a tessitura for the fists of a hammock, even without having to cut them. It was not without meaning that the artist from Pará developed the project from a residence on the Island of Itaparica, in Bahia, as a kind of compliment to laziness, in a reading in opposition to the stereotype. It is also a remembrance of geographer Eidorfe Moreira (1912–1989), to restore cultural exchanges between the Northeast and the Brazilian Amazon, deeply rooted in the past and purposely separate from the Republic<sup>10</sup>.

On the other hand, art as political activism is also the reading of Claudia Andujar, dedicated to the lanomami, Brazilian peoples constantly threatened by the occupation of their territory. Their hammocks come from the photographic record produced in the 1970s in the Catrimani in Roraima. The day to day in the woods and in the hut, in the shamanic rites and the intimacy of the man between sickness and death present other quadrants of the same story, of an art-document<sup>11</sup>. What Claudia revealed in photography appears to a large extent in the extensive ethnographic on the ilanomâmi-Sanumá and the importance of the hammock tied be-



sides the bonfire for the family conversation and a comfortable night’s rest<sup>12</sup>.

Legend and reminiscence however, seem to lead to a large part of the interpretations on the hammock. It’s a bit of what Manoel Nunes Pereira (1892–1985) says in his *Moronguetá: um Decameron Indígena*, under whose fables remit to the importance of the hammock to the material culture of the caboclos and native Brazilians, its manufacture being even later taught in the Salesian colleges of the Rio Negro, with peculiar characteristics, such as the plumage and other adornments on the balconies<sup>13</sup>. It makes perfect sense, therefore, the cognitive repertoire of the nest of hammocks and feathers produced and photographed by Bené Fonteles. We are thus dealing with a kind of Amazon codex, in analogy with the Aztec codices, with visual narratives that the hammock is the theme and support, body and soul of the memory. That is the hammock of the Acre native Uelinton Santana, where it is not only a matter of telling, narrating, describing, but precisely inscribing the memories in the body of the hammock, in a kind of imaginary, non-sequential text.

When Armando Queiroz presents the installation *Cântico Guarani* beyond the shadow of romantic indianism of Gonçalves Dias or José de Alencar, the absent bodies arrive in the gloom of night and the white shroud of mourning for the ancestral genocide. When Jaider Esbell, an artist of Macuxi ethnicity brings his *Leather Hammock*, along with it come the general fields of Roraima, the *capitiana* hammock cut with a knife from an entire calf or jaguar hide, softened by time, it is very propitious to the light rest of cowboys and hunters, it was in the past often the only piece of furniture in living rooms and bedrooms<sup>14</sup>. The already tanned leather conforms to the man’s body. The hammock embraces and such a feeling is ancestral. It should be recalled that the former confraternities and brotherhoods of native Brazilians that existed in the Amazon in the 19th century, as was the case of the Brotherhood of Saint John the Baptist of the Indians of the Vimioso from the village adjacent to the city of Bragança, in the northeast of Pará, expressed their commitments, dictated by the indigenous people Domingos Tomé, judge of the brotherhood, and by José das Neves, prosecutor in the 1850s, the obligation of burials in hammocks so that only then could the body of the dying man be embraced by the earth<sup>15</sup>.

Nas cidades ribeirinhas, muitas vezes o corpo dos falecidos vinha de canoa enrolado na rede. *Canoa-Rede-Finado*, como um só corpo, a ponto de, como lenha, ser cremado em rito de passagem, imagem central na escultura de Francisco Klinger

Carvalho. Assim também a rede é a própria pessoa, o indivíduo a que ela pertence. O trabalho de Alexandre Sequeira na série sobre o povoado de Nazaré do Mocajuba imprime a fotografia do dono em sua rede, tornando-a espelho do corpo, à guisa de uma serigrafia da memória. De certo modo, toda rede é uma escultura, que atamos, desatamos, nos encostamos, penduramos, lavamos. Objetos de arte sempre foram, como enfeite, de uso pessoal, de desejo, de intimidade. De tucum, algodão ou gabardine, com varanda tecida a agulha e linha ou pintada à mão, um pouco limpa ou quase suja, a rede ainda é e, sabe-se lá até quando, uma imensa necessidade do corpo amazônida.

In the riverside towns, many times the body of the deceased came by canoe wrapped in a hammock, *Canoa-Rede-Finado*, as one body, to the point of, like firewood, being cremated in rite of passage, a central image in the Francisco Klinger Carvalho sculpture. This way too the hammock is the person himself, the individual to whom it belongs. The work of Alexandre Sequeira in the series about the Nazaré do Mocajuba village printed the photograph of the owner in his hammock, making it a mirror of the body, in the guise of a serigraphy of memory. Somehow, every hammock is a sculpture that we tie, untie, lean on, hang and wash. Art objects have always been, as an ornament, of personal use, desire, intimacy. Made of the tucum palm, cotton or gabardine, with hand sewn or hand-painted decorations, a little clean or almost dirty, the hammock still is and, until who knows when, an immense need of the Amazonian body.

1. A similar analogy appears in Cid, Pablo. *Tapiri: Amazonologia*. Manaus: Pindorama, 1978, p. 274.
2. Andrade, Mário. *Macunaíma: o Herói sem Nenhum Caráter* (edição crítica coord. Telê Porto Ancona Lopes). Paris: Unesco/Brasília: CNPq, 1988, p.10.
3. From the vast repertoire of Ignatian chronicles, letters, sermons, and memoirs from Ignatian of Maranhão and Pará, It is worth highlighting the customs of the White people, native Brazilian and the crossbreeds: Bettendorf, João Felipe (father). *Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. [1698]. Belém: Secult, 1990; Daniel, Padre João. *Tesouro Descoberto no Máximo Amazonas*. [1775]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, 2v.
4. The ethnography of Heraldo Maués about the *pajelança* at the Island de Itapuá, in Salgado Paraense, reveals details about the importance of the hammock not only for the patients’ clothing but also for the healing ritual itself. Check: Maués, Raymundo Heraldo Maués. *A Ilha Encantada: Medicina e Xamanismo numa Comunidade de Pescadores*. Belém: Editora da UFPA, 1990.
5. In 1973, Maureen visited for the first time the Xingu National Park, asked by Orlando Villas Bôas. In 1979, published his first book on the subject, *Xingu—Território Tribal* (Editora Cultura), launched in several countries. He returned to the theme

- in 1995, when organized the book *Guerreiros sem Espada: Experiências Revistas dos Irmãos Villas Bôas* (Dana-Albarus/ Empresa das Artes)—a collection of published reports about the two indigenists, since the Expedition Roncador-Xingu, between the decades of 1940 and 1970.
6. Historical Archive Overseas (AHU), Overseas Council (CU). “Requerimento do Cônego Hilário Rodrigues Chaves ao Rei Dom João V”. Belém, march 8th,1726. Pará. Caixa 9, document 808.
7. Queiroz, João de São José (Bispo, Frei). “Viagem e visita do sertão em o Bispado do Gram Pará em 1762 e 1763”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 9. Rio de Janeiro, 1869, p. 221.
8. Cascudo, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: uma Pesquisa Etnográfica*. São Paulo: Global, 2012, p. 87.
9. Câmara Cascudo relates, in 1957, the existence of only one factory of hammocks in Belém, “known large market of northeastern hammocks, true and legitimate popular bed, swinging throughout the state”. Said, from correspondence with the inspector Francisco Cronje da Silveira, that the hammocks of Pará “come all from the northeast”. Cascudo, Luís da Câmara. *Op. cit.*, p. 87.
10. Moreira, Eidorfe. *Influências Amazônicas no Nordeste (Reflexos da Fase Áurea da Borracha)*. Belém: Grafisa, 1982.
11. The journalist Marcelo Leite wrote: “Few people did more for the Yanomami. With her photos, she gave a face to these isolated people in the foothills of the mountains of Roraima and southern Venezuela. The images ran the world. Those serene faces, proud and brave, with wooden rods gracefully stuck to the lips of the women, helped to undo the impression of ‘fierce people’ disseminated by a few anthropologists”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 10 November de 2010.
12. “The frames of the houses are of wood, the roof of thatch, and the walls of paxiuba wood chips or, sometimes, made of pari wood. Each house can house one or even six families, each with its own fire pit. Only animals sleep on the floor, the hammocks of the family are tied around the fire pit and the women are lower down so they can tend the fire at night.” Ramos, Alcida Rita. *Memórias Sanumá: Espaço e Tempo em uma Sociedade Yanomami*. Brasília: Ed. da UnB, 1990, p. 35.
13. Pereira, Manoel Nunes. *Moronguetá: um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, v. 2, p.501.
14. Ibid.
15. Figueiredo, Aldrin Moura de; Henrique, Márcio Couto. “Os devotos do Vimioso: uma confraria de índios no Pará do século XIX”. *Cadernos de História Social*. v. 5. Campinas, 1997, p.71-77.

Aldrin Moura holds a degree in History from Federal University of Pará (UFPA), is a specialist in social anthropology also from UFPA, holds a Master’s and a PhD in history from Unicamp. He is a professor at the Faculty of History at UFPA. Nowadays, he is investigating visual and literary arts in the Amazon in the 19th and 20th centuries.

#### THE SIN ON A HAMMOCK

Jorge Coli

If anyone googles the word “hammock”, they’ll find thousands of entries in the internet. The sense of the English word “net” will prevail. The equivalent in other languages are *“hamac”*, in French; *“hamaca”*, in Spanish; *“amaca”*, in Italian. They are all related to our Portuguese word *“maca”* (streicher), and seem to derive from the German name *“hängematte”*, which joins “hang”, in ancient German, and “matta” (a straw mattress), in Latin. Our good old hammock would be a hanging matt.

The old dictionary of antique Roman by Samuel Pitiscus brought, in the 17th century, the expression *“lectus pensilis”*, suspended bed. Here I translate the dictionary’s definition in the 1797 French edition: *“lectus pensilis*, suspended bed used in baths; there was also one of the kind in vehicles”1. The most distinguished studies on gymnastics, the *De Arte Gymnastica*, written by Girolamo Mercuriale in 1569, signals the *“lectus pensilis”* as a mean of transportation among the ancient Romans, and recommends hammocks to pregnant women. But I like the considerations found in the entry *“du lit suspendu”*, presented in the *Dictionnaire des Sciences Médicales par une Société de Médecins et de Chirurgiens*, published in 1819:

“‘From the suspended bed’, *‘lectus pensilis’*. It was introduced amongst the ancients the practice of suspending the bed using four pieces of rope, and then swaying it in the air. We have preserved that habit for children; we swing them in their bed: that undulatory movement seems pleasant to them; it calms them down and makes them sleep. The first delights the swing offers children have also seduced older people, who resorted to the means. Effeminate Romans, surrendering to laziness, made themselves swing every day before sleeping, and also in the awakening time. The famous doctor, Asclepiádes, passed for the inventor of those suspended beds. By that time, they were the rage; they had become indispensable furniture; gold and fine fabric decorated those thrones consecrated to sensuality<sup>2”</sup>.

The mild hesitation regarding the definition of the *lectus pensilis* as a hammock, or as a suspended bed, should disappear in the medical dictionary’s description if we evoke Alcibiades’ relation to those seductive swings. As is well known, the famous disciple of Socrate, a great general, created some scandal due to his drinking and his lascivious life. In



Alcibiades’ biography written in the 1780s by August Gottlieb Meissner (a German illuminist, one of the first detective novel writers), the Greek man’s voice is heard, as he was accused:

“Why does Nicias condemn my feast, if I had never neglected my duties to the State? Why does he accuse me of being drunk in the Senate, if my counseling had never have the reputation of being a drunkard’s ones? Why does he censor my hammocks’ indolence, if soldiers and sailors celebrate my vigilance?”<sup>3</sup>

They were really hammocks, and since Antiquity they bore the deleterious bias of softening, shredding, emasculating, effeminating. Something for women and children. The Brennand Institute, in Recife, hosts a fascinating sculpture by the Tuscan artist Antonio Frilli, a high-erotic-voltage, formidable virtuoso technical feminine nude. It’s a rustic, rough hammock, accompanied by sheets, a quilt and a cushion. The ropes that sustain it, the thick thread net, are all hooked in classical elaborated supports: the whole set is redolent of the ancient suspended beds.

(I remember, from remote times of the 1960s, having spent 40 days among the Rankokrameka indigenous people—the “cinnamons” from the state of Maranhão. They sleep in a braided straw matt on the floor, and only the ill had the right to the hammocks, imported by that indigenous culture from their long contact with white men. Kurt Nimuendaju signals—and I testify: in the town of Barra do Corda, 100 kilometers from the village, where there was no piped water, nor electricity, nor asphalt, I was hosted in the mayor’s house. There were beds in the bedrooms, but nobody wanted to sleep there; they preferred the hammocks—which were, and still are, often the beds in homes all over the Brazilian North and North-East.)

I hereby evoke some kinds of sensuality generated by the hammock. The first one, sublime of poetry, by Victor Hugo: “Sara la Baigneuse” (“Sara the bather”)<sup>4</sup>:

“Sara, belle d’indolence,  
Se balance  
Dans un hamac, au-dessus  
Du bassin d’une fontaine  
(...)  
Oh! si j’étais capitaine,  
Ou sultaine,

(...)  
J’aurais le hamac de soie  
Qui se ploie  
Sous le corps prêt à pâmer”

“Sara, beautiful by indolence,  
Swings  
In a hammock, over  
A fountain pond  
(...)  
Oh! If I were a captain  
Or a sultan  
(...)  
I would have a silk hammock  
Which bends  
Under the body about to faint”

Notice the verb “*pâmer*” brings an erotic vibration, impossible to translate: it means to faint, to swoon, of orgasm, of pleasure.

Those verses remind me of Courbet’s canvas *The Hammock*, from 1844. Castagnary, a critic and friends with the painter, wrote: “Courbet understands nothing about women”<sup>5</sup>. But not understanding them is the best way of feeling the density of the mystery women possess. Before them, Courbet only contemplates. As if, as a man, he was doomed to be kept out of their universe. His women sleep or nap. They are beings with irreducible organicity. Abandonment matters, as it does the body weight we feel sinking down in the hammock, which resists to better wrap the feminine shape. Courbet loves flesh opulence, which reinforce sheer physical powers. A bit of her legs, a bit of her lap and her magnificent hair emerge from that abandonment. She’s close to the water, as is Hugo’s Sara. But she does not think of silk and gold. She simply sleeps.

I call attention to what seems to me to be the perfect evocation of the lazy swings: “The afternoon nap in the hammock”, the third movement from the *Brazilian Series*, composed by Alberto Nepomuceno in 1891. There we can find the swing and its slight squeaking that calls for a nap.

Apparently, the hammocks’ triumph came after the great discoveries. Thanks to America, they spread all over. I am convinced their marvelous sensuality has highly contributed to the pleasures of the western world. Brazil played a great role in that—in a time, though, when there was no sin below the Equator; nowadays, everything below the Equator has turned into a sin, due to the overwhelming moralism that engulfs us. Therefore, let us be subversive. Let us be for the hammock and for the sin.

1. Pitiscus, Samuel. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines ou Explication Abrégée des Cérémonies, des Coutumes Sacrées et Profanes, Publiques et Particulières, Civiles et Militaires, Communes aux Grecs et aux Romains*. Translation by Pierre Barral. V II, p. 19. Paris: Charles Pougens Libraire, 1797.
2. Collective. *Dictionnaire des Sciences Médicales par une Société de Médecins et de Chirurgiens*. Paris: Panckouke Éditeur, 1817, p. 505 (v. Gén-Gom). I shall add an excerpt in the “swing” (*escarpolette*) entry, in the same dictionary: “If it is true, as it was assured to me, that a rich Parisian man from the last century had himself swung on a suspended bed, it is suitable that little lords from Asia could take some lust lessons from us”.
3. Meissner, August Gottlieb. *Alcibiade Homme-Fait, Troisième Partie*. Paris: Buisson Ed., 1789, p. II.
4. Hugo, Victor. *Odes et Ballades, Les Orientales*. “Présentation”. Paris: Ed. Ollendorff, 1912, p. 102-107.
5. Courtion, Pierre (org.). *Courbet Raconté par Lui-Même et par Ses Amis*, P. Cailler, 1948, v. II, p. 45. See also: Riat, Georges. *Gustave Courbet*. Paris: Parkstone International, 2008, p. 110; and Coli, Jorge. *L’Atelier de Courbet*. Paris: Hazan, 2007, p. 85.

Jorge Coli is a professor of Art and Culture History at the Institute of Philosophy and Human Sciences at Unicamp. Author of “*O corpo da liberdade*”, among others.

## TWO BOOKS, TWO HAMMOCKS

Valeria Piccoli

A caveat that must be emphasized at the outset, is that the images taken during the 19th century by foreign artists as they passed through the country should not be taken at face value as true representations of the Brazilian reality at the time. These are renditions, not true representations and intended for a specific audience. They are compositions that, even though based on the observation of reality, are articulated in the field of representation, which aims to re-enact plausibly (not truthfully) that which can be seen. Above all, one should not trust the imprecise terminology with which historiography has traditionally referred to as “image makers”<sup>1</sup> of the 19th century, or even of the 18th century and before. The term “traveling artists” refers to a wide and diverse spectrum of individuals, ranging from amateurs with no formal artistic training, but with some practical knowledge of art, to artists with an academic background approaching the subject from a scientific point of view, (although, this was not always the case), as well as dabblers and tourists, who capture images as a form of travel souvenirs. Their stay, and that of some the foreigners who permanently settled in Brazil, may have been of weeks, months or years<sup>2</sup>. Therefore, certain attention and caution are required when traveling through the universe of travel imagery, and one must keep in mind that the image alone seldom stands in its own right. Its production context, the author’s travel conditions, multiple authorship (a crucial aspect in the production of the recorded image), its insertion or not in a publication are issues that provide crucial elements for the reading of the image.

That said, I look into this universe in search of images which depict the everyday use of the hammock in 19th-century Brazilian life. They appear in the travel iconography throughout the country in different versions: as a piece of furniture, composing the interior arrangement of the house; as an indispensable piece of equipment for the traveler’s who ventured deep into the heart of Brazil; or as a means of transportation, allowing the owners to come and go of small landowners and “middle-class ladies”—as Chamberlain would write<sup>3</sup>—both in and around the city.

This brief text is specifically concerned with these last images. Especially how they fit in and connect with the written narrative of the travel album. The examples analyzed come from the books of Henry Chamberlain and Jean-Baptiste Debret, two of the best-known illustrated travel journals to Brazil dating back to the first half of the 19th century.



Let us begin with Chamberlain, a lieutenant of the British royal artillery, trained to draw in the military fashion, who in 1822 published the book “Views and Customs of the City and Neighborhood of Rio de Janeiro” in London. The album, the result of the artist’s one-year stay in the then Brazilian capital, contained 36 etchings signed by four different authors—George Hunt, John Clarke, Henry Alken, and Thomas Hunt—who worked on the drawings by Chamberlain himself. At least that is what was stated in the introductory note by the editors of the album, who praised “the confidence that can be placed in the fidelity of his pencil”<sup>4</sup>. However, few drawings by Chamberlain drawings are known to have a direct relation to those of the album, except perhaps for “Market Shack”, which is part of the Masp collection. On the contrary, the formal and thematic coincidences of the Chamberlain images with the watercolors of the Portuguese artist Joaquim Cândido Guillobel, also a designer and a military man, are quite famous. In this sense, it is worth examining the images attributed to the British artist in the Pinacoteca of São Paulo’s collection. Although it is possible to observe reverberations of Guillobel’s “figurines” in the work of Debret and Thomas Ender, among others, the Guillobel-Chamberlain case is perhaps the most blatant to evidence the practice of the circulation of images among the many foreigners present in the same period in Brazil<sup>5</sup>.

Each of the engravings of Sights and Customs... is accompanied by a descriptive text, following the most common pattern among the illustrated travel books of that early 19th century. The hammock is the subject of the sixth image in Chamberlain’s album, following a sequence of images that begins with a view of the hill and Church of Our Lady of Glory Outeiro, a panoramic view of the city from the sea, the scene of a Brazilian family going out for a walk (an almost identical theme on Debret’s album), a representation of the horse cart and the litter, two urban means of transport, as well as a shot of the Glória Plaza populated by African slaves carrying all sorts of goods for sale on their heads—who were called “negroes for rent”.

Occupying a central position in the composition of the print, the hammock in which a woman is transported by two men is flanked by two characters: one carrying a bale of grass another selling pineapples. A house facade makes up the background of the engraving, described by Chamberlain in the text as having been the residence of two plenipotentiary ministers, one British and the other American, standing on the road between the city and Botafogo—it was, therefore, the most densely

urbanized nucleus of Rio. The characters represented are “types”, that is, they do not present any particularity that distinguishes them except the dress. The gestures and body postures are repeated. All three themes—the woman carried in the hammock, the pineapple vendor and the grass loader—are derived from types recorded by Guillobel.

It is also important to consider that, among the 36 images circulated in Chamberlain’s book, almost half of them (17) are landscapes, four of which are panoramic views. Ten are street scenes depicting slaves in their various occupations, as well as themselves transformed into the merchandise sold in the slave auctions. Among the few urban scenes, only two buildings are unique: the Church of Our Lady of Glory Outeiro, whose surroundings the author claims to have become “an English village”, and the Royal Palace of Rio de Janeiro, the seat of the monarchical power. Only five of the illustrations of Sights and Customs... are related to the habits observed among the white population of Rio de Janeiro: the aforementioned Sunday tour of a family, the displacement made by horse cart, litter, hammocks or buggies and the festivities of the Holy Spirit.

To the set of illustrations of the book, it is necessary to add also an engraving dedicated to a group of tropeiros and another one to an ox cart, which corroborates the characterization of the author’s particular interest by the circulation, either of people or of merchandise. Chamberlain even established a hierarchy among urban transport vehicles of the white population, calling the hammock the most rudimentary of them. It is enough to compare the image of the litter, in which the chargers were “chosen among the most beautiful and strongest blacks in the family”, and the “middle-class lady”<sup>7</sup>, carried in the hammock by ragged carriers.

A similar use of the hammock is found in *de Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (The Picturesque and Historical Journey to Brazil) by Debret, a work comprised of three volumes, published in Paris in 1834, 1835 and 1839 respectively. The album was the result of the artist’s 15-year residency in Rio de Janeiro, where he witnessed the transformations that occurred in the country during the period between Dom João VI’s accession to the throne and the abdication of Dom Pedro I. Historiography traditionally admits that the lithographs that illustrate the book were made by the author himself, based on his remarkable body of drawings and watercolors, images that are almost recognized as documents of daily life in Rio de Janeiro in the early 19th century.

Debret expressly proposed to accompany in the *Picturesque Journey*... the “progressive march of

civilization in Brazil.”<sup>8</sup>, which made him structure the first volume of the album around the idea of the native inhabitant and its different degrees of assimilation by European culture. In the second volume, the author devoted himself to reconstituting the web of relationships that interlinked social strata investigating productive activities, which indicated the role and place of each one in the generation of wealth for the country. Already the third volume addressed mainly the political history and the religious habits among Brazilians.

The lithograph *Return of a Landlord*, where the hammock is represented similarly to what we saw in Chamberlain, it is frame 63 which illustrates Volume 2 of the *Picturesque Journey*. It is presented on the same page as the engraving entitled *Travel Litter to Travel through the Interior*, a theme also present in the book of the British lieutenant in an engraving named *Travel Cart*. The image that opens this sequence of prints by Debret is called *A Government Employee on the Walk with His Family* and, as has already been pointed out, repeats the subject addressed by Chamberlain at the beginning of his travelogue. The other prints investigate the Brazilian behavior in their homes—the time of dinner, reception visits, domestic rest—as well as some urban scenes of more informal trade, in addition to the ubiquitous cargo carriers.

In the text accompanying the print and featuring a hammock, Debret references the wealthy Brazilian capitalist who, by his simplicity, allowed himself only to have as “laudable luxury” some “slaves that were well-mannered, fat, and very clean”<sup>9</sup>. In fact, our owner seems quite at ease in the hammock, which fills almost the entire foreground of the composition and is seen against a scenic landscape. In the background, there is a rural house on the far left, the farm mentioned in the picture’s title. Besides the two slaves carrying the hammock, there are two other characters composing the scene: a 10-year-old boy, according to Debret, and a black woman carrying the basket with an elegant sample of the farm’s produce”<sup>10</sup>, referring to the fruit and coffee beans being taken to the city.

In Debret, the nature of the drawing is quite different from that of Chamberlain. As an artist with a background in fine arts, trained in the sketching the human figure in its various expressive possibilities, he made the African figures always retain the dignity conferred by the pose and gesture evoked by classical sculpture. They never bend under the weight of what they carry, they always have the resigned aspect, the clothes designed with care, in an attempt to characterize the different nations of origin of these

characters. Even when the image tends towards the caricature and the humorous, which is frequent in Debret, the sense of the deformation is to emphasize some moral trait of the person represented.

Differences between Debret and Chamberlain notwithstanding, it is curious to note how in some moments both narratives are tangential, either from the point of view of writing or from the image, echoing still other books and other images produced by travelers who recorded their passage through Brazil before them. The owner of a farm carried by his slaves appears in a piece of cartography known as the *Configuration of the Entrance of the Barra de Goa...*, which is attributed to Carlos Julião, a Turinese military servant of the Portuguese Army at the end of the 18th century. The woman transported in the hammock is a theme that appears not only in the watercolors of the aforementioned Guillobel and in an album of drawings of the same Carlos Julião but also in the set of images produced by Zacharias Wagener during the period of the Dutch occupation in the Brazilian northeast in the middle of the 17th century. The recurrence and dissemination of these motifs undoubtedly corroborated the sedimentation of certain visual discourses that adhere to an imagined Brazil.

However, it seems fundamental to point out in the two analyzed images how much they reveal about social stratification, or rather about an organized society based on forced labor. It was certainly not a common fact for either the British or the French to see a white-skinned man or woman being carried by two enslaved blacks in the streets, although there had been a history of this for nobles transported in litters since Roman antiquity, or exotic palanquins, whose images also populated books of travels to the East. However, it is with a good degree of naturalness that both Chamberlain and Debret represented and described the scene they observed in Brazil, and they did so by reaffirming how typical and long-lived this practice was. If, as Raphael Fonseca argues, the hammock, an indigenous artifact at its origin, came to be recognized as an index of “Brazilianness”, its representations, although so graceful, allow us to reflect on the submission and daily violence that dictated the pace of urban life in colonial Brazil and in its first decades as an independent country. Even though they have other contours today, these are aspects that seem to have adhered to an imaginary about Brazil ever since.



1. Here I use the expression coined by Miguel Figueira de Faria—and its variation “image practitioner”—in the book *A Imagem Útil*. José Joaquim Freire (1760-1847), *Desenhador Topográfico e de História Natural: Arte, Ciência e Razão de Estado no Final do Antigo Regime* (The Useful Image. José Joaquim Freire (1760-1847), Topographic and Natural History Designer: Art, Science and Reason of State in the End of the Old Regime). Lisboa: Edival, 2001, p. 57.

2. Hercule Florence’s case, in that sense, is very emblematic.

3. Chamberlain, Henry. *Vistas e Costumes da Cidade e dos Arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820*. São Paulo: Kosmos, 1943, p. 49.

4. Ibid., p. 20.

5. About that subject, see Piccoli, Valeria. “Plágio, cópia ou empréstimo?”. In: *Revista Nossa História*, year 3, n. 25, Nov., 2005, p. 42-46.

6. Chamberlain, Henry. Op. cit., p. 23.

7. Chamberlain, Henry. Op. cit., p. 43.

8. Debret, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Organization and preface by Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2015, p. 149.

9. Ibid., p. 221.

10. Ibid.

Valéria Picolli is the chief curator of the São Paulo’s Pinacoteca. Graduated in Architecture and Urbanism from University of São Paulo (USP), where she also completed her master’s and PhD. Her research is on art in Brazil in the 19th century, with special emphasis on the production of European traveling artists.

MODERNITIES:  
SPACES  
FOR LAZINESS

FROM ILLUSTRATED MAGAZINES  
TO JOE CARIOCA: HAMMOCKS BUILDING  
“MODERNITY” AND IDENTITIES

Rosângela de Jesus

A big-headed mister. A harlequin. A parrot. Which elements could join or make so singular the representation of three different characters, all lazily lying in hammocks on the pages of periodical publications issued in the 19th and 20th centuries in Brazil? Before talking about the most obvious common element at first sight—the hammocks—, it must be said all those characters were part of bigger, more ambitious editorial projects which joined humor, image and text as key elements to win the public and come up with new ideas about Brazil. We must not forget that was a period of intensive debates about what the country was or what it should be, and the press media was a privileged stage for such discussions to happen. Those characters showed up thanks to modernization processes that were reported, debated and experimented by the press.

An example of its massive reach was the popularization of comic strips—which, at least in Brazil, have an intimate relation to the illustrated press, as they first appeared in magazines in the 19th century, only becoming independent books in the 20th century. Here we propose a trajectory from concrete cases regarding comics and satirical illustrated press, focusing the use they made of an object so often associated to the “Brazilian identity”: the hammock. Here they are: Henrique Fleuiss (1824–1882) and his *Illustrated Week* (1860–1876)—the big-headed man is Dr. Week; Angelo Agostini (1843–1910), in his press work, especially in the *Illustrated Magazine* (1876–1898)—the harlequin was a character in *The Mosquito* (1868–1877) and *Illustrated Magazine*; and Joe Carioca—the parrot—, a Disney character from a 1940s film who earned his comic book in the 1950s.

As Sandra Szir (2009) says, the illustrated press, a product from the 19th century, made “the culture of printing to become the culture of the visible” (Szir, 2009, p. 1). In Brazil, periodicals like *Illustrated Week* and *Illustrated Magazine*, among many others, contributed to create, propagate and increase visual references, not only in Rio de Janeiro—by that time the imperial capital (1822–1889)—but also in and from all Brazil. Their weekly issues ran through many national provinces, bringing from sanitary issues in the court to the great political, economic, social and cultural matters, all by the standpoint of satire and humor, with the pedagogical intention of criticizing, educating and also correcting habits through laughing.

The motto “*Ridendo Castigat Mores*”—“laughing corrects morals—, by neo-Latin poet Jean de San-teuil (1630–1697), summed up the *Illustrated Week*’s guidelines. Seen as a model for other publications, it ran for 16 years, a great deed when it comes to longevity and popularity in those days. It was founded by the German lithographer and draftsman Henrique Fleiuss, his brother, the lithographer Carl Fleiuss, and the painter Carl Linde. Fleiuss arrived in Brazil with a recommendation from the naturalist Carl von Martius. He settled in Rio de Janeiro in 1859 and won don Pedro II’s admiration and friendship. His relations with the court and his lack of confrontation with the emperor’s figure soon arose complaints from contemporary publishers like Angelo Agostini, who associated the caricaturist’s name to conservatism and uncritical position.

Although the emperor had been spared, the press, the Congress and the Catholicism, for instance, were a target for many satires in the periodical. In 1863, the 167th issue of *Illustrated Week* criticized the senators by associating them to inertia and disinterest in important causes for the country. To do so, they were depicted lying in hammocks, all quiet and easygoing, and the space they were in was called “Dormithec-a Vitalícia” (“Lifelong Sleeping Place”). The image evokes the hammock as an object for resting, adequate to total carefree moments, which would not be suitable for senators, especially because they had lifelong jobs; in other words, privileged bodies occupying places of privilege.

The big-headed Dr. Week, a Fleiuss’s alter ego, led the reader through the pages. He was accompanied by Moleque (Young Boy), an enslaved boy who had his own voice but was often reprehended by Dr. Week. The cover of the 131st issue, from 1863, illustrates their relationship by showing Dr. Week reveling in the hammock, smoking his long pipe and giving a “tender” look to Moleque. The paternalist relation between Dr. Week and Moleque also expressed the periodical’s point of view on the interaction between white and black people: cordial, but full of superiority and with the constant need of correcting Moleque’s “imprudent” talk.

The 412th issue cover, from 1868, brings Dr. Week once again lying in a hammock, and he has not only Moleque around, but also two adults and three children, all of them black. They serve him, protect him from the sun, refresh his feet with water and fan him, driving the insects away. The reference to the tropical “bothering” is explicit. The discourse about the privileged resting body is on; after all, Dr. Week is a slave owner. The image called his contemporaries’ attention, and the response came in a full-page



from the 46th issue of *Vida Fluminense* (“Rio’s Life”, 1868–1875). The illustration, by Angelo Agostini, reproduced the *Illustrated Week’s* image. Although the magazine claimed it was a reproduction, the characters’ features are altered. Dr. Week, in Agostini’s version, has a cynical smile, of someone who makes explicit their privilege over others. The black people serving Dr. Week now seem apprehensive, afraid of not pleasing his lord. Dr. Week becomes an angry-featured, sunburnt corn stalk. The black people ensure the “plant” does not die. The questioning of Fleiuss’ magazine’s editorial project associates him to privilege—clearly to his close relation to power circles, as previously mentioned—, which was made explicit by the hammock, the central element in the original illustration kept by Agostini in his critical version. Punishing Dr. Week would imply penalizing his body, now standing under the burning, illuminating sun, and depriving him from the gifts he supposedly obtained from the imperial circle.

Besides black men, indigenous men were repeatedly evoked in the illustrated press. Fleiuss’ periodic often appealed to the allegorical depiction of the indigenous people communicating with the romantic idealization. The indigenous-Brazil was frequently characterized with his feather headdress. Aside from the dialogue with Romanticism, we must remember all the iconographic construction spread through Europe on the “New World” since the 16th century—in which, besides the exuberant nature, the exotic fauna and flora, the natives were always depicted using characteristic apparel. A foreigner arriving to Brazil, especially an artist, would recognize that iconographic tradition. The Brazilian illustrated press found contribution from European artists, and built its repertoire referring to the many visual productions available in the “old” and the “new” continents. In America, they were able to confront his references with their living experience, sometimes experimenting it on their own body, or his creation’s, like in the hammocks. In the particular case of the satirical press, like *Illustrated Week* and *Illustrated Magazine*, making the public familiar with that repertoire, and using recognizable elements, was necessary.

An interesting example may be observed in the Portuguese caricaturist Rafael Bordalo Pinheiro’s<sup>1</sup> (1846–1905) drawings for *The Mosquito* magazine (1869–1877). Its first issue, from January, 1876, was signed by Bordalo Pinheiro, and it completely altered the cover’s graphic composition. The artist filled the whole page with an exuberant vegetation; he inserted animals, birds (like a parrot), a black woman, a white young woman lying in a hammock, all of them reading the magazine. He also put, on the heading,

the title character, a man called Mosquito, featured since the first issues dressed like a harlequin. He was shown naked, wearing a feather skirt and headdress, bow and arrow in hand—the arrow being the lithographic pencil—, flying on the back of a giant mosquito. The artist, a newcomer in Brazil, printed his point of view of the country, gathering all the elements which, according to his own perception, defined it: the nature, the animals, the birds, the black people, the indigenous people, and the hammock.

The image published in *Illustrated Week’s* 15th issue, in which Dr. Week paints a huge canvas with an indigenous man lying in a hammock suspended by three trees, evokes History painting references and puts the character in the privileged condition of that story’s narrator. The historical painting used to be, in that moment, the most important genre in the academy, and those who did it used to have the higher, closer to power jobs. Choosing the topic and its depiction should meet the most rigorous criteria of verisimilitude. The caricaturist evoked all those elements in his proposition, but used an extra resource: humor. He plays with the public, therefore he can hang the hammock in three trees, corresponding to the “pillars” of national economy: farming, industry and commerce. Just as he can show the indigenous-Brazil in a not so noble position for the country, lying in a hammock, his face over his hand. Would he be pensive, bored, or unconcerned? Ambiguity is also a mark of that kind of publication. There are different readings for the public.

Artists largely appealed to natural elements, to natives and their objects, to emphasize or play with what would characterize Brazil. In Angelo Agostini’s work, there is freedom to play and link hammock to nature. The hammock was also associated to laziness, as a refuge for drunken bodies, or even as an alternative to stand the tropical heat. In 1872, Agostini asked the public to be patient with the few news, but the heat was so strong the *Mosquito* illustrator needed to put himself together—and, to do so, nothing better than a hammock, tied between two beautiful, leafy trees which cast a shadow over his lithographic pencil. The same idea, about the difficulty to work because of the heat, was in the cover of both *Illustrated Magazine* and *Don Quixote* (1895–1903).

The association between heat and trouble to work was repeated with the magazine’s reporters, called “mariolas”. Described as “a bit naughty but very clever boys”, they were responsible for taking a peek all over the city and bringing news for drawings. On the cover of the 368th issue, from 1884, one of the mariolas is featured lying in an outdoor hammock. He is almost falling asleep, one of his arms

drooping outside, the other one holding a fan, not agitated anymore. Although not mentioned in the caption, the fan, the soften body, and the fact it was the third issue published in January, made it clear to the reader: the heat was the topic.

The access to images was increased in the 20th century, when cinema and photography became more and more popular—the latter being largely used in printing press. In 1942, the parrot Joe Carioca, at the sound of *Aquarela do Brasil* (“Watercolor of Brazil”), was introduced to the world in the motion picture *Saludos Amigos*. Ary Barroso’s song contemplated the beauties of Brazil in a way not only appreciated, but also promoted, by Getúlio Vargas’ (1882–1954) New State<sup>2</sup> (1937–1945). Lilia Schwarcz (1994) remarks that, in that period, the construct of nationality was at stake, as “a matter of the State” (Schwarcz, 1994, p. 9). The parrot who took Brazil to the global scenery was well seen by the Vargas administration. The character was a success, and, now as the protagonist, he came back to the screen in 1945 in the movie *The Three Caballeros*.

But that story had started far before, and we need to question ourselves: why a parrot? The parrot is a South American native bird, mainly from Brazil. Its capacity of reproducing sounds called the attention of the first Europeans to arrive. Just like the hammocks, the parrot also belonged to the iconography often associated to Brazil, and it was described in lyrics and images in voyagers’ narratives since the 16th century. Many illustrated magazines depicted the bird as an element of the national fauna, as well as they used its efficiency to reproduce sounds in order to criticize politicians or “blabbermouth” people and their empty speech.

We won’t proceed with making an inventory of the bird’s iconography. Suffice it to say that a specific parrot, Joe Carioca, showed up after Walt Disney’s (1901–1966) 1941 visit to Brazil. The trip was financed by the administration of American president Franklin Roosevelt (1886–1945) and planned by his assistant secretary for American Republic Affairs, the magnate Nelson Rockefeller (1908–1979). It was one of the “Good Neighbour Policy” actions—which, all in all, offered Latin American countries economic support and American technology sales in exchange for political alignment.

That context started Joe Carioca’s trajectory. His creator would have been inspired on J. Carlos’ (1884–1950) work. Isabel Lustosa (2006) mentions the job offer Disney himself would have made to the Brazilian caricaturist in a luncheon offered by the Brazilian Foreign Affairs Ministry—which was turned down. However, J. Carlos would have sent

Walt Disney a “drawing of a parrot wearing a Brazilian Expeditionary Force uniform, embracing Donald Duck, who was dressed as a marine” (Lustosa, 2006, p. 161). Although the Disney Studios had never given credit to the Brazilian artist, the idea of a parrot, a native element, green as the exuberant Brazilian nature, and who could talk, must have been very seductive, perfectly meeting the interests not only of Disney’s, but of both the American and Brazilian governments.

The debut of the comic book character, according to Roberto Elísio dos Santos (2002), was in 1942, a few months before *Saludos Amigos* was released. He initially participated in the American strips *Disney’s Sunday Pages*. After years not being published, the comics with Joe Carioca came back in the 1950s, by the hands of the Argentinian artist Luis Desduet, on the pages of *El Pato Donald*, in Buenos Aires, and were also published by the Brazilian publishing house Editora Abril. It was only in the end of the 50s that Brazilian writers (Alberto Maduar and Cláudio de Souza) and illustrators (Jorge Kato and Waldyr Igayara) were hired to work in Joe Carioca’s comic books—a clever parrot who lives in a Rio’s slum, is in love with the rich bird Rosinha (whom he does not intend to marry), loves samba and a good life<sup>3</sup>.

Many times Joe Carioca was featured in hammocks, especially since the 1960s, when, according to the periodization proposed by Santos (2002), his comic books went through a phase of “adaptation”, marked mainly by “involving the character in the Brazilian everyday life and surrounding him with typical elements of the national culture (Santos, 2002, p. 9). On a 1968 cover, we can see the parrot using the Brazilian “jeitinho” (finding a way to accomplish something by circumventing or bending rules) so he can rest under the shadow of a tree: Joe Carioca uses his bow tie to hang from a branch, sustaining his neck, and, with another piece of branch, he supports his feet, creating, therefore, an invisible hammock. The visual appeal to the object is unnecessary, as the reader could recognize it by the body gesture. The illustrator, dialoguing with Joe’s cleverness in dealing with adversities, offers a modern and—why not?—minimalist adaptation of the hammock.

The presence of hammocks continued in the phase of “assimilation”, which started in the 1970s and endured, according to Santos (2002), until almost the end of the 20th century. In it, “the parrot is immersed in Brazilian reality and has his main characteristics exaggerated, like his loathing for work, his laziness, his clever trickery” (Santos, 2002, p. 10). When one could not ditch work, they’d better



do it in the less exhaustive way. The solution found by Joe Carioca in 1976, when he had to paint a wall, couldn't have been more brilliant: he hung his hammock using an open ladder, lied down and put a juice cup over his body.

For Pedro Moura (2008), Joe Carioca truly developed his personality during Ivan Sindenbergs's (1940) collaboration with Renato Vinícius Canini (1936), in the 1970s, at Abril Group. The 1979 depiction of Joe wearing a simple pink T-shirt and blue pants, swinging in and old, patched couch sustained by a weathered rope, seems to expressively communicate with a country tired from the "economic miracle" and the "leaden years". Although the parrot had no visible worries while enjoying his juice, the precarious material conditions surrounding him talks directly to the Brazilian population from those years, besides contrasting with the "beautiful, wheat-colored Brazil" evoked in Ary Barroso's lyrics.

It's interesting how some pictures of Joe Carioca in hammocks share a visual construction with the illustrated magazines from the 19th century, associating the object with the relief from the heat and to the tropical nature. On a 1972 cover, Joe uses a hose towards the hammock, resulting in an improvised swimming pool. The water intensifies the sensation of freshness. It's a similar idea to the one used by Fleiuss in 1868, in which he used a watering can (there were no hoses by that time). In 1983, hammock and water were linked again: now the parrot, in a bathing suit, hangs his hammock on two logs by the sea, letting only the weight of his body touch the water surface.

In 1995, Joe Carioca, very informally dressed, wearing a cap and tennis shoes, is in an urban landscape—probably a beach in Rio, as the coconut trees grow on small earth niches surrounded by concrete. He chooses the top of two of them to hang his hammock and avoid the heat. The trees are full with coconuts, promptly enjoyed by the parrot. In 1876, Agostini had also appealed to palm trees for hanging hammocks, putting in them big bulls in a search for shelter and relief from Rio's heat. The combining of natural landscapes and hammocks was always being updated under the same circumstance: the city's hot weather.

The hammock iconography on those printings seem to have admitted much more than "strange bodies"—big-headed men, harlequins, oxen, parrots; they suggest a creative dialogue about a hot, unequal country, rich with native heritage, but which could only be understood through laughing.

1. The artist came to Brazil in September, 1875, under contract to illustrate the mentioned magazine, and here he remained until March, 1879. Besides *The Mosquito*, he founded *The Psitt!* (1877) and *The Beetle* (1878-1879), and also illustrated books, advertises etc.
2. During the New State, marked by nationalism and anticommunism, the Vargas administration not only tried to make the country materialistically modern (the founding of the National Steel Mill Company) but also built an official propaganda apparatus, supported by artists, intellectuals and the press, with the intention of creating a Brazilian national identity. For that purpose, it used elements from popular culture, like samba, soccer, feijoada, radio etc, to foster a feeling of national unity. About the Vargas propaganda, see: Capelato (1998).
3. "The comics' character mixes the friendliness and cordiality he usually shows in animated cartoons with the trickstery and cleverness, which, if not exactly a crime, could not be considered ethical. Joe Carioca bridges the gap of the paradox of cordiality and trickstery not as a contradiction, but as an inner condition of his own personality: his cordiality softens his trickstery, preventing him (and, by extension, the Brazilian people he represents) to become the plot villain. His trickster wins a narrative role—it impels his misadventures" (Santos, 2002, p. 4).

Rosangela de Jesus is a PhD in arts from Unicamp. She is a professor at the Latin American Institute of Culture and History of the Federal University of Latin American Integration. She is currently developing a post-doctoral research at the University of Évora (Portugal).

## MACUNAIMICALLY, OR THE CONCAVE AND THE CONVEX OF THE HAMMOCK

Rafael Cardoso

"Oh, my lazy bones", Macunaíma yawned, and thus launched an entire line of critics and their laborious and diligent interpretations. Being lazy is a lot of work in Brail. It is worth noting that this was said from a hammock. There is no one who remembers the hero of questionable character without thinking of the Great Otelo—in Joaquim Pedro de Andrade's 1969 film adaptation—swinging in the hammock made of buriti palm fronds. Further into the film, another hammock, this time a red one, is the setting for the games of white Mucanaima (Paulo José) and guerilla fighter Ci (Dina Sfat). The choice to divide the character between two actors—one black, short and comical; the other white, young and handsome—adds a level of interpretation which not even author Mário de Andrade could have predicted. In the silver screen, the book's Macunaíma, a master of disguise and transformation, flowing and ever changing like a river's course, has become a dichotomy. It is no longer the river, but the opposing banks. Double and duplicitous. Confronting himself, twinned Macunaíma opens the way for thinking of the other mirrored and marginal identities.

For example: Mário de Andrade in a hammock, in the renowned drypoint by Lasar Segall, produced in 1929, one year after *Macunaíma's* publication. In it, Mario is sitting down, crosslegged, writing down notes. The hammock being the place of work, not rest. The angles of his body—knees and elbows, chin and pointy shoes—do not conform to the hammock's curved lines. The image is filled with oblique, tortuous, and spicate details. There is a plant to the right which seems more like a constructivist composition or one of the famous counter-reliefs by Tatlin. The hammocks trim hang rigid and orthogonal like so many sheets tucked under the model's body. A peculiar image right behind his head seems almost like a bolt of lightning about to strike, barely hidden as element of the fabric. From the plantation in the background to the striped socks, everything is a nervous line and scratch. Except for Mario's arm, hand and face, which are softened by volume and shading. His bald head, positioned slightly above the horizon, echoes the setting sun behind him. They are the only tow round and fertile elements in the arid setting.

It would be wiser to conclude that this confrontation between rigid and fluid Mario is a product of Segall's head. There is also a photo of the artist lying in a hamock smiling as he holds a baby. In it, Mario

sits up rather than lying down. His white pressed suit introduces a certain formal discrepancy to the image. At the same time, his wide smile conveys another, almost mellow, side. He resembles a naughty child dressed as a man of respect, or a proud uncle posing with his nephew, after lunchtime, before heading back to the office. Looking at both the photo and the etching, one can conclude there was something contradictory about Mario. With the benefit of the certainty of those who read his letters and biography, we know he would describe himself as being divided in two: the lower half and bottom half, both constantly at war with each other.<sup>1</sup>

There is something even more contradictory in the images, not derived form the subject but rather from the use of the hammock as a setting. It is known, that to Mario during the spinning of *Macunaíma's* narrative, how important the folklore knowledge, acquired during many trips to the Amazon and the Northeast, was to him. For someone, with specific studies and tastes, to have his picture be taken on a hammock was to affirm a specific understanding of cultural belonging: Mario, the Brazilian, lain in a cradle most splendid.

It is a bit ironic that the author of one the most brazilianist depictions, amongst the many, of Mário was precisely Segall—a Jewish immigrant, of a nationality not defined. The Brazilian nature depicted by someone with few rights, someone who will soon be accused of not being Brazilian enough during the sordid persecution instigated by the Integralists. The yellow and green presented in black and white, thrice stamped with the same terror.

Segall was not the only one to resort to the image of the hammock as a representation of an identity bequeathed with tenuous rights. Carybé, another artist of uncertain nationality—half Argentinean, half Italian, half Brazilian, summing up to something composed of more than two halves—, found himself in the comfort of the hammock subsidies with which to represent the country's soul. The pretext, not by accident, was *Macunaíma*. In 1943, Carybé sent himself to translate the work to Spanish and produced a series of illustrations for the book. Of the nearly 40 images created, no less than eight contain a hammock. Among monkeys and parrots, palms and banana trees, canoes and rafts, zebus and anthills, drum circles and square dances; the hammock emerges as the privileged motif to stamp that which we are. Or, at the very least, that which we think we are. Or, even still, what the foreigner thinks we are and with which we concede to agree. Mário de Andrade, upon seeing these enchanting drawings, approved them on the spot.



As all peoples, Brazilians love making images of themselves. Except, unlike many other peoples, we are pleased when they confirm the ideas we have of ourselves. We embrace the “bahianess” lyricism of the almost Italian born in Argentina and who found his place in a farmyard in Salvador. This deep Brazilian nature of a Lithuanian-Russian-German who discovered in the mangroves the hiding places of the sad suburban soul. The modernist folklore of a São Paulo native hunched in a hammock and bent over the folds of the legends from the Amazon. More than reflect, we fantazise. We lie and dream in confused sleep—at times good, bad in others—of that which we would like to be on the day we defeat the laziness often attributed to us.

It would be wise of us to address our pretense, to look at what we have in fact become. And the truth is, we are afraid to do so. We are aware of what happens to those who show Brazil for what it really is. Mário de Andrade, who died badly, depressed and beset by phobias, at the age of 51, does not let us lie. After an entire life of balancing himself between power and plasticity, he succumbed to the harsh judgment of Oswald Costa in the *Magazine of Anthropophagy*, in 1929, at the height of his dispute which led him to break all ties with Oswald de Andrade. Mário, according to Oswald’s spokesperson, he was a good poet when he forgot he was a critic as well, when he would permit “the good negro within him, whom he uselessly tried to hide for fear of the Mother Church, to burst forth”. What was interesting of Mário, mentioned in the same text, was his “boorish side” not his “doctoral, pedantic, falsely erudite side, the white hypocritical side of the choir of Saint Iphigenia”<sup>2</sup>.

Mário, who was anything but a fool, took this as a veiled attack to his homosexuality, his mixed features, and his catholic faith. He cut ties with former friends. Cortou os laços com os ex-amigos. However, not through the angry vengeance of a Jiguê, borthier warrior to Macunaíma, but rather macunaimically, that is, letting it slide. He only complained to Tarsila do Amaral, to whom he confessed feeling offended by the Oswald insults and teasing<sup>3</sup>. As for the rest, we can only guess to what was going through Mário’s head, sitting in the hammock, writing his impressions on the prickly world that surrounded him. But it was too much work! It would be a lot easier to keep on pretending we were all very good friends—the characters of this anecdote of bad taste which we of the good society elevate.

The hammock, the more it is stretched, the better does it hide its curves. The object that supports the body, yet restricts movement, it is the filter which

separates our good and evil nature. Its weave traps what matters and grants passage to that which does not matter. Cradle and barrier, it catches us in our sleep and wraps us in its sweet rocking. Rocking, rocking, rocking... yet does not drop.

1. GARDEN, Eduardo. *Mário de Andrade: The death of the Poet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
2. COSTA, Oswaldo. “Response to Ascenso Ferreira”, in: *Magazine of Anthropofogy*, 2nd printing, n. 15. *Diário de S. Paulo*, 19 July 1929, p.12.
3. AMARAL, Aracy A. (org.). *Letter from Mário de Andrade to Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp, 2001, p.106.

Rafael Cardoso is a writer and art historian, a contributing professor at the Rio de Janeiro State University (UERJ—Institute of Arts) and an associate researcher at the Freie Universität Berlin (Lateinamerika Institut).

## ON LIVES, WINDS AND WAITING

Fernando de Tacca

The traveler boarded the ship *Lobo D’Almada* at the port of Manaus on route to city of Belem, a five day journey down the Amazon River. He was young and intent on knowing all of Brazil. He was fascinated by the port lights sparkling on the surface of the water as the ship set sail; there he stood for a while to contemplate on a country that to him was deep and still unknown. Turning his attention to the interior of the third class accommodations—in this ship there was no second class, indicative of the social strata—he was surprised to see that such cultural depths were as distant to him as a blur of pastel toned colors. The dim lighting illuminated still another room, different from the empty one through which he entered. There were hundreds of hammocks hung by passengers for the long voyage. He did not have a hammock, and had to search for a spot in the floor to call his own, he then realized that the other travelers walked among ropes and hooks, opening avenues and streets to walk in. Crawling was a ridiculous notion. An old woman took notice in his plight and offered him a small borrowed hammock, and he looked for an available place to hang it and to feel the wind blow through the thin fabric and between the hammock and the wind. A bed adrift in the wind.

A little later, he was not surprised in having to rent a hammock in hotel deep in the Northeast. His biggest difficulty was to comprehend that the affectivities of shared spaces were made possible and, allied with the wind, hammocks also provided a sonorous ambiance for unknown neighbors. He noticed that this cultural practice was present in the day to day life of the family homes.

He decided to know more about this habit which to him seemed distant, exotic, but at the same time close. He understood that the hammock, more than had been culturally conveyed, was not only an adornment for porches and a place to rest, a use that was later adopted by the lords and their houses, and also to the ladies who waited for their visitors whilst sitting in the balconies of their stately homes. He already knew that the indigenous weave work, representing the many brazils and their hundreds of ethnicities, would appropriate the fibers to transform them into objects of use, and the hammocks would supply the necessary mobility when on the search of new hunting, fishing and farming grounds. He also understood that the way they were arranged, in the great lodgings that housed numerous families, was ruled by norms and kept everyone off the ground,

covered by the ashes of the many bonfires. Like the first colonizer, this traveler, equipped with the borrowed hammock, was able to sleep, although in precarious conditions, throughout his walks in the forest and in borrowed balconies, like many of the travelers before him, he was invited but not allowed to in the private circles of the host. Incorporating to the Brazilian customs, while travelling in the ferries between Pirapora and Juazeiro, through the São Francisco River, after a while, the young man had his own hammock and looked for a spot next to the boiler in order to face the evening chill.

The indigenous hammock, of rest and affectivity and sensuality, was also the spot for proscription, an unburying of their own land in front of the powerlessly facing the savage forces of colonization. Darcy Ribeiro (1995) recalls the memories of the first days: swindled by travelers who arrived with their clothes and tools and imposed a new moral order, religious and economical, the indigenous people soon became merchandise to these travelers, and the denial of their future in their unspoiled land found its opposing world, and lying in their hammocks, died inert by grief. The beauty of the weave done in rudimentary looms, that, on several occasions, were used in funeral rituals, wrapping the dead in their first sepulcher impregnated by the death by anticipation; their impotence before the colonizer.

The bed in the wind moves from the indigenous hut and hunting lodge to be incorporated by the poor Mamluk and the Indigenous person, carrying the loads to the new lands, that, lacking the horses of the Spaniards, marked the trails with their footprints as they carried the sick and the dead in hammocks, besides transporting their lords and their wives and sons, while moving between their properties in the country and the city. Sérgio Buarque de Holanda (1994) affirms that the hammock was an intrinsic part of transport during the colonial period.

Using hammocks for transportation soon became widespread throughout Brazil, as it was possible to manufacture them *in situ* no matter how isolated the location, just as the first settlers of São Paulo did, who were keen on the indigenous practices. The clear advantage they had over heavy furniture was the fact it was easy to an ambience simply by rolling them up, making them ideal for space management as well. In the lord’s houses, the hammocks complemented the extension of balconies and porches in their garden and yards, thus it was adopted in houses in the South. However, stories of affluent families in the interior of the country were based on trips made in hammocks. This is still a recurring practice in the North of Brazil, where the spaces with hammocks



were also for de social and family activities, as the object-space is made historically: a living room can be converted in to a bedroom. A strong industry consolidated in the states of Ceara and Pernambuco, through the association of leisure and rest, incorporated in the image of the young hammock salesman, displayed in abundance and carrying them on his back, through the beaches of Brazil. He continues to carry them, now empty, to make his livelihood.

If our anti-hero, Macunaíma, loved his hammock and to laze and stretch out his character “of questionable nature”, in contradiction with a moralist society, to create a vision of Brazil, the winds of his bed were important for his illogical sloth. The indigenous hammock transformed into something confrontational between the traditional and the correct; thus, in a way, today we can understand the new place the hammock occupied in Brazilian homes, a place to guiltlessly sloth. Leila Meza Algranti (2018), writes about the relationships of the domestic life at home during the colonial period, is indicative however of a generalization of the metaphor and is still very present in our minds, particularly when we remit to the first peoples and their hammocks, and also to when the enslaved Africans fanned their masters.

When we travel back through Brazilian photography history, the few images taken by Major Luiz Thomaz Reis of the interior of indigenous living spaces, are undoubtedly impressive due to the technical limitations present at the start of the 20th century, they are the starting point of the picture of the hammock swinging back and forth. The young Ariti women are relaxed and are happily interacting with the photographer, transpiring the proximity and complicity between them and the man photographing them, immortalizing them with his camera, which is in dissonance with the habit of posing for the camera which was customary at the time; an ethnographic sensibility which converges with the daily use the object, not just as an element in the picture but as the framing device for the portrait. The idea of a hammock in the indigenous daily life reveals to us the comfort of its rocking motion, an affectivity of the young women that goes beyond the still pictures thought as nothing more than cultural record. Within the imagery of the Rondon Comission, Reis seeks to portray the indigenous peoples as still original and traditional, uninfluenced by the outside world, at full ethnicity. In the final scenes of his film on the exploration expedition up the Ronuro River—done in 1924 and edited in the cinema project Throughout Brazil (1932)—, Reis is surrounded by dozens of indigenous people lying in their hammocks and in harmony with the forest.

A place to get away from the daily activities, a place of waiting, for whatever reason, where time passes calmly through the wind blowing around the hammock, it is synthesized within a visual culture in Brazil in the images of the internal exile of Getúlio Vargas in his city, São Borja, when he was removed from power after the end of World War II, in photographs by Pedro Flores. The rest of the gaucho politician in the hammock in a balcony was his patient strategy for his other historical moment when he returned to power soon after by means of the popular vote. Wearing bombachas and with his traditional maté, the ex-dictator put the national politics on hold in an image-synthesis of the period. Numerous images are part of this visual culture and report very different situations in their social context, demonstrating the pertinence of a cultural element in the daily life of the Brazilian people.

Besides the ethnographic and direct document, the perception of the lights in the photos of Maureen Bisilliat, balancing the luminous play between light and dark, or the saturated colors of Luiz Braga explore the pictorial object and its context. The artistic creations of Cláudia Andujar and Alexandre Sequeira displace the object, either by the photographic assembly or by the impression of the portraits in the object itself; they are contemporary situations that set the hammock within a new point of view. Claudia Andujar manipulates the images, in the best of sense, to approach the magical world of the Yanomami, thus creating another form of ethnography of the sensitive, as an ethno poetic image (BRANDÃO, 2004). In the same way, Alexandre Sequeira proposes a meeting of the object, the person, the house and its surroundings and the artist himself in images impregnated with the knowledge of the popular culture.

The images of a Brazil that lies down for rest in the hammocks, waiting for what is to come, a playful children’s game, or only for the delight of the soul when time blows by the edges of the weave, made by many photographers, as well as filmmakers of both genders, configure a very broad frontier between the ethnographic, historical and domestic documents and crystallize identity affirmations of this way of being.

Fernando de Tacca is a professor at the Unicamp’s Institute of Arts. Currently in postdoc at the University of Zaragoza (Fapesp Scholarship in Spain). Author of: *A imagética da Comissão Rondon* (Papyrus, 1999); *Imagens do sagrado* (Unicamp, 2009); *Colecionadores privados de fotografia brasileira* (Intermeios, 2015).

# INVENTIONS OF THE BRAZILIAN NORTHEAST REGION

## THE KIDNAPPING OF A SWINGING OBJECT. Durval Muniz

I will attempt to explain something to you, in these scribbled lines, the tale of a kidnapping: The kidnapping of the swinging object. Reporting on the whys and wherefores that led to a widely used artifact in the Pre- and post-Columbian Americas and present in different cultures; from Mexico to the ends of the Andes; from Brazil to the West Indies, to be taken as a regional one. It is about trying to understand why the hammock, used by nearly all of the indigenous and country peoples throughout the territory, ended up kidnapped by the regionalist discourse of the Northeast, through cultural and artistic production, to the point of becoming an icon, a metonymy, a symbol, a relic, an artifact linked to the folklore or popular culture of the Northeast. This exposition allows a glimpse of the connecting points that exists between what is imagined of the hammock object and what is imagined of Northeastern Brazil and which are important clues to comprehend the regionalization of this artifact. Many of the images exposed here refer to this association between the hammock and the Northeastern.

The kidnapping of the hammock by the Northeast goes hand in hand with the capture of the very idea of the *sertão*. As the hammock was an indispensable item in country life—a life marked by constant displacement, either by herding their flocks in search of new pastures or driving them to new lands or to street fairs and markets, it was a kind of portable bed, one that could be carried on one’s back wherever one goes—as the *sertão* came to be associated with the idea of Northeast, the hammock for the country folk to rest, the country hammock became northeastern<sup>1</sup>. As the *sertão*, a name given to the territory further inland, was captured by the Northeastern regionalist discourse, from its association with the occurrence of periodic droughts, its connection with the landscape dominated by the *caatinga*, the xerophytes, and the same time that the other areas of Brazil no longer have a *sertão*, they have an upstate, upstate areas, the hammock, so present in the country life, also suffered from regionalist capture.

The hammock then went to be associated to the image of migration, the migrant escaping drought carrying the hammock on his back; it wraps his few possessions taken on his exodus. The hammock serves as a place of rest after the long and arduous journeys done on foot. Hung from a tree, it rocks to sleep those that arrive in the capital, the big city, the



brush, where the torment of hunger and thirst and misery come to an end. In the literature on droughts, the regionalist literature, the so called romance of 1930, even in its illustrations by the likes of Percy Lau, Manoel Bandeira, Aldemir Martins, Santa Rosa, Di Cavalcanti establish and immortalize the images in which the hammock is associated to and present in the apparel of the traveler, a constant companion in his suffering, it is his only shelter in the shanty towns, concentration camps, in front of emergencies where he will pile<sup>2</sup>.

In the hammock, the migrant will also die and be buried. The hammock that rocked his sleep and dreams will be his coffin, his final home. Thanks to Portinari, the dead boy in the hammock, a thin gaunt boy of the narratives of famine, a boy pure skin and bone, that entered the imagination and consciousness of the country with photos taken during the great drought of 1877–1879, becomes an icon of said region. Burial in the hammock is a recurrent theme of the northeastern culture; it appears in ceramics by Vitalino or in woodcuttings by J. Borges. It can depict exceptional deaths in times of catastrophe, the industrial and epidemic death during drought, the precariousness of the burials that had to be done quickly and the waning resources for the everyday funeral is normal for the poor, for the helpless, for the men of the field.

As the Northeast is a region that emerged in the country having the discourse of drought as its main formulators; like the semi-arid climate and the periodic droughts were used to demarcate what would be existence of the own nature of the region; and as the hammock is an ever present artifact in both the life and death of those that are the main victims of that calamity—the working class—, it was associated to that imaginary of drought and of migration and, that is why, it became northeastern. It is an icon that symbolizes a life and death that are severe. The cheap hammock, the hammock made of rags, the faded and stained like misery, the pissed hammock of the poor boy, the hammock carried upright from a stick, the last swing of a life that is unstable and precarious. It is the last placenta that wraps a body it saw being born, that it saw suffer, that was the object of its embrace and nightly care, when to it he came broken and fatigued by an extensive journey of work and exploration. It is part of a land title that would remain for many in the country. The cover drawn by Carybé for the book that holds the most known poem of João Cabral de Melo Neto consecrates the synonymy between the norhesterness, misery and hammock. The northeast of death and the burial in a hammock and in public<sup>3</sup>.

But the hammock also accompanies the Northeastern workers in another great adventure: the migration to the cities and fields of the South of the country. In the river barges that, in the 1930s and 1940s of the 20th century, descended the São Francisco River on route to the city of Pirapora, where one took the train heading to Rio de Janeiro or São Paulo, it was in the hammocks that Northeasterners would hang, a practice still very common in the barges that transport passengers in the rivers of the Amazon. When the trucks began to transport the migrants, and these were turned into hanging bars, it was in the hammock that they could stretch their body battered by days on the road and by sitting on the hard boards of the improvised seats. If the truck stopped for the night, it was in the hammocks that everyone would ball up, either in inns, or simply in the forests of the roadside.

If the hammock, in the national imaginary, it unites primitively to the indigenous life and the country life, it will be associated, later, thus, to the life of migrants, immigrants, workers. Although Câmara Cascudo will give news about the aristocratic hammock, the heraldic hammock, the hammock rocking on the porch of the big house, the expensive lordly hammock, white, “low throne, the glittering dais of the Grão-Mongol”, from where he supervised the world inhabited by slaves the living fuel of the smoking chimneys, the hammock will be linked in the national imagination to poverty, rusticity, simplicity, lack of possessions, the world of work. These images link the hammock to the Northeasterner and Northeast<sup>4</sup>. The Northeasterner is usually associated with the manual worker, the pawn, the construction worker, the itinerant worker, those that built Brasília, builders of our cities, who later are forgotten and at most have their given to a monument or an overpass, figures to whom the use of the hammock is also related. This connection is clearly made in the work of Tunga 100 Hammock<sup>5</sup> and in the exhibition that Lucio Costa, one of the architects and builders of Brasília, held in Milan<sup>6</sup>. Those who are almost nothing, those who lack almost everything in Brazil usually have as one of their only possessions a hammock. Those who lack even a hammock, who sleep on cardboard or on the floor sometimes separate, in this country of deep social inequalities, the worker from the beggar, the homeless, the wretched. Not having a hammock is literally not having where to drop dead.

But the hammock is also linked to another stereotype that accompanies the Northeastern people: that of laziness, good life, beach life, coconut water, breeze and sea, beach, sun, heat, pleasure,

and love. There is this association in J. Borges’s work between hammocks and a life of laziness, a life of fun and pleasure<sup>7</sup>. In the regionalist discourse of São Paulo and some southern states of the country, the Northeastern people are lazy, living at the expense of the work and wealth produced by these rich and developed areas of the country. As the Northeast is the preferred destination of the middle class vacation, when it cannot travel abroad, this region, even because the discourse promoting national tourism emphasizes these images, is the place for doing nothing, it is the space averse to work. Its presence is mandatory in any place that receives the tourist that arrives in the Northeast, an article found in any and every regional artisan fair for selling to tourists, the product of a semi-artisanal industry, present in most states of the region, which becomes the only economic activity of some municipalities, such as São Bento, in Paraíba, which erected the only monument known to the hammock, as the entrance of the city, the sling of the poor, becomes a regional symbol and reinforces the stereotype that, in the racist 19th century, associated areas of hot weather to populations unfettered, softened, indolent, lazy, sleepy, lying about, under the scorching heat and humidity, to fall into the hammock or anything resembling a bed. An indispensable presence in the mocambos and in the houses of caíças and fishermen, the hammock is also associated with the life at the seaside, where the fishing net, the work net, coexists with the hammock of rest and healing of the fractures of the toil in the ocean and the drunkenness of moonlit nights. Dorival Caymmi was the singer and promoter of life in hammock, living in breeze, duet hammock and guitar, hammock and viola, as symbols of a bohemian life and presided over by a temporality distinct from that governing the life of the capitalist world, a time more drawn out, with hours for the deforete and for the bash, for the song circle, the challenge and the descant to the sound of the pine.

But the hammock is, like the Northeast, associated with rural life, the simple and rough life of the countryside, life on the farm, disappearing with urban life, with life in the city, where one sleeps in a bed, where one rests in the comfort and refinement of a cot. The cowboy carried her curled up in the saddle rump, the muleteer carried her in his pack, it hung modestly from the walls of hovels and in the houses of the landowner, differing only in price, quality, and beauty. In the city, it becomes a decorative object, the object of a seaside apartment balcony, intended for a quick rest after lunch or the maid’s nap in her back room. All literature from the north-

eastern region, as well as the chronicle and journalistic piece, will associate sleeping in a hammock as a reminiscence of the rural past, being a practice of stubborn people, lords and ladies resistant to the winds of change, people attached to a rural life they knew in childhood and who re-live it when they lie in the hammock. People whose body cannot adapt to the rigidity of the bed, which dreams, like Cascudo, with the soft, docile, and folded form of the hammock. The hammock becomes an ethnographic object, deserving the most outstanding book of national folklorists when, in the 1950s, it is no longer the preferred bed even for a large number of the rural elites. The ethnographic look of Pierre Vergier, who photographs it as a bed of the mulundus, practitioners of a ritual linked to the African cultural heritage that interested him so much, he turns to it. The generalization of sleeping in bed condemns the hammock to the condition of folk object or the so-called popular culture. The Hammock and the Northeast have in common this being backward in time, this idea that they belong to the past, this image of which they did not properly enter modern, bourgeois and city life. The hammock, as an artisanal object, would belong to the Northeastern culture, because it is always thought of as non-modern, pre-industrial, as a traditional culture, with oral and manual prevalence.

But in a region where both rich and poor have dreamt in the hammock, today artists and cultural producers also dream in hammock. Many of the works present at the exhibition play with a variety of senses that today carries the expression “live in a hammock”. In a region that was born in the hammock, that loved in the hammock, that laid down and slept in the hammock, that fornicated in the hammock, that died and was buried in the hammock, what are the meanings of living today in the hammock, connected to social media? Would such works mean a possible change in the imaginary around the Northeast? The Northeast of social media would be another northeast distinct from that of hammocks used for delighting on one’s back? When Adriana Aranha (since the artist’s last name would translate in English as “Adriana Spider”)<sup>8</sup>, which brings the web to mind, the fabric promised in her name, proposes to separate the thing, the hammock object from its daily and trivial functions, which confer to it an aura of artistic matter, of a museum exhibit, interfering and recreating its own form, would it thus be displacing this object from its regionalist inscription and opening it to a de-territorialized existence? A bottomless hammock, a hammock that cannot wrap up anybody, a hammock of only edges and fists, a black



hammock reminiscent of the veils and robes of the pious, would it represent the opening of this object to other purposes? The bottomless hammock would mean the founding of other possible places for the hammock, as well as its inscription in the universe of manual labor, of the life of the migrants, who install it between scaffolding of the buildings they erect, the day buoy to eat and at night to rest your body next to bricks and concrete?

This Northeast of the “open circuit performance in hammocks”, presented by Daniel Santiago<sup>9</sup>, still significantly rejected by the official policy of culture (perhaps they did not find the idea sufficiently regionalist, from Bahia), would be a space in which the hammock performance could effectively to be associated with performance in social media? Why not associate the hammock with modernity, innovation, and social media life, as the modernist chairs of Lina Bo Bardi have already suggested in their welcoming form? Is Social media but another places to dream, do they not welcome bodies with their travels, their visions, their ghosts, and their fantasies? Social media, like the hammock, does not convey nightmares, does not give way to all sorts of fears and nocturnal and diurnal terrors? Does no one die in social media, as they used to die in the hammock? Is not social media today the coffin and tomb of many undead profiles? As in hammocks, social media gives rise to love, pleasure, joy, but also to suffering, to torment, to pain and farewells and separations. Just like the hammock, social media goes with you wherever you go; you can get on and off it in the most varied places. In one, as in another, there are many people asleep, alienated, dormant, insane, maddened, enraged, dumb. The hammocks at least could be dismantled at any moment. In social media, the disarmament of spirits and people happen without urgency. If the hammocks needed the hanging bar and allowed the amateur, social media became the realm of the armed and the unloved, of the resentful, of those who point manual or automatic weapons to those who disagree.

Maybe it’s time to report the hijacking of the hammock by that imaginary that puts it light years away from contemporary digital and information media. Perhaps a society that lives a double life online, during the day and at night, in wakefulness and sleep, in reality, and in the dream, swinging between yesterday, today and tomorrow, among a thousand times, is very interesting.

1. The association of the hammock and Northeastern culture is present in designer Rodrigo Ambrósio’s *Rest Hammock*.
2. See, for example, the drawing of the drawing by the painter Aldemir Martins from Ceará for the book *Vidas Secas*, by Graciliano Ramos. Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. 52nd ed. São Paulo: Record, 1984, p. 31.
3. MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta*. 20th ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. The cover of the first edition already carried the image of a burial in the hammock in the woodcut style made by the illustrator Vellandro Keating.
- 4 See: Cascudo, Luís da Câmara. *Rede de Dormir: Uma Pesquisa Etnográfica*. São Paulo: Global, 2003, p. 31.
5. Tunga: *100 Rede* (“100 Hammock”)—performance made in 1997, at Paulista Avenue, for which the artist hired 100 men dressed as workers, bringing to memory the figure of the Brazilian itinerant rural worker, and they had a meal on the public space, sitting in hammocks, as construction workers used to do.
6. Lucio Costa: *Riposatevi*—installation of the architect mounted in 1964, in the Milan Architecture Triennial, in which he displayed hammocks. In some texts he associates the act to the Northeast, and the photos of Marcel Gautherot used on the wall were taken in Aquiraz, in Ceará.
7. See the woodcuttings *The Life of the Lazy Oneo* and *Love, Pleasure and Drink*. José Francisco Borges was born in 1935 in Bezerros, Pernambuco. He is an artist and writer.
8. Adriana Aranha, individual exhibition *Desvio, o Fim das Coisas* (“Diversion, the End of Things”), in Archidy Picado Gallery, João Pessoa, 2010. Artist from the state of Paraíba, born in João Pessoa in 1973.
9. Daniel Santiago: Open Circuit of Network Performance—an event held in 2008 in which people were invited to send images of themselves lying in hammocks or doing performances with them. An artist and designer from Pernambuco, he was born in Garanhuns in 1939.

Durval Muniz is a PhD in social history from Unicamp. He is a visiting professor at the State University of Paraíba. Permanent Professor of the Post-Graduate Programs in History at the Federal Universities of Pernambuco and Rio Grande do Norte. Author of the book *A Invenção do Nordeste e outras artes*.







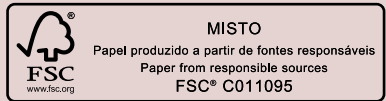
# VAIVÉM

To-and-Fro — exposição/exhibition

	patrocínio/sponsorship
	Banco do Brasil
	realização/presentation
	Ministério da Cidadania
	Secretaria Especial da Cultura
	Centro Cultural Banco do Brasil
	produção executiva/executive production
	arte3 conceito
	curadoria/curatorship
	Raphael Fonseca
	curadora assistente/assistant curator
	Ludimilla Fonseca
	coordenação geral de produção/general production coordination
	Ana Helena Curti
	equipe de produção/production team
	Ana Sano, Eduardo Toni Raele, Fernando Lion, Rodrigo Primo
	projeto expográfico/exhibition design
	Pedro Mendes da Rocha
	assistência deprojeto expográfico/exhibition design assistance
	Debora Tellini Carpentieri
	desenho gráfico/design
	Raul Loureiro, Victor Kenji Ortenblad
	projeto de iluminação/lighting design
	Fernanda Carvalho
	conservação/conservation
	Denyse L. P. L. da Motta, Bernadette Ferreira Ibarra, Emanuelle Figueiredo, Kátia Salvo, Pérside Omena, Raquel Teixeira, Regina Osório, Renata Maués
	coordenação de montagem/set up coordination
	Lee Dawkins
	equipe de montagem/set up team
	Caio Caruso, Elvis Vasconcelos Moreira, Hélio Bartsch, Juan Castro, Juan Manuel Wissocq
	execução do projeto expográfico/design project construction
	Metro Cenografia
	execução do projeto deiluminação/ lighting design assambly
	Santa Luz
	curadoria de acessibilidade/accessibility curatorship
	Mais Diferenças
	recursos de acessibilidade — plataforma digital para audiodescrição/accessibility resources—digital platform for audio description
	Musea
	equipamentos audiovisuais/audiovisual equipment
	Images projetores
	ampliações digitais/digital prints
	Kelly Polato Fine Art Print
	molduras/frames
	Jacarandá Montagens
	textos de obras/artwork texts
	Breno M. R. de Faria, Ludimilla Fonseca
	videos institucionais/institutional videos
	João Falsztyn
	revisão/proofreading
	Fabiana Pino
	tradução/translation
	Ana Elisa Camasmie
	assessoria de imprensa/press office
	Sofia Carvalhosa Comunicação
	gestão financeira/finance
	João Luiz Calmon
	assessoria jurídica/legal advice
	Olivieri Associados
	transporte/transport
	Artworld
	seguro/insurance
	Affinité

catálogo/catalog

	organização editorial/edited by
	Raphael Fonseca
	coordenação editorial/editorial coordination
	Raphael Fonseca, Ludimilla Fonseca
	produção editorial/editorial production
	conceito arte3
	desenho gráfico/design
	Raul Loureiro, Victor Kenji Ortenblad
	textos/texts by
	Ailton Krenak, Aldrin Moura, Amanda Carneiro, Breno M. R. de Faria, Clarissa Diniz, Durval Muniz, Fernando de Tacca, Fred Coelho, Jorge Coli, Ludimilla Fonseca, Maria Berbara, Marize Malta, Naine Terena, Rafael Cardoso, Rosangela de Jesus, Pollyanna Quintela, Tania Rivera, Valeria Piccoli
	tradução/translation
	Ana Elisa Camasmie, Daniel Torres, Ludimilla Fonseca
	revisão/proofreading
	Fabiana Pino
	créditos das imagens/image credits
	Acervo Cinemateca Brasileira: p.213; Edson Kumasaka: p.10-II, 24-29, 33, 35, 37, 40-44, 46-47, 62-81, 85-86, 88-89, 92-93, 96, 121-122, 127, 130-131, 133, 134, 139-142, 144-145, 148-151, 156-157, 166-167, 174-175, 179, 183-189, 214, 216-217, 219, 221-224, 226-227, 248-249, 254-257, 260, 263, 265, 266. Filipe Berndt: p.125. Horst Merkel: p.181. Jaime Lauriano: p.121. Jaime Vilaseca: p.69. João Liberato: p.30-31. João L. Musa: p.183. Museu Casa do Pontal: p.262. Rafael Adorjan: p.34. Rodrigo Casagrande: p.184
	Todos os esforços foram feitos para encontrar os detentores dos direitos autorais incidentes sobre as imagens/obras aqui publicadas, além das pessoas fotografadas. Caso alguém se reconheça ou identifique algum registro de sua autoria, solicitamos o contato pelo e-mail arte3@arte3.com.br./ Every effort has been made to find the copyright holders of the images / works published here, and to identify each and every person photographed. If you recognize a work that belongs to you, we request that you please contact us by email: arte3@arte3.com.br.
	tratamento de imagens e impressão/image procesing and printing
	IPSIS Gráfica e Editora
	tiragem/print run
	2000 exemplares (1ª impressão)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Agência Brasileira do ISBN — Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

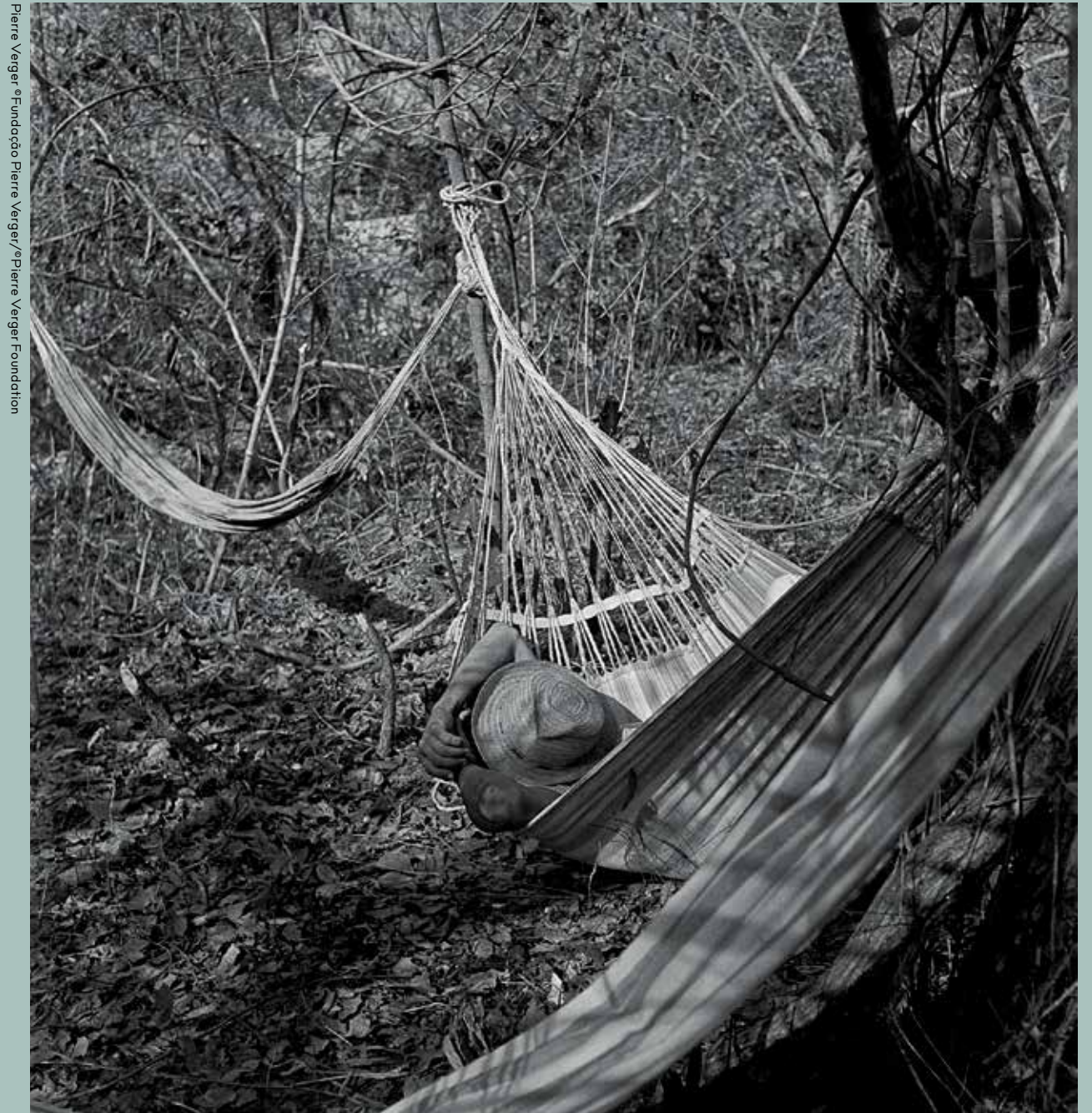
VI32 Vaivém / curadoria e organização editorial  
Fonseca. — São Paulo : Conceito, 2019.  
320 p. : il. ; 27 cm.

Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural  
Banco do Brasil (CCBB), de 22 de maio de 2019 a 18 de maio de 2020.  
Textos em português e inglês.  
ISBN 978-85-60370-09-2

I. Arte — Brasil — Exposições. 3. Arte visual — Brasil — Exposição.  
3. História da arte — Brasil. I. Fonseca, Raphael. II. Título.

CDD 709.81



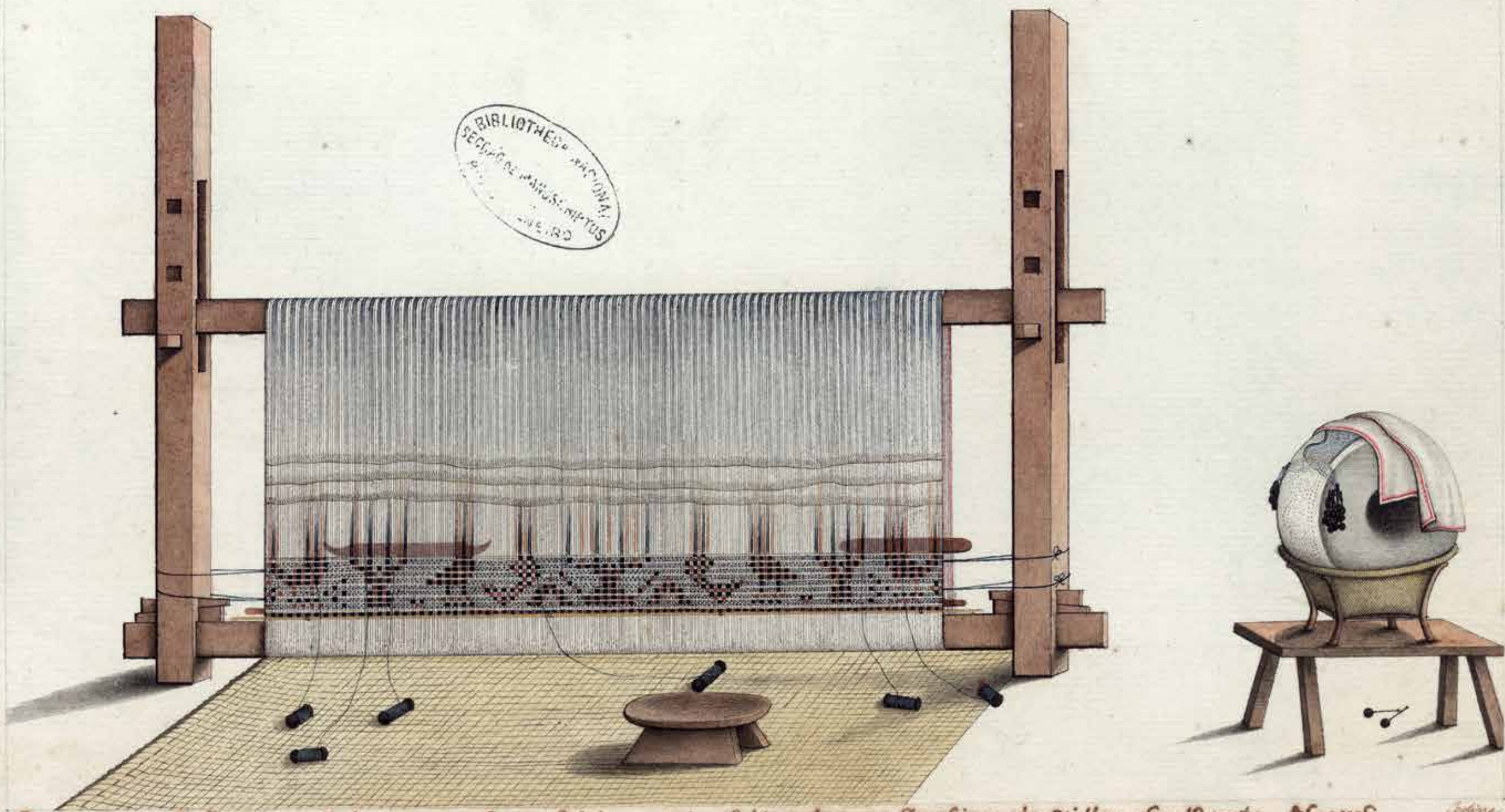


Pierre Verger ©Fundação Pierre Verger/©Pierre Verger Foundation

#### agradecimentos/acknowledgments

Adriana Kavopi. Aidalina do Nascimento Costa. Amilton Mattos. Anari Pataxó. Anna Dantes. Anton Steenbock. Arianne Figueiredo. Associação Ashaninka-Apiwtxa. Augusto Luitgards. Aykiry Waiãpi. Beatriz Lemos. Bruna Costa. Carlysson Sena. Carmen Riquelme. Carolina Comandulli. Christiano Lenhardt. Cilbene da Rosa. Clara Gerchman. Conceição Myllena. Cristiana Nogueira. Fernanda Pitta. Henrique Castro. Isabella Rjeille. Jabal El Murbach. Joana D'arc Pereira. Joanna Balabram. Júlia Rebouças. Juliana Kase. Lucas Parente. Marcos Gallon. Maria Fernanda Fonseca. Natalina de Souza. Pablo Lafuente. Paula Huven. Renan Bosco. Renato Menezes. Reserva da Jaqueira. Roberto Romero. Sandra Benites. Tiago Cadete. Tomás Toledo. Walter Gomes. Zé Carlos Garcia. Agradecemos também a todos os colecionadores, colecionadoras e instituições que emprestaram obras para a realização do projeto.



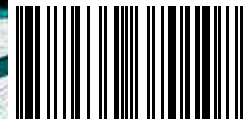


Prospecção do Tear, em q̃ fazem as suas Rêdes mais delicadas as Indias da Villa de Monte. Alegre.





isbn 978-8560-370-108



Lei de Incentivo à  
CULTURA

Produção

arte3 conceito



CENTRO CULTURAL

Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DA  
CIDADANIA



PÁTRIA AMADA  
**BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL