ARTISTAS VIAJANTES: O CASO DE AI WEIWEI NO BRASIL

TRAVELLING ARTISTS: THE CASE OF AI WEIWEI IN BRAZIL

Glaucia Villas Bôas

ARTE CONTEMPORÂNEA
AI WEIWEI
VIAGEM AO BRASIL
EFEITOS
POÉTICA

Este artigo aborda as viagens do artista chinês Ai Weiwei ao Brasil, em 2017 e 2018, com o objetivo de questionar o efeito de seus deslocamentos em 24 obras, que ele produziu no país e exibiu em “Ai WeiWei – Raiz”. A exposição curada por Marcello Dantas ocorreu no pavilhão da Oca, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, em 2018. Sob o mote da noção de mutuofagia, cunhada pelo curador, especialmente, para sugerir ao artista que sua missão era devorar a cultura brasileira e se deixar ser por ela devorado, o texto argumenta que as escolhas do artista por temas brasileiros, tais como a exuberância da natureza tropical e a produção artesanal dos ex-votos por nordestinos, ocorreram nos limites do retrato do Brasil que lhe foi apresentado pela curadoria.

CONTEMPORARY ART
AI WEIWEI
TRAVEL TO BRAZIL
EFFECTS
POETIC

This article addresses the travels of Chinese artist Ai Weiwei to Brazil in 2017 and 2018, with the objective of questioning the effect of his displacements on 24 works he produced in the country and exhibited in “Ai Weiwei – Raiz”. The exhibition, curated by Marcello Dantas, took place at the Oca pavilion in Ibirapuera Park, São Paulo, in 2018. Under the motto of the notion of "mutuophagy" (mutual devouring), coined by the curator specifically to convey to the artist that he should devour Brazilian culture and let be devoured by it, the text argues that the artist's choices for Brazilian themes, such as the exuberance of tropical nature and the artisanal production of ex-votos by people from the Northeast, occurred within the limits of the Brazil’s portrait that was presented to him by the curatorship.

ISSN 1518–5494
ISSN–E 2447–2484

A crítica categórica à noção de futuro linear e o clamor pela diferença na contramão do universalismo revolucionaram a produção cultural ao redor do mundo. As mudanças ressoaram com força na arte contemporânea. Na introdução ao livro *Políticas da diferença, afirma-se que operar no campo das diferenças parece ser o espaço inegável de condição da arte na contemporaneidade* (Oliveira et al, 2024, p. 7). E, de fato, não somente as diferenças de toda a sorte, mas, também, o retorno ao tempo passado, seja ou não como preâmbulo para um futuro melhor e a politização do trabalho artístico com vista a atingir o espectador, são qualidades sem as quais não se distingue a arte de nossos dias.

Pergunto, neste artigo, como as características constitutivas da arte contemporânea – o diferente versus o universal, o retorno ao passado versus o futuro utópico e a politização versus a contemplação – se inscrevem em 24 obras, do artista chinês Ai Weiwei, apresentadas na exposição *Raiz*, realizada em São Paulo, em 2018[1]. Para tanto, recomponho as viagens que ele fez ao Brasil, no período de 2017 a 2018, a convite do curador Marcello Dantas. Meu intuito é saber em que medida o itinerário de seus deslocamentos e a experiência vivida por ele, no país, afetaram as obras feitas no Brasil.

O que haveria de diferente no Brasil, que merecesse ser transfigurado na poética desses trabalhos? Que camadas de temporalidade se inscrevem nas obras exibidas em São Paulo, em 2018?

As viagens, os trânsitos e deslocamentos não são novidade no mundo da arte. Quem não se lembra das viagens de Henri Matisse ao Marrocos (Koehler, 2025), Flavio de Carvalho ao leste europeu (Carvalho, 1933), Tarcila do Amaral a Paris (Simioni, 022) e Adriana Varejão à China (Villas Bôas, 2024)? Isto para não falar da importância atual dos deslocamentos promovidos pelas numerosas residências artísticas, espalhadas no País e fora dele, que se tornaram uma etapa obrigatória na formação de jovens aspirantes à carreira artística (Marcondes, 2019).

Quanto ao Brasil, destaca-se, especialmente, a importância histórica e artística adquirida pelas obras de viajantes estrangeiros ao País, a exemplo de Franz Post, Albert Eckhout, Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debray, entre outros, que estiveram no país nos séculos XVII, XVIII e XIX. Essa produção visual se tornou objeto de estudo privilegiado de numerosos especialistas, a partir da valorização estética das obras desses artistas-viajantes (Costa, Diener, 2008). Além desse conjunto, as viagens de artistas brasileiros acadêmicos e modernistas para estudar em cidades europeias, em decorrência ou não da concessão de prêmios da Escola de Belas Artes, tem sido, também, objeto da atenção de pesquisadores, que, geralmente, almejam rastrear as influências das práticas e escolas estrangeiras sobre a arte brasileira (Simioni, 2005, 2022).

A despeito da relevância e do número crescente de pesquisas que questionam o efeito das viagens na configuração de obras artísticas, a sociologia e a história da arte têm sido parcimoniosas em abordar o assunto no campo específico da arte contemporânea. Tal economia chama a atenção quando se sabe que a arte contemporânea "não mais consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição" (Heinich, 2014, p. 377). Neste sentido, as viagens ganham uma dimensão especial uma vez que facultam aos artistas transitar por mundos culturais distintos, ampliando o leque de suas descobertas e vivências. Se, como afirma Martha Buskirk (2005), a arte contemporânea, ao transgredir os cânones tradicionais da arte, faz uso de acha-

1. A exposição foi exibida, também, no Centro Cultural Banco do Brasil / CCBB, em Belo Horizonte e no Paço Imperial e no CCBB/RJ no Rio de Janeiro em 2019.

dos, experiências, fragmentos, imagens e citações, que aparecem de forma renovada, transfigurada e original na materialidade das obras, as viagens constituem uma atividade ímpar nesse processo de criação artística.

A hipótese de que as viagens constituem uma fonte rica de experiências no campo da arte contemporânea, e a escassez de estudos realizados dessa perspectiva, me levaram a focalizar a viagem do artista chinês, ao país, visando melhor entendimento de suas obras *feitas no Brasil*.

1. QUEM É AI WEIWEI?

Ai Weiwei é um artista experiente, viajado, consagrado internacionalmente. Entre os muitos adjetivos que o qualificam aparecem polêmico, irreverente, controverso, ativista, ícone da resistência. Ressaltam-se suas aparições performáticas na mídia como estratégicas, atitude veladamente questionada por críticos e jornalistas, mas que, ao fim e ao cabo, reconhecem a magnitude de sua obra. Outra característica do conjunto volumoso de escritos sobre o autor é o destaque dado a sua posição política, crítica ao regime da China comunista. Nascido em Pequim, em 1957, o artista, oriundo de uma família bem aquinhoada cultural e intelectualmente, viveu junto ao pai os anos mais duros da Revolução Cultural, encabeçada por Mao Tse Tung. Em sua autobiografia (2023), ele relata com indignação os sofrimentos e as privações de seu pai, Ai Qing, conhecido poeta chinês, e detalha as perdas e os traumas provenientes de sua vivência com ele em um campo de trabalho forçados.

Com a abertura do regime político chinês a partir da ascensão de Deng Xiaoping ao poder, Ai Weiwei pode se envolver com as artes, estudar na Escola de Cinema de Pequim (1978-1981) e, pouco anos depois, viver em Nova York por uma década (1983-1993)[2]. Na metrópole norte-americana, toma conhecimento da arte contemporânea em convívio com intelectuais e artistas, gozando da liberdade oferecida pelo sistema político do país. Foi lá que Ai Weiwei deixou a pintura de lado. Ao voltar para a China, atuou intensamente em favor da arte contemporânea no seu país durante 22 anos. Nesse longo e importante período de sua trajetória, consolidaram-se as bases de suas formas expressivas, mediante a reelaboração do que vivera em Nova York _ no âmago das grandes transformações econômicas e sociais na China. Tal período, contudo, é pouco revisitado pelos historiadores e críticos, que, daquelas duas décadas, costumam destacar a detenção de Ai Weiwei, em 2011, e a impossibilidade de o artista sair da China por quatro anos devido a retenção de seu passaporte pelas autoridades chinesas. Acontecimentos graves, sem sombra de dúvida, que resultaram na saída do artista da China para a Alemanha, mas que, no entanto, não dão conta da riqueza da experiência vivida por ele nos anos de volta de Nova York.

Quem bem descreve esse período profícuo da vida do artista é o crítico John Tancock em “Radical de nascimento” (2018), mostrando como os dez anos de permanência em Nova York pesaram na relação de Ai Weiwei com seus contemporâneos chineses, ora afastando-os ora aproximando-os, à medida que o artista agia para fazer valer suas concepções sobre o desenvolvimento da arte contemporânea na China. Nem sempre suas ideias foram aceitas pelos artistas vanguardistas, que começavam a expor em mostras internacionais, a exemplo da Bienal de Veneza. As discordâncias, vale dizer, não se limitavam a questões da prática artística mas, também, à posição política de Ai Weiwei que foi se tornando cada vez mais radical.

2. Essa data aparece em textos sobre Ai Weiwei, porém, em entrevista a Marcello Dantas, o artista diz que viveu 12 anos nos EU (Dantas, 2018, p 117).

3. Além do Livro da capa preta, Ai Weiwei foi coeditor do Livro da capa branca (1995) e do Livro da capa cinza (1997)

Após sua volta a Pequim, Ai Weiwei criou um local chamado East Village, onde reuniu jovens artistas por dois anos, executando performances, que inexistam na arte chinesa em virtude de sua natureza existencial, quase religiosa, segundo o artista. Editou livros com informações atualizada sobre a arte no Ocidente, comparando-a com o que era prática corrente na China[3], com o intuito de incentivar trabalhos experimentais. O primeiro deles, *Livro da capa preta*, lançado em 1994, continha textos de jovens artistas chineses sobre seu próprio trabalho, além de informações sobre Andy Warhol e Marcel Duchamp. O livro circulou rapidamente, servindo para estimular os jovens a se insurgir contra as práticas conservadoras (Osnos, 2019, p 67). Pouco tempo depois, Ai abriu a primeira galeria de arte contemporânea de Pequim, o Chinese Art Archives e Warehouse, juntamente com o curador Hans van Dijk e o colecionador Frank Uytterhaegen.

Mais importante, porém, para nosso propósito, é o fato de que, nas duas décadas de sua estadia na China, após Nova York, o artista se interessou pelas tradições da cultura chinesa, tornando-se não somente uma espécie de colecionador como um especialista das artes e artefatos chineses do neolítico à Dinastia Qing (1644-1911). Desse momento em diante, Ai Weiwei se volta para o passado distante de sua cultura, através de numerosos artefatos que comprava em mercados de antiguidades tanto em Pequim como em outras regiões da China, acompanhado pelo irmão, Ai Dan, conhecedor da arte chinesa. Em algumas entrevistas, reiterou que fora motivado por uma falta – a ausência do passado na sua infância e adolescência, dizendo, em uma delas, que tinha tido um chamado de seu coração para recuperar o que lhe fazia falta em virtude da revolução cultural (Ai, Medina, 2019, p. 105). Uma das primeiras obras, resultantes dessa prática, *Still Life* (1993-2000), é "uma coleção de 3 600 ferramentas de pedra, dispostas de modo ordenado no chão e mais tarde abrigadas em caixas especialmente confeccionadas a mão" (Tancock, 2018, p. 29). As peças datam da Idade da Pedra até a Dinastia Shang (1776 a c -1122 a c).

Sobre essa virada para a cultura milenar chinesa, Ai Weiwei afirma a Karen Smith, curadora inglesa, residente na China:

> Naquela altura, [1997] eu já tinha profundo conhecimento de artefatos chineses, jade, seda, bronze, madeira. Eu estava muito impressionado com os objetos que haviam sido feitos nos últimos 5 mil anos, e como eles refletiam o pensamento das pessoas que os encomendaram, projetaram e criaram: o que estavam querendo expressar por meio desses objetos, bem como as dificuldades técnicas que precisavam superar. Voltei de Nova York e mergulhei em outro mundo. Queria ver como seria trabalhar com este mundo, como superá-lo. Os móveis começaram ali, combinando a experiência de Nova York com as condições chinesas, sua história e meu entendimento de tudo isso (Ai, 2010, p. 20).

O mergulho em um "novo mundo" não é de se desprezar, levando em conta a distância espacial e temporal das culturas norte americana e chinesa vivenciadas pelo artista. Tal experiência, primordial, a meu ver, na construção de uma linguagem própria, permanece ao longo de seu trabalho a evidenciar a presença de camadas de espaço/tempo em sua obra. Paralelamente àquela atividade, Ai foi explorando diversos suportes e materiais. Juntou às performances do início de sua volta a Pequim, realizadas no East Village, instalações, fotografias, móveis, um blog e projetos de arquitetura à medida que, segundo Tancock, abandonava, paulatinamente, o conceitualismo que aprendera em Nova York.

Contudo, um outro elemento foi se imiscuindo em sua obra: a política. O autoritarismo e a censura do regime chinês passou a ser alvo de suas atenções. A politização da obra de Ai Weiwei pode ter diversas facetas mas, uma é, certamente, notável e trata de sua insurgência contra o autoritarismo do regime chinês. Tão longe foi sua crítica que artistas chineses repudiaram o modo de sua atuação política contra o regime em diversas ocasiões, sobretudo, por considerar que o artista se ocupava em construir para si próprio a imagem de um "dissidente" político para satisfazer as expectativas de ocidentais[4].

> À medida que a vida e o trabalho de Ai se tornam mais políticos, ele fica cada vez mais longe de seus colegas do mundo da arte chinesa. Pedi a Feng Boyl, o curador e crítico que trabalhou com Ai na exposição *Fuck Off*, que descrevesse como os intelectuais veem Ai. "Alguns o admiram realmente, especialmente, os jovens que estão fora dos circuitos de arte", me diz Feng. Mas entre alguns artistas prevalece outra visão. "Atacam-no" afirma Feng. "Dizem que ele só quer fazer escândalo. Não reconhecem sua maneira de abordar a arte". Para seus detratores Ai está pronto para satisfazer as expectativas ocidentais do "dissidente", excessivamente disposto a condensar a complexidade da China de hoje em absolutos categóricos que atraem a simpatia dos estrangeiros. O fato de que Ai exponha principalmente no estrangeiro alimenta a crítica de que está mais feliz, permitindo que os estrangeiros projetem seus desejos morais sobre ele, do que lidando com as ambiguidades da China (Osnos, 2019 p 73). Tradução nossa.

Esse breve comentário sobre a vida de Ai Weiwei se faz relevante para que o leitor compreenda que, ao chegar ao Brasil, o artista tinha percorrido um trajeto único mesclando suas vivências no ocidente com as tradições milenares chinesas e o presente social e político de seu país natal. As experiências de Ai no Brasil, como veremos adiante, estão permeadas pela trajetória do artista, e, dificilmente, podem ser entendidas sem o conhecimento, por limitado que seja, de sua permanência por 22 anos na China após seu retorno de Nova Iorque.

Ressalto esta fase da vida do artista não só porque nela ele adquiriu uma linguagem própria, mas porque há uma ênfase desmedida na interpretação das obras que executou, a partir da poesia de seu pai, sobretudo, dos poemas cujo tema é a natureza. Acrescenta-se a isso a amizade do pai do artista, Ai Qing, com Pablo Neruda, e sua viagem pela América Latina. Creio, porém, que subsumir a complexidade do processo criativo de Ai Weiwei à sua relação com a figura paterna é discutível. Ainda que o artista a evoque, e não poucas vezes, em seus depoimentos, e a despeito de sua importância para a formação de sua subjetividade, é preciso estar alerta para o fato de que, em seu processo artístico, não seria possível a Ai Weiwei transcrever um traço de sua biografia, porém, de reconstitui-lo criativamente como algo que permaneceu de forma ficcional sutilmente na sua memória. Nesse sentido, é sempre proveitoso lembrar da posição de Gadamer para quem o importante em uma obra não é a biografia do autor mas o que ele faz dela (Gadamer, 1999).

2. ITINERÁRIO DA VIAGEM

A mostra Raiz é considerada uma das maiores exposições do artista. No pavilhão da Oca, localizado no Parque Ibirapuera, ele apresentou 70 obras, dentre as quais 24

4. "A medida que la vida y el trabajo de Ai se politizan más, él queda cada vez más lejos de sus colegas del mundo del arte chino. Le pedí a Feng Boyi, el curador y crítico que trabajó con Ai en la exposición Fuck Off, que describiera cómo ven los otros intelectuales a Ai. "Algunos lo admiran realmente, especialmente los jóvenes fuera de los círculos del arte", me dice Feng. Pero entre algunos artistas prevalece otra visión. "Lo atacan", afirma Feng. "Dicen que sólo quiere hacer un escándalo. No reconocen su manera de abordar el arte". Para sus detractores, Ai está muy presto a satisfacer las expectativas occidentales del "disidente", demasiado dispuesto a condensar la complejidad de la China de hoy en absolutos categóricos que atraen las simpatías extranjeras. El hecho de que Ai exponga principalmente en el extranjero alimenta la crítica de que es más feliz permitiendo que los extranjeros proyecten sus anhelos morales sobre él que lidiando con las ambigüedades de China" (Osnos, 2019, p, 73)

inspiradas nas viagens que fez ao Brasil, onde visitou as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo e cidades do nordeste, permanecendo, especialmente, em Trancoso, na Bahia. Ai Weiwei percorreu aquelas regiões, orientado por especialistas indicados pelo curador da mostra Marcello Dantas. Seus deslocamentos pelo país se distinguem de outras viagens que fez[5], devido à programação minuciosa do seu trajeto, fundamentada em uma concepção específica do Brasil que deveria lhe ser apresentada, além das expectativas do curador e de especialistas quanto à atitude de Ai Weiwei frente a "diferença" da cultura brasileira.

Não são desconhecidas as viagens empreendidas por europeus, que tiveram seus itinerários delineados em manuais ou outros documentos com indicações dos lugares por onde o viajante deveria passar e sugestões de como e o quê relatar. Justin Stagl, sociólogo austríaco, analisa, meticulosamente, as mudanças, ao longo do tempo, de um conjunto de instruções formais elaboradas por clérigos comissionados por nobres e transmitidas de modo privado, oralmente, ou registradas em guias e manuais escritos por estudiosos de universidades, ressaltando o caráter político dos relatos de viagem (1995, p 52 e 277). Não é de se estranhar, portanto, as orientações dadas ao artista chinês em sua viagem ao Brasil, guardadas as profundas diferenças do contexto histórico e social em que ocorreu, se comparadas com as viagens estudadas por Stagl. Ninguém viaja desavisado, diz ele.

Segundo o curador Marcello Dantas, o primeiro contato com Ai Weiwei foi feito em 2010, mas pouco tempo depois o artista foi detido. Somente em 2015, quando o governo chinês lhe devolveu o passaporte, as viagens do artista e a exposição no Brasil se tornaram possíveis. A motivação para o projeto foi a dimensão política da obra de Ai Weiwei: "Meu interesse no trabalho de Ai Weiwei começou quando entendi as conexões que ele havia feito para atrelar a produção da arte à transformação social e coletiva" (Dantas, 2018, p. 5).

Assim como a preparação de um roteiro de viagem, a atribuição de uma função política/transformadora à arte contemporânea não é novidade. O intento do curador dá sequência a uma longa tradição da crença no poder da arte em interferir nos modos de agir e pensar de indivíduos, cuja falta de sensibilidade e indiferença aos problemas políticos e sociais não favorece a vida coletiva. Desde as cartas de Friederich Schiller sobre a educação estética, é conhecida a literatura que considera a arte essencial para a reeducação humana nas sociedades modernas. Lembremos a intensidade com que Mário Pedrosa afirmava o poder da arte a ponto de dizer que *as obras de arte, com efeito, podem agir sobre os homens, como o álcool, a prédica, o ópio, a política, o amor, a religião e a doença* (Pedrosa, 1996, p. 61). Aliás, o próprio Ai Weiwei parece concordar com o crítico, ao dizer que *a arte pode mudar nossa percepção do tempo e do espaço. Tem um efeito parecido com as drogas* (Ai, 2018, p.133).

Mas não é preciso ir tão longe. Dantas não precisa o número de viagens feitas pelo chinês, dizendo que antes de sua vinda em 2017 e 2018, ele havia estado no Brasil "quatro ou cinco" vezes (Dantas, 2018, 129). Uma cláusula relevante do contrato determinava que as obras deveriam ser produzidas no Brasil, unindo pesquisa e experiência de viagem à execução das obras a serem expostas em Raiz. Dantas tem a expectativa de que o artista possa devorar sua experiência e ser devorado por ela. Seu conceito de *mutuofagia* questiona os limites da conhecida e discutida *antropofagia*, fartamente reelaborada e utilizada nos meios artísticos, desde a proposição de Oswald de Andrade, publicada no Manifesto Antropofágico de 1928, que procura justificar a

5. Refiro-me aqui, especialmente, à viagem do artista ao México (2018), da qual falarei adiante.

autonomia relativa da cultura brasileira diante dos padrões europeus impostos ao longo da história. Aparentemente, o curador prefere igualar o devorado e o devorador em uma equação que confira o mesmo papel a ambos e anule qualquer possibilidade de uma troca desigual. Ao se referir à escolha de Ai Weiwei de fundir em ferro o pequi – vinagreiro, uma árvore da Mata Atlântica de mais de 1 200 anos, Dantas dá um passo a mais, interpretando o gesto do artista como um desejo de "fundir culturas", mediante a captura *da espinha dorsal da consciência de nossa civilização* [brasileira] dentro de sua obra (2018, p. 14).

Enquanto Dantas é movido pelo entusiasmo em torno da ideia de *mutuofagia*, eixo central de sua curadoria, Ai Weiwei parece cauteloso em suas declarações sobre a viagem. Ao ser indagado por Dantas (2018, p.129-131) sobre o que pensa do Brasil, o artista tergiversa, julgando arriscado falar sobre um país conhece tão pouco. Afinal, ele é um chinês, afirma. Acaba, entretanto, evocando a prática da *mutuofagia*, sugerida por Dantas.

> Minha experiência na América Latina consiste, segundo suas palavras, de uma mutuofagia. Tenho que dar uma mordida; tenho que comer o fruto aí, ver as obras desses artistas, trabalhar com os carpinteiros e ver o que é possível, examinar a política e as questões locais. Essas coisas formam "Ai Weiwei no Brasil" e isso é uma parte de mim. Se eu não tiver essas experiências, não terei essa parte de mim e não teria uma desculpa persuasiva nem mesmo para fazer uma exposição de arte aí (Ai, 2018, p 131).

6. O molde em silicone do pequi vinagreiro foi enviado para a China para uma construção em ferro.

Dantas insiste e volta a perguntar: *o projeto lhe ofereceu a possibilidade de absorver uma cultura e digeri-la à sua maneira. Isso é novo para você?* (2018, p.135). Ai Weiwei responde então que a pujança da natureza, no Brasil, causa tamanho impacto visual, que não é possível apreende-la na sua inteireza, sendo necessário criar uma linguagem para expressar os sentimentos do artista diante da riqueza do meio ambiente. Tal linguagem é descrita por ele em termos concretos, sem uso de metáforas ou evocações de qualquer natureza. Ela foi se formando a partir do momento em que um chinês se interessou por uma árvore da floresta tropical e desejou dela ter uma cópia. Surgiu-lhe então a ideia de moldá-la[6], o que foi muito trabalhoso, mas permitiu que a árvore lá ficasse ao sabor do vento da floresta (Ai, 2018, p. 135).

A conversa sobre a "fundição de culturas" se prolonga entre os dois, sem que haja propriamente concordância de Ai Weiwei com relação à ideia defendida por Dantas. Ao contrário, parece que ele está sempre disposto a contestá-la de forma sutil, sugerindo que seu trabalho consistiu em uma cópia possível mais do que uma fundição de culturas: "Bem, ela (a árvore) ainda está viva. Já estava lá muito tempo antes de nós, e ainda permanecerá depois de nossa morte. E só moldamos uma parte dela, as raízes são muito maiores sob a superfície" (Ai, 2018, p. 139).

A programação da viagem de Ai é comentada ainda por Paula Dib, designer encarregada de acompanhá-lo no Brasil. Ela pretendia levá-lo para uma grande excursão pelo país mas isso não ocorreu. O artista teria chegado aqui em agosto de 2017, e se declarado "vazio", "pronto pra receber": "Ai Weiwei chegou sem nenhuma expectativa, sem nada, realmente limpo, uma página em branco" (Dib, 2018, s/p).

Logo após sua chegada a São Paulo, Ai Weiwei visitou o Museu Afro Brasil, e se interessou pelos ex-votos, _ desde a primeira vez que viu, afirma Dib, e quis saber so-

bre a religiosidade existente no país. Os ex-votos, objetos da devoção religiosa cristã, utilizados para agradecer aos santos pelas graças alcançadas (Abreu 2005, 193-210), constituem uma das mais antigas tradições religiosas no Brasil, cujas formas e significados exerceram e exercem a atração de artistas, a exemplo de Farnese de Andrade e Lula Cardoso Ayres.[7]

A designer, conhecedora de artesãos de Juazeiro do Norte, no Ceará, logo entrou em contato com um grupo deles e serviu de mediadora entre o artista e a comunidade local. Ai Weiwei se deslocou para a cidade, localizada na região semiárida do Cariri cearense. Lá instruiu os artesãos, informando-lhes o que deveriam fazer para criar uma série de 200 esculturas de madeira, no estilo de ex-votos. O trabalho, nomeado pelo artista de "Obras de Juazeiro do Norte" se tornou uma das atrações de sua exposição no Brasil.

Dib comenta que, embora a estadia em Trancoso, na Bahia, tenha sido o marco da pesquisa de Ai Weiwei, uma vez que lá o artista pode vivenciar aspectos diversos da cultura do país como os trâmites burocráticos, os meios de locomoção na pequena cidade, e o ritmo de trabalho dos operários brasileiros, a produção dos ex-votos, feita à distância, o surpreendeu, e à medida que abria, em São Paulo, as caixas, vindas do Ceará, se emocionou ao perceber como os artesão haviam traduzido, na sua visão própria, aquilo que ele os demandara _ "Foi um momento muito bonito do processo, uma coroação desse processo. Foi super bonito " (Dib, 2018, s/p).

Aparentemente, a escolha dos ex-votos foi uma das "mais livres" do artista uma vez que a passagem por Trancoso, da qual falaremos a seguir, vista como uma experiência profunda da cultura brasileira pela designer, foi um dos pontos de seu itinerário melhor dirigido e planejado pela equipe responsável por sua vinda ao Brasil. O trabalho em Trancoso durou cinco meses. Para realizá-lo, o curador, Marcello Dantas convidou, ninguém menos, que o artista Hugo França. Gaúcho de Porto Alegre, França mudou-se para Trancoso, no início dos anos 1980, onde o espanto com desperdício na extração e uso da madeira o levaram a recolher os restos de árvores e raízes com os quais desenvolveu seu trabalho artístico, criando esculturas mobiliárias. Foi Hugo França quem apresentou o pequi – vinagreiro a Ai Weiwei, árvore que conhecia bem pelo uso de sua madeira em suas obras. No relato de Thais Gurgel (2018, p. 160/161), Ai já vinha trabalhando com raízes de árvores na China, desde 2009, não sendo surpresa o fato de dar continuidade à sua prática,

> [...] tendo como base o ateliê de Hugo França em Trancoso, na Bahia. Localizado à beira da rodovia BR-01, o grande descampado cercado por áreas de reflorestamento lembra um cemitério de raízes, todas conseguidas pelo artista brasileiro, que acompanha constantemente refugos da indústria moveleira, de queimadas e de mortes naturais de espécimes da região (Gurgel, 2018, p.160)

A despeito das incursões criativas de Ai Weiwei com raízes e árvores, sabe-se que a natureza é uma das mais exaltadas característica do Brasil. São numerosos os livros de naturalistas brasileiros ou estrangeiros, romances, obras de arte, canções populares e temas da música erudita que exaltam a beleza e a exuberância da natureza do país ou que, mais recentemente, denunciam as ações predatórias que levam à extinção de sua fauna e da flora. Introduzir o artista na Mata Atlântica no sul da Bahia, é, sem dúvida, um caminho de lhe apresentar o Brasil, que, não somente se inscreve em uma dimensão histórico-romântica como numa política de preservação da natureza.

7. Ver sobre Farnese de Andrade, Liturgias contemporâneas. Farnese de Andrade e os ex-votos. Museu do Pontal, Rio de Janeiro, 2012; sobre Lula Cardoso Ayres ver Ex-votos. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo, Itaú Cultural, 2026.

Em artigo sobre imaginário social, José Murilo de Carvalho argumentou que "a persistência no imaginário social brasileiro, desde os tempos coloniais até os dias de hoje, de um motivo edênico, isto é, de uma visão da natureza (sua beleza, grandeza, riqueza), como razão principal do orgulho nacional, acima de outras razões como o caráter do povo e a história do país (1998) – sugerindo que a persistência da visão positiva da natureza pode estar vinculada à também persistente visão negativa do povo" (Carvalho, 1998, s/p).

Vale a pena recordar o itinerário planejado para os deslocamentos do artista chinês à luz da pesquisa do historiador. Ao observar a linha do trajeto de Ai Weiwei, no país _ das capitais metropolitanas do Rio de Janeiro e São Paulo à cidade barroca de Paraty e, logo as incursões pela Mata Atlântica do sul da Bahia e cidades do Nordeste, para em seguida voltar a São Paulo – percebe-se que o artista foi levado a conhecer aspectos da natureza e da cultura popular nordestina, esta última, tradicionalmente relevante na produção intelectual e artística brasileira ainda que sem o *glamour* das florestas e matas tropicais. O roteiro da viagem não favorece uma visão do povo brasileiro. Mas, ele não deixa de aparecer, de maneira sutil e positiva na destreza dos artesãos cearenses.

Não coube, naquele percurso, realizar um dos propósitos do artista de "capturar, por exemplo, os onipresentes mototáxis que resolvem na prática a mobilidade brasileira" (Gurgel, 2018, p.166), o que certamente o teria aproximado do cotidiano de pessoas em diversos locais e regiões do país. A proposição do artista é vista como uma "exploração mais livre da realidade brasileira, guiando-se pelo próprio instinto e percepções casuais" (Gurgel, 2018, p. 166). Outras propostas de Ai Weiwei, também, não puderam ser realizadas, como o molde de uma vaca, para utilizá-lo como expressão da extensa cultura do gado no país.

As declarações de Marcello Dantas e Paula Dib, mencionadas acima, evidenciam suas expectativas com relação a passagem do artista pelo Brasil. Enquanto Dib avalia que a disposição interna de Ai Weiwei foi positiva para sua experiência, Dantas espera que o artista devore a cultura brasileira e seja por ela devorado. Se essas expectativas se cumpriram ou não, é difícil atestar, mas diga-se, antes de mais nada, que a página em branco não seria preenchida nem a devoração recíproca efetuada, sem passar pelo crivo de vivências próprias do artista. Neste sentido, aliás, Dantas esclarece que o processo de mutuofagia não ocorreria senão "a partir de seu (de Ai Weiwei) modelo criativo". Com o modelo, Weiwei seria capaz de experimentar a cultura local e digeri-la a seu modo; e o Brasil teria a chance de entender e experimentar as modalidades e o processo criativo de Ai Weiwei (Dantas, 2018, p. 13).

Se o objetivo é refletir sobre o efeito da programação da viagem no trabalho artístico de Ai Weiwei, descarta-se, a partir da afirmação de Dantas, qualquer possibilidade de a experiência brasileira atuar em sua linguagem formal. Percebe-se que ela está salvaguardada. Mais do que isso, não se tem a expectativa de alterações nesse sentido. Espanto, surpresa, encantamento, aparentemente, ficaram fora do custoso empreendimento da viagem, levando-me a pensar que as escolhas do artista seriam, antes de tudo, *motivos* para seu trabalho.

Nos anos em que preparava sua exposição no Brasil, Ai organizava, paralelamente, uma exposição no México. É interessante observar os pontos de proximidade e distanciamento entre as duas mostras. Cuauhtémoc Medina, curador mexicano, lembra que "a situação de convulsão e inseguridade que atormentam o país foi um dado que

impressionou vivamente o artista", levando-o a examinar a violência no México nos anos de 2016 e 2017 (Medina, 2019, p 73). Na ocasião, Ai não se mostrou interessado na rica arquitetura, monumentos e cultura dos povos originários do país.

No início de 2019, o artista, encontrou, finalmente, um *motivo* para o seu trabalho ao tomar conhecimento da tragédia de 43 estudantes de uma escola rural, desaparecidos em Ayotzinapa. Iniciou um diálogo com os familiares das vítimas, mediado por militantes dos direitos humanos, no qual seus sofrimentos na infância e juventude o aproximaram dos pais dos jovens desaparecidos. Essa íntima e comovente troca de lembranças e afetos, o levou a dedicar boa parte da exposição, intitulada "Restablecer Memorias" aos 43 estudantes mexicanos.[8] Uma das obras da mostra foi um mural feito com mais de um milhão de peças de Lego, retratando os 43 estudantes mexicanos desaparecidos em Ayotzinapa em 2014.

Embora a visita de Ai Weiwei ao México com o objetivo de apresentar suas obras, na mostra "Restabelecer Memorias", não tenha exigido uma programação detalhada, nem o envolvimento de tantos artesãos e especialistas, como ocorreu no Brasil, ela evidencia que o artista elegeu um *motivo* para com ele proceder à confecção de trabalhos, seguindo seu modelo criativo. Se assim for, o impacto das viagens do artista merece um exame cauteloso e equilibrado, que não só considere sua linguagem criativa, como leve em conta os *insights*, os lampejos, a súbita atenção a algo, uma luz, um galho, uma cor, um material, que batem em um *punctum* de sua memória, enfim, uma revelação que impulsiona o artista a criar algo, nos limites dos caminhos apontados por curadores e especialistas.

No Brasil, sob o mote da mutuofagia, a programação da viagem do artista valorizou motivos tradicionais, num circuito direto São Paulo/Nordeste/São Paulo. Em contato com um Brasil "antigo", as escolhas do artista recaíram sobre a natureza tropical e cultura nordestina. A matéria a ser devorada por ele tinha/tem o sabor do passado distante, contrapondo-se à atribulada vida dos brasileiros nas grandes metrópoles, onde a violência, a desigualdade e o racismo poderiam ter tomado de assalto a intuição do artista. Não foi o caso. A tão falada modelagem em silicone e fundição em ferro de um pequi-vinagreiro, árvore testemunha dos primórdios da história do Brasil, evoca um tempo distante que deve ser preservado. Do mesmo modo, ainda que sem a mesma intensidade, a retomada de técnicas artesanais em madeira, ligadas a tradições religiosas, põe em foco a permanência da cultura popular. Ambos os trabalhos garantem de modo sutil a percepção de uma diferença "brasileira" .

3. A EXPOSIÇÃO RAIZ

Para a execução das obras, Ai Weiwei abriu cinco ateliês em São Paulo onde trabalhou com chineses e brasileiros, artistas, designers e artesãos (Gurgel, 2018,151-177). Suas obras "feitas no Brasil" comprovam a definição de Natalie Heinich (2014, p. 377)), mencionada acima, sobre a substituição do objeto artístico e passou a levar em conta um "conjunto de operações, ações, interpretações etc provocadas por uma proposição". Um trabalho de fôlego, incluindo viagens, pesquisa e construção de ateliês, protagonizado por equipes de especialistas foi necessário para a materialização das proposições do artista, apresentadas em *Raiz*. A exposição custou 10 milhões de reais.[9]

Das obras "brasileiras" de Ai Weiwei, *Sete Raízes* reúne esculturas de tamanhos variados feitas com fragmentos de raízes do pequi-vinagreiro – uma árvore em extin-

8. A exposição foi realizada na cidade do México, no Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), e em Monterrey no Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), em 2019 / 2020.

9. Tudo indica que sete colecionadores financiaram as obras produzidas no Brasil, com a soma de US$ 1 milhão, sendo a eles atribuída prioridade na compra dos trabalhos. As galerias Continua, Lisson, Neugerriemschneider e ArtEEdições, ligadas ao artista também financiaram a mostra. O restante de recursos veio do próprio artista, da venda de objetos com estampas de Weiwei, do catálogo da mostra e da Fundação Marcos Amaro. Ver <https://ffw.com.br/noticias/arte/raiz-saiba-tudo-sobre-a-grande-exposicao-de-ai-weiwei-que-ocupa-a-oca-no-parque-ibirapuera/#:~:text=Para%>

ção no Brasil, cujo crescimento espantoso, que pode chegar a mais de 30 metros de altura, se soma a sua não menos surpreendente existência por mais de 1000 anos. O material originário da Mata Atlântica foi refeito pelo artista ao lado de uma equipe chinesa de marcenaria, em São Paulo. Além de *Sete Raízes*[10], Ai Weiwei confeccionou *Terra de Raízes*, um verdadeiro monumento que comporta o entrelaçamento de raízes, coletadas separadamente.

Estes trabalhos foram notadamente destacados por curadores, críticos e jornalistas. Não lhes ocorreu, contudo, mencionar as obras feitas com igual material orgânico por Franz Krajcberg e Hugo França. Este último é lembrado pela contribuição que deu ao projeto de Marcello Dantas, em seu sítio. Mas, não me refiro aqui à sua participação como informante privilegiado, mas a uma afinidade entre suas obras e as obras de Krajcberg com aquelas do artista chinês, que não é digna de comentário nem pela curadoria nem pelo artista. À primeira vista, parece que *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* se circunscrevem a um domínio exclusivo da produção artísticas de Ai Weiwei. Mas não é. O que não significa um demérito, uma vez que, as mudanças na arte, como a adoção de nova linguagem, temas, técnicas ou materiais não obedecem a uma ordem hierárquica, cronológica ou espacial, mas podem surgir em lugares diferentes simultaneamente (Erber, 2015), para além do fato evidente de a preservação da natureza e a defesa das culturas originárias constituírem temas da atual agenda política.

O pequi-vinagreiro não deu ensejo apenas à criação de *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* O acontecimento mais surpreendente da viagem de Ai Weiwei, realçado nas diversas notícias que sobre ela circulam e ainda nos textos críticos, é o molde em silicone do pequi – vinagreiro, que demandou 137 dias para ser feito. Uma equipe de 24 trabalhadores chineses e brasileiros cumpriu a missão de erguer andaimes em torno da árvore e moldá-la. Os 768 moldes, pesando mais de 12 toneladas, foram levados para a China em três containers para que a árvore fosse fundida em ferro (Dantas, 2018, p.149). Ai filmou todo o processo e apresentou o documentário em Raiz.

Enquanto *Sete Raízes* e *Terra de Raízes* constituem esculturas de peso, cujo significado se vincula à preservação da natureza, a instalação *Duas Figuras* foi alvo de controvérsias. O molde em gesso do corpo nu do artista, deitado ao lado de uma mulher, também nua, produzido em Trancoso, remeteria a uma suposta ostensividade da sexualidade, na cultura brasileira. Considerada preconceituosa por alguns espectadores, a obra não chegou a causar uma celeuma que prejudicasse a boa acolhida da exposição.

Outra obra, moldada na Mata Atlântica baiana, chamou-se F.O.D.A, conjunto de peças em porcelana com feitio da fruta-do-conde, da ostra, do dendê e do abacaxi produzidas por operários em São Paulo. A sigla, que dá nome à obra, significa em português as iniciais dos objetos moldados, [f]ruta-do-conde, [o]stra, [d]endê e [a]bacaxi, mas, a palavra quer dizer, cópula, e ainda, pode exprimir surpresa, dificuldade, indignação e raiva. A alusão ao erotismo em ambos os trabalhos (*Duas figuras* e *F.O.D.A*) não seria incomum à prática do artista. Para alguns, F.O.D.A relembra as performances de Ai com o dedo médio da mão apontando para edifícios, como o Museu do Louvre, gesto considerado obsceno em países ocidentais, que, entretanto, não tem significado para os chineses.

Nesta direção, não se pode esquecer da fotografia de ex-votos esculpidos em madeira com o dedo médio em riste, que compõe a capa do catálogo da exposição. A escolha dessa fotografia para a capa concorre com o vigor formal e político de *Sete Raízes* e *Terra de Raízes*. Os ex-votos com o dedo médio em riste relembram um gra-

10. A cada uma das raízes foi atribuído um nome: Força, Palácio, Voar, Sr. Pintura, Martin, Nível e Festa.



Sete Raízes, Ai Weiwei, madeira, 2018. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

cejo, ao mesmo tempo espirituoso e zombeteiro, enquanto os trabalhos com as raízes, almejam a atenção do espectador para a destruição da natureza e consequente necessidade de sua preservação.

Já as esculturas em madeira, denominadas *Obras de Juazeiro do Norte*, foram produzidas por artesãos de Juazeiro do Norte. As peças inspiradas nos ex-votos seguiram instruções do artista, sendo elaboradas a partir de interpretações livres de suas obras, a exemplo do conhecido *Vaso de Coca Cola*, Além dessas esculturas, o artista usou couros de boi como suporte para a evocação de frases de conteúdo político retiradas de canções nacionais ou do repertório de pensadores críticos do sistema educacional brasileiro e do racismo, como Paulo Freire e Abdias do Nascimento. As frases foram inscritas no couro com o Alfabeto Armorial de Ariano Suassuna, inspirado nas marcas de ferro de gado do sertão nordestino. Nada mais adequado para evidenciar a pesquisa aprofundada da cultura nordestina.

Terezas constituiu um caso à parte. A escolha do artista foi vista por Thaís Gurgel como "o voo transversal pelo clima politico do país através da marginalidade" (Gurgel, 2018, p. 175). Não estava no roteiro da viagem. A instalação, composta por cordas feitas por detentas do Presídio Feminino de Tremembé, com tiras de seus uniformes, foram exibidas em fachadas de museus e locais públicos na cidade de São Paulo, como parte da exposição de 2018. Para Ai Weiwei, o trabalho expressaria um sentimento de fuga social latente no Brasil, além do desejo de liberdade de indivíduos encarcerados.

A atração por terezas _ cordas feitas de cobertores ou roupas trançadas, utilizadas por presidiários para tentar fugir das celas – não é inédita no Brasil. Em 1998, Tunga



Obras de Juazeiro do Norte, Ai Weiwei, madeira, 2018. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

fez sua Tereza, pela primeira vez, no Museu Nacional de Belas Artes com uma equipe que trançou fios de cobre e pedaços de cobertores. A instalação foi apreciada ao som de uma composição de Arnaldo Antunes. Levada para o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, foi novamente confeccionada, com 565 cobertores, por funcionários do Instituto, para a galeria do artista, inaugurada em 2012. Antes disso, Tereza havia sido montada em Buenos Aires, em São Paulo e, no Museu do Louvre, em Paris.

A omissão de referências aos artistas brasileiros provoca estranhamento. De Farnese de Andrade e Lula Cardoso Ayres que reelaboraram, na sua pintura, os tradicionais ex-votos, àqueles que utilizaram, em suas instalações e esculturas, árvores e raízes, como Frans Krajberg e Hugo França, até a confecção de Tereza por Tunga, críticos, curadores e jornalistas nada falam sobre eles. Não se trata, certamente, de esquecimento. Ao final de seu artigo para o catálogo da mostra, Gurgel afirma que as operações de Ai Weiwei não são inéditas no Brasil. Esclarece, que, diferentemente dos brasileiros, o artista chinês teria a capacidade de deslocar uma experiência local e nativa para uma esfera universal. Com o trabalho de Ai Weiwei, o exotismo brasileiro é transformado, torna-se global

> O olhar é estrangeiro, mas nenhuma dessas operações [de Ai Weiwei] é propriamente inédita para nós. Muito da arte brasileira contemporânea se baseia nesses processos – numa gama de obras vastíssima, que vai de Oiticica e Tunga a Adriana Varejão, Jonathas de Andrade, Fábio Cerqueira e tantos outros. [.....] Em sua verve duchampiana, Ai Weiwei tem hoje uma capacidade de deslocamento que vai além do "objet trouvé": ele alça a questão local à discussão universal. Conecta o sertanejo cearense ao refugiado na Europa, a árvore oca da Mata Atlântica às tantas terras arrasadas pelo planeta. A humanidade e o mundo são um só. Nessa noite de "mutuofagia", fomos batizados. Dormimos exóticos, acordamos globais (Gurgel, 2018, p. 175 -177).

A atribuição de exotismo aos brasileiros remete a uma longa polêmica sobre as hierarquias estabelecidas entre norte e sul, centro e periferia, que separou em campos opostos e, possivelmente, ainda separa artistas, críticos e historiadores da arte. Há décadas, Aracy Amaral defendeu a necessidade de emancipar os artistas brasileiros e latino americanos de uma visão norte americana e europeia que a eles atribuíam um patamar inferior na hierarquia do mundo da arte. Tampouco Mario Pedrosa, com sua visão de uma universalidade constituída por diferenças, fundamentou sua crítica com base naquelas hierarquias (Villas Boas, 2023). Mas a lembrança dessa concepção hierárquica parece persistir no mundo artístico brasileiro, o que, na realidade, estreita as possibilidades de interpretação das obras do artista chinês.

Voltemos ao conjunto exposto em Raiz. As obras brasileiras foram exibidas juntamente com obras icônicas de Ai Weiwei, vindas da China e da Europa, dispostas num espaço de 8.000 m^2. Lá estavam a famosa *Sunflower Seeds* (Sementes de porcelana), instalação com 100 milhões de sementes de porcelana feitas a mão por centenas de artesãos chineses, representando as tensões entre a individualidade e o coletivo; *Forever Bicycles* (Bicicletas sempre), um intrincado de bicicletas, meio de transporte característico da sociedade chinesa, evocando um movimento contínuo; e *Straight* (Reto), esta última composta por vergalhões de aço, em memória da trágica destruição de escolas por um terremoto, que matou milhares de crianças na província de Sichuan, em 2008. A instalação *Law of the Journey* (Lei da Jornada) chama a atenção pela referência a atual condição de refugiados, mediante a apresentação de um enorme barco inflável com mais de 250 figuras sem rosto.

O fio condutor a relacionar as obras expostas em *Raiz* se estampava em legendas e letreiros, aludindo à atividade política de Ai Weiwei como militante dos direitos humanos, especialmente crítico do sistema autoritário chinês. Quem entrava na exposição sentia esta atmosfera subversiva atribuída ao artista e suas obras.[11] Somente aos poucos o visitante era surpreendido por instalações e objetos que demonstravam uma atitude propositiva Ai Weiwei, em busca de soluções para problemas, como o de moradias para grandes coletividades. *Ordos 100* foi um desses projetos em parceria com o escritório suíço Herzog & de Meuron. A maquete exposta, em *Raiz* foi praticamente esquecida nos anúncios da exposição e textos críticos sobre a mostra. *Ordos 100* teve a participação de 100 arquitetos de 27 países, escolhidos por Ai Weiwei para com ele projetar 100 vilas na região da Mongólia Interior, na China.

Ao revisitar criticamente a curadoria de exposições de arte, Luiz Camillo Osório (2025, p. 206-207) percorre os gestos curatoriais inusitados de Marcel Duchamp e André Malraux em o Museu Portátil e o Museu Imaginário, que valorizam respectivamente a empatia e o estranhamento, para concluir que

> Não há um modelo a ser seguido e nem uma defesa incondicional do gesto curatorial. O que pretendi salientar aqui é que a presença crescente deste agenciamento (a curadoria) [...] é o desdobramento de transformações no modo como a arte assume sua historicidade na crise do historicismo, e redefine suas pretensões críticas, pedagógicas e políticas [...] Há sempre nelas (nas curadorias), na montagem de uma exposição, uma vontade de experiência concomitante ao direcionamento narrativo proposto, assumindo que se deva buscar uma equação possível e sempre contingente de empatia (Malraux) e estranhamento (Duchamp) (Osorio, 2025, p. 206).

11. Tive a oportunidade de visitar a exposição logo após sua abertura em outubro de 2018.



Ordos 100, Ai weiwei, Herzog & de Meuron , 2011, madeira. Foto de Oak Taylor-Smith. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei.

A exposição *Raiz*, sem dúvida, revela suas *pretensões críticas, políticas e pedagógicas*. Ao dispor as obras conhecidas de Ai com os trabalhos inéditos, feitos no Brasil, o curador Marcello Dantas optou por imprimir um caráter eminentemente político à mostra. A força pedagógica da arte de Ai foi reforçada pela narrativa das atrocidades vividas pelo artista em seu país natal e sua corajosa militância política. Tal narrativa acompanhava o espectador pelo seu passeio no espaço da Oca, onde empatia e surpresa ganhavam forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Indaguei no inicio deste artigo sobre os efeitos da viagem de Ai Weiwei ao país nas obras que expôs em *Raiz*, considerando a inscrição do tempo passado, da diferença e dos aspectos políticos dos trabalhos. Não há dúvida de que houve uma incorporação de temas, materiais e procedimentos que tornam as obras *feitas no Brasil* distintas daquelas, produzidas pelo artista na China e outros países. Nas obras *feitas no Brasil*, o tempo passado permanece pontuando as instalações exibidas a partir de referências brasileiras. Mas, nelas, ele se expressa pela antiguidade da exuberante natureza brasileira e pelas técnicas de uma cultura tradicional, que realça o trabalho dos vaqueiros, mediante o uso do couro, e as tradições religiosas escultóricas com o cultivo da madeira. Essa temática traduz os traços de uma suposta *brasilidade*, apreendidos e transfigurados na poética do artista. *Terezas* foi uma exceção. Produzida com auxílio das detentas do Presídio Feminino do Tremembé, a obra é raramente mencionada nos textos sobre a exposição. A posição que ela ocupa no corpus narrativo sobre *Raiz* é suficiente para indicar que as escolhas do artista foram pautadas por uma visão específica de Brasil, imbricada no itinerário de sua viagem. Se o artista foi bem sucedido

em capturar a “espinha dorsal da consciência de nossa civilização [brasileira]” (2018, p.14) como almejado por Dantas, tal captura ocorreu nos marcos de uma interpretação da cultura brasileira, destacadamente, definida pelo curador.

Finalmente, é preciso dizer que este não é o único *modelo* de viagem. Se pensarmos na viagem e estadia de Ai Weiwei aos Estados Unidos, quando era ainda um jovem em formação, desejoso de ser um artista, ou se tomarmos como referência a viagem de Adriana Varejão à China, veremos certamente que o efeito de viagens sobre os artistas e seus trabalhos varia muito. Não poderia me deter nesse assunto aqui, mas observar que a reflexão sobre as obras de Ai, *feitas no Brasil*, sugere uma modalidade de viagem, bem cuidada e programada, que se define pelas ideias e valores próprios de uma curadoria.



Ai Weiwei, Pequi Vinagreiro, ferro, 2022, Museu Serralves, Porto. Cortesia do Estúdio Ao Weiwei.



Mutuofagia, Ai Weiwei, Sergio Coimbra, 2018, 150x200 cm. Cortesia do Estúdio Ai Weiwei

Curiosamente, a saga da viagem de Ai ao Brasil desdobrou-se na cidade portuguesa do Porto, em julho de 2022. Lá, o Pequi Vinagreiro em ferro fundido foi exibido pela primeira vez no jardim do Museu Serralves, graças a montagem da exposição *Entrelaçar*, que contou com o apoio de especialistas da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto para fixar a obra no terreno.

> Moldada no Brasil e produzida na China em ferro fundido, a peça "Pequi Vinagreiro" tem mais de 30 metros de altura e pesa cerca de 54 toneladas. É um enorme modelo à escala real de uma árvore pequi (Caryocar brasiliense) em vias de extinção, cujo tronco e ramos intrincados foram transpostos para ferro em bruto naturalmente oxidado. Resultado de três anos de trabalho, "Pequi Vinagreiro" foi a forma encontrada por Ai Weiwei para prestar homenagem ao poder da natureza e aos esforços da humanidade para o conquistar. Trata-se da maior e mais ambiciosa das árvores recorrentes na prática do reputado artista chinês [...] (Pires, 2022).

No meio das árvores do parque do Museu Serralves, o Pequi Vinagreiro parecia um monumento a esbanjar sua imponência. No interior do museu, entretanto, *Mutuophagia* relembrava o conceito chave da curadoria de Marcello Dantas de outra perspectiva. De autoria do artista e do fotógrafo brasileiro Sergio Coimbra, a imagem de Ai com o filho, em meio a melancias, abacaxis, jabuticabas e bananas, exibia uma dimensão erótica das trocas culturais recíprocas. Assim, a diferença brasileira (deslocada) se apresentou ao público português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Jean L. N. As tábuas votivas e a religiosidade popular nas Minas do século XVIII. História Social (Campinas) , v. 11, p. 193-210.

AI, Weiwei. Mil anos de alegrias e tristezas. Memórias. Tradução Camilo Adorno. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

AI, Weiwei. Entrevista com Ai Weiwei, concedida a Marcello Dantas em agosto de 2018. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 129-140.

AI, Weiwei, Entrevista concedida a Karen Smith. SMITH, Karen M., et al., Ai Weiwei. Londres, Nova York, Phaidon, 2010.

AI, Weiwei, MEDINA, Cuauhtémoc, Cuando no hay oscuridad, no hay luz. Una conversación. Restabelecer Memorias (Catálogo). Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC/UNAM, Ciudad de México, 2019, p 105- 119.

ANDRADE, Farnese de. Liturgias Contemporâneas. Farnese de Andrade e os ex-votos, Museu do Pontal, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em https://museudopontal.org.br/exposicao/liturgias-contemporaneas-farnese-de-andrade-e-os-ex-votos/. Acesso em 14 de janeiro de 2026.

AIRES, Lula Cardoso Aires. Ex-votos. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/92310-ex-votos. Acesso em 14 de janeiro de 2026.

BUSKIRK, Martha. The Contingent Object of Contemporary Art. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2024.

Carvalho, Flávio de. Os Ossos do Mundo. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. Revista Brasileira de Ciências Sociais 13(38), out 1998, s/p . Disponível em https://doi.org/10.1590/S0102-69091998000300004. Acesso 12 de dezembro de 2025.

DANTAS, Marcelo. Cozinhando Wei. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 5-15)

DANTAS, Marcello (org). Raiz Ai Weiwei, (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018.

DIB, Paula. A Estética não é o fim, mas uma construção. Entrevista com Diego Barbosa em 4 de novembro de 2018. Diário do Nordeste, < https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/a-estetica-nao-e-o-fim-mas-uma-construcao-entrevista-com-paula-dib-1.2021784 > Acesso em 15 janeiro de 2026.

DIENER, Pablo, COSTA, Maria de Fátima. A Arte de viajantes: de documentadores a artistas viajantes. Perspectivas de um novo gênero. Revista Porto Arte. Revista de Artes Visuais, vol. 15, no. 25, 2008, p 75-89.

ERBER, Pedro. Breaching the frame. The rise of contemporary art in Brazil and Japan. California, University of California Press, 2015.

FURLANETO, Audrey. Tunga mostra performances históricas em pavilhão de Inhotim. Brumadinho <https://oglobo.globo.com/cultura/tunga-mostra-performances-historicas-em-pavilhao-de-inhotim-6007007 , 2012. Acesso em 04 de dezembro 2025.

GADAMER, Hans-Georg. Verdade e método, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1999.

GURGEL, Thaís. Mel (e abelha) na boca: Ai Wei Wei no Brasil. Raiz Ai Weiwei (Catálogo). Marcello Dantas (org.), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 129-140.

HEINICH, Natalie. Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Sociologia & Antropologia, 4(2), 2014, p. 373-390.

KOEHLER, Jeff. Matisse in Marroc. A Journey of light and color. Nova Tork, Pegasus Books, 2025.

MARCONDES, Guilherme. "Deslocamento, Formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil", Cadernos CRH 32 (87), 2019, p. 561-575.

OLIVEIRA, Emerson D. et al. Políticas da diferença: colaborações, cooperações e alteridades. Campina: Editora da UNICAMP, 2024.

OSNOS, Evan. No es bello. Un artista se enfrenta al sistema, em Catálogo Restabelecer Memorias, Museo Universitario Arte Contemporáneo MUAC/UNAM, Ciudad de México, 2019, p 58-82. (Publicado previamente em The New Yorker, 24 de maio de 2010.

OSORIO, Luiz Camillo. Gestos curatoriais. Duchamp e Malraux. Rio de Janeiro, Editora da PUC/Rio, Numa, 2025.

Schultz Tiago, Relatos de uma não deriva por uma ex- cidade fantasma na China. Indisciplinar, 2021 p. 72-85. Disponível em <file:///Users/glauciavillasboas/Desktop/indisciplinarojs,+Revista+Indisciplinar,+v.7,+n.2_v 4_compressed-37-43.pdf >Acesso em 6 de dezembro de 2025.

PEDROSA, Mario. A Força educadora da arte. (Textos Escolhidos II/ Mario Pedrosa; Otília Arantes (org.) Forma e percepção estética. São Paulo: Edusp.), 1996, p 61-62.

PIRES, Raquel. FEUP ajuda Ai Weiwei a trazer um "Pequi Vinagreiro". Notícias Universidade do Porto, Porto, 01 de dezembro de 2012. Disponível em <https://noticias.up.pt › 2022/01/12. Acesso em 05 de janeiro de 2026.

Saiba tudo a exposição de Ai Weiwei que ocupa a Oca, FFW / Fashion Forward Week, 18.10. 2018. Disponível em https://ffw.com.br/noticias/arte/raiz-saiba-

-tudo-sobre-a-grande-exposicao-de-ai-weiwei-que-ocupa-a-oca-no-parque--ibirapuera/#:~:text=Para%. 9 Acesso em 22 de janeiro de 2026.

STAGL, Justin. A History of Curiosity-The theory of Travel 1550-1800, London, New York, Routledge, Taylor &Francis Group, 1995.

TANCOCK, John. Radical de Nascimento. Raiz Ai Weiwei. Marcello Dantas (org), São Paulo: UBU Editora, 2018, p. 17-53.

VILLAS BÔAS, Glaucia. Adriana Varejão, Ernesto Neto e a arte contemporânea brasileira. Notas incompletas. Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura, Edição Especial, Vol. 7, no. 3, 2024, p. 64-79

_____, Mario Pedrosa, crítico de arte e da modernidade .Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2023.

GLAUCIA VILLAS BÔAS
Glaucia Villas Bôas é pesquisadora do CNPq e professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este trabalho foi realizado com apoio de bolsa de produtividade do CNPq.
glauciavboas@gmail.com