ISBN 978-85-86871-82-5
9 788586 871825

mam

34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA
Da pedra Da terra Daqui
mam

34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

Da pedra Da terra Daqui

34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

Da pedra Da terra Daqui

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

34º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

Da pedra Da terra Daqui

3 de outubro a 13 de dezembro de 2015

Curadora | Curator
Aracy Amaral

Curador-adjunto | Adjunct curator
Paulo Miyada

Patrocínio

Apoio

Realização

Exposição realizada por meio de doações de sócios e parceiros do Núcleo Contemporâneo do MAM
Exhibition held by means of donations from members and partners of MAM's Núcleo Contemporâneo

Sumário | Table of Contents

9. **Apresentação |** Foreword
Milú Villela

11. **Introdução |** Introduction
Felipe Chaimovich

15. **Conversa com a pré-história: Da pedra Da terra Daqui**
Conversing with Prehistory: From Stone From Earth From Here
Aracy Amaral

35. **Esculturas de pedra, arte e fronteiras culturais pré-históricas**
Stone Sculptures, Art, and Prehistoric Cultural Boundaries
André Prous

59. **Zoólitos** | Zoolites

101. **Artefatos líticos e ósseos** | Lithic and Bone Artifacts

115. **Esta terra torturada** | This Tortured Land
Paulo Miyada

Artistas convidados | Guest Artists

147. **Berna Reale**

157. **Cao Guimarães**

167. **Cildo Meireles**

177. **Erika Verzutti**

187. **Miguel Rio Branco**

197. **Pitágoras Lopes**

207. **Vistas da exposição** | Exhibition Views

230. **Lista de obras** | Checklist

248. **Créditos e agradecimentos |** Credits and Acknowledgments

Foreword

Milú Villela
President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

As Panorama of Brazilian Art gets to its 34th edition, the exhibition is consolidated as one of the most important in the national circuit and reaffirms Museu de Arte Moderna de São Paulo's call for hosting proposals that deepen reflection over art and culture.

In From Stone From Earth From Here, mysterious sculptures dating from three to five thousand years ago pose to six different artists the challenge of thinking Brazilianness starting from the territory, in a take that is both ancestral and contemporary.

By presenting to the audience works produced during a virtually unknown historic period, this exhibition proposes a whole different regard on Brazil and the meaning of being Brazilian. May this exhibition bring some new understanding of the past and inspire broad perspectives for the future.

Apresentação

Milú Villela
Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ao chegar à 34ª edição, o Panorama da Arte Brasileira consolida-se como uma das mostras mais importantes do circuito nacional e reafirma a vocação do Museu de Arte Moderna de São Paulo para acolher propostas que aprofundem a reflexão sobre a arte e a cultura.

Em **Da pedra Da terra Daqui**, misteriosas esculturas datadas de três a cinco mil anos lançam a seis artistas o desafio de pensar a brasilidade a partir do território, numa abordagem ao mesmo tempo ancestral e contemporânea.

Ao apresentar ao público obras produzidas em um período histórico quase desconhecido, esta exposição propõe um olhar inteiramente diferente sobre o Brasil e sobre o que é ser brasileiro. Que esta exposição proporcione uma nova compreensão do passado e inspire amplas perspectivas para o futuro.

Introduction

Felipe Chaimovich
Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

The 34th Panorama of Brazilian Art touches on profound questioning of Brazil's art history. The show gathers six contemporary artists and a selection of millenary sculpture objects, carved on stone with animal shapes, called zoolites. The archeological aspect of Brazilian visual production appears for the first time on a Panorama, bringing to MAM a challenge of seeing as modern some productions that are far removed in a time abyss.

The zoolites put into check our concept of Brazil. These objects are found from Southern São Paulo State coast to the Uruguayan coast, always as part of burial complexes called *sambaquis* [shell mounds]. We do not know anything about the society that produced them or about their original usage. However, Brazil's geopolitical limits do not make any sense for the interpretation of these stone objects, as their authors were part of a culture extending beyond our boundaries. The artificiality of the country's geopolitical boundaries attests to the fact that Brazil is a product of history, not nature.

On the other hand, positive responses by contemporary artists to the proposed theme show how our ancestors are important today. The zoolites' telluric character illuminates an unsuspecting sense of Brazilian art: a commitment to territory as cultural drive beyond national and State boundaries. Thus, MAM intends to embrace a widened view of Brazilian art.

Introdução

Felipe Chaimovich
Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo

O 34° Panorama da Arte Brasileira traz um questionamento profundo sobre a história da arte do Brasil. A mostra reúne seis artistas contemporâneos e uma seleção de objetos escultóricos milenares, talhados em pedra com formas de animais, chamados de zoólitos. O aspecto arqueológico da produção plástica brasileira aparece pela primeira vez num Panorama, trazendo ao MAM o desafio de encarar como modernas certas produções afastadas por um abismo temporal.

Os zoólitos põem em xeque nosso conceito de Brasil. Esses objetos são encontrados desde o litoral de São Paulo até a costa do Uruguai, sempre como partes de complexos funerários chamados de sambaquis. Não sabemos nada sobre a sociedade que os produziu, nem sobre seu uso originário. Porém, os limites geopolíticos do Brasil não fazem qualquer sentido para a interpretação desses objetos de pedra, pois seus autores integravam uma cultura que se estendia para além de nossa fronteira. A artificialidade dos limites geopolíticos do país evidencia que o Brasil é um produto da história e não da natureza.

Por outro lado, a resposta positiva dos artistas contemporâneos ao tema proposto mostra como a ancestralidade é um valor atual. O aspecto telúrico dos zoólitos ilumina um sentido insuspeito da arte brasileira: um compromisso com o território como motor da cultura, para além de fronteiras nacionais e do Estado. O MAM se propõe, assim, abraçar uma visão ampliada de arte brasileira.

Autor desconhecido | Unknown author
–

Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 32 x 6,5 x 5 cm

Autor desconhecido | Unknown author
–

Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 23 x 8 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–

Peça lítica | Lithic piece, – , 22,5 x 6,5 x 6 cm

Autor desconhecido | Unknown author
–

Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 32 x 7 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Conversing with Prehistory:
From Stone From Earth From Here

Aracy Amaral
Curator

We know so little about the societies who have lived in the territory we call Brazil today—such is the case of ceramics, paintings, cave paintings in the northern, midwestern, and northeastern areas of the country, as well as the exceptional geoglyphs[1] discovered a few decades ago in the Acre State area, making us always think that our territory's History is an enigma that will take decades to be deciphered. Just like a burning challenge to archeologists. It matters little whether these manifestations are denominated "art" or not, as what matters is that they are Man's manifestations, their culture's, those of their relationships with the environment and their contemporaries.[2]

Time and Destruction of Beauty

On the other hand, when we see the concept of art dissolving today, spreading thin until it completely dissolves, comparing to earlier centuries, this is still a time when we frequently ask, "What is art, ultimately?" The moment when we see biennials, exhibitions, installations, and performances as in an amusement park or within a *bric-a-brac* of manifestations, and no longer for viewers to appreciate and try to "read" the thought or the "know-how" of the proposal's author, but, first, to attempt to find some unexpected awe. In a time of actions simultaneity and superimposed reactions, in which a gesture is enough, or the action's scare is enough for notoriety, as in a beheading, unexpected destruction of lost heritage, of continuous dislocations of thousands of creators previously regarded as dreamers, however, today, identifying as action people and competing with entrepreneurship, often on airport gates, in constant global movement. Opposite a world where millions do not have a home anymore, but tents in refugee camps as shelter to live… However, the art field is our field of reflections, even though it apparently resides outside reality. However, one needs to dream too!

At this instant, it would maybe be good that our gaze—and in particular that of artists—lingered a little longer on these small timeless sculptures, regardless of their function, made by artists belonging to a people who occupied part of the territory we inhabit today and possessed a rare gift to treat materials around them—stones—manipulating them with refinement and precision. There are zoolites at least

1 About 255 geoglyphs were identified. Huge geometric circular or square forms discovered in constructions/ditches from three to thirteen feet deep, both in forested and deforested areas in Acre/Rondônia states. It is supposed that territorial presence by Arawak and Tacano indigenous peoples might date to twenty-seven hundred years ago. On the other hand, some experts affirm that the occupation of the Amazon basin maybe dates from twelve thousand years ago.

2 Thus, "Thousands of years before Europeans stepped on American soil, Native Peoples in the area constituted societies of which valuable material memories remain: the objects. Pieces we call today 'archeological' are vehicles of knowledge about the habits and beliefs of peoples from whom we have no written testimony and constitute truly Latin American art exponents." Dr. Marina Marchegiani and Lic. Romina Spano, *Cuerpos, musica, chamanismo y mistério* (Buenos Aires: Colección D'Alessandro de Arte Precolombino/MALBA, 2015).

Conversa com a pré-história:
Da pedra Da terra Daqui

Aracy Amaral
Curadora

Sabemos tão pouco das sociedades que viveram no território que hoje denominamos Brasil – como é o caso das cerâmicas, pinturas, gravuras rupestres do Norte, Centro-Oeste e Nordeste do país, assim como sobre os excepcionais geoglifos[1] descobertos há poucas décadas na região do Acre que, pensamos sempre, a História de nosso território ainda é, para nós, um enigma que levará décadas a ser decifrado. Assim como um desafio candente para arqueólogos. É de pouca importância que essas manifestações sejam, ou não, denominadas "arte", pois o fundamental é que sejam manifestações do homem, sua cultura, e de suas relações com o meio ambiente e seus contemporâneos[2].

O tempo a destruição a beleza

Em contrapartida, quando vemos, hoje, o conceito de arte se dissolvendo, se esgarçando a ponto de esfarelamento total, em comparação aos séculos anteriores, este não deixa de ser um tempo em que nos indagamos muito frequentemente "O que afinal vem a ser arte?" Momento em que vemos bienais, exposições, instalações e performances como num parque de entretenimento ou em meio a um *bric-à-brac* de manifestações, e não mais para o observador apreciar e tentar "ler" o pensamento ou "o saber fazer" do autor da proposta, mas, antes, para buscar encontrar um assombro não antevisto. Num tempo de quase simultaneidade de ações e reações sobrepostas, em que o gesto basta ou o susto da ação é suficiente para uma notoriedade, como uma degola, uma destruição inesperada de patrimônios perdidos, de deslocamentos contínuos de milhares de criadores considerados antes como sonhadores, porém, hoje, identificando-se como gente de ação competindo com o empreendedorismo, sempre em portas de embarque de aeroportos, em movimentação global constante. Em contraposição a um mundo onde milhões não têm mais domicílio, mas tendas em campos de refugiados como abrigo para viver… porém, o da arte é nosso campo de reflexões, embora aparentemente fora da realidade. Mas sonhar é preciso também!

Neste instante, talvez seja bom nosso olhar – e, em particular, o olhar dos artistas – deter-se um pouco sobre estas pequenas esculturas atemporais, independentemente de suas funções, feitas

1 Cerca de 255 geoglifos já foram demarcados, gigantescos desenhos geométricos circulares ou quadrados descobertos em construções/valetas de um a quatro metros de profundidade, em áreas desmatadas ou não no Acre/Rondônia. E supõe-se que a presença territorial por aruaques e tacanos pode ter cerca de 2.700 anos. Por outro lado, afirma-se que a ocupação da bacia amazônica talvez possa ter ocorrido há 12 mil anos, segundo especialistas.

2 Assim, "Milhares de anos antes que os europeus pisassem o solo americano, as povoações indígenas da região constituíram sociedades das quais nos ficaram valiosas recordações materiais: os objetos. As peças que hoje chamamos de "arqueológicas" são veículos de conhecimento sobre os costumes e crenças de povos dos quais não temos testemunho escrito e se constituem em verdadeiros expoentes da arte latino-americana". Dra. Marina Marchegiani e Lic. Romina Spano. *Cuerpos, musica, chamanismo y mistério*. Colección D'Alessandro de Arte Precolombino/MALBA, Buenos Aires, 2015.

Geoglifos encontrados no estado do Acre. Foto: Diego Gurgel (Agência Acre)
Geogliphs found in Acre State. Photo: Diego Gurgel (Agência Acre)

six thousand years old (even though most of them were made between 4000 and 1000 BC),[3] retaining similarities with sculptures from early modernity at the beginning of the 20th century.

This comes to show, as an artist from early last century said before, that “beauty is also necessary” (quite necessary, despite vulgarity around us in large centers, with interventions on urban walls, visually and indiscriminately compromising streets, buildings, and avenues). And, all of a sudden, within this chaotic universe where we move, we find this visual art wealth, conceived for ritualistic ends, from so many millennia ago. From an environment we divine more harmonious, respected by these peoples who paid attention to nature and to whatever surrounded them—for hunting, fishing, and eating—a nature that they observed with sensitive acuity. And they knew how to reproduce elements in their trimmed, polished stones until their surfaces were perfect, remaining almost impeccable, despite the centuries, seeking a synthesis of shapes or being reductionist regarding proposed themes.

A whole universe of fish, small animals, birds, a few anthropomorphs—almost all of them preserving one of their faces, generally, the inferior one, presenting an always-present depression continuously signaling probable ritualistic function. Or, rather, grinders shaped as pestles, elevated, always on elegantly sculpted polished stone, in a way that the hand of the author is not perceived.

3 According to Prof. Paulo De Blasis (MAE USP), the pieces from the Laguna area, in Santa Catarina State, would be the oldest, as well as the Iguape Idol, Cananeia, São Paulo State. Referring to stylistic evolution, he mentions that the “shark” of Pelotas, Rio Grande do Sul State, could be equally situated around four thousand years ago. Paulo De Blasis’s testimony on May 6, 2015. According to Prof. André Prous, “There is no dating allowing us to affirm its existence is earlier than 4,500 years ago, even though this is quite likely” (testimony on June 30, 2015).

por artistas de um povo que viveu em parte do território que hoje habitamos e que possuía um raro dom para o trato do material de seu entorno, que manipulavam, com refinamento e precisão. Há zoólitos de pelo menos 6 mil anos (embora a maior parte deles tenha sido feita entre 4 mil e mil anos a.C.)[3], que guardam similitude com certas esculturas dos inícios da modernidade, em princípio do século XX.

O que vem demonstrar, como já disse um artista de inícios do século passado, que “a beleza também é necessária” (muito necessária, apesar da vulgaridade que nos rodeia nos grandes centros, com as intervenções nos muros urbanos, comprometendo, visual e indiscriminadamente, as ruas, edifícios e avenidas). E, de repente, em meio ao universo caótico em que nos movemos, encontramos essas riquezas de artes visuais concebidas para fins ritualísticos, de tantos milênios atrás. De um meio ambiente que adivinhamos mais harmonioso, respeitoso por parte desses povos atentos à natureza e ao que os rodeava – para a caça, a pesca, e a alimentação –, natureza que era por eles observada com acuidade sensível. E sabiam reproduzir elementos de seu entorno em pedra, desbastada, polida até o perfeccionismo de suas superfícies, que permanecem quase impecáveis, apesar dos séculos, em busca da síntese de formas ou reducionistas em relação aos temas propostos.

Todo um universo de peixes, pequenos animais, aves, alguns poucos antropomorfos – quase todos preservando uma das faces, em geral, a inferior, com uma depressão sempre presente a assinalar constantemente uma provável função ritualística. Ou, então, moedores em forma de bastões, elevados, sempre em pedra elegantemente esculpida em polimento, sem que se perceba o rastro da mão autoral.

O fascinante é o enigma que rodeia estas peças, sua presença em rituais funerários preservados em sambaquis[4], colinas de depósitos concheiros – alguns de até 30 metros de altura. E que resistiram à depredação dos séculos depois da chegada de europeus há quinhentos anos ou dos colonizadores, abridores de estradas e fabricantes de cal para fins construtivos[5]. Sua presença em locais de túmulos assinala igualmente a religiosidade que rodeia esses povos milenares, desaparecidos séculos antes da chegada dos europeus.

O que poderia indicar que, talvez, os autores dessas esculturas líticas fossem personalidades diferenciadas em suas comunidades, pela raridade das peças encontradas, por sua destinação ritualística e por sua beleza plástica. Sabe-se que cerca de trezentas peças foram localizadas até o presente, a maior parte delas hoje zelosamente guardada em museus estatais ou municipais do Sudeste e Sul do Brasil[6], em particular em Santa Catarina, assim como no Uruguai.

3 Segundo o prof. Paulo De Blasis (MAE USP), as peças da região de Laguna, SC, seriam as mais antigas, assim como o Ídolo de Iguape, Cananeia, SP. Referindo-se à evolução estilística, menciona que o “tubarão”, de Pelotas, RS, poderia ser situado igualmente por volta de 4 mil anos atrás. Depoimento de Paulo De Blasis, em 6 de maio de 2015. Segundo o prof. André Prous, “não há nenhuma datação que permita afirmar sua existência há mais de 4.500 anos, embora isto seja bem possível” (depoimento a 30 de junho de 2015).

4 Eram comunidades que viviam em baías encerradas (Cananeia, Iguape e região de Laguna, em remanescentes de antigas baías). Daí a unidade cultural muito grande. Eram, sobretudo, pescadores, pois a lagoa provia sua alimentação. Depoimento citado de De Blasis.

5 A partir de decreto de 26 julho de 1961, ficou proibida, embora tardiamente, em decreto do Iphan, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a exploração e/ou demolição de sítios arqueológicos no país, inclusive os sambaquis, assim como sua comercialização. Mas a ação predadora dos colonizadores não se limita aos sambaquis; atinge os testemunhos e vidas dos autóctones escravizados, chegando com violência a nossos dias. Consultar de Davi Kopenawa/Bruce Albert, *La chute du ciel/Paroles d’un chaman yanomami*. Terre humaine, Poche, 2010, apud Moacir dos Anjos, texto curatorial, “A queda do céu”. Paço das Artes/USP, junho-julho de 2015.

6 Além de constarem de algumas raras coleções privadas.

Fascinating is the enigma around these pieces, their presence in funerary rituals preserved on *sambaquis*,[4] mounds where shells are deposited—some of them almost a hundred feet high. And that resisted depredation by centuries after the arrival of Europeans five hundred years ago or of colonizers, road openers, and whitewash manufacturers for construction ends.[5] Their presence on burial sites equally points to religiosity around these millenary peoples who disappeared centuries before the arrival of the European.

This could maybe signal that the authors of these lithic sculptures were renowned personalities within their communities, for the rarity of pieces found, for their ritualistic distinction, and for their visual beauty. We know that about three hundred pieces were located until now, most of them zealously kept in state or city museums in Brazil's South and Southeast regions,[6] particularly in Santa Catarina, and in Uruguay as well.

This Exhibition Today

This exhibition presenting today about sixty pieces is a longtime project, incepted over twenty years ago. In early 1981, I was able to visit, one by one, the museums housing these stone sculptures, which fascinated me for their beauty (Paranaguá, Joinville, Florianópolis, and then Rio de Janeiro and MAE USP, as well as, later on, having seen the pieces in museums in Rio Grande do Sul and Montevideo).[7]

My essential contact with Professor André Prous, about fifteen years ago, asking him for his cooperation for this difficult effort, since he is an expert reference in zoolites, the theme of his trailblazing doctoral thesis in the 1970s after extended research,[8] ratified my will to, one day, accomplish the widest possible exhibition with that people's lithic pieces. People who were swallowed millennia ago by the Jês, coming from central Brazil, and later by the Tupi-Guarani culture, who dominated the seaboard territory, inhabited by these ancestral people millennia before.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo opened the possibility to accomplish this show, with counseling by Prof. André Prous, as well as curator Paulo Miyada's smart and sensitive assistance.

However, the idea that emerged for this occasion was different: the zoolites (these peoples' stone sculptures) were to be the conducting core of the exhibition, and six contemporary artists coming from various points in our country were to dialogue with this ancestral character from stone, from earth, and from here by means of their creations.

4 Those were communities living in enclosed bays (Cananeia, Iguape, and the Laguna region, in remains of ancient bays). Thus a greatly expanded cultural unity. They were mainly fishermen, as the lagoon provided their food. De Blasis's previously cited testimony.

5 Based on a decree dated July 26, 1961, the exploitation and/or demolishing of archeological sites in Brazil—including shell mounds, as well as their commercialization—was banned, even though belatedly, on a decree by IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Institute of National Artistic and Historical Heritage). However, the colonizers' predatory actions are not limited to shell mounds; it reaches the testimonies and lives of enslaved autochthonous peoples, violently extending to our days. See Davi Kopenawa/Bruce Albert, *La chute du ciel/Paroles d'un chaman yanomami*, Terre humaine, Poche, 2010, quoted in Moacir dos Anjos, curatorial article, "A queda do céu," Paço das Artes/USP, June-July 2015.

6 As well as being part of a few rare private collections.

7 Written by me "Escultura brasileira," 1981, quoted in *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer*, 2nd ed. (São Paulo: Ed. 34, 2013), 348–351.

8 André Prous, *Les sculptures zoomorphes du Sud Brésilien et du Uruguay*, doctoral thesis, Paris, 1977.

Esta exposição hoje

Esta exposição que hoje apresenta cerca de sessenta peças é um projeto muito antigo, gestado há mais de vinte anos. Em inícios de 1981, pude visitar um por um os museus que abrigam essas esculturas em pedra, que me fascinaram por sua beleza (Paranaguá, Joinville, Florianópolis, depois, Rio de Janeiro e MAE USP, além de, posteriormente, ter conhecido as peças de museus do Rio Grande do Sul e Montevidéu)[7].

O contato essencial com o professor André Prous, há cerca de quinze anos, pedindo-lhe seu concurso para a empreitada difícil, posto que referência especial em zoólitos, tema de sua pioneira tese de doutorado nos anos 1970 depois de longa pesquisa[8], ratificou minha vontade de, um dia, realizar uma exposição o mais ampla possível com as peças líticas desse povo. Gente que foi tragada há milênios pelos Jê, procedentes do Brasil Central, e pela cultura tupi-guarani, em seguida, estes passando a dominar o território litorâneo, milênios antes habitado por esses povos ancestrais.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo abriu a possibilidade para a realização desta mostra, com o assessoramento do prof. André Prous, assim como com a assistência inteligente e sensível do curador Paulo Miyada.

Mas a ideia surgida para esta ocasião foi outra: os zoólitos (esculturas em pedra desses povos) atuariam como núcleo condutor da exposição, e seis artistas contemporâneos de vários pontos de nosso país seriam interlocutores dessa ancestralidade da terra, da pedra e daqui, através de suas criações.

Conteúdo visceral, telúrico, afinidades com o núcleo condutor da exposição, ou seja, com essas peças arqueológicas, foram alguns dos itens que nos fizeram tentar acertar artistas contemporâneos que pudessem dialogar com essas preciosidades de nossa remota antiguidade, ou que habitaram esses espaços, posteriormente conhecidos como "Brasil" e "Uruguai".

Neste território, somos todos imigrantes

No Brasil, território povoado por muitas origens, somos marcados por várias procedências. De africanos, portugueses, italianos, espanhóis, alemães, árabes, judeus, bolivianos, orientais – japoneses, coreanos e, agora, chineses –, sem mencionar as minorias que aqui estão aportando agora. Continuamos a ser território de aventureiros, náufragos, condenados e refugiados. Assim, como falar em purismos, mesmo comportamentais, se somos a própria miscigenação em graus bem diferenciados?

Essa é, por certo, nossa marca, nossa identidade. Pode-se argumentar que país nenhum se iniciou com a atual população como a Europa de hoje, para não aludirmos às Américas do Norte, Central e Sul, de composição étnica parcialmente mesclada, e similar à nossa. Mas, no caso europeu, por exemplo, poder-se-ia argumentar que há uma decantação de muito mais longo período e, logo, suas populações já têm usucapião do ponto de vista de sua composição étnico-cultural.

Mas que estranho é este país, vários num só, de língua portuguesa, e tão diversos entre si, dado perceptível apenas pelos que viajam ou percorrem nosso espaço, e onde talvez somente nossas

7 De minha autoria "Escultura brasileira", 1981, apud *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2013, pp. 348-351.

8 Prous, André. *Les sculptures zoomorphes du Sud Brésilien et du Uruguay*, tese de doutorado, Paris, 1977.

Visceral, telluric content, affinities with the exhibition's conducting core, that is, with these archeological pieces, were some of the items that made us try to get contemporary artists who would be able to dialogue with these preciosities from our remote antiquity, or who have inhabited these spaces, later known as "Brazil" and "Uruguay."

In this Territory, We Are All Immigrants

In Brazil, a land inhabited by many origins, we are all marked by many different provenances. From African, Portuguese, Italian, Spanish, German, Arabic, Jewish, Bolivian, Eastern—Japanese, Korean, and now Chinese—not to mention minorities arriving now. We are still a territory for adventurers, castaways, those who have been convicted, and refugees. Thus, how can we talk about purity, even if behavioral, if we are miscegenation itself in different degrees?

That is, for sure, our brand, our identity. One can argue that no country started with its current population like Europe today, not to allude to North, Central, and South Americas, with a partially mixed ethnic composition, similar to ours. However, in the European case, for example, one could argue that there is a decantation that has been going on for a much longer time and, therefore, their populations have dwellers' rights from the point of view of their ethnic-cultural composition.

However, how odd is this country, many in one, speaking Portuguese, so diverse within itself, something that can only be realized by those who travel or roam our space, and where maybe only our edible roots—with different denominations depending on the region: *mandioca*, *macaxeira*, or *aipim* [manioc]—seem to be the great unifying cultural element. Or unifying territory, pressured by large TV networks today?

How can we find uniform literature or music that "speaks for the country," if we are many and, for that very reason come our beauty and fascination? I say, from *rancheira* to *xaxado*, from *samba-canção* to country music from the São Paulo and Minas Gerais states hinterland, from funk to the Bahia State school and Brazilian rock, from that to reggae and, from there, to the *tecno-brega* rhythms of the North? The same applies to manifestations in film—which seem to be more and more truthful to our cultural mix.

We can talk, first, about who docked here first, who produced what. But we are left with the burning enigma as to what those who had arrived here before did and for how long they stayed, living in mystery as they did.

After all these are, first, questionings that are posed: Is there anything one can call Brazilian art? What is Brazilian art, if that even exists? Or doesn't this ancestral character exist, at least under the title of Brazilian art? And is there, today, now, that general, global, virtual-contaminating jelly that hinders and/or expels localisms as something unwanted? Earlier, I was saying Brazilian art is art produced in Brazil, regardless of who was the author or where it came from. Later, I started considering Brazilian art the art transpiring something from our reality, be it either through a visceral character and/or through the inevitable presence of some kind of improvisation, by means of the Brazilian spirit. Later, on contemporaneity, I feel it is so difficult to locate something that is ours, as not important, that I started to identify art from Brazil as that art having folk roots, either functional or decorative, miraculously saved from virtual information… Is it possible? I start to think it is not… general contamination is inevitable, and it is not new. I wish I had Mário de Andrade nearby to hear what he had to say about these digressions…

Peça lítica exibida no 34º Panorama da Arte Brasileira. Ao fundo, obra de Erika Verzutti
Lithic piece exhibited at the 34th Panorama of Brazilian Art. On the background, work by Erika Verzutti

raízes comestíveis – com denominações diversas, conforme a região: mandioca, macaxeira ou aipim – parecem ser o grande elemento cultural unificador. Ou território de unificação, pressionada pelas grandes emissoras de televisão hoje em dia?

Como encontrar uma literatura uniforme ou uma música que "fale pelo país", se somos vários e, aí mesmo, nossa beleza e fascínio? Digo, da rancheira ao xaxado, do samba-canção à música caipira do interior de São Paulo e Minas, do funk à escola baiana e ao rock brasileiro, deste ao reggae e, daí, aos ritmos tecno-brega do Norte? O mesmo se poderia dizer das manifestações em cinema – que, a cada dia, buscam parecer mais fiéis a nossa mescla cultural.

Podemos falar, antes, em quem aportou primeiro por aqui, quem produziu o quê. Mas resta o enigma candente daquilo que fizeram os que antes aqui chegaram e por quanto tempo se demoraram, a viver no mistério de como viveram.

Afinal, são, antes, indagações, o que se propõe: existe algo que se pode chamar de arte brasileira? Que é, se existe, arte brasileira? Ou essa ancestralidade inexiste, por certo sob um título de arte brasileira? E existe, hoje, agora, a geleia geral, global, de contaminação virtual que impede e/ou expulsa os localismos como indesejados? Antes, eu dizia que arte brasileira é aquela produzida no Brasil, não importando quem fosse o autor ou sua procedência. Depois, passei a considerar arte brasileira aquela que transpira algo de nossa realidade, seja na visceralidade e/ou na presença inevitável da gambiarra, pelo espírito do brasileiro. Depois, na contemporaneidade, sinto tal dificuldade de localizar algo de nosso, como desimportante, que comecei a identificar arte do Brasil como aquela de raiz popular, funcional ou decorativa, miraculosamente salva das informações virtuais… Será possível? Já começo a achar que não… a contaminação geral é inevitável e não é de hoje. Queria ter o Mário de Andrade por perto para ouvi-lo um pouco a propósito destas divagações…

Vista da instalação *Wishful Thinking*, de Miguel Rio Branco
View of the *Wishful Thinking* installation by Miguel Rio Branco

However, what is sure is that this people, makers of canoes, who hunted and fished, left, on the coast, these refinedly conceived pieces that would later be found on *sambaquis* [shell mounds] to tell us about their lives—fauna, fish farming, animals, bird, rituals—with so much gentleness of creation and manufacture, using these objects for ritualistic ends; that people can also be identified as artists who, in the early 20th century, wished themselves modern, men of their own time.

Why Six Artists?

They could be twelve or fifteen or twenty-seven or more… due to their visual limits, the prehistoric lithic sculptures from Brazil's south and Uruguay demanded, according to my point of view, a reduced number of people to dialogue with them. This was the only way to be able to try to establish a possible dialogue between these pieces that, sometimes, remind us of a stylized Brancusi, with visual vibrations of contemporary artists.

Why Miguel Rio Branco

It is the intransigence, the impatience, a will to build with the rims of whatever has already been done from this painter-cum-photographer and installation author, but, above all, the experience soaked with experimentation that flooded a past time, bringing together waste of scintillations of what has already been done, dramatically enjoyed and expressed in a way that chromatic elements betray the message of the painter from different times. To reunite what

Mas o certo é que esse povo, fabricante de canoas, que pescava e caçava, deixou, no litoral, essas peças refinadas em sua concepção e que, depois, seriam encontradas nos sambaquis, a nos falar de sua vida – fauna, piscicultura, animais, aves, rituais – com tanta delicadeza de criação e fatura, utilizando esses objetos para fins ritualísticos; esse povo pode ser identificado também com artistas que, em começos dos século XX, se quiseram modernos, homens de seu tempo.

Por que seis artistas?

Poderiam ser doze ou quinze ou vinte e sete ou mais… por sua contenção plástica, as esculturas líticas da pré-história do sul do país e Uruguai demandavam, a meu ver, um número reduzido de interlocutores. Somente assim se poderia tentar um possível diálogo entre essas peças que, às vezes, nos lembram de estilizações de um Brancusi, com as vibrações visuais dos artistas contemporâneos.

Por que Miguel Rio Branco

É a intransigência, a impaciência, a vontade de construir com as bordas do já feito, dessa mescla de pintor-fotógrafo e autor de instalações, mas, sobretudo, a vivência encharcada de experimentações que inundaram um tempo pretérito, juntando os detritos das cintilações do já feito, usufruído e expresso com dramaticidade em que o elemento cromático trai o recado do pintor de outros tempos. Reunir o que chega às mãos, dar forma ao informe, dizer/construir com o acumulado ao longo da vida. Na verdade, como o reconhece, a vida é como um processo de colagem e, contraditoriamente, o brasileiro culto, afirma Rio Branco, não pertence a lugar nenhum. Digamos que ele é um *outsider*, embora em sentido diverso dos sem-teto ou sem-terra, foge do presente execrável e tenta encontrar um espaço novo (?), em seu caso, amplo, como o da beleza mais simples da natureza do entorno. Sair de si é uma meta, como o desvencilhar-se do já visto e vivido para uma renovação impossível, porém, prenhe de vivências fora do tempo.

No entanto, Miguel se percebe reflexivo, em concentração, no processo de preparar um livro, seus livros. Seus muitos fotos-livros[9]. Os livros que "são escritos com fotografias", como lembra. Conceber um foto-livro é distinto de montar uma exposição: não é fortuita a importância do tema e muito menos da cor, no caráter sequencial das imagens selecionadas. Não é um espaço físico pelo qual se passeia desatento. O livro propicia a intimidade, a duração dentro do enigma do tempo, e pode-se, então, adivinhar a importância, acentuada pelo artista, da música, que o acompanha no desenrolar do processo criativo, seja de uma instalação, seja na seleção de imagens. Prova disso é a enlevada contaminação sonora do *Clair de Lune* de Debussy, diante do céu de encantamento precedendo a agressividade potente e emocional, em *Sob as estrelas, as cinzas* (1992-2015).

Por que Berna Reale

Ela opta por uma contundente participação em que aborda a violência urbana – através da presença de sirenes de carros policiais em ambiente noturno de dança com impertinente luz intermitente e som especialmente criado, tensão amenizada por doces oferecidos aos visitantes de

9 Ver, de Miguel Rio Branco, texto Davi Lévi-Strauss, *Entre os olhos, o deserto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001; *Miguel Rio Branco/ Teoria da cor*, textos Ivo Mesquita e Paulo Herkenhoff. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

comes to his hands, to lend shape to that which has no shape, to say/build with what has been amassed throughout life. In truth, as recognized, life is like a collage process and, contradictorily, educated Brazilians, Rio Branco affirms, do not belong to any place. Let us say that he is an outsider, even though in the opposite sense from that of a homeless or wanderer, he runs away from the obnoxious present and tries to find a new space (?), in his case, wide, like that of the simplest beauty of the surrounding nature. Getting outside oneself is an aim, like getting rid of what has already been seen and lived through to an impossible renovation, even though pregnant with experiences outside time.

However, Rio Branco perceives himself as reflexive, focused, in the process of preparing a book, his books. His many photobooks.[9] Books that are "written with photographs," as he notes. To conceive a photo-book is different from putting together an exhibition: the importance of the theme is not fortuitous, not to mention that of color, in the sequential character of selected images. It is not a physical space where you wander without paying attention. The book fosters intimacy, its duration within time's enigma, and then one can divine the importance, enhanced by the artist, of music that accompanies his creative process unfolding, be it an installation, be it the selection of images. A proof of this is the entrancing sound contamination of Debussy's *Clair de Lune*, facing an enchantment sky preceding powerful, emotional aggression in *Sob as estrelas, as cinzas* [Under the stars, the ashes (1992–2015)].

Why Berna Reale

She opts for a scathing participation in which she tackles urban violence—through the presence of police cars sirens in a nightclub dancefloor environment with an impertinent intermittent light and especially created sounds, with sweets offered to visitors of her space to ease the tension. In parallel, a very short video conjugates actions of preparing plastic bags for politics' costumes and, at the same time, body bags for the Belém's morgue.

Thus Berna Reale emphasizes the acidity of our times, in a language that uses her body as communicator, offering herself as an implacable image, however, with direct, heavy, sometimes even excessive phrasing. Even though it is supposed that time will forcibly appease her (?), at this moment her discourse is still that: touching the wounds of the environment, of corruption, of the helpless, of indifference, of the country facing an uncertain tomorrow, left to its own fate, exempt from pacifying tranquility nods.

Why Cildo Meireles

Meireles transpires articulation with the territory, the place (it can be Belém, Goiânia, Brasília, Rio de Janeiro, Paraty, whatever), Cildo "huele" as a *sertanejo* [countryman], one would say in Spanish, for his motivations and works. I do not place Meireles as heir to neoconcretism, as some would want when talking about him. Cildo was born within a conceptual frame, of an impregnated ontology in his works. That can be seen in his first words presented in *Information* (1970), at New York's MoMA. Where he reaffirms, regarding Brazil and the country's territory, that it was not the autochthonous peoples who claimed the Tordesillas Line, as, referring to the "Southern

9 See, on Miguel Rio Branco, article by Davi Lévi-Strauss, *Entre os olhos, o deserto* (São Paulo: Cosac Naify, 2001); *Miguel Rio Branco/Teoria da cor*, essays by Ivo Mesquita and Paulo Herkenhoff (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014).

seu espaço. Em paralelo, um vídeo superbreve conjuga ações em preparo de envoltórios plásticos de trajes de políticos e, ao mesmo tempo, proteções de corpos do IML de Belém.

Berna Reale enfatiza, assim, a acidez de nosso tempo, em linguagem em que utiliza seu próprio corpo como comunicador, oferecendo-se como imagem implacável, porém de fraseado direto, pesado, por vezes até excessivo. Embora se suponha que o tempo forçosamente a serenará (?), neste momento ainda seu discurso é esse: o de tocar nas feridas do meio ambiente, da corrupção, dos desvalidos, da indiferença, do país diante de um incerto amanhã e entregue à própria sorte, desprovido de acenos de tranquilidade pacificadora.

Por que Cildo Meireles

Meireles transpira uma articulação com o território, o lugar (pode ser Belém, Goiânia, Brasília, Rio de Janeiro, Paraty, tanto faz), Cildo "huele" a sertanejo, dir-se-ia em espanhol, por suas motivações e seus trabalhos. Não localizo Meireles como herdeiro do neoconcretismo, como querem alguns, quando a ele se referem. Cildo já nasce dentro do conceitual, de uma ontologia impregnada em seus trabalhos. Que o digam suas palavras primeiras apresentadas em *Information* (1970), no MoMA de Nova York. Onde reafirma, em relação ao Brasil e seu território, que não foram os autóctones que reivindicaram a linha de Tordesilhas, pois, referindo-se à terra "Cruzeiro do Sul", seus primitivos habitantes jamais a dividiram. Portanto, sua trajetória reflete perene implicação política. E seu sotaque é brasileiro, mova-se ele no Porto, Madri, Londres, Nova York ou Milão. O político é uma consequência de suas preocupações geracionais. Pensa o Brasil, que vem de dentro: pode ser sempre através de seus depoimentos/memórias, *leit motif* de seus trabalhos, através de projetos (dos anos 1960, 70…) que realiza tardiamente. Pode viver fora, porém, seu "sotaque" é brasileiro (Homi Bhabha o diria com outras palavras). Sua casa é aqui. Para o Panorama deste ano, seu projeto de "arte física" (de 1969) é a complexa empreitada de elevar, em alguns centímetros, a altitude máxima do Brasil no Pico da Neblina (AM), no quadro de propostas que demandam a "fisicalidade do corpo". Esta realização de 2015, aventurosa e sensível, foi levada a cabo por Edouard Fraipont.

Esses projetos pressupõem caminhadas, deslocamentos, como já foi a demarcação da distância entre Paraty e Rio de Janeiro em quilômetros; ou no projeto concebido, e ainda irrealizado, de traçar uma linha reta através do país, seguindo a demarcação do Tratado de Tordesilhas ou em *Linha do horizonte*[10]. Ou seja, também em relação visceral com o território, como nos momentos de tensão (no período de militarismo, com o trabalho *Caixas de Brasília*), Cildo trabalha com a memória. Ele nos fala do cotidiano, rememorações de infância, como na raiz do projeto do sorvete de água vendido na *documenta* de Kassel, ou em observação de reações públicas como em *Ocasião* (1974/2004), ou ao desenhar o simbólico *Cruzeiro do Sul*, numa digressão sempre poética entre a matemática e a física ao longo das décadas[11].

10 Ver "Carbono entrevista Cildo Meireles". *Revista Carbono*, nº 4, entrevista a Marina Fraga/Pedro Urbano, agosto de 2013.

11 A memória de vivências nutre seus projetos de cinquenta anos atrás, que surgem realizados neste começo de século. Na maior parte de suas propostas, ele nos fala do espaço Brasil, como em *Oir o Rio* (Itaú Cultural, 2011); ou da história, como em *Missões*; ou na instalação apresentada na Bienal de São Paulo de 2010 (*Caravela/Abajur*, ou, como nos diz ele, "a batalha do capital contra o trabalho"). Já a densa vivência corpórea que nos propôs em *4/4* (2013), em São Paulo, no Centro Universitário Maria Antonia, pareceu-me um dos pontos mais altos da intrigante sensibilização física que, às vezes, Meireles nos oferece e que chega à simbologia do antirracismo, com a apresentação, em Milão, e, agora, em Nova York, com *Amerikkka*. Ver, de Jessica Dawson, "Cildo Meireles's Conceptual Sculptures Will Rearrange Your Brains". *The Village Voice*, Nova York, 9 de junho de 2015.

Cross" land, its primal inhabitants never divided the territory. Therefore, his trajectory reflects perennial political implication. And his accent is Brazilian, no matter if he is moving in Porto, Madrid, London, New York, or Milan. The political aspect is a consequence of his generational concerns. He thinks the Brazil that comes from the inside: it can always be through his testimonies/memories, the *leitmotif* of his works, through projects (from the 1960s, '70s…) that he accomplishes belatedly. He can live abroad, but his "accent" is Brazilian (Homi Bhabha would say it with different words). His home is here. For this year's Panorama, his project of "physical art" (from 1969) is the elaborate effort of elevating, in a few inches, the maximum altitude of Brazil at Pico da Neblina Mountain (Amazonas State), on the frame of proposals demanding "physicality of the body." This adventurous and sensitive endeavor was accomplished by Edouard Fraipont in 2015.

These projects presuppose hikes, dislocation, as it happened with the marking of distance between Paraty and Rio de Janeiro in kilometers; or in a conceived, but not realized, project of tracing a line across the country, following the demarcation of the Tordesillas Treaty or in *Linha do horizonte* [Horizon line].[10] That is, also in a visceral relation with the territory, as in moments of tension (during the time of the military regime, with his work *Caixas de Brasília* [Brasília boxes], Meireles works with memory. He talks to us about daily life, childhood memories, as in the root of a project of a water ice-cream sold at Kassel's *documenta*, or in observing public reactions such as in *Ocasião* [Occasion (1974/2004)], or by drawing the symbolic *Cruzeiro do Sul* [Southern Cross], is an ever-poetic digression between mathematics and physics throughout the decades.[11]

Why Cao Guimarães

I cannot talk about the poetics of this artist's work as Cao talks from within life in the depths of Earth of the spider web of the stone on the soil of the ant trail of the iridescent bubble of enjoying the oven's heat of the kitchen smell of the eyes fixed on rough feet in worn flip-flops of a boy's impressions in his familiar surroundings of the mystery of hidden stuff of the photographic/cinematographic stalking him of the small child's smell of wrinkled skin of old people of the cracked shelf in the cupboard of the importance of each thing with no importance, as Cao is earth not only ocean or beach or sky but first mountain and road and house and food's taste on the discourse of the *cordelista* or before the insane person's delirium the wisdom of improvisation or the dot on the white wall or the fold of an old shoe with a hole of the boy who is fighting seen through the window's glass of the room of the tired man walking on the path and of the colorful faraway perspective of Brasília cut out the next is far away and the ancestral has no time in the boat's dive of the fish of the birds of the shells of the stones on the soil of the dirt of the enigma regarding stuff's age. Those images inspired by him remind me all of a sudden of a walker or a wanderer on a phrase uttered by Eduardo Galeano when replying about utopia's raison d'être: "… What is utopia good for? Utopia is good for walking…."[12]

10 See "Carbono entrevista Cildo Meireles, *Revista Carbono*, no. 4, interview to Marina Fraga/Pedro Urbano, August 2013.

11 Memory of experiences feed his projects from fifty years ago, which emerge by being realized in this early 21st century. In most of his proposals, he discusses the Brazil space, such as in *Oir o Rio* (Itaú Cultural, 2011); or history, as in *Missões*; or in an installation presented at the Bienal de São Paulo in 2010 (*Caravela/Abajur*, or, as he tells us, "the battle of capital against work"). As for the dense body experiment he proposed in *4/4* (2013), in São Paulo, at Centro Universitário Maria Antonia, seemed to me as one of the highlights of the intriguing physical sensitization that Meireles sometimes offers us and that borders on antiracism symbology, with the presentation in Milan and now in New York, with *Amerikkka*. See, by Jessica Dawson, "Cildo Meireles's Conceptual Sculptures Will Rearrange Your Brains," *The Village Voice* (New York), June 9, 2015.

12 Regarding this artist, see Cao Guimarães's autobiography in "Cao," edited by Cao Guimarães and Moacir dos Anjos (São Paulo: Cosac Naify, 2015).

Vista da obra *Mutações geográficas: fronteira vertical*, de Cildo Meireles, maquete e projeção
View of the *Mutações geográficas: fronteira vertical* work by Cildo Meireles, projection and mock-up

Por que Cao Guimarães

Não posso falar do trabalho da poética deste artista pois Cao fala de dentro da vida do fundo da terra da teia da aranha da pedra do chão do caminho da formiga da bolha furta-cor da curtição do calor do forno do cheiro da cozinha do olhar preso nos pés calejados na gasta sandália de dedo das impressões de menino no entorno familiar do mistério das coisas escondidas do fotográfico/cinematográfico a sua espreita do cheiro da criança pequena da pele enrugada da gente velha da prateleira rachada no armário da importância de cada coisa sem importância, pois Cao é terra não é apenas mar nem praia nem céu mas antes montanha e estrada e casa e sabor da comida no discurso do cordelista ou ante o delírio do demente a sabedoria da gambiarra ou o ponto na parede branca ou da dobra do sapato velho furado do menino brigando visto através do vidro da janela do quarto do homem fatigado caminhando pela trilha e da longínqua perspectiva colorida de Brasília recortada o próximo é o distante e o ancestral é sem tempo no mergulho do barco dos peixes das aves das conchas das pedras do chão da terra do enigma da idade das coisas. Essas imagens inspiradas por ele me fazem de repente lembrar do caminhante ou do errante na frase dita por Eduardo Galeano ao responder sobre a razão de ser da utopia: "…para que serve a utopia? A utopia serve para caminhar…"[12].

Por que Pitágoras Lopes

Eis um artista pintor e desenhista ensimesmado em seu universo de animais e aves com suas elucubrações peculiares, assim como em conversações e gestualidades amplas corporais de personagens noturnos que comparecem igualmente em danças matisseanas que, de

12 A propósito deste artista, ver a autobiografia de Cao Guimarães em "Cao". Cao Guimarães e Moacir dos Anjos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Peça lítica e obra *Filme em anexo*, de Cao Guimarães, em vista da exposição
Lithic piece and *Filme em anexo* work by Cao Guimarães, on a view of the exhibition

Why Pitágoras Lopes

Here is a painter and drawer artist self-involved in his realm of animals and birds with his peculiar lucubrations, as well as in conversations and extensive body gestures of nocturnal characters who equally take part in Matissean dances that, from the start, become lubricous sexual rhythms with dancers outside of time, accelerated by a general orgy of colorful surfaces frantically covered in nervous handwriting.

However, on the works present here, the painter was contaminated by the ancestral mystery and now articulates, in this direction, his pictorial poetics. We see, therefore, a Lopes totally immersed in the theme of *sambaquis*, of archeology, of a distant and magical realm to be apprehended, which is identified in the recurrence of funerary rituals, on the watery transparencies of blue, on visible artifacts within the mystery of the waters. His vigorous expression remains, however, aimed at the fury of drawing and the gesture speed that mark his pictorial handwriting, here, with textures captured in the inspiration of shell deposits visible by the sea: a new dimension in the work of this passionate artist from Brazil's Central Plateau.

Why Erika Verzutti

Within the magic of communication through image in our time, Verzutti's works captivate through their powerful set-design character, even before they are seen live.[13] Molded in clay (and remaining at rest, like she herself says, so that they can wave to the next phase in their

13 See *Erika Verzutti*, article by José Augusto Ribeiro, translated by Izabel M. Burbridge (Rio de Janeiro: Cobogó, 2013).

pronto, se travestem em ritmos sexuais com bailarinos fora do tempo, acelerados pela orgia geral do colorido das superfícies recobertas freneticamente com a caligrafia nervosa.

Porém, nestes trabalhos aqui presentes, o pintor se contamina com o tema do mistério ancestral e articula, agora, nessa direção, sua poética pictórica. Vemos, então, um Pitágoras em imersão total no tema dos sambaquis, da arqueologia, de um universo distante e mágico para sua apreensão, que se identifica na recorrência ao rito funerário, no aquoso das transparências do azul, no artefato visível em meio ao mistério das águas. Permanece sua viva expressividade, porém, dirigidas a fúria do desenho e a velocidade gestual que marcam sua caligrafia pictórica, aqui, com texturas captadas na inspiração de depósitos concheiros visíveis à beira-mar: uma nova dimensão no trabalho deste passional artista do Planalto Central.

Por que Erika Verzutti

Dentro da magia da comunicação pela imagem em nosso tempo, os trabalhos de Erika já cativam por seu caráter cenográfico poderoso, antes mesmo de serem vistos ao vivo[13]. Moldadas em barro (e permanecendo em repouso, como ela mesma diz, para que acenem para a próxima etapa em sua feitura a ser empreendida pela autora, como deixando-as falar por si), assemelham-se a peças de estranha teatralidade. Nem sei se a perenidade importa a esta jovem artista. Mas é certo que se sente uma cenografia implícita na visualidade desses trabalhos. Ao mesmo tempo, na série de "cemitérios", há uma presença clara do humor na ritualística funerária que permeia todos os seus trabalhos de instalações: a minúcia do "compor" simultaneamente aos objetos juntados com nexos contraditórios pela diversificação de seus materiais (pedras, paralelepípedos, formas moldadas em barro, esféricas, ovoides ou imitando formas brutalistas de vegetais comestíveis). Simulando uma organização urbanística arqueológica, muito mais para Stonehenge que para um projeto urbanístico mediterrâneo, dão o "tom" que comparece igualmente em suas "pinturas", com incrustações ou fascinantes encaixes para "ovos" de pedras polidas semipreciosas. Até chegarmos a suas tartarugas rupestres, gigantes ou minúsculas, a nos chamar para uma ambientação. Disse: "imitando vegetais". Em tempo de artistas como editores e não obrigatoriamente como criadores de formas, Erika humorosamente consome, apropria-se de formas que identificamos por parentesco, quando vemos suas composições. Assim, podemos pensar em Damián Ortega ou em alusões a Tarsila, Maria Martins, diante de seus trabalhos, ao passo que outros até mesmo nos remetem à Vênus de Willendorf ou, ainda, a Constantin Brancusi. Mas, na verdade, que importa a fonte, se a sintaxe é outra, além de perpassada por outra leitura?

Como bem considerou, com outras palavras, André Prous, após a leitura deste texto, talvez a escolha destes nomes tenha enfocado um artista voltado à experimentação, uma potencial comunicadora, um visionário das linhas do horizonte, um caminhante da utopia, um pintor dos seres visíveis do universo noturno, assim como uma criadora de cenografias de formas… Mas, enfim, estas foram as personalidades que me pareceram necessárias para nos fazer refletir e sonhar hoje, observando animais e figuras que vêm nos provocar, a partir da profundidade dos milênios.

13 Ver *Erika Verzutti*, texto de José Augusto Ribeiro, trad. Izabel M. Burbridge. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

construction to be accomplished by the author, as if letting them speak for themselves), they are similar to pieces of strange theatricality. I do not even know whether the perennial character matters to this young artist. However, it is sure that we feel an implicit set-design character in the visuality of these works. At the same time, on the series of “cemeteries,” there is clear presence of humor in funerary rituals pervading all her installation works: the details of simultaneously “composing” objects gathered with contradictory nexuses through diversification of materials (stones, cobblestones, shapes molded in clay, spherical, oval, or imitating rough shapes of edible vegetables). Simulating an urbanistic archeological organization, much more like Stonehenge than a Mediterranean urban project, they set the “tone” that appears similarly in her “paintings,” with incrustations or fascinating fittings for “eggs” made of semiprecious polished stones. Until we get to her either giant or tiny rock turtles, calling us for some setting into place. I said it: “imitating vegetables.” In a time of artists as editors and not necessarily as shape creators, Verzutti humorously consumes and appropriates shapes that we identify by kinship when we see her compositions. Thus, we can think of Damián Ortega or in allusions to Tarsila [do Amaral], Maria Martins, facing her works, while others even allude to Willendorf’s Venus or, yet, to Constantin Brancusi. However, in fact, what does the source matter, if the syntax is different, in addition to being pervaded by a different reading?

As André Prous put it very well, using different words, after reading this essay, maybe these names’ choice has focused on an artist tending to experimentation, a potential communicator, a visionary of horizon lines, an utopia wanderer, a painter of visible beings in the night realm, as well as a creator of set designs and shapes… However, ultimately, these were the personalities who seemed to me necessary to make us reflect and dream today, by observing animals and figures that come to stir us from the depths of millennia.

Vitrines com peças líticas na Grande Sala do MAM. Ao fundo, telas de Pitágoras Lopes
Glass displays with lithic pieces at MAM’s Great Room. On the background, Pitágoras Lopes’s paintings

Os sambaquis
dos povos sambaquieiros
Shell mounds
of shell mound-builder peoples

Sambaquis no litoral brasileiro, com destaque para a região em que viveram os povos sambaquieiros.
Fonte: Prof. Paulo De Blasis, MAE USP
Sambaquis [shell mounds] along the Brazilian coast, highlighting the region in the which the *povos sambaquieiros* [shell mound-builder peoples] lived. Source: Prof. Paulo De Blasis, MAE USP

Stone Sculptures, Art, and Prehistoric Cultural Boundaries

André Prous
Archeologist

Sambaquis' Builders

Between at least seven thousand and two thousand years ago, ancient inhabitants of the southern Brazilian coast built huge artificial mounds with mollusk valves, the *sambaquis*. They lived and buried their dead in them; the largest, found in the states of Paraná and Santa Catarina, had tens of meters (hundreds of feet) in height and hundreds of meters (thousands of feet) in diameter. The dwellers of *sambaquis* produced, at least as of forty-five hundred years ago, a few hundred stone sculptures—and a few made of bone—representing animals (as well as rare human figures). It is possible that the *Sambaquieiros* [shell mound-builders peoples] have produced wooden sculptures as well, which did not have means to be preserved throughout millennia so that they could get to us. Those objects have rarely been found by archeologists, which diminished their informative value; even so, the analysis of those pieces offered valuable knowledge about the coastal societies, as well as an intriguing sample of primitive arts practiced in prehistoric Brazil.

When we talk about "art," we tend to think of nonutilitarian manifestations of a primarily aesthetic character, like those we are used to seeing at museums. Now, that is a recent view of our Western culture. The images of the Virgin Mary were made to be worshiped at a church or a shrine, not to be gazed at by modern aesthetes; a Renascence portrait intended to proclaim the model's wealth and power. The objects we see in museums nowadays were, in the past, utilitarian objects—which does not rob them of their occasional aesthetic character. The same applies to the prehistoric artifacts presented in this exhibition, detached from their original context. In addition to being the product of their authors' skill, they are also products of the culture to which the author belonged. Thus, far from being arbitrary creations, they obey a purpose and follow stylistic norms that inform us about the society that produced them. That extinct civilization has extended for about one thousand kilometers (620 miles) throughout the coast, and the production of zoomorphic sculptures is one of many elements distinguishing them from their northern neighbors in the states of São Paulo and Rio de Janeiro, who also built *sambaquis*.

The Pieces' Shapes

The zoolites length ranges from ten centimeters (four inches) to about seventy centimeters (twenty-eight inches); they present more or less figurative volumes, alluding to a living being (animal or human), on which most times a small ventral or shallow side cavity opens. Thus, the pieces evoke recipients. We distinguish two large families of sculptures: the first, in which geometric volumes predominate over the animals' real shape; and the second, in which the morphology of the represented being determines that of the piece.

Esculturas de pedra, arte e fronteiras culturais pré-históricas

André Prous
Arqueólogo

Os construtores de sambaquis

Entre pelo menos 7 mil e até 2 mil anos atrás, os antigos habitantes do litoral sul brasileiro construíam enormes morros artificiais com valvas de moluscos, os *sambaquis*. Neles moravam e enterravam seus mortos; os maiores, encontrados nos estados do Paraná e de Santa Catarina, tinham dezenas de metros de altura e centenas de metros de diâmetro. Os moradores dos sambaquis fabricaram, pelo menos desde 4.500 anos atrás, algumas centenas de esculturas de pedra – e umas poucas de osso – representando animais (bem como raras figuras humanas). É provável que os sambaquieiros tenham produzido também esculturas de madeira, que não teriam condição de se preservar ao longo dos milênios para chegar até nós. Esses objetos raramente foram encontrados por arqueólogos, o que diminui seu valor informativo; mesmo assim, a análise dessas peças proporcionou importantes conhecimentos sobre as sociedades do litoral, além de uma amostra intrigante das artes primevas praticadas no Brasil pré-histórico.

Quando falamos da "arte", tendemos a pensar em manifestações não utilitárias e de caráter essencialmente estético, daquelas que costumamos ver em museus. Ora, isso é uma visão recente de nossa cultura ocidental. As imagens da Virgem foram feitas para ser cultuadas numa igreja ou num oratório, não para ser contempladas pelos modernos estetas; um retrato renascentista pretendia proclamar a riqueza e o poder do modelo. Os objetos que vemos hoje nos museus foram, outrora, objetos utilitários – o que não tira deles seu eventual aspecto estético. O mesmo ocorre com os artefatos pré-históricos apresentados nesta exposição, fora de seu contexto original. Além de produtos da perícia de seu autor, eles são, também, produtos da cultura à qual aquele pertencia. Dessa forma, longe de serem criações arbitrárias, obedecem a um propósito e seguem normas estilísticas que nos informam sobre a sociedade que os produziu. Essa civilização extinta se estendeu por cerca de mil quilômetros ao longo do litoral, e a produção de esculturas zoomorfas é um dos vários elementos que a distinguiam de seus vizinhos setentrionais dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, que também edificavam sambaquis.

A forma das peças

Os zoólitos têm entre uma dezena e cerca de setenta centímetros de comprimento; apresentam um volume mais ou menos figurativo, alusivo a um ser vivo (animal ou humano), no qual se abre, na maioria das vezes, uma pequena cavidade ventral ou lateral. Assim, as peças evocam recipientes. Distinguimos duas grandes famílias de esculturas: uma primeira, na qual volumes geométricos predominam sobre a forma real dos animais; e a segunda, na qual a morfologia do ser representado determina aquela da peça.

Vitrine com peças líticas no 34º Panorama da Arte Brasileira
Glass display with lithic pieces on the 34th Panorama of Brazilian Art

The first of these families obeys geometric patterns and can be divided into seven types, six of which can be found throughout the zone of occurrence of zoolites. Sometimes, two pieces of the same kind found with hundreds of miles between them are so similar that they could only have been manufactured at the same place or following the same model. Thus, we must suppose the existence of efficient communication systems along the coast, be it exclusively through exchanges of objects and ideas among neighboring *sambaquis*, be it through journeys of the Sambaquieiros Peoples.

Many zoolites in this family are *cruciform* (a category including three varieties); until our study, one might think that the side appendices were wings, while the back branch would represent a tail; however, they are not always birds, and only the front branch is naturalist; the other parts only compose the geometric volume intended by the sculptor. The cruciform pieces are also subdivided into varieties; one of them (cruciform “A”) corresponds to small pieces—the smallest among the zoolites—shaped as Greek crosses, presenting a ventral circular shallow cavity. No indication other than an eventual incision on the beak denotes it is an animal figuration. Another variety (cruciform “C”) congregates medium to large pieces (some of them the largest among all zoolites). They present elongated body and short side appendices, as well as a rectangular cavity with raised rim, on which the piece is balanced.

Many other zoolites show ovoid morphology; we have gathered them in a category called *nucleiform*, also divided into three varieties (A, B, and C); the nucleiforms “A” are small and quite dense, with very short appendices, horizontally placed and not very distinguished from the central mass; they do not present cavities. It is the only category among the geometric zoolites represented only on a very delimited area (on the border of the states of Santa Catarina and Rio Grande do Sul). Were it not for the

A primeira dessas famílias obedece a padrões geométricos e pode ser dividida em sete tipos, seis dos quais se encontram em toda a zona de ocorrência de zoólitos. Por vezes, duas peças do mesmo tipo encontradas a centenas de quilômetros de distância são tão parecidas entre si que somente poderiam ter sido fabricadas num mesmo local ou seguindo um mesmo modelo. Assim sendo, devemos supor a existência de sistemas de comunicação eficiente ao longo do litoral, seja apenas através de troca de objetos e de ideias entre sambaquis vizinhos, seja através de viagens realizadas pelos sambaquieiros.

Muitos zoólitos dessa família são *cruciformes* (categoria que inclui três variantes); poderia se pensar que os apêndices laterais seriam asas, enquanto o ramo de trás representaria uma cauda; no entanto, não se trata sempre de aves, e apenas o ramo da frente é naturalista; as demais partes apenas compõem o volume geométrico pretendido pelo escultor. As peças cruciformes também estão subdivididas em variantes; uma delas (cruciforme “A”) corresponde a peças pequenas – as menores entre os zoólitos –, em forma de cruz grega, que apresentam uma cavidade ventral circular e rasa. Nenhuma indicação, a não ser uma eventual incisão no bico, denota tratar-se de uma figuração animal. Outra variante (cruciforme “C”) congrega peças médias a grandes (algumas são as maiores entre todos os zoólitos). Apresentam um corpo alongado e apêndices laterais horizontais curtos, assim como uma cavidade retangular com borda saliente, sobre a qual se equilibra a peça.

Muitos outros zoólitos apresentam uma morfologia ovoide; nós os reunimos numa categoria chamada *nucleiforme*, também dividida em três variantes (A, B e C); os nucleiformes “A” são pequenos e muito maciços, com apêndices muito curtos, posicionados horizontalmente e pouco diferenciados da massa central; não apresentam cavidade. Trata-se da única categoria entre os zoólitos geométricos representada apenas numa região bem delimitada (no limite entre o estado de Santa Catarina e o norte do estado do Rio Grande do Sul). Não fosse o contexto cultural, não se pensaria tratar-se de evocação de seres vivos. Os nucleiformes “B” possuem uma cavidade ventral de abertura elíptica e fundo côncavo no volume ovoide; um apêndice anterior cônico forma a cabeça, marcada por um bico inciso e olhos picotados; um apêndice posterior, geralmente achatado, pode ser interpretado como uma cauda; não há nenhum apêndice lateral. Maiores, os zoólitos classificados como nucleiformes “C” apresentam também cabeça e cauda, além de dois pequenos apêndices laterais levantados obliquamente (como se estivessem batendo asas).

Muito mais raras são as peças de formato *triangular* isóscele, que apresentam uma base bem mais larga que a altura. Numa das extremidades da base, uma boca, marcada discretamente por um sulco, indica a cabeça; está oposta a uma parte posterior nitidamente faliforme.

Nucleiformes, cruciformes e triangulares apresentam, portanto, volumes convencionais, sem nenhuma pretensão naturalista. Todas essas peças cruciformes, e boa parte das nucleiformes, eram indicadas como “aves voando” (as primeiras) ou “aves aninhadas” (as segundas); no entanto, os traços anatômicos, geralmente concentrados apenas na cabeça, mostram que muitas delas evocam répteis, mamíferos terrestres ou marinhos, e até tubarões, embora a forma geral dos artefatos não reproduza seu corpo.

Os zoólitos da família “realista”

A outra família de esculturas zoomorfas comporta também tipos bem definidos, mas dentro dos quais a variedade de detalhe é importante, de uma peça para a outra. As peças desta família caracterizam-se pelo fato de fugir do modelo geométrico e serem muito mais naturalistas que as anteriores. Desta vez, a forma geral da escultura corresponde à morfologia do animal representado. Cada uma delas é típica de uma determinada região.

cultural context, one would not think of considering them an evocation of living beings. The nucleiforms “B” have a ventral cavity with an elliptical opening and concave bottom in the ovoid volume; a front conic appendix forms the head, marked by an incisive beak and cut-out eyes; a usually flat back appendix can be interpreted as the tail; there are no side appendices. Larger, the zoolites classified as nucleiforms “C” also present head and tail, as well as two small obliquely raised side appendices (as if they were flapping wings).

Much rarer are pieces with isosceles *triangular* shapes, presenting a base much larger than its height. On one of the base’s ends, a mouth, discreetly marked by depression, indicates the head; it is opposite to a clearly phallic-like back part.

Nucleiform, cruciform, and in triangular shape all present, therefore, conventional volumes with no naturalist intention. Until recently, all these cruciform pieces and most of the nucleiform pieces used to be indicated as “flying birds” (the former) or “nesting birds” (the latter); however, the anatomic outlines, usually concentrated exclusively on the head, show that many of them evoke reptiles, terrestrial or aquatic mammals, and even sharks, even though the general shape of the artifacts do not reproduce their bodies.

The Zoolites in the “Realistic” Family

The other family of zoomorphic sculptures also encompasses very defined types, but within which the variety of detail is significant, varying from one piece to the next. The pieces in this family are characterized by the fact that they stray from the geometric model and are much more naturalist than the previous. This time, the general shape of the sculpture corresponds to the morphology of the animal that is represented. Each one of them is typical of a determined area.

At the border between Paraná and Santa Catarina states, those objects were made of whale bones (long bones or tympanic bone), representing whales and birds, generally in a quite realistic manner.

The zoolites *on a pedestal* are found in central Santa Catarina State. Those pieces present two superimposed, quite different volumes: the upper volume corresponds to the zoomorphic representation while the cavity (very deep and concave) opens onto the globular volume serving as a base. The animals represented are whales, fish, or birds—maybe a turtle as well.

The “A” type *flat-form* zoolites are found from the south of the same state (Laguna area) to the coast of Torres. They are flat representations of fish (the largest piece is 47 centimeters—18.5 inches—long and only 2.5 centimeters—1 inch—thick). They present an extensive—albeit shallow—cavity, always located on the left side. They do not present eyes, but a mouth with marked raised jawbones, pectoral, anal, and tail fins that are well distinguished and marked by incisions. The dorsal and ventral fins, on the other hand, are divided into segments (inexistent in nature), each one of them also highlighted by incisions. Regarding the realism of these sculptures, suffice it to say that it is possible to recognize the genus, the species, and even the gender of most of the fish represented.

Few in numbers and found from the island of Santa Catarina to Rio Grande do Sul State, the “B” type *flat-form* zoolites present similar morphology: flat (even though they are thicker than the former ones), with a side cavity; however, they represent both terrestrial animals (armadillo, possibly, coati) and aquatic (ray, flounder); they do not present incisions other than the one to indicate the mouth.

Na divisa do Paraná e de Santa Catarina, esses objetos foram feitos em osso de baleia (ossos longos ou bula timpânica), representando baleias e aves de maneira geralmente bem realista.

Os zoólitos *sobre pedestal* são encontrados no centro do estado de Santa Catarina. Essas peças apresentam dois volumes sobrepostos, bem diferenciados: o superior corresponde à representação zoomorfa, enquanto a cavidade (muito profunda e côncava) abre-se no volume globular que serve de base. Os animais representados são baleias, peixes ou aves – talvez uma tartaruga também.

Os zoólitos *platiformes* de tipo “A” encontram-se desde o sul do mesmo estado (região de Laguna) até o litoral de Torres. São representações achatadas de peixes (a peça maior, com 47 centímetros de comprimento, tem apenas 2,5 centímetros de espessura). Apresentam uma cavidade ampla – porém rasa – sempre localizada do lado esquerdo. Não apresentam olhos, mas uma boca com a protuberância dos maxilares marcada, nadadeiras pectorais, anal e caudal, bem delineadas e marcadas por incisões. As nadadeiras dorsal e ventral, por sua vez, são divididas em segmentos (inexistentes na natureza), cada um também ressaltado por incisões. Quanto ao realismo dessas esculturas, basta dizer que é possível reconhecer o gênero, a espécie e até o sexo da maioria dos peixes figurados.

Pouco numerosos e encontrados desde a ilha de Santa Catarina até o Rio Grande do Sul, os zoólitos *platiformes* de tipo “B” apresentam uma morfologia parecida: achatada (embora sejam mais espessos que os anteriores), com cavidade lateral, mas representam tanto animais terrestres (tatu, possivelmente, quati) quanto aquáticos (raia, linguado); não apresentam incisões, a não ser para indicar a boca.

Nota-se que os zoólitos platiformes (“A” e “B”) são os únicos cuja cavidade é visível, quando o objeto é colocado em equilíbrio no chão.

A categoria dos zoólitos *paquiformes* agrega uma grande variedade de peças maciças; são geralmente representações de quadrúpedes, que não entram em nenhuma das categorias anteriores. Nem todos possuem uma cavidade e, quando esta existe, pode estar localizada de forma aberrante; por exemplo, um quadrúpede tem sua depressão no local da cabeça!

É difícil saber se as *esculturas de osso* participam do mesmo universo simbólico dos zoólitos, pois apresentam morfologia diferente. No entanto, o fato de algumas delas terem sido feitas a partir de bula timpânica de baleia (osso do ouvido interno) – que apresenta uma cavidade natural, mantida na parte ventral da representação – reforça esta possibilidade. Os temas representados são exclusivamente aves e baleias.

Os autores das esculturas

Nota-se que, em cada categoria de zoólitos, ocorre uma maioria de peças bem elaboradas, com apurada simetria e nitidez de volumes, assim como precisão nos detalhes; algumas oferecem marcas de uma certa criatividade e, até, notas humorísticas, que mostram que seus autores, embora respeitassem as rígidas regras exigidas para sua produção, podiam expressar, até certo ponto, sua personalidade. Em compensação, também se encontram esculturas de feitura medíocre. Dessa forma, não parece que todos eles tenham sido feitos por especialistas experientes. Apenas um exemplar parece inacabado. Dependendo do tipo e da peça, a fabricação de um zoólito podia requerer poucas horas (no caso de várias peças do tipo nucleiformes “A”) ou até algumas centenas de horas de trabalho (certos nucleiformes e cruciformes “C”, ou platiformes “A”). Alguns arqueólogos pensam que os autores

We observe that the flat-form zoolites (both “A” and “B”) are the only ones whose cavity is visible when the object is balanced on the floor.

The category of *thick-form* zoolites aggregates a large variety of dense pieces; they are generally representations of quadrupeds, which cannot be included in any of the previous categories. Not all of them have a cavity and, when it does exist, it can be located in an aberrant manner; for instance, a quadruped has its depression in lieu of its head!

It is difficult to know whether the *bone sculptures* participate in the same symbolic universe as the zoolites, as they present different morphology. However, the fact that some of them were made from tympanic whalebone (bone in the inner ear)—which shows a natural cavity, maintained on the ventral part of the representation—reinforces this possibility. The represented themes are exclusively birds and whales.

The Sculptures’ Authors

We note that, in each category of zoolites, a majority of well-elaborated pieces occur, with sharp symmetry and volumes, as well as precision of details; some offer marks of creativity and, even, humoristic tones, showing that their authors, even though they respected rigid rules for their production, were able to express, up to a certain point, their personalities. On the other hand, there are also sculptures of mediocre manufacture. Thus, it does not seem that all of them were made by experienced experts. Only one piece seems unfinished. Depending on the type and the piece, the production of a zoolite might require just a few hours (in the instance of many pieces in the “A” type nucleiforms) or up to a few hundred hours of work (certain “C” nucleiforms and cruciforms, or “A” flat-forms). Some archeologists think that these sculptures’ authors would be experts supported by the community, which would indicate the emergence of a complex society with social and hierarchy differentiations. However, we believe that the restricted number of these pieces would not require experts’ dedication; beyond that, any fisherman, hunter, and gatherer from the *sambaquis* would easily have, throughout some weeks or a few months, tens of free work hours to produce most of the stone sculptures.

What the Sculptures Inform about the Culture of Southern *Sambaquis*

The concentration of zoolites on the southern coast (excluding the central and northern Brazilian coast) and the homogeneity of geometric types with cavity throughout more than one thousand kilometers (620 miles) suggests that these Sambaquieiros Peoples shared common ideology, which set them apart from their neighbors, both the populations occupying the inner land and the fishermen-gatherers who lived on their southern and northern borders. On the other hand, if the sculptures in the geometric category highlight shared values, the more naturalistic types, more geographically limited, show the existence of regional peculiarities. Those differences can also be found in other types of utilitarian or adornment objects made of bone, tooth, and stone. Through these diagnostic-artifacts, we were able to identify different territories. Those cuts deduced from material culture coincide with areas in which the study of skeletons show that they were inhabited by biologically distinct groups. As a matter of fact, even though there are cranial similarities among all Sambaquieiros Peoples in the south of Brazil, the bone remains of each area display some peculiarities that point to a certain local endogamy.

Tatu. Peça lítica com cavidade, pertencente à família dos zoólitos “realistas”
Armadillo. Lithic piece with cavity, belongs to the family of the “realistic” zoolites

dessas esculturas seriam especialistas mantidos pela coletividade, o que indicaria a emergência de uma sociedade complexa com diferenciações sociais e hierarquia. De fato, o número restrito destas peças não iria requerer a dedicação de especialistas; além disso, qualquer pescador, caçador e coletor dos sambaquis disporia facilmente, ao longo de algumas semanas ou poucos meses, das dezenas de horas de trabalho necessárias para realizar a maioria das esculturas de pedra.

O que as esculturas informam sobre a cultura dos sambaquis meridionais

A concentração dos zoólitos no litoral meridional (com exclusão do litoral central e setentrional brasileiro) e a homogeneidade dos tipos geométricos com cavidade ao longo de mais de mil quilômetros sugere que estes sambaquieiros compartilhavam uma ideologia comum, que os diferenciava de seus vizinhos, tanto das populações interioranas quanto dos pescadores-coletores que moravam em suas fronteiras meridional e setentrional. Por outro lado, se as esculturas da categoria geométrica evidenciam valores compartilhados, os tipos mais naturalistas, mais limitados geograficamente, mostram a existência de peculiaridades regionais. Essas diferenças, nós as encontramos também em outras categorias de objetos utilitários ou adornos feitos de osso, dente e pedra. Através desses artefatos diagnósticos, pudemos identificar diversos territórios. Esses recortes deduzidos da cultura material coincidem com zonas que os estudos dos esqueletos mostram ter sido habitadas por grupos biologicamente distintos. Com efeito, embora haja uma forte semelhança entre os crânios de todos os sambaquieiros do sul do Brasil, os restos ósseos de cada região apresentam algumas peculiaridades que apontam para certa endogamia local.

Voltando aos zoólitos, podemos arriscar uma analogia. Da mesma forma que todos os cristãos compartilham alguns temas que encontramos em seus locais de culto (sendo a cruz o principal), as diversas facções – regionais ou ideológicas – expressaram-se através de temas “secundários”. Por exemplo, a presença de imagens da Virgem diferencia as igrejas católicas e ortodoxas dos templos protestantes;

Back to the zoolites, we can tentatively try an analogy. In the same way that all Christians share some themes we find in their places of cult (the cross being the main theme), different factions—either regional or ideological—express themselves through "secondary" themes. For instance, the presence of images of the Virgin Mary sets apart Catholic and Orthodox churches from Protestant temples; some saints are only found in countries with an Orthodox (St John Chrysostom) or Catholic (St Ignatius) tradition. Even in a Catholic context, figures such as Priest Cícero only have local relevance (in the Brazilian Northeast), while St Peter is seen everywhere. In the same manner, in the world of southern *sambaquis*, the "geometric" family was shared by all (just like the cross for Christians), while each region would have "local" types (nucleiforms "A," types in the "realist" family, bone pieces) to express their peculiar way of interpreting the double fundamental scheme "cavity-animal." Of course, this comparison with our Western culture does not mean that the zoolites were necessarily objects with a religious character.

Theme

We observe the complete lack of representation of objects or vegetables. Invertebrate representations (shells or crustaceans) are also absent, even though they abound in the building materials and food waste disposal areas in the sites. The human figure—albeit present—is exceedingly rare. As has been mentioned before, it is not possible to identify what most of the pieces represent; among geometric pieces, anatomical details are restricted to the head. From a total of 270 analyzed pieces, only forty-four have their themes identified: eleven terrestrial animals, nineteen aquatic animals, and fourteen flying animals. Among the marine animals, we recognize a fish with electric organs, a couple of acara and another couple of anchovies (the heads of the male and one female are represented on the same support), two specimens of trunkfish, one mullet, one sargo, one ray, one hammer-shark, and one great white shark. We can also see one penguin, one sea wolf, and one *saurus* (probably an alligator). Three *whales* and a seal were also sculpted, as well as three other nonidentified cetaceans and one manatee. Among the few unquestionable representations of flying animals, we will highlight those made of whale bone: one albatross and one owl, as well as two birds with no particular traits; made of stone, we can recognize one bat, three birds with curved beaks that could be birds of prey, and two birds with "crests." The few terrestrial animals that can be identified are one tapir, one armadillo, one turtle, one large rodent, maybe a coati. We must note that the beings living in water are the most well represented, and almost the only ones that can be identified with precision, having, at times, even its gender indicated. Those species that are identifiable are not the ones that are most consumed by the Sambaquieiros Peoples (they would be a black drum, weakfish, snook, grunt, and catfish, which were not represented); not all of them represent animals that are impressive for their size or danger.

Meaning of the Zoomorphic Sculptures

Following the currently dominating fad among researchers of seeing shamanism everywhere, should the zoolites be considered as illustrations of such practices, representing birds and felines that accompanied the shaman (or the shaman himself) in his journey to the spirit world? Their cavity would be, then, the place to prepare some hallucinogenic drug, through which one would enter the essence of the spirit world. We should, however, remember that the zoolites precede ethnographically documented "shamanistic" practices by millennia. Similarly, there are no felines or birds among the zoolites (animals typically related to Native American shamanism); would the spirit world be aquatic for the Sambaquieiros Peoples? In any case, these are mere speculations sustained only by not-very-

alguns santos são encontrados apenas em países de tradição ortodoxa (São João Crisóstomo) ou católica (Santo Inácio). Mesmo em contexto católico, figuras como aquela do Padre Cícero têm relevância apenas local (no Nordeste brasileiro), enquanto São Pedro aparece em qualquer parte. Da mesma forma, no mundo dos sambaquis meridionais, a família "geométrica" era compartilhada por todos (tal como a cruz para os cristãos), enquanto cada região disporia de tipos "locais" (nucleiformes "A", tipos da família "realista", peças de osso), para expressar sua forma peculiar de interpretar o duplo esquema fundamental "animal-cavidade". É claro que esta comparação com nossa cultura ocidental não significa que os zoólitos fossem obrigatoriamente objetos de cunho religioso.

Temática

Nota-se a total ausência de representações de objetos ou de vegetais. Ausentes também estão os invertebrados (conchas ou crustáceos), numerosos no material construtivo e nas lixeiras dos sítios. A figura humana – embora presente – é extremamente rara. Como já dissemos, não se pode identificar o que a maioria das peças representa; entre as peças geométricas, os detalhes anatômicos limitam-se à cabeça. De um total de 270 peças analisadas, apenas 44 têm seu tema identificado: onze animais terrestres, dezenove aquáticos e catorze voadores. Entre os animais aquáticos, reconhecem-se um peixe com órgãos elétricos, um casal acará-diadema, e outro casal, de anchovas (as cabeças do macho e de uma fêmea são representadas num mesmo suporte), dois exemplares de baiacu, uma tainha, um sargo, uma raia, um tubarão-martelo e um tubarão anequim. Aparecem, também, um pinguim, um lobo-marinho e um sauro (provavelmente, um jacaré). Três *baleias* e uma foca foram também esculpidas, além de outros três cetáceos não identificáveis e de um peixe-boi. Entre as poucas representações inquestionáveis de volátil, destacaremos aquelas feitas em osso de baleia: um albatroz e uma coruja, assim como duas aves sem traços específicos; de pedra, reconhecem-se um morcego, três aves com bico recurvado, que poderiam ser rapaces, e duas aves com "crista". Os poucos animais terrestres reconhecíveis são uma anta, um tatu, um jabuti, um grande roedor, talvez um quati. Notemos que os seres que vivem na água são os mais bem representados, e quase os únicos que podem ser identificados com precisão, tendo, por vezes, até seu sexo indicado. As espécies reconhecíveis não são as mais consumidas pelos sambaquieiros (seriam os peixes miraguaia, corvina, robalo, roncador e bagre, que não foram representados); nem todas elas representam animais impressionantes por seu porte ou periculosidade.

Significado das esculturas zoomorfas

Seguindo a moda atualmente dominante entre os pesquisadores de ver xamanismo em toda parte, deveriam ser os zoólitos considerados ilustração de práticas desse tipo, representando eles as aves e os felinos companheiros dos xamãs (ou do próprio xamã) durante sua viagem para o mundo dos espíritos? Sua cavidade seria, então, o local de preparação de alguma droga alucinógena, pela qual se penetraria na essência do mundo dos espíritos. Devemos, no entanto, lembrar que os zoólitos antecedem em milênios as práticas "xamanísticas" documentadas etnograficamente. Outrossim, não há felino nem aves entre os zoólitos (animais tipicamente relacionados ao xamanismo ameríndio); seria o mundo dos espíritos aquático, para os sambaquieiros? De qualquer forma, trata-se de meras especulações, sustentadas apenas por um comparativismo etnográfico pouco convincente. Podemos também procurar outras pistas, por exemplo, salientando a presença, em várias peças, de traços ligados ao sexo e à reprodução. Já salientamos que várias peças apresentam uma extremidade faliforme; zoólitos apresentam, num mesmo suporte, dois peixes da mesma espécie, porém, de sexo diferente. O sexo masculino é representado em uma raia (a não ser que se trate de uma representação

Albatroz. Peça executada com osso de baleia, classificada como escultura zoomorfa
Albatross. Piece executed on whale bone. Classified as zoomorphic sculpture

convincing ethnographic comparativism. We can also look for other clues, for instance, highlighting the presence, in many pieces, of traits connected to sex and reproduction. We have already highlighted many articles that present a phallic-like end; zoolites present, on the same support, two fishes of the same species, however, of different genres. The male genre is represented on a ray (unless it is the representation of a dart?). Another shows two birds in copulation position; while another piece represents a bird with four chicks in a nest. Would these objects be related to myths or rituals referring to reproduction? It is possible, but the peculiarities of each category point to many different functions and meanings. Illustrating this, the “A” type *flat-form* zoolites present an intriguing characteristic. Even though they are very realistic pieces, whose outline imitates that of the reproduced fish, the anal and dorsal fins are divided into many segments. This fragmentation seems to have been made to highlight the rhythm expressed by the sets of incisions made on each fin or segment of the same piece. As a matter of fact, the series of incisions always form multiples one of the others or present defined arithmetic progression. For instance, the fins on a fish sculpture from Cabo Santa Marta show the following sequence: four incisions (on a pelvic fin); three incisions (on a pectoral fin); three series of four incisions (on one face of the first segment of the dorsal fin), and a continuous series of twelve incisions (on the other face of the same fin); the second segment of dorsal fin is smooth. Another fish, found in northern Rio Grande do Sul, presents eight, sixteen, and twenty-four incisions on the three represented fins. As all the sculptures of this type show some rhythmic formula, with one sole exception, it cannot be a casualty. Obviously, we are not suggesting it is a case of teaching multiplication to *curumins* [Native children]; however, the recurrence of this phenomenon, exactly in one of the types with greater visual appeal, indicates that it is a manifestation of high symbolic value.

One important issue is to know to whom these sculptures belonged; were they individual possessions, objects of collective usage by segments of the society (halves, clans, lineages)?

do dardo?). Outro mostra dois pássaros em posição de cópula; enquanto outra peça representa um pássaro com quatro filhotes aninhados. Estariam esses objetos relacionados a mitos ou rituais referentes à reprodução? É possível, mas as peculiaridades de cada categoria apontam para diversas funções e significados. Ilustrando isso, os zoólitos *platiformes* de tipo “A” apresentam uma peculiaridade intrigante. Embora sejam peças muito realistas, cujo contorno imita aquele do peixe reproduzido, as nadadeiras anal e dorsal são recortadas em vários segmentos. Esta fragmentação parece ter sido feita para ressaltar o ritmo expresso pelos conjuntos de incisões realizadas em cada nadadeira ou segmento de uma mesma peça. Com efeito, as séries de incisões sempre formam múltiplos uns dos outros ou apresentam uma progressão aritmética definida. Por exemplo, as nadadeiras de uma escultura de peixe proveniente do cabo Santa Marta apresentam a seguinte sequência: quatro incisões (numa nadadeira pélvica); três incisões (em cada nadadeira peitoral); três séries de quatro incisões (numa face do primeiro segmento da nadadeira dorsal) e uma série contínua de doze incisões (na outra face da mesma nadadeira); o segundo segmento de nadadeira dorsal é liso. Outro peixe, encontrado no norte do Rio Grande do Sul, apresenta oito, dezesseis e vinte e quatro incisões nas três nadadeiras representadas. Como, a não ser uma única exceção, todas as esculturas desse tipo apresentam alguma fórmula rítmica, não pode ser uma casualidade. Obviamente, não sugerimos se tratar de ensinar tabuada para curumins; no entanto, a recorrência desse fenômeno, justamente num dos tipos de maior apelo visual, indica tratar-se de uma manifestação de forte valor simbólico.

Uma questão importante é saber a quem pertenceram essas esculturas; seriam posses individuais, objetos de uso coletivo de segmentos da sociedade (metades, clãs, linhagens)?

A existência de três sepultamentos com zoólitos poderia sugerir tratar-se de bens possuídos por indivíduos. Dois mortos estavam acompanhados por três esculturas cada – um deles encontrava-se na base da ocupação do sambaqui de Pântano do Sul, na ilha de Santa Catarina. O terceiro sepultamento (no litoral de Joinville) era de um homem enterrado em estrutura excepcionalmente complexa, sobre uma tábua de osso de baleia, acompanhado por um zoólito e restos de peixes grandes. No entanto, a raridade destas esculturas sugere que não deviam ser propriedades, pelo menos de pessoas comuns. Com efeito, são conhecidos apenas cerca de 260 exemplares de zoólitos – provavelmente a grande maioria daqueles que existiram nas centenas de sítios destruídos, pois esses objetos bonitos eram muito procurados pelos imigrantes, particularmente de origem alemã. Os três sepultamentos com zoólitos mencionados parecem muito pouco em comparação com os milhares de esqueletos não associados a esculturas que já foram exumados. São poucas esculturas, para populações que imperaram no litoral durante milênios. Dessa forma, parece provável que apenas algumas pessoas de importância excepcional poderiam ser “donos” de zoólitos. Talvez fossem fundadores de uma linhagem, e/ou de um sítio importante, usado como referência regional; ou um “xamã” de prestígio ímpar. Nota-se que os zoólitos provavelmente não seriam um emblema pessoal, já que uma única pessoa poderia ter mais de um (como se verifica nos sepultamentos de Cubatãozinho e de Pântano do Sul).

Os poucos zoólitos para os quais se dispõe de uma datação foram encontrados em níveis cuja antiguidade varia entre 4.500 e pouco mais de 3.000 AP. A grande maioria dessas peças (86 esculturas, ou seja, um terço das esculturas conhecidas – incluindo aquelas das quais não se sabe o local de origem) foi achada em apenas seis sítios. Não se encontrou nenhum zoólito na maioria dos sítios escavados ou destruídos, mesmo naqueles utilizados como cemitério. Portanto, parece claro que nem todas as pessoas importantes de uma comunidade possuíam esses objetos – pelo menos aqueles feitos de pedra ou de osso, que se preservaram. Quase todos deviam ser conservados no que seria a “capital” de cada grande comunidade: um sítio conchífero na região de Torres; um esconderijo perto de Imbituba; um sambaqui

The existence of three burials with zoolites might suggest they were goods owned by individuals. Two skeletons were accompanied by three sculptures each—one of them was on the base of the occupation of the Pântano do Sul *sambaqui*, at Santa Catarina Island. The third burial (on Joinville's coast) was of a man buried in an exceptionally complex structure, on a whale bone plank, accompanied by one zoolite and remains of large fish. However, the rarity of these sculptures suggests that they were probably not properties, at least not belonging to ordinary people. As a matter of fact, only about 260 pieces of zoolites are known—perhaps the vast majority of those that existed in the hundreds of destroyed sites, as those beautiful objects were highly sought after by immigrants, particularly those of German origin. The three mentioned burials with zoolites are not very similar in comparison to thousands of skeletons not associated with sculptures that have been exhumed. The number of sculptures is small for populations who reigned over the coast for millennia. Thus, it seems probable that only a few people of exceptional importance could be "owners" of zoolites. They were maybe founders of a lineage and/or of an important site, used as a regional reference; or a "shaman" of incomparable prestige. We observe that the zoolites were probably not a personal insignia, as one person could have more than one (as verified in the burials of Cubatãozinho and Pântano do Sul).

The few zoolites for which dating is available were found in levels whose antiquity varies from forty-five hundred and a little over three thousand BP. The vast majority of these pieces (eighty-six sculptures, that is, one-third of known sculptures—including those with unknown origin place) were found in only six sites. No zoolites were found in most of the excavated or destroyed sites, even on those used as cemeteries. However, it seems clear that not all important people in a community possessed these objects—at least those made of stone or bone, which were preserved. Almost all of them must have been preserved in what would be the "capital" of each large community: a shell site in the area of Torres (RS); a hiding place near Imbituba (SC); a *sambaqui* in Santa Catarina Island, and two in the Joinville area; these were maybe successive "capitals"—a hypothesis that only dating would be capable of supporting. A site in Paraná (Matinhos) still contained five pieces—many of them made of bone. On the other sites, only one to three zoolites have been found. More than personal objects, they would be the symbols of the society that produced them. That would explain the systematic destruction verified on some sites, particularly the *sambaqui* #9, of Conquista (near Joinville), where many sculptures were broken, maybe when newcomers had arrived, or perhaps rebelling groups had overpowered the former owners of the sites. It is possible that the hiding places—such as that of Santana Island, near Imbituba (where fourteen zoolites were hidden) and others, where only isolated pieces were found—are records of a period of turmoil with political, religious, or population-related changes. Separate findings throughout the valley of Jacuí River, on the east, and the Uruguayan coast, to the south, could, on their part, illustrate both networks of pacific exchanges and warring phenomena—when populations from the inner land would have provoked the collapse of the *sambaquis* culture, destroying part of their symbols and taking the remaining as trophies.

Function of the Zoomorphic Sculptures and Their Cavity

What would have been the function of these objects?

Many pieces deem evident a search for color, formal regularity, and harmonious proportions. Some are made with porphyry rock, with beautiful visual appeal; another one, of basalt, was elaborated according to a "slice" of metaquartzite in a contrasting color, which was chosen to form the symmetry axis of the representation. There is no doubt that certain sculptures are particularly beautiful while some others seem to have been done with not so much care or by an artisan with mediocre skills (maybe by a child)—particularly on the Torres site.

na ilha de Santa Catarina, e dois na região de Joinville; talvez estas fossem "capitais" sucessivas – uma hipótese que apenas datações poderiam sustentar. Um sítio do Paraná (Matinhos) ainda continha cinco peças – várias delas, de osso. Nos demais sítios, encontraram-se apenas de um a três zoólitos. Mais que objetos pessoais, os zoólitos seriam emblemas da sociedade que os produzia. Isso explicaria a destruição sistemática que se verifica em alguns sítios, particularmente no sambaqui nº 9, de Conquista (perto de Joinville), onde várias esculturas foram quebradas, talvez quando recém-chegados ou talvez grupos de revoltosos tivessem sobrepujado os antigos donos dos sítios. É possível que os esconderijos – como aquele de Santana, perto de Imbituba (onde foram escondidos catorze zoólitos) e outros, onde foram achadas apenas peças isoladas – registrem um período conturbado de mudanças políticas, religiosas ou de populações. Achados isolados ao longo do vale do rio Jacuí, a leste, e do litoral uruguaio, para o sul, poderiam, por sua vez, ilustrar tanto redes de troca pacíficas, quanto fenômenos belicosos – quando populações interioranas teriam provocado o colapso da cultura dos sambaquis, destruindo parte de seus símbolos e levando os demais como troféu.

Função das esculturas zoomorfas e de sua cavidade

Qual teria sido a função destes objetos?

Muitas peças evidenciam uma busca de colorido, de regularidade formal e de proporções harmoniosas. Algumas são feitas com rochas porfíricas, de belo apelo visual; outra, de basalto, foi elaborada em função de uma "fatia" de metaquartzito de cor contrastante, que foi escolhida para formar o eixo de simetria da representação. Não há dúvida de que certas esculturas são particularmente bonitas, enquanto algumas parecem ter sido feitas sem muito cuidado ou por um artesão de habilidade medíocre (talvez por uma criança) – particularmente, no sítio de Torres.

Parece, no entanto, que as esculturas dos sambaquis não eram (apenas) obras de arte, no sentido de que sua função primordial não seria estética. Para explicar a cavidade presente na grande maioria das peças, levantou-se a hipótese de que seriam crisóis para moer produtos. Nesse caso, estes teriam de ser de alto valor, para justificar o investimento em sua fabricação, e utilizados em pequena quantidade (em razão da pequena capacidade da cavidade). Podemos acrescentar que as cavidades muito rasas dos platiformes não permitiriam manter um pó leve no lugar; tratar-se-ia de matérias pastosas ou, então, duras, possivelmente destinadas a ser fragmentadas. No início do século XX, levantou-se a hipótese de tratar-se de objetos para preparar a *parica* (um produto alucinógeno), imitando os famosos tabletes em madeira de Tiahuanaco (famoso sítio boliviano), que eram feitos de madeira e apresentavam também ornamentação zoomorfa. No entanto, esses tabletes andinos são completamente distintos dos zoólitos. De qualquer forma, se houvesse influência cultural, teria ocorrido no sentido contrário, já que os zoólitos brasileiros são bem mais antigos que as peças andinas. Nossas tentativas de identificar resíduos de produtos orgânicos nas cavidades dos zoólitos nos anos 1970 não deram resultados, e não parece haver marcas de utilização para moer nelas produtos muito duros. Devemos lembrar também que certos tipos não apresentam cavidades, o que sugere que estas teriam a ver apenas com uma parte das funções possíveis desses objetos. Esta impressão se reforça pelo fato de as cavidades não serem normalmente visíveis, quando as peças estão estabilizadas, repousando sobre a barriga. No Rio Grande do Sul, as cavidades podem até ser reduzidas a uma simples *cupule* (pequena depressão circular com cerca de dois centímetros de diâmetro), como se sua função de receptáculo fosse mais simbólica que real. Por outro lado, algumas esculturas em osso adornavam a extremidade de bastões feitos de osso de baleia – provavelmente

It seems, however, that the sculptures of the *sambaquis* were not (solely) artworks, in the sense that their primordial function would not be aesthetic. To explain the cavity present on the major part of the pieces, there was a hypothesis that they would be mortars to grind products. In that case, these would have to be of high value in order to justify the investment in its production, and used in small quantities (due to the small capacity of the cavity). We can add that the very shallow holes of the flat-forms would not allow for a light powder to stay in place; it would be used for pastes or hard materials, possibly destined to be fragmented. In the early 20th century, there was the hypothesis that they would be used to prepare *parica* (a hallucinogenic product) imitating the famous wood tablets from Tiahuanaco (a famous Bolivian site), which were made of wood and also presented zoomorphic ornamentation. However, those Andean tablets were entirely distinct from the zoolites. In any way, if there were a cultural influence, it would have occurred in the opposite direction, as the Brazilian zoolites are much older than their Andean counterparts. Our attempts to identify residues of organic products in the cavities of the zoolites in the 1970s did not yield results, and there seem to be no marks of use to grind very hard products on them. We should also remember that some types do not present cavities, which suggests that they would be connected to only one part of the possible functions of these objects. This impression in reinforced by the fact that the cavities are not usually visible, when the pieces are stabilized, resting on their bellies. In Rio Grande do Sul, the cavities can even be reduced to a simple *cupule* (small circular depression with about two centimeters—2/3 inches—in diameter), as if their function as recipient were more symbolic than actual. On the other hand, some bone sculptures adorned the ends of staffs made of whale bone—probably dart shooters—and maybe they had an entirely different role than the other pieces.

The function of the cavities will only be clarified when new discoveries allow to dispose of pieces found by archeologists, in which residues of utilization—destroyed by the “cleaning” treatment to which the pieces were submitted in the past—may be analyzed. During the preparation for this exhibition, we have been able to collect new samples of residues present in the cavity of a cruciform zoolite, whose chemical composition is currently being analyzed; in them, chemists from the CECOR-UFMG and Evora University found organic material, the origin of which they are now trying to identify. While we wait for the complete results, we can only be sure that these zoomorphic artifacts had a crucial meaning to the *sambaquis* dwellers. Possibly, equivalent to our flags or our images of patron saints.

Bibliography

Cabral, O. “Da raridade dos zoólitos platiformes e sua presença exclusiva nos sambaquis do litoral de Laguna.” *Anais do Instituto de Antropologia* (Florianópolis) 1, no. 1, 1968, 3–14.

Faria, L. de Castro. *A arte animalista dos paleoameríndios do litoral do Brasil*. Rio de Janeiro: Publ. Avulsas do Museu Nacional, no. 26 (Rio de Janeiro), 1959.

Gonzalez, M.; Milheira, R. Guedes. “Reinterpretando o zoomorfo tubarão da coleção Carla Rosane Duarte Costa.” *Cadernos do Lepaarq* 2, no. 4. Pelotas: Editora da UFPEL, 2005, 85–97.

Prous, A. “Catalogue raisonné des sculptures préhistoriques zoomorphes du Brésil et de l’Uruguay.” Dédalo. São Paulo: USP, 1974, 11–127.

_____. “Les Sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l’Uruguay.” *Cahiers’d’Archéologie d’Amérique du Sud*, nº 5. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. 175 pp.

_____. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UNB, 1992. 612 pp.

Tiburtius, G. & Bigarella, I. K. “Objetos zoomorfos do litoral de Santa Catarina e Paraná.” *Pesquisas*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, #7, 1960. 51 pp.

Ave. Peça zoomorfa, executada com rocha porfírica, apresentando cavidade
Bird. Zoomorphic piece, executed on porphyry rock, presenting cavity

propulsores de dardos – e talvez tivessem um papel totalmente diferente das demais peças. Somente se poderá esclarecer a função das cavidades quando novas descobertas permitirem dispor de peças encontradas pelos arqueólogos, nas quais se possam analisar resíduos de utilização – destruídos pelo tratamento de “limpeza” a que as peças coletadas eram antigamente submetidas. Conseguimos, na oportunidade da preparação desta exposição, coletar novas amostras de resíduos presentes na cavidade de um zoólito cruciforme, cuja composição química se encontra atualmente em fase de análise pelos químicos do CECOR-UFMG e da Universidade de Évora; já se verificou nelas a presença de matéria orgânica, e se procura agora identificar sua origem. Enquanto aguardamos os resultados definitivos, podemos apenas ter certeza de que estes artefatos zoomorfos tinham um significado simbólico muito importante para os moradores dos sambaquis. Possivelmente, equivalente a nossas bandeiras ou a nossas imagens de padroeiros.

Bibliografia

CABRAL, O. “Da raridade dos zoólitos platiformes e sua presença exclusiva nos sambaquis do litoral de Laguna”. *Anais do Instituto de Antropologia. Florianópolis*, vol. 1, nº 1, 1968, pp. 3-14.

FARIA, L. de Castro. *A arte animalista dos paleoameríndios do litoral do Brasil*. Rio de Janeiro: publ. avulsas do Museu Nacional, nº 26, Rio de Janeiro, 1959.

GONZALEZ, M.; MILHEIRA, R. Guedes. “Reinterpretando o zoomorfo tubarão da coleção Carla Rosane Duarte Costa”. *Cadernos do Lepaarq*, vol. 2, nº 4. Pelotas: Editora da UFPEL, 2005, pp. 85-97.

PROUS, A. “Catalogue raisonné des sculptures préhistoriques zoomorphes du Brésil et de l’Uruguay”. *Dédalo*. São Paulo: USP, 1974, pp. 11-127.

_____. “Les Sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l’Uruguay”. *Cahiers d’Archéologie d’Amérique du Sud*, nº 5. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1977. 175p.

_____. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UNB, 1992. 612p.

TIBURTIUS, G. & BIGARELLA, I. K. “Objetos zoomorfos do litoral de Santa Catarina e Paraná”. *Pesquisas.* São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas, nº 7, 1960. 51p.

Sambaquis do litoral de Santa Catarina, fotografias de Ding Musa produzidas para *Vestígios*, de Marta Soares, com direção de arte de Leandro Lima
Sambaquis [shell mounds] in the Santa Catarina State coast, photo by Ding Musa produced for *Vestígios*, by Marta Soares, with art direction by Leandro Lima

Escavações no sambaqui de Jabuticabeiras II, Santa Catarina.
Cortesia Madu Gaspar, Museu Nacional, Rio de Janeiro, década de 1990
Excavations in *sambaqui* [shell mounds] Jabuticabeiras II, Santa Catarina State.
Courtesy Madu Gaspar, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1990s

Typological table

Morphology			Cavity			Size	Naturalism			Geographic extension
Kind	Body	# of lateral appendices	Shape	Depth	Delimit.		Grade	Segment.	Global	
Nucl. “A”	ovoid	2	absent	-	-	small	1			Northern RS and Southern SC
Nucl. “B”	ovoid	0	oval	medium	absent	medium-small	2			SP through RS
Nucl. “C”	ovoid	2	oval	deep	absent	medium-large	2 or 3	X		SP through RS
Cruc. “A”	Greek cross	2	circular	shallow	salient	small	2			PR through RS
Cruc. “C”	Latin cross	2	rectangular	medium	salient	large	2 or 3	X		SP through Uruguay
Triangle	triangle	0	absent	-	-	medium-small	2			SP through Central SC
Flat-form “A”	flat + +	flippers	lateral	shallow	absent	medium-large	4		X	Southern SC through Northern RS
Flat-form “B”	flat		lateral	shallow / med	present/ absent	medium	3 or 4		X	Central SC through Northern RS
Pedestal	2 volumes	0	circular	deep	absent	medium-small	3 or 4		X	SC through Northern RS
Bone	varied	0	absent or natural	natural or absent		small	3 or 4		X	PR and Northern SC

Caption

Grade-1 Realism:
No identification details
(no eyes, no mouth).

Grade-2 Realism:
Presence of eyes and mouth.

Grade-3 Realism:
Whether it is a terrestrial, aquatic,
or flying animal can be identified.

Grade-4 Realism:
At least genus, occasionally species
and genre can be identified.

Tabela tipológica

Morfologia			**Cavidade**			**Tamanho**	**Naturalismo**			**Extensão geográfica**
Tipo	**Corpo**	**Nº de apêndices laterais**	**Forma**	**Profund.**	**Delimit.**		**Grau**	**Segment.**	**Global**	
Nucl. “A”	ovoide	2	sem	-	-	pequeno	1			norte RS e sul SC
Nucl. “B”	ovoide	0	oval	média	sem	médio-pequeno	2			SP até RS
Nucl. “C”	ovoide	2	oval	funda	sem	médio-grande	2 ou 3	X		SP até RS
Cruc. “A”	cruz grega	2	circular	rasa	saliente	pequeno	2			PR até RS
Cruc. “C”	cruz latina	2	retangular	média	saliente	grande	2 ou 3	X		SP até Uruguai
Triangular	triangular	0	sem	-	-	médio-pequeno	2			SP até centro SC
Plat. “A”	achatado + +	nadadeiras	lateral	rasa	sem	médio-grande	4		X	sul SC até norte RS
Plat. “B”	achatado		lateral	rasa / média	com / sem	médio	3 ou 4		X	centro SC até norte RS
Pedestal	2 volumes	0	circular	funda	sem	médio-pequeno	3 ou 4		X	SC até norte RS
De osso	variada	0	sem ou natural	natural ou ausente		pequeno	3 ou 4		X	PR e norte RS

Legenda

Realismo de grau 1:
Sem detalhes de identificação
(nem olhos nem boca).

Realismo de grau 2:
Presença de olhos e boca.

Realismo de grau 3:
Pode-se distinguir se trata-se de animal terrestre,
aquático ou voador.

Realismo de grau 4:
Pode-se identificar pelo menos o gênero,
eventualmente a espécie e o sexo.

GARUVA

ITAPOÁ

SÃO FRANCISCO DO SUL

JOINVILLE

ARAQUARI

BARRA DO SUL

Sambaquis e território
Shell mounds and territory

△ Sambaquis | *Sambaquis*

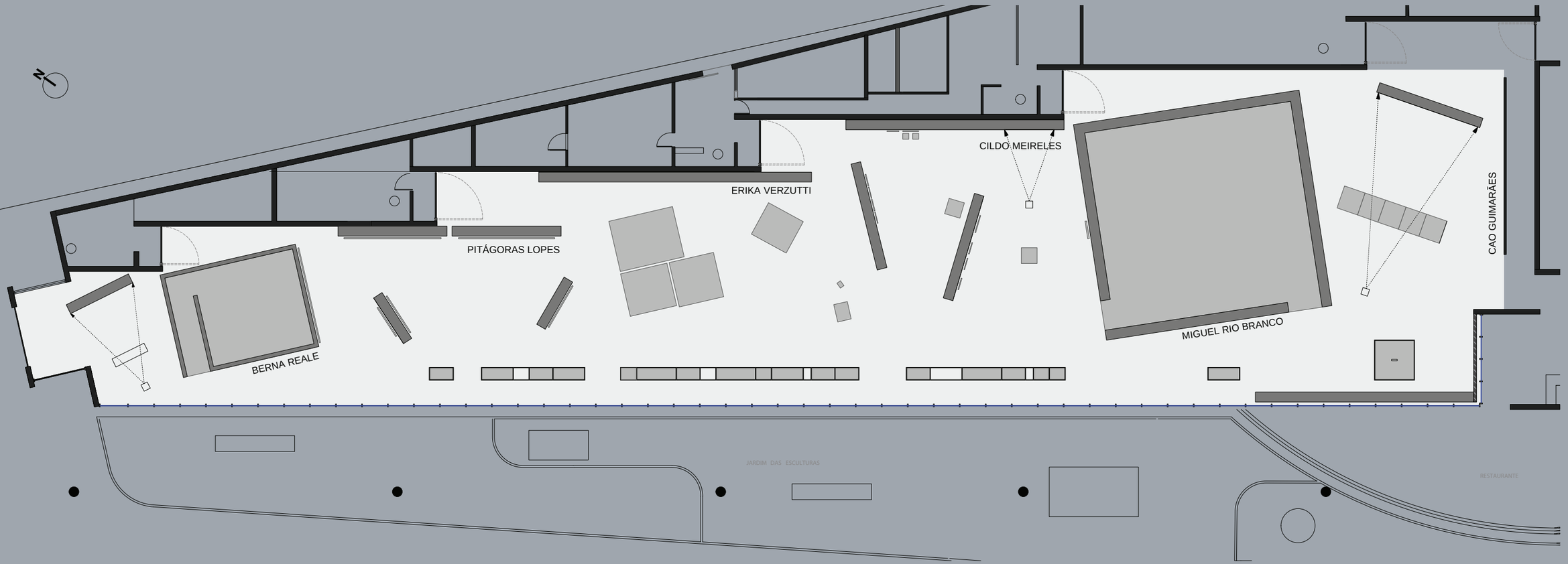
△ Sambaquis em que foram encontrados de um a cinco zoólitos
Sambaquis in which from one to five zoolites were found

△ Sambaquis em que foram encontrados mais de cinco zoólitos
Sambaquis in which more than five zoolites were found

⊠ Esconderijos com zoólitos | Hidden places with zoolites

Sambaquis no litoral nordeste de Santa Catarina, região de Joinville, SC
Fontes: Projeto Geoprocessamento Aplicado à Preservação de Sambaquis em Joinville, SC, e Prof. André Prous
Sambaquis [shell mounds] on the northeastern coast of Santa Catatina State, Joinville, SC, area
Souces: Projeto Geoprocessamento Aplicado à Preservação de Sambaquis em Joinville, SC, and Prof. André Prous

Grande Sala | Great Room



Estas esculturas líticas, feitas aproximadamente entre 4 e 1 mil anos a.C., são chamadas de zoólitos ou antropólitos, por trazerem elementos que fazem referência a animais, grande parte das vezes, e humanos, em poucas peças. Nos casos em que é possível identificar a espécie representada, isso foi apontado. Quando há incerteza na interpretação, essa sugestão aparece entre parênteses, apenas como hipótese. O mesmo vale para materiais e procedência das peças.

These lithic sculptures dated approximately 4000 to 1000 BC are called zoolites or anthropolites because they bear elements often alluding to animals and in a few pieces to humans. In the instances when the represented species can be identified, it has been pointed out. When interpretation is uncertain, the suggestion appears in parentheses, just as a hypothesis. The same holds true for the pieces' materials and origins.

Autor desconhecido | Unknown author

–

Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 6,5 x 29 x 7,5 cm

–

Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 10 x 4 x 8 cm
Procedência | Origin proximidade do | near Sambaqui do Morro Grande, Iguape, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 14,9 x 9 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 49,5 x 12,5 x 7,3 cm
Procedência | Origin Encontrada em 1892, a 50 km da cidade de Mercedes, Uruguai
Found in 1892, 50 km away from Mercedes City, Uruguay
Coleção | Collection Divisão. Museos y Patrimonio, Departamento de Cultura – Intendencia de Soriano, Uruguai

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – **(Diabásio)** | (Diabase), 5,8 x 22 x 20 cm
–
Coleção | Collection Museo de Arte Precolombino e Indígena, Montevidéu, Uruguai

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, **(Diorito)** | (Diorite), 5,4 x 33,4 x 18,4 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diorito porfírico | Porphyry diorite, 7 x 19 x 12 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, (Diorito) | (Diorite), 8 x 16 x 12 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Saripoca, Iguape, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4 x 12 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, **–** , 6 x 17,5 x 11 cm
Procedência | Origin sambaqui litorâneo | coastal shell mound, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4 x 18,1 x 7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Ave (pinguim) | Bird (penguin)
Peça lítica | Lithic piece – (Diorito) | (Diorite), 5,7 x 35 x 18,6 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Rio Pinheiros, Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, **–**, 7 x 23 x 21 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – (Diorito) | (Diorite), 8 x 29 x 18 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author

Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 28,5 x 18,5 x 3 cm
Procedência | Origin sambaqui litorâneo | coastal shell mound, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 7,6 x 16,7 x 11,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Conquista, Barra do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Andesito | Andesite, 16,5 x 10,4 x 5,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,1 x 37,5 x 16,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
(Peixe) | (Fish)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 10 x 19 x 8 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author

–

Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,5 x 72,3 x 13,6 cm
Procedência | Origin Estrada Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,2 x 21,9 x 13,6 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 3,4 x 8,5 x 8 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 3,8 x 15 x 15 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5 x 20 x 21 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (roedor) | Mammal (rodent)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,2 x 10,7 x 7,1 cm
Procedência | Origin Sambaqui Areias Grandes, Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (Cotia) | Mammal (Agouti)
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica (Andesito) | Porphyry rock (Andesite), 7,8 x 17,2 x 8,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, – , 3,7 x 11,6 x 7,8 cm
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica | Porphyry rock, Ø 6,7 x 2 cm
Procedência | Origin Sambaqui Conquista, Barra do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite, 4 x 10 x 10 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – “Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, – , 5 x 12 x 9 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – “Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Peixe elétrico | Electric fish, *Astrocopus*
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite, 10 x 8,5 x 9,2 cm
Procedência | Origin Ilha Santa Ana, Imbituba, SC
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
(Pinguim) | (Penguin)
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 26,5 x 9 x 6 cm
Procedência | Origin sambaqui litorâneo | coastal shell mound, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
(Quadrúpede) | (Quadruped)
Peça lítica | Lithic piece – Basalto e arenito | Basalt and sandstone, 9,5 x 15,5 x 8,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Torres, RS
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Tubarão | Shark (*Carcharodon carcharias*)
Peça lítica | Lithic piece – Serpentinita | Serpentinite, 13,5 x 57,2 x 22,3 cm
Procedência | Origin Capão do Leão, RS
Coleção | Collection Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas – Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, RS

Autor desconhecido | Unknown author
Peixes macho e fêmea *Geophagus brasiliensis*, acará, período de reprodução
Geophagus brasiliensis male and female fish, *acará*, reproduction period
Peça lítica | Lithic piece – (Basalto) | (Basalt), 4 x 25 x 16 cm
–
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Peixe | Fish
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 14 x 27 x 1,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Duas cabeças de peixe *Pomatomus saltatrix*, anchova
Two heads of *Pomatomus saltatrix* fish, anchovy
Peça lítica | Lithic piece, **–** , 16,5 x 28,2 x 2,9 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Perrixil, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Golfinho) | (Dolphin)
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite, 11 x 24,2 x 4,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui da Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Cetáceo | Cetacean
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio ou diorito) | (Diabase or diorite), 8,3 x 23 x 16 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Cetáceo do gênero *Balaenoptera* | *Balaenoptera* genus cetacean
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica | Porphyry rock,10,1 x 24,4 x 7,9 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Arraia | Ray, *Myliobatis*
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 19 x 13,5 x 3 cm
Procedência | Origin sul do estado de Santa Catarina | southern Santa Catarina State
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica | Porphyry rock, 5,6 x 19,7 x 9,4 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Tatu | Armadillo
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio ou diorito) | (Diabase or diorite), 10 x 25 x 4 cm
Procedência | Origin Sambaqui da Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (roedor) | Mammal (rodent)
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 11 x 22 x 6 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Jaguaruna, Costa da Lagoa, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, ━ , 3 x 11,4 x 6 cm
━
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero | Mammal
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,9 x 26,6 x 7 cm
Procedência | Origin Estrada Dona Francisca, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

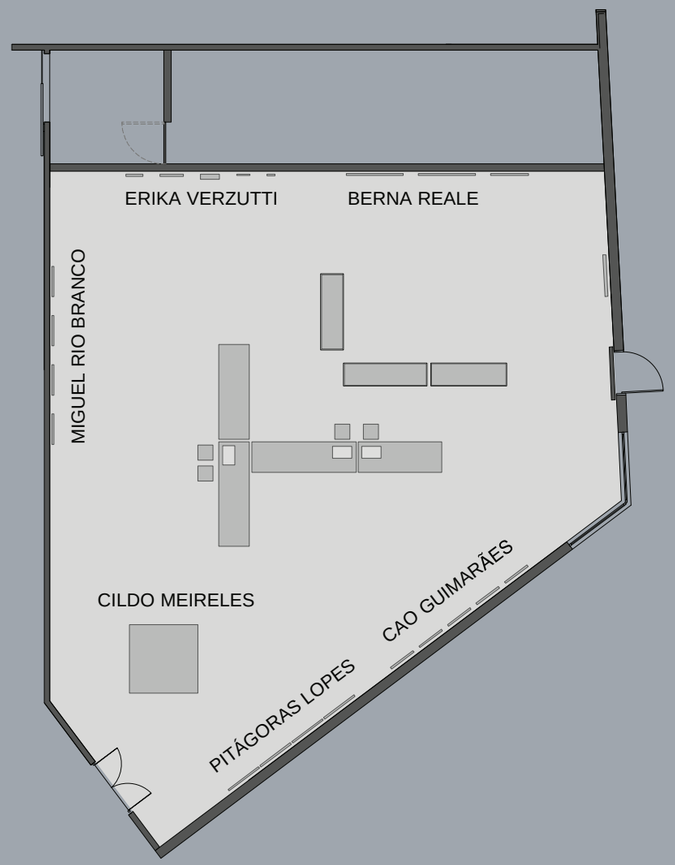
Autor desconhecido | Unknown author
Pássaros em cópula | Copulating birds
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 8,7 x 14,1 x 9,2 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4,1 x 37 x 7,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Saquarema, Morretes, PR
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato lítico | Lithic artifact – Diabásio | Diabase, 29 x 26,7 x 4 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Estreito, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – (Basalto) | (Basalt), 7 x 26 x 14 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Torres, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Sala Paulo Figueiredo
Paulo Figueiredo Room



O conjunto das técnicas e os modos de trabalhar a pedra pelos povos sambaquieiros definem sua "indústria lítica". Além dos zoólitos, eram abundantes artefatos como machados, percutores, pilões e grandes rochas empregadas para polir e formatar peças menores. Os povos sambaquieiros provavelmente empregavam não só a pedra, mas também madeira e fibras vegetais, bem como ossos de baleia e outros animais, estes últimos preservamos até hoje.

The techniques and ways of working rocks by the Sambaquieiros [shell mound-builder] Peoples define their "lithic industry." In addition to the zoolites, there were plenty of artifacts such as axes, hammerstones, pestles, and large stones used to polish and shape smaller pieces. Besides stone, the Sambaquieiros Peoples probably used wood and plant fibers, as well as bones of whales and other animals; the latter are preserved to this day.

Autor desconhecido | Unknown author
Polidor móvel | Mobile grindstone
Artefato lítico | Lithic artifact, Diabásio | Diabase, 20 x 53 x 33 cm
Procedência | Origin Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Polidor | Grindstone
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 20 x 38 x 18 cm
━
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ",
Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Almofariz | Mortar – Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 23 x 16 x 5,5 cm
Artefato lítico | Lithic artifact – Percutor | Hammerstone, ━ , Ø 18 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Quebra-coquinho) | (Nutcracker)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 10 x 12 x 12 cm e | and 10 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin Sítio Jabuticabeira II, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Pilão pequeno | Small pestle
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 6 x 2 x 2 cm e | and 20 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Mão de pilão) | (Pestle)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 16 x 5,7 x 5 cm e | and 18 x 5,7 x 5 cm
Procedência | Origin Reserva, PR e | and Bugre, Campo Largo, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Mão de pilão) | (Pestle)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 19,6 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Rio Verde, Campo Largo, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 8 x 13 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 20 x 10 x 5 cm e | and 10 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade – Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 8 x 5 x 1 cm
Pilão pequeno | Small pestle – Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 7 x 2 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 6 x 23 x 8 cm e | and 5 x 3,5 x 0,5 cm
Procedência | Origin Morrote, SC e | and Sítio Buracão, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 4,5 x 7 x 1 cm e | and 7,5 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Buracão, SP e | and Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Ornamento de concha de | Shell ornament of Olivella
Medidas variáveis | Variable dimensions
Procedência | Origin Sítio Piaçaguera, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia
e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Contas de colar) | (Necklace beads)
Ornamento ósseo | Bone ornament | Dentes de macaco | Monkey teeth
Medidas variáveis | Variable dimensions
Procedência | Origin Sítio Piaçaguera, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia
e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 6,7 x 5,8 x 1 cm
Procedência | Origin Sambaqui Matinhos, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Rodela de fuso) | (Spindle wheel)
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 0,9 x Ø 6,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Esfera óssea | Bone sphere
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, Ø 2,8 cm
Procedência | Origin Sambaqui Paraguaçu, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 4,2 x 3,9 x 1,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Albatroz | Albatross
Peça óssea | Bone piece – Osso de baleia | Whalebone, 5 x 14,1 x 4,2 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Matinhos, PR
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 2,8 x Ø 5,4 cm
Procedência | Origin Sambaqui Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 1 x 7,3 x 1,6 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Rodela de fuso) | (Spindle wheel)
Artefato discoidal lítico | Disc-shaped lithic artifact
(Diabásio) | (Diabase), 1 x Ø 6,8 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatão, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Esfera lítica | Lithic sphere
– , Ø 6,8 cm
Procedência | Origin Reserva, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
━ , e | and **Zoólito miniatura** | Miniature zoolite
Peça lítica | Lithic piece, 2 x 5 x 2 cm e | and 0,5 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin **━** , e | and (norte da | north of Ilha de Santa Catarina, SC)
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Zoólito miniatura | Miniature zoolite
Peça lítica | Lithic piece, **━** , 1 x 4 x 3 cm e | and 6 x 4 x 2 cm
Procedência | Origin (norte da | north of Ilha de Santa Catarina, SC)
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Fotografias de sambaquis no litoral sul de Santa Catarina por Aracy Amaral
Photos of *sambaquis* [shell mounds] on the Santa Catarina State southern coast by Aracy Amaral

Fotografias de oficinas líticas em Florianópolis, SC, por Lucas de Melo Reis Bueno, Projeto Florianópolis Arqueológica, Leia/UFSC
Photos of lithic workshops in Florianópolis, Santa Catarina State, by Lucas de Melo Reis Bueno, Projeto Florianópolis Arqueológica, LEIA/UFSC

This Tortured Land

Paulo Miyada
Adjunct curator

Point of No Return

Shapes have been readjusted, precedents for new processes of curatorial organization and approach have been opened; still, it is inevitable that Panorama of Brazilian Art keeps carrying, in its very name, the mission of reflecting upon what is implied by the words *art* and *Brazilian*, gathered in this manner on a same aim that is updated every two years.

More than an epistemological problem or provincial self-reference, this agenda has reverberated over the past few years debates of ample dissemination, within Brazil and abroad. On the one hand, one asks, "Who is interested in being attached to the peculiarities of a 'place' in opposition to communication's, accessibility's, immigration's, and particularly financial global market's all-encompassing, fast-paced, inexorable vectors?"[1] On the other hand, there is the issue of why to reiterate art's relevance as a category in a context filled with urgencies that go beyond their inherent problems?[2] A "panorama of art" of any country done today would probably deal with those topics as well, inescapable in our case.

A discomfort regarding national categories is as old as any angle that might be defined to reflect upon Brazil's history. Would it be legitimate to aspire to authentic identity in a colony? And how do we deal with the irreparable transformation of the ethnic and cultural cover of the European metropolis transferred to the Americas and mixed to autochthonous peoples and enslaved immigrants? Furthermore, how would we erase the stain that culture from here carries due to its economic inferiority on the global board of nations? And, still, would it be right to treat the first European authors who have worked in the country as "theirs" or "ours"?

In a Republican, postcolonial setting, since 1889, a reluctance to directly address some truly Brazilian culture is still present.[3] When it is not due to the inescapable shadow of the European/North American

1 In different takes, this concern has been on the horizon of the curators of the 2007 and 2009 editions of the Panoramas (*Contraditório*, curated by Moacir dos Anjos, and *Mamõyguara opá mamõ pupé*, curated by Adriano Pedrosa). Exploring opposing paradoxes—the latency of that which is global combined to paradoxical idiosyncrasies of that which is local, on the former; an unexpected resonance of local in a global imaginary on the latter—these exhibitions brought to light what is particularly problematic with a "Brazilian" category in current times.

2 The 2011 and 2013 editions seem to have taken into account this question. *Itinerários e itinerâncias*, curated by Cristiana Tejo and Cauê Alves, paired artistic debate and interest on travels, mapping, collaborative processes, and other fields usually associated to humanities. *P33: Formas únicas da continuidade no espaço*, on the other hand, curated by Lisette Lagnado and Ana Maria Maia, summoned, to be side by side with the artwork, architectonic proposals and urbanistic concerns.

3 Meaning monumental efforts by Brazilianist thinkers such as Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, and so many others.

Esta terra torturada

Paulo Miyada
Curador-adjunto

Ponto sem retorno

Reajustam-se os formatos, abrem-se precedentes para novos processos de organização e abordagem curatorial, mas é inevitável que o Panorama da Arte Brasileira carregue, em seu próprio nome, a missão de pensar o que pode estar implicado pelas palavras "arte" e "brasileira", assim, reunidas em uma mesma visada que se atualiza a cada dois anos.

Mais que problema epistemológico ou autorreferência provinciana, essa agenda tem reverberado, nos últimos anos, debates de ampla circulação, dentro e fora do Brasil. Por um lado, pergunta-se: a quem interessa apegar-se às peculiaridades do 'local' contraposto aos vetores abrangentes, acelerados e inexoráveis da comunicação, da acessibilidade, da imigração e, sobretudo, do mercado financeiro global?[1] Por outro lado, coloca-se a questão de por que reiterar a relevância da arte como categoria em um contexto repleto de urgências que extravasam seus problemas inerentes?[2] Um "panorama da arte" de qualquer país feito nos dias de hoje provavelmente lidaria também com esses tópicos, no nosso caso, inescapáveis.

O desconforto com categorias nacionais é tão antigo quanto qualquer recorte que se defina para pensar a história do Brasil. Seria legítimo aspirar por uma autêntica identidade em uma colônia? E como lidar com a irremediável transformação da cepa étnica e cultural da metrópole europeia trasladada às Américas e em mistura com povos autóctones e imigrantes escravizados? Mais, de que forma se apagaria a mácula que a cultura daqui carrega por sua inferioridade econômica no tabuleiro global das nações? E, ainda, seria correto tratar os primeiros autores europeus a trabalharem no país como "deles" ou "nossos"?

No cenário republicano pós-colonial, desde 1889, mantém-se presente a relutância em dirigir-se, sem entretantos, a alguma cultura propriamente brasileira[3]. Quando não é a inescapável sombra da influência europeia/norte-americana, é a escala descomunal e descontínua do território que se

1 Em abordagens distintas, essa preocupação esteve no horizonte das curadorias dos Panoramas de 2007 e 2009 (*Contraditório*, curado por Moacir dos Anjos, e *Mamõyguara opá mamõ pupé*, curado por Adriano Pedrosa). Explorando paradoxos opostos – a latência do global combinada às paradoxais idiossincrasias do local, no primeiro; a inesperada ressonância do local no imaginário global, no segundo –, estas exposições evidenciaram o que há de particularmente problemático com a categoria "brasileira" nos tempos atuais.

2 As edições de 2011 e 2013 parecem ter levado em conta essa pergunta. *Itinerários e itinerâncias*, curado por Cristiana Tejo e Cauê Alves, pareava o debate artístico ao interesse por viagens, mapeamentos, processos colaborativos e outros campos usualmente associados às humanidades. Já *P33: Formas únicas da continuidade no espaço*, curado por Lisette Lagnado e Ana Maria Maia, convocou, para junto das obras de arte, proposições arquitetônicas e preocupações urbanísticas.

3 Leiam-se os esforços monumentais de pensadores brasilianistas como Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro e tantos outros.

influence, it is the colossal, discontinued scale of a territory that imposes itself as an obstacle for some local, unitary narrative. Or, then, in variations, a gradual miscegenation of ethnicities and the cultural, social, landscape-related and climate-related disagreement among the country's regions.[4]

Exactly because of that, each new edition of Panorama needs to find an angle through which it is possible to think next to Brazilian art. It would not be enough to follow the model of the salons and cover the latest creations. In the same manner, to this day, it has not seemed right for curators to just cast themselves away from the Panorama's enunciate, filling it with some theme unrelated to the impasses mentioned above. Working with Aracy Amaral, a curator who built her relationship with art particularly through criticism and historical research, it seemed to us that it was not adequate to run away from the problems' contradictions, but face them before anything else.

Always devoted to contemplating national culture critically, Aracy Amaral researched the cultural bases of our territory's occupation,[5] evaluated the originality and affiliations of the first and second generations of Brazilian modernist artists,[6] reflected on the arrival of internationalist constructive avant-garde movements in the country and their acclimatization;[7] in short, she helped establish a few landmarks in Brazilian art history and, without jingoism, she revealed herself as being always attentive to borrowed and deviated elements regarding European cultural matrixes. Therefore, she never championed any innate right Brazilian art might claim to recognize itself as such and to manifest through any cohesive, stable essence.

In that path, a question—Would it be, after all, productive to say that Brazilian art exists?—has always been present. In this edition of Panorama—*Da terra Da pedra Daqui* [*From Earth From Stone From Here*]—that question is faced from a new, even wider historical aim. From research initiated twenty years ago, Aracy Amaral suggested that we thought the exhibition as having at its core an encompassing set of objects with undoubted technical sharpness, formal ingenuity, and stylistic / cultural cohesion, all of them created on Brazilian soil, however, before it had been thus named, that is, before European colonization.

These particular lithic pieces, contextualized and discussed in the essay by archeologist André Prous, were produced throughout an ample time window and on an extensive territorial band, being interrupted in parallel to the gradual extinction of the so-called "Sambaquieiros" [shell-mound builders] Peoples, the Paleo-Natives who were no longer around when the Portuguese vessels arrived, some five hundred years ago. Mostly presenting synthetic representations of an animal with probable ritual usage, these objects are a feat of undeniable scope, such is the reach of techniques, knowledge, and beliefs that allowed their manufacture, and that indicate, together with the *sambaquis* [shell mounds], a high identity among these distinct populations. Beyond that, of course, they can be considered free from any metropolitan influence.[8]

4 We could mention, as well, as barriers to encompassing notions of that which is national, the impacting abyss between social classes, and the notable lack of historic continuity and preservation of towns and institutions that could support encompassing and lasting convictions about this subject.

5 For instance, in "A hispanidade em São Paulo da casa rural à Capela de Santo Antônio" (São Paulo: Editora Nobel, 1981).

6 As in "Artes plásticas na Semana de 22" (São Paulo: Editora 34, 2004); and "Tarsila: sua obra e seu tempo" (São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003).

7 See "Projeto construtivo brasileiro na arte (1950–1962)" (Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca, 1977).

8 Rigorously, human occupation of the American continents is late when compared to Africa, Europe, and parts of Asia, so much so that it could be said that the Brazilian Paleo-Natives were also immigrants in the long timeline of humanity—however, this would take the discussion to a different time and geographic scale.

impõe como obstáculo para alguma narrativa local unitária. Ou, então, em variações, a miscigenação gradual de etnias e a discordância cultural, social, paisagística e climática entre as regiões do país[4].

Justamente por isso, cada edição do Panorama precisa encontrar um ângulo pelo qual se torne possível pensar junto da arte brasileira. Não seria suficiente seguir o modelo dos salões e tratar das últimas novidades. Tampouco, até hoje, pareceu por bem aos curadores simplesmente passar ao largo do enunciado do Panorama, preenchendo-o com alguma temática desvinculada dos impasses acima mencionados. Trabalhando com Aracy Amaral, curadora que construiu sua relação com a arte antes de tudo pela crítica e pela pesquisa histórica, pareceu-nos que não era também o caso de fugir das contradições do problema, mas, antes, desafiá-las.

Sempre dedicada a pensar criticamente a cultura nacional, Aracy Amaral pesquisou as bases culturais da ocupação de nosso território[5], avaliou a originalidade e as filiações da primeira e da segunda geração de artistas modernistas brasileiros[6], refletiu a chegada das vanguardas construtivas internacionalistas no país e sua aclimatação[7], enfim, ajudou a estabelecer alguns dos marcos da história da arte brasileira e, nada ufanista, mostrou-se sempre atenta aos empréstimos e desvios em relação às matrizes culturais europeias. Nunca defendeu, portanto, um direito nato à arte brasileira de reconhecer-se como tal e manifestar-se com uma essência coesa e estável.

Nesse percurso, uma pergunta – seria, afinal, produtivo dizer que existe uma arte brasileira? – permaneceu sempre presente. Nesta edição do Panorama – *Da terra Da pedra Daqui* –, ela é encarada a partir de uma nova visada histórica, ainda mais aberta. De uma pesquisa iniciada há cerca de vinte anos, Aracy Amaral sugeriu que pensássemos a exposição tendo como núcleo um conjunto abrangente de artefatos de indiscutível perícia técnica, inventividade formal e coesão estilística/cultural, todos realizados no território brasileiro, porém, antes que este estivesse assim batizado, quer dizer, antes da colonização europeia.

As peças líticas em questão, contextualizadas e discutidas no texto do arqueólogo André Prous, foram produzidas ao longo de uma vasta janela de tempo e numa extensa faixa territorial, tendo se interrompido paralelamente ao gradual desaparecimento dos chamados "povos sambaquieiros", os paleoíndios que já não estavam por aqui na chegada das embarcações portuguesas, quinhentos e poucos anos atrás. Em sua maioria trazendo sintéticas representações de animais com provável uso ritual, tais objetos são um feito cultural de inegável envergadura, tamanho o alcance das técnicas, saberes e crenças que permitiram sua fatura e que indicam, juntamente com os sambaquis, forte identidade entre as populações em questão. Além disso, é claro, podem-se considerar livres de qualquer influência metropolitana[8].

Poder-se-ia dizer que essas peças, mesmo sem serem propriamente obras de arte[9], constituem uma espécie de antecedente, uma origem perdida e possível referência para o futuro da chamada arte

4 Poderiam ser citados, ainda, como barreiras a noções abrangentes do nacional, o impactante abismo entre classes sociais e a notável falta de continuidade e preservação histórica das cidades e instituições que poderiam alicerçar convicções abrangentes e duradouras sobre este assunto.

5 Por exemplo, em "A hispanidade em São Paulo da casa rural à Capela de Santo Antônio". São Paulo: Editora Nobel, 1981.

6 Como em "Artes plásticas na Semana de 22". São Paulo: Editora 34, 2004; e "Tarsila: sua obra e seu tempo". São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2003.

7 Ver "Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)". Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca, 1977.

8 A rigor, a ocupação humana dos continentes americanos é tão tardia, em comparação com a África, a Europa e parte da Ásia, que se poderia dizer que os paleoíndios brasileiros eram, também, na longa linha do tempo da humanidade, imigrantes – mas isso já seria levar a discussão para outra escala temporal e geográfica.

9 Nesse aspecto, todo cuidado epistemológico é pouco, posto que é inevitável emprestarmos categorias totalmente estranhas a essas sociedades, por mais que saibamos de sua artificialidade. Mais sobre isso adiante.

We could say that these pieces, even if they are not works of art per se,[9] constitute a kind of antecedent, a lost origin and possible reference for the future of the so-called Brazilian art. This origin, however, contrary to founding myths, offers few explanations as to a people's essence and identity. As usual, when it comes to prehistorical peoples, the narrative about the Sambaquieiros and their artifacts is, and will continue to be, gaping, as it is destitute of referable discourses other than a play of identification of material traces, interpretations, and hypothetical extrapolations.[10] We can admire the lithic pieces' cohesion, originality, and beauty; however, we are aware that, when we look at their shapes, we see them under our projected shadows.

The presence of this nucleus at the show was understood by me as a response to Panorama's proposition, which enhances possibilities of reflection upon the terms *art* and *Brazilian* through the addition of a little-known antecedent and, at the same time, shows, through absurdity, that it is impossible to find any stable identity for the country, its culture, people, and territory. We shared this enigma with contemporary artists who were invited to produce new works for the Panorama, asking them to address Brazil under the light of that which is unnameable and comes from the reflective example of the Sambaquieiros Peoples' lithic production.

Through the differences among the artists themselves, their processes and languages, the responses they offered to this challenge point to contrasting debates, and the exhibition does not converge to one sole "subject" or "medium." Throughout this essay, the idea is to walk among the aforementioned lithic materials and different contemporary ideas.

Starting with what is in question in this introduction: the irreducible, unrecoverable, and untranslatable character of cosmologies possibly implicated by concise representations of animals done thousands of years ago created echoes on Pitágoras Lopes's production. This artist from Goiás State, working since the 1990s, presents, himself, a visual output that encompasses a peculiar cosmogony of sorts, in which attentive observation of (marginal) daily life converges with fantasy, delirium, and some difficult-to-identify collective imaginary.

Pitágoras has been producing abundant, almost obsessive doses of scenes from his cosmogony: excited transvestites between decadent and glamorous hare space with skinny top models on bar tables or street corners full of dogs, swans, citric-colored cars, moths, submarines, and—why not?—alien spaceships. These themes come and go in associative waves that can be both reminiscences of the artist's Bohemian nights in Goiânia's bars and echoes of characters in numerous folk pagan myths that abound on the Central Plateau's soil.

In any case, the theme represented does not exhaust Lopes's painting and drawing motivation, which often are justified through experimentation of chromatic combinations or gestures in the usage of varied pictorial materials. Through accumulation, he highlights the association of an expressive graphic pulse with a turbulent inner world, something mystical and naïve, something ironic and caustic. Thus, maybe, his excitement when he heard about the Sambaquieiros Peoples and their artifacts: he soon was charmed by the traces suggesting some message, albeit indecipherable. He reflected upon the

9 In that aspect, great epistemological care is required, as it is inevitable that we borrow categories that are wholly alien to these societies, as much as we are aware of their artificiality. We will discuss this further ahead.

10 The work of archeologists and their interfaces with climate, fauna, flora, geography researchers—as well as the sciences of ethnology and anthropology—cannot be diminished in its methodological diligence that clearly distinguishes collected data, interpretations they allow, and the researchers' hypothetical extrapolations. Even so, looking at prehistory implicates always recognizing how much we project of ourselves and of our culture in order to recognize an otherness replete with indetermination.

Detalhe da obra *Sem título* (da série *Quase tudo que é imenso lembra o mar*), de Pitágoras Lopes
Detail of *Sem título* (from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*) by Pitágoras Lopes

brasileira. Esta origem, entretanto, ao contrário dos mitos fundadores, oferece poucas explicações sobre a essência e identidade de um povo. Como é comum quando se trata de povos pré-históricos, a narrativa sobre os sambaquieiros e seus artefatos está, e se manterá, lacunar, posto que desprovida de discursos consultáveis, senão no jogo de identificação de vestígios materiais, interpretação e extrapolação hipotética[10]. Podemos admirar a coesão, originalidade e beleza das peças líticas, mas temos consciência de que, ao olharmos para suas formas, vemo-nas sob nossas sombras projetadas.

A presença desse núcleo na mostra foi entendida, por mim, como uma resposta à proposição do Panorama, a qual aumenta as possibilidades de reflexão sobre os termos "arte" e "brasileira" pelo acréscimo de um antecedente pouco conhecido e, ao mesmo tempo, demonstra, por absurdo, a impossibilidade de encontrar uma identidade estável para o país, sua arte, cultura, povo e território. Foi esse enigma que compartilhamos com os artistas contemporâneos convidados a produzir novos trabalhos para o Panorama, pedindo que eles abordassem o Brasil à luz do inominável que advém do exemplo reflexivo da produção lítica dos povos sambaquieiros.

Pela própria diferença entre os artistas, seus processos e linguagens, as respostas que ofereceram a esse desafio apontam debates contrastantes, e a exposição não converge nem para um "assunto" nem para uma "técnica" única. Ao longo deste ensaio, a proposta é caminhar entre os materiais líticos já citados e os diferentes pensamentos contemporâneos.

10 O trabalho dos arqueólogos e suas interfaces com estudiosos do clima, da fauna, da flora, da geografia – além das ciências da etnologia e antropologia – não pode ser diminuído em seu cuidado metodológico, que distingue, com clareza, os dados coletados, as interpretações que eles possibilitam e as extrapolações hipotéticas dos pesquisadores. Ainda assim, mirar a pré-história implica sempre reconhecer quanto projetamos de nós mesmos e de nossa cultura para o reconhecimento de uma alteridade repleta de indeterminações.

inexorable decay of things and ideas, and he felt at home. He spent months working on large canvases that swing between sandy and earthy colors, navy blues, lines that allude to rock paintings, silhouettes analog to the Sambaquieiros pieces, shells, and hills, mixed to futurist cityscapes and spectral human-like shapes.

Lopes's cultural locus is one that has been through so many mixes, contaminations, and oblivions that we can no longer recognize their original face; it is such that it does not separate pure forms from accumulated accidents; it is the one, someone might say, that can be sniffed on the corners of a cheap bar in Goiânia in the wee hours: underdeveloped, peripheral, undetermined Brazil. That is the place he let the exhibition borrow, a metaphor and metonym of the point of no return of language that, once surpassed, no longer allows reestablishing pristine meanings.

Simple Forms

Many will recognize the impacting simplicity in the shapes of these lithic artifacts. However, what are simple forms? Better still, what did modern artists teach us to call simple forms? We know that the avant-garde movements aimed to found, or refound, a stripped aesthetic, free from references, apt to conform a visual syntax for the men yet to come. For this, its most celebrated and Apollonian route was founded on the logical, serial, and abstract thought of geometric drawing, in which shapes would be simple insofar as they would correspond to mathematical equations expressed on a calculus line or in a set of coordinates.[11]

Parallel to this constructive line of thought, other modernists' flirtations with the simplicity of form constitute an alternative genealogy. Pioneers Constantin Brancusi, Jean (Hans) Arp, and Barbara Hepworth, in this sense comparable to creators in the following generations, such as Henry Moore, Isamu Noguchi, and Oscar Niemeyer, explored shapes of undeniable integrity and synthesis that, however, would result in complex third-, fourth-, or fifth-degree equations, were they to be translated through mathematics. What would their simplicity be, seeing that they refuse geometric drawings' dry logic? Well, suffice it to look around: while squares and cubes are, actually, rare in nature, the organic simplicity of these artists directly echoes morphologies that we are quite familiar with, built through fundamental surface tensions to conform the natural world.[12]

The surface tension of membranes and skins defining the always different, and yet similar, drawing of eggs, fruits, soap bubbles, breasts, and pregnant bellies; constant friction by wind and water shaping, sculpting rock ranges, canyons, and pebbles; gravity force supporting large matter bodies with more or less spherical volumes, and so on and so forth. Tensions and fundamental forces of physics guarantee the essential integrity of nature's shapes in a simplicity that is not restricted to first- and second-degree equations, but that is, still, legible through its material economy, its tendency to converge in forms of better distribution between force and surface.[13] A portion of modern artists were

11 As in Moholy-Nagy's famous anecdote: As far as we know, in recent publications, the Russian artist expatriated in Germany never painted by telephone, but he did get excited when he commissioned paintings in enamel paint at a workshop, using simple sketches on squared paper and a selection of colors from a catalog—from them on, he started saying that he had actually made his commission by phone. The result, in any case, would have been the same.

12 In order to delve deeper into this reading and add to it other hypotheses regarding isomorphism between such nature of simple shapes, see the instigating catalog organized by Jean de Loisy, *Formes Simples* (Metz: Centre Pompidou-Metz / Fondation d'entreprise Hermès, 2015).

13 It is fair to remember that, on mathematics' and physics' most advanced fields in the 20th century, the equations and forces at play in the commented phenomena predominated. That does not eliminate, however, the abyss of these equations facing geometry as learned in middle school, usually privileged by constructive artists.

Começando pelo que está em discussão nesta introdução: o caráter irredutível, irrecuperável e intraduzível das cosmologias possivelmente implicadas pelas concisas representações de animais feitas há milhares de anos provocou eco na produção de Pitágoras Lopes. O artista goiano, em atividade desde a década de 1990, apresenta, ele mesmo, uma produção visual que enreda uma espécie peculiar de cosmogonia, na qual observação atenta do cotidiano (marginal) converge com fantasia, delírio e algum imaginário coletivo de difícil identificação.

Pitágoras tem produzido doses fartas, quase obsessivas, de cenas de sua cosmogonia: excitados travestis entre decadentes e glamorosos convivem com *top models* ressequidas em mesas de bar ou esquinas cheias de cachorros, cisnes, carros de cores cítricas, mariposas, submarinos e – por que não? – espaçonaves alienígenas. Temas que vêm e vão em ondas associativas que tanto podem ser reminiscências das noites boêmias do artista pelos botecos de Goiânia, quanto ecoar figuras dos numerosos mitos populares pagãos que abundam no solo do Planalto Central.

Em todo caso, o tema representado não esgota a motivação da pintura e do desenho de Pitágoras, que muitas vezes se justificam pela experimentação de combinações cromáticas ou pela gestualidade no emprego de seus variados materiais pictóricos. Pelo acúmulo, ele explicita a associação de uma pulsão gráfica expressiva com um mundo interior turbulento, algo místico e ingênuo, algo irônico e mordaz. Daí, talvez, sua empolgação ao saber sobre os povos sambaquieiros e seus artefatos: logo se encantou com os vestígios que sugerem alguma mensagem, não obstante seja indecifrável. Ele refletiu sobre a inexorável ruína das coisas e ideias, e sentiu-se em casa. Passou meses trabalhando em grandes telas que se balançam entre cores arenosas e terrosas, azuis-marinhos, traços que fazem pensar em registros rupestres, silhuetas análogas às peças sambaquieiras, conchas e morros, misturados a perfis de cidades futuristas e figuras humanoides espectrais.

O lócus cultural de Pitágoras é aquele que já passou por tantas misturas, contaminações e esquecimentos que não é mais possível reconhecer-lhe a feição original; é aquele que não separa as formas puras dos acidentes acumulados; é aquele, alguém poderia dizer, que se fareja de madrugada nos cantos de um bar barato de Goiânia: Brasil subdesenvolvido, periférico e indeterminado. Foi esse lugar que ele emprestou à exposição, metáfora e metonímia do ponto sem retorno da linguagem que, uma vez ultrapassado, não permite mais reestabelecer significados imaculados.

Formas simples

Muitos reconhecerão a impactante simplicidade das formas destes artefatos líticos. Mas, o que são formas simples? Ou melhor, o que os artistas modernos nos ensinaram a chamar de formas simples? Sabemos que as vanguardas almejaram fundar, ou refundar, uma estética despojada, livre de referentes, apta a conformar uma sintaxe visual para os homens do porvir. Para isso, sua rota mais célebre e apolínea fundou-se no raciocínio lógico, serial e abstrato do desenho geométrico, no qual as formas seriam simples, na medida em que corresponderiam a equações matemáticas expressáveis em uma linha de cálculo ou em um conjunto de coordenadas[11].

11 Como na célebre anedota de Moholy-Nagy: ao que consta, em publicações recentes, o artista russo expatriado na Alemanha nunca chegou a fazer pinturas por telefone, mas entusiasmou-se ao encomendar pinturas em tinta esmalte numa oficina, valendo-se de simples esquemas em papel quadriculado e uma seleção de cores de catálogo – passou, então, a divulgar que teria feito o pedido por telefone, mesmo. O resultado, em todo caso, teria sido o mesmo.

Detalhe *Cemitério com neve*, de Erika Verzutti
Detail of *Cemitério com neve* by Erika Verzutti

able to celebrate those dynamic forces through the most diverse emulations, in the field of painting, sculpture, and architecture; however, by apprehending these shapes, they were not inventing anything, they were rediscovering them.[14]

Suffice it to visit ethnography, archeology, and anthropology museums (then being formed), as so many artists did in the early 20th century, in order to be enraptured by the ability of many peoples and cultures to apprehend condensed morphologies of the natural world, not only in their appearance but in their structure and manner of doing. The extensive use of processes of grinding, abrasion, and erosion attributes to many artifacts classified as “non-Western” a formal wisdom comparable to that of Brancusi, for instance, who, in his turn, learned from icons and artifacts of millenary traditions.

This finding can also be applied in the case of the lithic sculptures presented here. Their simplicity goes beyond any assumption of lack of technical means or creative interest. The zoolites, pieces representing animals, possess sufficient characterization of their typologies to reveal a balance between mimetic figuration and recurring repetition of certain stylistic traces. Recurrence of round shapes, of superficial convex treatment, tending to spherical, ovoid, or cylindrical, are qualities that lend unity to a large part of the zoolites and, at the same time, bring them close to an inherent simplicity to growth and transformation patterns of nature.

Even so, it is not absurd to consider that Brancusi’s sculptures and pieces from the old French Musée de l’Homme are, by far, more well-known by local artists today than these Paleo-Native artifacts. Lapses

14 A cornerstone in the association between modern art, contemporary art, geometry, physics, biology, and mathematics was the exhibition *Growth and Form*, set up by Richard Hamilton at London’s ICA in 1951, referring to the writings of D’Arcy Wentworth Thompson.

Paralelamente a esse raciocínio construtivo, o flerte doutros modernistas com a simplicidade da forma delineia uma genealogia alternativa. Os pioneiros Constantin Brancusi, Jean (Hans) Arp e Barbara Hepworth, nesta medida comparáveis a criadores das gerações seguintes, como Henry Moore, Isamu Noguchi e Oscar Niemeyer, exploraram formas de inegável integridade e síntese que, no entanto, resultariam em complexas equações de terceiro, quarto ou quinto grau, se fossem traduzidas pela matemática. Qual seria sua simplicidade, visto que recusam a lógica enxuta do desenho geométrico? Bem, basta olhar ao redor: enquanto quadrados e cubos são, na verdade, raros na natureza, a simplicidade orgânica desses artistas ecoa diretamente morfologias que conhecemos muito bem, construídas pelas tensões de superfície fundamentais para a conformação do mundo natural[12].

A tensão de superfície das membranas e peles que define o desenho sempre diferente e, ainda assim, igual dos ovos, das frutas, das bolhas de sabão, dos seios e das barrigas grávidas; o atrito constante do vento e da água que molda, esculpe, as cadeias rochosas, os cânions e os seixos rolados; a força da gravidade que sustenta grandes corpos matéricos em volumes mais ou menos esféricos e assim por diante. As tensões e forças fundamentais da física garantem a integridade básica das formas da natureza em uma simplicidade que não se atém às equações de primeiro e segundo grau, mas que, ainda assim, é legível por sua economia material, sua tendência a convergir nas formas de melhor distribuição entre força e superfície[13]. A essas forças dinâmicas, uma parcela dos artistas modernos soube prestar homenagem em emulações as mais diversas, seja no campo da pintura, da escultura ou da arquitetura; ao apreender essas formas, entretanto, eles não estavam inventando nada, estavam redescobrindo-as[14].

Pois basta, como fizeram tantos dos artistas do começo do século XX, visitar os museus de etnografia, arqueologia e antropologia então em formação para ser arrebatado pela capacidade de muitos povos e culturas para apreender as morfologias condensadas do mundo natural, não apenas em sua aparência, como em sua estrutura e modo de fazer. O uso e abuso de processos de polimento, abrasão e erosão atribui a muitos dos artefatos ditos “não ocidentais” uma sapiência formal comparável àquela de Brancusi, por exemplo, que, por sua vez, aprendeu com ícones e artefatos de tradições milenares.

Tal constatação aplica-se também no caso das esculturas líticas aqui apresentadas. Sua simplicidade está além de qualquer assunção de falta de meios técnicos ou interesse criativo. Os zoólitos, as peças que representam animais, possuem suficiente caracterização de suas tipologias para transparecer o equilíbrio entre figuração mimética e repetição recorrente de certos traços estilísticos. A recorrência das formas curvas, de tratamento superficial abaulado, tendendo ao esférico, ovoide ou cilíndrico, são qualidades que dão unidade a grande parte dos zoólitos e, ao mesmo tempo, aproxima-os da simplicidade inerente aos padrões de crescimento e transformação da natureza.

Ainda assim, não é nada absurdo considerar que as esculturas de Brancusi e as peças do antigo Musée de l’Homme francês sejam, de longe, mais conhecidas pelos artistas daqui que tais artefatos paleoindígenas. Os lapsos de memória e as contaminações por empréstimo das metrópoles globais culturais e eco-

12 Para aprofundar-se nesta leitura e complementá-la com outras hipóteses acerca dos isomorfismos entre tal natureza de formas simples, ver o instigante catálogo organizado por Jean de Loisy *Formes Simples*. Metz: Centre Pompidou-Metz / Fondation d’entreprise Hermès, 2015.

13 É justo lembrar que, nos campos mais avançados da matemática e da física no século XX, predominavam as equações e forças em jogo nos fenômenos comentados. Isso não elimina, entretanto, o abismo dessas equações ante a geometria que se aprende no ensino fundamental, usualmente privilegiada pelos artistas construtivos.

14 Um marco na associação entre arte moderna, arte contemporânea, geometria, física, biologia e matemática foi a exposição *Growth and Form*, realizada por Richard Hamilton no ICA de Londres, em 1951, com referência aos escritos de D’Arcy Wentworth Thompson.

in memory and contaminations through loans from global, cultural, and economic metropolises make Brazil's cultural matrix a fabric in which the beginning is not always at the start—a phenomenon even more tensioned through an inventive, expansive tradition of our modernist anthropophagy.[15]

In this regard, Erika Verzutti's work reflects the intricate nature of references circulating here, particularly in the current globalized context. Let us see, what could the totemic character of Verzutti's sculptures, their condensation in small- and medium-sized objects, and their simplified organic morphology be attributed to? Now, her studio is as prolific as omnivorous, it feeds, with no preference for authenticity, originality, or belonging: Tarsila do Amaral's convex curves can meet Brancusi's atavistic infinite columns; Maria Martins's tentacles may crash against the voluptuousness of prehistoric "Venuses" from tens of thousands of years ago; the shape of a tropical fruit may be marked by incisions reminiscent of modern design and architecture.

To a certain extent, on the stripped promiscuity of her work, Erika Verzutti knew the zoolites even before she saw them for the first time. That is because their form simplicity is not restricted to them: it is a propriety inherent to matter submitted to constant forces of physics and a path learned and repeated by organic life. Thus, in her humor, mystery, self-reference, and parody, it is possible to access in a direct manner the kind of essentiality that the zoolites also bear: both Verzutti's and the zoolites' shapes are pregnant, expectant of a sense of growth and tension that was pulsing, has pulsed, pulses under the tight, convex surface of their bodies.[16]

In Verzutti's "cemeteries," notably, these shapes are found in arrangements of remainders of sculptures that went wrong, according to the evaluation of the artist herself: fragments that had their "growth" interrupted at some point and are gathered as topography, territory, and a sign of time passing. Added up, as they are in this exhibition, these cemeteries end up representing successive layers of her work, as a brief backward retrospective that, instead of celebrating elected works, is attached to supposed failures. In that apparent paradox, they offer themselves with no previous justification, preferring to win them over with that which the presence of their shapes is capable of stirring—like myths, yes, but with no mythology that has already been written.

Nonada – How to Build Landscape

The existence of *sambaquis*, added to the zoolites and other lithic pieces, attests to an extraordinary cultural unity of the Sambaquieiros Peoples in the Brazilian southern coast, during a period of at least three thousand years, on a band extending through almost one thousand kilometers (620 miles). These shell mounds constitute a powerful image of how to build deep relationships with ideas of ancestry, landscape, and time—however, despite their uniqueness, they are treated with indifference by most Brazilian artists and researchers, a reflex of the flagrant disregard we have for our history.

It is useful, then, to compare the shape and construction of the *sambaquis* with those of inescapable monuments from Antiquity, such as the Egyptian pyramids. Roughly, we can say that the latter are examples of monuments as manifestation of power and synonym of spatial and historical

15 For an introduction, read the famous Manifesto Pau-Brasil, 1924, and Manifesto Antropofágico, 1928, both penned by Oswald de Andrade.

16 In the case of Verzutti, a recurring resource over the past few years has been producing sculptures that are molded like fruit, eggs, and stones whose chosen shape is transferred to bronze, concrete, ceramic, and other materials. Thus, the sculptures are born from the beginning with this organic morphology, even if they go through countless re-combinations on the later phases of the work.

nômicas fazem da matriz cultural brasileira uma malha em que nem sempre o começo está no princípio – fenômeno ainda mais tensionado pela tradição inventiva e expansiva de nossa antropofagia modernista[15].

Diante disso, o trabalho de Erika Verzutti reflete a natureza emaranhada das referências que circulam por aqui, em especial no contexto globalizado atual. Vejamos, a que se poderia atribuir o constante caráter totêmico das esculturas de Verzutti, sua condensação em objetos de pequeno e médio porte, e sua morfologia orgânica simplificada? Ora, seu ateliê é tão prolífico quanto onívoro, alimenta-se, sem preferência por autenticidade, originalidade ou pertencimento: as curvas abauladas de Tarsila do Amaral podem se encontrar com as atávicas colunas infinitas de Brancusi; os tentáculos de Maria Martins podem trombar com a voluptuosidade das "vênus" pré-históricas de dezenas de milhares de anos; o contorno de uma fruta tropical pode ser marcado por incisões reminiscentes do design e da arquitetura modernas.

De certa forma, na promiscuidade despojada de seu trabalho, Erika Verzutti conhecia os zoólitos antes mesmo de vê-los pela primeira vez. Isso porque a simplicidade de sua forma não está restrita a eles: é uma propriedade inerente à matéria submetida às forças constantes da física e um caminho aprendido e replicado pela vida orgânica. Assim, em seu humor, mistério, autorreferência e paródia, permite acessar, de forma direta, o tipo de essencialidade que os zoólitos também trazem: suas formas estão grávidas, pregnantes do sentido de crescimento e tensão que pulsava, que pulsou, que pulsa sob a superfície tesa e abaulada de seus corpos[16].

Nos "cemitérios" de Verzutti, em especial, tais formas se encontram em arranjos de sobras de esculturas que deram errado, segundo o crivo da própria artista: fragmentos que interromperam seu "crescimento" em algum ponto e se reúnem como topografia, território e sinal da passagem do tempo. Somados como estão na exposição, os cemitérios acabam representando sucessivos estratos de sua obra, como breve retrospectiva ao avesso que, em vez de celebrar obras eleitas, se apega a supostos fracassos. Nesse aparente paradoxo, oferecem-se sem justificativas prévias, preferindo conquistá-las com o que a presença de suas formas é capaz de provocar – como mitos, sim, mas sem nenhuma mitologia já escrita.

Nonada – Como construir a paisagem

A existência dos sambaquis, somada aos zoólitos e outras peças líticas, atesta a significativa unidade cultural dos povos sambaquieiros do litoral sul brasileiro, em um período de pelo menos 3 mil anos, em uma faixa de quase mil quilômetros de extensão. Esses montes de conchas constituem uma poderosa imagem de como se podem construir relações profundas com as ideias de ancestralidade, paisagem e tempo – mas, a despeito de sua singularidade, são tratados com indiferença pela maior parte dos artistas e pesquisadores brasileiros, reflexo da flagrante desatenção que temos sobre nossa própria história.

É proveitoso, então, comparar a forma e a construção dos sambaquis com as de inescapáveis monumentos da Antiguidade, como as pirâmides egípcias. *Grosso modo*, pode-se dizer que estas são exemplo do monumento como demonstração de poder e sinônimo de singularidade espacial e histórica: trata-se do descomunal dispêndio de energia para edificar, com precisão, uma forma geométrica de

15 Para uma introdução, leiam-se os célebres Manifesto Pau-Brasil, 1924, e o Manifesto Antropofágico, 1928, ambos redigidos por Oswald de Andrade.

16 No caso de Verzutti, um recurso recorrente nos últimos anos foi a produção de esculturas que se moldam como frutas, ovos e pedras cuja forma escolhida é transportada para bronze, concreto, cerâmica e outros materiais. Assim, as esculturas já nascem, mesmo que passem por inúmeras recombinações nas etapas posteriores do trabalho, dotadas dessa morfologia orgânica.

uniqueness: it regards a colossal expenditure of energy to precisely build a large-scale geometric shape whose meaning is devoted to a particular moment in time, which was expected to remain forever recorded on the territory and culture. As regards the tenuous curves of moving sand masses in the desert, the pyramids affirm a clear difference in their massive constitution, straight lines, and defined angles.

What we find, then, in the Egyptian pyramids, is a paradigm of specialized monumentality that echoes throughout the history of Western civilizations. We can think of obelisks, statues, large buildings, and even in trivial cemetery tombs, and we will always find monuments as demonstrations of power, and energy and material expenditure that should highlight, for posterity, the uniqueness of an individual or historical fact. In the case of the *sambaquis*, the monumentality at play works differently.

There are *sambaquis* in the Brazilian southern coast that have been identified as constructions with ritualistic and funerary function—as a matter of fact, a part of their growth results from successive burials superimposed throughout countless generations. On a basis that could be made of plait vegetal fibers, layers of shells defining more or less regular platforms were disposed, on which funerary rites were performed. According to archeologist Paulo De Blasis,[17] finalizing these rites involved burying the corpse together with objects and residues used in the funeral, positioning them carefully and covering them with a shell layer. Multiple burials could happen nearby, creating a particular volume that eventually would be covered by a thick shell layer, on which a new cycle of rituals might happen. In other cases, large volumes of the *sambaquis* were built without any burials, through the at times accelerated, at other times gradual accumulation of shell material, probably on mounds or pieces of mounds with different functionalities. Thus, through intervals that could last for over a thousand years, the *sambaquis* grew in height and extension, coming to be as tall as a six-floor building and as wide as a block on a major avenue. In that way, even though they could gather multiple individual burials, the *sambaquis*, as a whole, lost their reference to particular people or historical moments, suggesting, first and foremost, the monument to the very idea of ancestry. There are too many people and generations for us to think of these *sambaquis* as a reference to any uniqueness; a notion of the collective ancestral notion that organically acquired scale and a perennial character being more plausible.

This same eternal character reinforces the isomorphism of the *sambaquis* with the landscape, as the wind, the rain, and the vegetation erode their form and blend with their surroundings. Their simple and organic outlines[18] allude to enormous time spans in which shape results from extensive duration, without any evident ending, always open to the events caused by the passage of time: they equate ancestry to nature's grandeur and its forces.[19]

17 Personal testimony on May 2015. For an introduction, see also Blasis et al, "Sambaquis e paisagem: dinâmica natural e arqueologia regional no litoral do sul do Brasil," *Arqueología Suramericana / Arqueologia sul-americana* 3, no. 1 (2007), 29–61.

18 As to the parallelism between a certain quality of curvature and nature's organic character, one can also remember William Hogarth's Illuminist thesis, cited by Giulio Carlo Argan: "a linha curva e ondulada é a linha expressiva da vida, de tudo o que nasce, cresce, invade (e não 'constrói') o espaço" ["The curved, undulating line is the expressive line of life, of everything that is born, grows, invades (and does not 'build') space.—Transl.]. ("Arte Moderna" [São Paulo: Companhia das Letras, 1992], 418).

19 Maybe with interpretative exaggeration, I sent a note to artist Cao Guimarães, who ended up taking it as a provocation to edit his *Sambaqui: o hoje é o ontem de amanhã* video: "That civilization that left so few traces, but that was, certainly, capable of articulating itself on a wide territory, for a long time, having as cornerstone/monument something so different from pyramids and ziggurats, as, instead of a unique shape, clear and with sharp meaning, it was organic, fluid, and indistinct. Both *sambaquis* with a predominantly burial function and those that are more prosaic followed the same form, and the *sambaqui* could virtually grow limitless, always erasing (covering) its inferior layers, which would then get calcified. If the pyramids, the ziggurats (and Brasília) are unique, cohesive monuments, and therefore, capable of suggesting a freeze in time for eternity, the *sambaquis* work in the opposite way, emphasizing time's duration and imponderability, like a (very) *avant-la-lettre* Bergson."

grande dimensão cujo sentido é dedicado a um determinado momento no tempo, o qual se esperava que permanecesse para sempre gravado no território e na cultura. Em relação às tênues curvas das moventes massas de areia do deserto, as pirâmides afirmam a clara diferença de sua constituição maciça, linhas retas e ângulos definidos.

O que se encontra, então, nas pirâmides egípcias é o paradigma da monumentalidade especializada que ecoa ao longo da história das civilizações ocidentais. Podemos pensar nos obeliscos, nas estátuas, nos grandes edifícios e mesmo nos triviais túmulos dos cemitérios, e encontraremos sempre o monumento como demonstração de poder e como dispêndio de energia e materiais que deve destacar, para a posteridade, a singularidade de um indivíduo ou fato histórico. No caso dos sambaquis, o ideal de monumento que está em jogo é outro.

Há sambaquis do litoral sul brasileiro que foram identificados como construções de função ritual e funerária – na verdade, uma parcela de seu crescimento é resultado de sucessivos sepultamentos sobrepostos ao longo de inúmeras gerações. Sobre um embasamento, que podia ser feito de fibras vegetais trançadas, eram colocadas camadas de conchas que definiam plataformas mais ou menos regulares em que rituais funerários eram realizados. Segundo o arqueólogo Paulo De Blasis[17], a finalização desses ritos envolvia sepultar o cadáver junto com objetos e resíduos utilizados em seu funeral, posicionando-os com cuidado e recobrindo-os com uma camada de conchas. Múltiplos sepultamentos podiam acontecer em proximidade, criando certo volume que eventualmente era coberto por uma espessa camada concheira, sobre a qual um outro ciclo de rituais poderia acontecer. Noutros casos, grandes volumes dos sambaquis foram edificados sem sepultamentos, pelo acúmulo ora acelerado, ora bastante gradual de material concheiro, provavelmente em montes ou trechos de montes com funcionalidade distinta. Assim, ao longo de intervalos que podiam durar mais de mil anos, os sambaquis cresciam em altura e extensão, chegando a ser altos como um prédio de seis andares e largos como um quarteirão de uma grande avenida. Desse modo, embora pudessem reunir múltiplos sepultamentos individuais, os sambaquis, como um todo, perdiam referência a pessoas ou momentos históricos específicos, sugerindo, antes, o monumento à própria ideia de ancestralidade. São pessoas e gerações em demasia para que se pense nesses sambaquis como referência a alguma singularidade, sendo mais plausível a noção de uma memória ancestral coletiva que organicamente ganhava escala e perenidade.

Essa mesma perenidade reforça a isomorfia dos sambaquis com a paisagem, à medida que o vento, a chuva e a vegetação erodem suas formas e os mimetizam com seu entorno. Seus contornos simples e orgânicos[18] remetem aos grandes intervalos de tempo nos quais a forma resulta da duração extensa, sem final evidente, sempre aberta aos eventos da passagem do tempo: equiparam a ancestralidade com a grandiosidade da natureza e suas forças[19].

17 Depoimento pessoal em maio de 2015. Para uma introdução, ver também o artigo de Blasis *et alii*, "Sambaquis e paisagem: dinâmica natural e arqueologia regional no litoral do sul do Brasil". Revista *Arqueología Suramericana / Arqueologia sul-americana*, vol. 3, nº 1, 2007, pp. 29-61.

18 Sobre o paralelismo entre certa qualidade de curvatura e a organicidade da natureza, pode-se também lembrar da tese iluminista de William Hogarth, citada por Giulio Carlo Argan: "a linha curva e ondulada é a linha expressiva da vida, de tudo o que nasce, cresce, invade (e não 'constrói') o espaço". ("Arte Moderna". São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 418)

19 Talvez com exagero interpretativo, enviei uma notação para o artista Cao Guimarães, que acabou tomando-a como provocação para a edição de seu vídeo *Sambaqui: o hoje é o ontem de amanhã*: "essa civilização que deixou muito poucas pistas, mas que com certeza foi capaz de se articular por um amplo território, por muito tempo, tendo como marco/monumento algo tão diferente das pirâmides e zigurates, já que, ao invés de uma forma una, clara e de significado assertivo, era orgânica, fluida e indistinta. Tanto sambaquis com função predominantemente sepulcral quanto os mais prosaicos seguiam a mesma forma, e o sambaqui podia crescer virtualmente sem limites, sempre apagando (recobrindo) suas camadas inferiores, que seriam então calcificadas. Se as pirâmides, os zigurates (e Brasília) são monumentos unos, coesos e por isso capazes de sugerir um congelamento do tempo para a eternidade, os sambaquis atuam ao contrário, enfatizando a duração e imponderabilidade do tempo, como um Bergson (muito) *avant la lettre*".

Furthermore, the patterns of settlement of *sambaquis* accumulated around bay areas near the ocean point to other functions as well: social identification, meeting point, and privileged point of observation regarding the surroundings, apprehension of the landscape. Even though they were primarily developed thanks to the repetition of the same ritual nature, the *sambaquis* encompass traces that can suggest multiple functions and roles, being, therefore, divergent from ideas of specificity and uniqueness that we usually associate with monuments. The scope or senses of these landmarks are further widened through the existence of countless small- and medium-sized *sambaquis*, a little flatter platforms that do not contain burials, probably dedicated to other ends.

Sure, part of this interpretation is speculation from whomever observes these structures today with no written story, which had their intention and symbolic sense confirmed by researchers as late as in the 20th century.[20] For me, more than picturesque curiosity, the *sambaquis* offer an opportunity for us to speculate on an alternative model of territory construction. It is a chance for us to project ourselves on the imaginative horizon of peoples who dealt with the passage of time in a radically distinct manner from the now exploitative, now developmentalist attitudes that predominate in the history of occupation of the Brazilian territory from the colonial empire to this very day.[21]

We know little that can be seen as an alternative to an immediatist, greedy, and spectacular ethos that pervades the country's five hundred years. However, there is one example. In the Brazilian culture over the past century, much of the fabulation of resistance has been connected to quasi-mythical versions of the *sertão*, the *agreste*, and the *gerais*—places of *cangaceiros*, prophets, wanderers, desperate people, and revolutionaries.[22] On those stories, man makes himself capable of suspecting science, capital, and progress with obstinacy, through a deep connection with the land, accompanied by great distances and challenging economic, social, and climate-related relationships.[23]

To the imaginary of dry, stubborn types in this tragic and poetic history of resistance in marginal territories, we could also add the cinema and the art of Cao Guimarães, a traveler-filmmaker whose attention to that which is very little, almost nothing, oftentimes met with characters as wise and as bordering as those, in spaces that seem to resist the modernizing pulse of history. They are, for instance, the protagonists of features *O fim do sem fim* [*The End of Endless*, 2001], *A alma do osso* [The soul of the bone, 2004], and *Andarilho* [*Drifter*, 2006]; they are, also, the places in suspension in the feature *Acidente* [*Accident*, 2006] and the short *Limbo* (2011).

The point is that Cao Guimarães's work depends exactly on ongoing dislocation (primarily within Brazil, but around the world as well) searching for something he has never lost. It is an exercise of attention to the surroundings, always available to be awed by the state of things of the world, its ability to de-synchronize, even though violently, from the logic of work and productivity, its possibility of building small exception zones for reality's rules and requirements.

20 The provincial elites' disregard for the mental and social development of Native Peoples attributed the existence of *sambaquis* to some kind of peculiar phenomenon of the tides or as simple discard of food waste in a kind of landfill, while the zoolites would be objects imported from the Andean Peoples.

21 Contemporary examples abound; it is easy to point to the corporative war to exploit the Amazon forest's natural resources and progressive propaganda regarding exploitation of pre-salt oil, to the transposition of the São Francisco River, to the construction of dams such as that of Belo Monte, and the organization of huge events such as the Soccer World Cup and the Olympic Games.

22 That were, for instance, told by Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, and Glauber Rocha.

23 "Nonada," the beginning of Rosa's *Grande sertão: veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*]: a no-thing, nothing, double emptiness.

Still da obra *Filme em anexo*, de Cao Guimarães
Still from *Filme em anexo* by Cao Guimarães

Além disso, os padrões de assentamento de sambaquis acumulados em torno de áreas de baía próximas ao oceano apontam também para outras funções: identificação social, lugar de encontro e observação privilegiada do entorno, apreensão da paisagem. Mesmo tendo se desenvolvido prioritariamente graças à repetição de uma mesma natureza de ritual, os sambaquis guardam indícios que podem sugerir múltiplas funções e papéis, sendo, portanto, divergentes das ideias de especificidade e singularidade que costumeiramente associamos aos monumentos. A gama de sentidos desses marcos amplia-se, ainda, por existirem inúmeros sambaquis pequenos e medianos, plataformas um pouco mais achatadas que não guardam sepultamentos, provavelmente dedicados a outras finalidades.

Claro, uma parcela dessa interpretação é especulação de quem hoje observa esses construtos sem história escrita, que só no século XX tiveram sua intencionalidade e sentido simbólico comprovados pelos pesquisadores[20]. Para mim, mais que curiosidade pitoresca, os sambaquis oferecem uma oportunidade para especularmos sobre um modelo alternativo de construção do território. É uma chance de nos projetarmos no horizonte imaginativo de povos que lidaram com a passagem do tempo de maneira radicalmente distinta da atitude ora extrativista, ora desenvolvimentista que predomina na história da ocupação do território brasileiro desde o império colonial até hoje[21].

20 O menosprezo das elites provincianas pelo desenvolvimento mental e social dos povos indígenas atribuiu a existência dos sambaquis a algum fenômeno peculiar das marés ou ao simples descarte de resíduos alimentares em uma espécie de lixão, enquanto os zoólitos seriam objetos importados dos povos andinos.

21 Os exemplos contemporâneos são muitos, sendo fácil citar a guerra corporativa pela exploração dos recursos naturais da floresta amazônica e as progressistas propagandas associadas à exploração do petróleo pré-sal, à transposição do rio São Francisco, à construção de barragens como a de Belo Monte e à realização de megaeventos como a Copa do Mundo de futebol e os jogos olímpicos.

Armed with this kind of attention, invited to visit the *sambaquis* on Santa Catarina State coast, Guimarães decided to create his own fabulation about what these landmarks may have been and how their relationship with time and the landscape would be experienced today. Those mounds' volumetry and materiality created a challenge to their framing through the videographic image: How to portray something that dilutes on its surroundings? The artist used this impasse as an invitation to observe the coastal environment, its forces and elements similarly present both five thousand years and five minutes ago.

As it often happens with Cao Guimarães, the present offered him an extemporaneous image, an echo from an imagined past and an annunciation of what will be the ruins of today found in the future. Under an overpass in the city of Florianópolis, a patch of soil covered in shells, oysters, and cockles caught his attention. It was not a *sambaqui* surrounded by recent urbanization, but a plot occupied by workers who spent their days precisely separating the mollusks from their valves. Current images of that place and those people—as contemporary allegories of the Sambaquieiros—were, then, articulated by the artist on a new video that crosses different times on the same territory.

Crossroads Path

It is appropriate that Professor André Prous has titled his book about the Sambaquieiros Peoples and others that lived before colonization *O Brasil antes dos brasileiros*[24] [Brazil before Brazilians]. As a matter of fact, between those and us—"us" being descendants of Europeans, Native Peoples, Africans, mixed people, or recent immigrated—there is a distance that should not be ignored. If they were Brazilian, they were it in a different way than what happens today—they were part of the history of occupation of this territory, but they lived apart from sociopolitical constructions inaugurated through colonization.

Seeing that today the times seem to be suffocated by the narrowing of our imaginative horizon regarding projects for the future that are effectively collective and bear national reach, it can be refreshing to observe the footprint with not very sharp outlines left by this autochthonous civilization that has disappeared, thus detached from the cycle of violence, exploitation, genocide, and social dispersion we inherited from a more recent past and which we were not able to overcome yet. That does not mean that we want to look at the Paleo-Native past with such awe as to invoke a "Policarpo Quaresma syndrome."[25] No one wishes to transform the Sambaquieiros Peoples into a Prometheus-like foundation myth—a superior force that brings the fire of national belonging to us—what we intend through approaching them is to widen a notion about the Brazilian people in order to renew our ability to question it.

When we look at their artifacts, we attempt to carry a little of the radical unfamiliarity demonstrated by Alain Resnais, Chris Marker, and Ghislain Cloquet in the movie-essay *Statues Also Die* (1953). In it, a parody montage of the exhibit windows at the Musée de l'Homme in Paris with objects of European daily life instead of African ethnographic artifacts shows how pathetic exoticization without a context can be. In another allegoric scene, the death of a gorilla is compared to that of statues, icons, and mundane objects originating from colonial disarticulation of the Native culture that nurtured their meanings.

24 André Prous, *O Brasil antes dos brasileiros* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006). The title paraphrases that of Geneviève Bührer-Thierry and Charles Mériaux's book *La France avant la France* (481–888), a historiographic study on what preceded the formation of the French State.

25 A fictitious character remembered, mainly, for his effort narrated on the first part of Lima Barreto's feuilleton *O triste fim de Policarpo Quaresma* [*The Sad End of Policarpo Quaresma*, 1911]: To propose to the Brazilian National Congress to adopt Tupi as official language in the country, arguing that it is a superior language because it is the only truly authentic expression, free from the chains of European influence.

Pouco conhecemos que possa ser visto como alternativa ao *éthos* imediatista, ganancioso e espetacular que atravessa os quinhentos anos do país. Mas há um exemplo. Na cultura brasileira do último século e pouco, muito da fabulação da resistência coube a versões quase míticas do sertão, do agreste e das gerais – lugares de cangaceiros, profetas, andarilhos, desesperados e revolucionários[22]. Nessas histórias, o homem se faz capaz de desconfiar obstinadamente da ciência, do capital e do progresso, pela profunda ligação com a terra, que vem acompanhada das grandes distâncias e de dificultosas relações econômicas, sociais e climáticas[23].

Ao imaginário dos sujeitos secos e turrões dessa trágica e poética história de resistência em territórios marginais, poderíamos agregar também o cinema e a arte de Cao Guimarães, filmador-viajante cuja atenção ao muito pouco, à quase coisa nenhuma, muitas vezes se encontrou com personagens tão sábios e tão limítrofes como aqueles, em espaços que parecem subsistir à parte do pulso modernizante da história. São, por exemplo, os protagonistas dos longas-metragens *O fim do sem fim*, *A alma do osso* e *Andarilho* (2001, 2004 e 2006); são, também, os lugares em suspensão do longa *Acidente* (2006) e do curta *Limbo* (2011).

É que o trabalho de Cao Guimarães depende justamente do deslocamento contínuo (sobretudo dentro do Brasil, mas também pelo mundo) em busca de alguma coisa que ele nunca perdeu. É um exercício de atenção ao circundante sempre disponível ao maravilhamento com o estado das coisas do mundo, sua capacidade de dessincronizar-se, mesmo que violentamente, da lógica do trabalho e da produtividade, sua possibilidade de construir pequenas zonas de exceção para as regras e exigências da realidade.

Munido dessa atenção, convidado a visitar os sambaquis do litoral catarinense, Guimarães se dispôs a criar sua própria fabulação sobre o que podem ter sido esses marcos e como sua relação com o tempo e a paisagem poderia ser experimentada hoje. A volumetria e a materialidade desses montes criaram um desafio ao seu enquadramento pela imagem videográfica: como retratar algo que se dilui em seu entorno? O artista fez desse impasse um convite para observar o ambiente litorâneo, suas forças e elementos igualmente presentes há 5 mil anos e cinco minutos atrás.

Como ocorre-lhe com frequência, o presente lhe ofereceu uma imagem extemporânea, um eco do passado imaginado e um prenúncio daquilo que serão as ruínas do hoje encontradas no futuro. Sob um viaduto da cidade de Florianópolis, chamou-lhe atenção o solo coberto de conchas, ostras e berbigões. Não era um sambaqui envolto pela urbanização recente, mas um terreno ocupado por trabalhadores que passam os dias justamente separando os moluscos de suas valvas. As imagens atuais desse lugar e dessas pessoas – como alegorias contemporâneas dos sambaquieiros – foram, então, articuladas pelo artista em um novo vídeo que atravessa tempos distintos de um mesmo território.

Caminho de encruzilhadas

É apropriado que o professor André Prous tenha chamado seu livro sobre os povos sambaquieiros e outros que antecederam a colonização de *O Brasil antes dos brasileiros*[24]. De fato, entre aqueles e nós – sejamos "nós" descendentes de europeus, indígenas, africanos, miscigena-

22 Que foram, por exemplo, contados por Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Glauber Rocha.

23 "Nonada", começa o Grande Sertão de Guimarães: coisa nenhuma, nada não, duplo vazio.

24 Prous, André. *O Brasil antes dos brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. O título parafraseia o do livro de Geneviève Bührer-Thierry e Charles Mériaux *La France avant la France (481-888)*, estudo historiográfico sobre os antecedentes da formação do Estado francês.

Vista da instalação *Wishful Thinking*, de Miguel Rio Branco
View of the *Wishful Thinking* installation by Miguel Rio Branco

Those who see artistic qualities in archeological pieces such as the zoolites are us.[26] That is why we need to be suspicious regarding what we attribute to those objects,[27] but, at the same time, it is hard not to be moved, like Georges Bataille was in his essays on prehistorical rock art,[28] with the ancestry of human disposition to mark, soil, represent, and redefine the world. More than demonstrating exhaustive scientific rigor, Bataille wished to defend that human full creative capacity is born with its own emergence as species, different from the Neanderthals not only due to biology but also due to human's ability to transcend horror through awareness of death with actions that, with one stroke, inaugurated art, religion, magic, festival, and sacrifice.[29] For him, it was important to defend the existence of something essential to art (understood as awe and invocation), which is much older and wider than our modern conception is capable of conceiving.

26 Because the expert finishing, formal synthesis, and expressive beauty the pieces might have had in their original context were justified by a system of values and beliefs in which what we call art today would be an artificial abstraction.

27 There is a clarifying introduction about measures adopted by current archeology regarding interpretation of rock records and prehistoric material culture in the article "Arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto" by Anne-Marie Pessis and Gabriela Martins, included in a recent publication organized by Fabiana Werneck Barcinski, *Sobre a arte brasileira – da pré-história aos anos 1960* (São Paulo: Sesc e WMF Martins Fontes, 2015).

28 See "Lascaux, ou la Naissance de l'Art" (1955) and the writings gathered in *The Cradle of Humanity* (New York: Zone Books, 2005).

29 Without citing the French author, curator Jill Cook adopts an analogous hypothesis on the *Ice Age art: arrival of the modern mind* catalog (London: British Museum, 2012). She emphasizes the idea that the emergence of prehistoric art is an index of development in the modern human brain wholly equivalent to ours, which, in her understanding, is enough to legitimize unrestricted use of the expression "art" to refer to artifacts manufactured tens of thousands of years ago.

dos ou recém-imigrados –, existe uma distância que não pode ser ignorada. Se eles foram brasileiros, foram-no de forma diferente daquela que se pode ser hoje – fizeram parte da história de ocupação deste território, mas viveram alheios às construções sociopolíticas inauguradas com a colonização.

Posto que hoje os tempos parecem sufocados pelo estreitamento de nosso horizonte imaginativo acerca de projetos para o futuro efetivamente coletivos e de abrangência nacional, pode ser um alívio observar a pegada de contornos pouco nítidos dessa civilização autóctone já desaparecida, desvinculada, portanto, do ciclo de violência, extrativismo, genocídio e dispersão social que herdamos do passado mais recente e não pudemos ainda superar. Isso não implica que se queira olhar para o passado paleoindígena com deslumbramento tal que evoque uma "síndrome de Policarpo Quaresma"[25]. Ninguém deseja fazer dos povos sambaquieiros um mito fundador prometeico – força superior que nos entrega o fogo do pertencimento nacional –, o que se pretende, ao abordá-los, é alargar a noção que se tem do povo brasileiro, a fim de renovar a capacidade de problematizá-la.

Ao olharmos seus artefatos, procuramos carregar um pouco do estranhamento radical demonstrado por Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet no filme-ensaio *As estátuas também morrem* (1953). Nele, uma paródica montagem das vitrines do Musée de l'Homme parisiense, com objetos do cotidiano europeu no lugar dos artefatos etnográficos africanos, demonstra quão ridícula a exotização descontextualizada pode ser. Em outra cena, alegórica, a morte de um gorila é equiparada à morte das estátuas, ícones e objetos cotidianos que decorre da desarticulação colonial da cultura nativa que sustentava seus sentidos.

É que quem enxerga qualidade artística em peças arqueológicas como os zoólitos somos nós[26]. Precisamos, por isso, desconfiar daquilo que atribuímos a esses objetos[27], mas, ao mesmo tempo, é difícil deixar de se comover, como fez Georges Bataille em seus ensaios sobre a arte rupestre pré-histórica[28], com a ancestralidade da disposição humana de marcar, sujar, representar e redefinir o mundo. Mais que demonstrar exaustivo rigor científico, Bataille quis defender que a plena capacidade criativa humana nasce com seu próprio surgimento como espécie, diferenciada dos Neandertais não só pela biologia, mas também por sua capacidade de transcender o terror diante da consciência da morte por ações que, a um só tempo, inauguraram a arte, a religião, a magia, o festival e o sacrifício[29]. Para ele, era importante defender que existe algo essencial para a arte (entendida como maravilhamento e evocação) que é muito mais antigo e amplo que nossa concepção moderna é capaz de conceber.

Cabe ainda evocar a atitude de Werner Herzog em seu longa-metragem 3-D *The Cave of Forgotten Dreams* [*A caverna dos sonhos esquecidos*] (2011), em que o cineasta visitou as deslum-

25 Personagem fictício lembrado, sobretudo, pela iniciativa contada na primeira parte do folhetim de Lima Barreto *O triste fim de Policarpo Quaresma* (1911): propor ao Congresso Nacional da república brasileira a adoção do tupi como língua oficial do país, argumentando ser língua de qualidade superior, por ser a única expressão verdadeiramente autêntica, liberada das correntes da influência europeia.

26 Pois a perícia do acabamento, a síntese formal e a beleza expressiva que as peças pudessem ter em seu contexto original justificavam-se por um sistema de valores e crenças no qual o que chamamos hoje de arte seria uma abstração artificial.

27 Há uma esclarecedora introdução sobre os cuidados tomados pela arqueologia atual no que tange à interpretação de registros rupestres e da cultura material pré-histórica no artigo "Arte pré-histórica do Brasil: da técnica ao objeto", de Anne-Marie Pessis e Gabriela Martins, incluído na recente publicação organizada por Fabiana Werneck Barcinski, *Sobre a arte brasileira – da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Sesc e WMF Martins Fontes, 2015.

28 Ver "Lascaux, ou la Naissance de l'Art" (1955) e os escritos reunidos em *The Cradle of Humanity*. Nova York: Zone Books, 2005.

29 Sem citar o autor francês, a curadora Jill Cook adota uma hipótese análoga no catálogo *Ice Age art: arrival of the modern mind*. Londres: British Museum, 2012. Ela enfatiza a ideia de que o surgimento da arte pré-histórica é um índice do desenvolvimento do cérebro humano moderno em tudo equivalente ao nosso, o que, em sua abordagem, é suficiente para legitimar o uso, sem ressalvas, da expressão "arte" para referir-se a artefatos feitos há dezenas de milhares de anos.

It is also appropriate to evoke Werner Herzog's attitude in his 3-D feature *The Cave of Forgotten Dreams* (2011), in which the filmmaker visited the impressive rock paintings from thirty thousand years ago in the cave of Chauvet, in the south of France. By speculating about the meaning of those disconcerting strokes, the filmmaker slips into categories and terms more or less extemporaneous to the prehistorical context and approaches rock paintings as art, magic, language, and religion, always risking to sound rude, Eurocentric, and simplistic. The movie advances, then, through accumulation: every time a path of interpretation is overly crystallized, the edition turns to an entirely different reading key that can even be contradictory regarding that which has just been said. Thus, it makes clear that every discourse about past inscriptions is impregnated with narrative projection and fabulation by scientists, artists, and people who are curious, awed at how Chauvet is unknown.

In order to mirror such speculative awe back to the difficulty in building a unique image for that which Brazil is today, it is not enough to fabulate fictions with a tenuous link to this place's essence; one has to build telluric knowledge, from earth and to earth, which borrows from art the possibility of always rearticulating facts, images, and narratives beyond their already-consolidated meanings.

And where, for instance, can this telluric quality be found? It can be a cliché to mention silver grains to reiterate that photography in analogical medium is not the result of light alone, but also of materials and substances from earth. However, in the instance of Miguel Rio Branco, using this cliché is justified: in his photographs, that which is evident has little ineffable luminous transparency and much dark earthen, porous, and synesthetic density. We see so many remainders of broken things, sweaty bodies, straight looks, saturated colors, gatherings of people and objects, dust, dirt, and vapor that we submerge in unappealable associations to odors, temperatures, and intense—disconcerting—noises.

If this holds true when one sees just a picture by Rio Branco, the effects are multiplied through operations of edition, collage, and clash that the artist develops by constantly re-elaborating his polyptychs, object-books, films, slide shows, and installations. On those montages, photographic materials are freed from their outlines as unities and instants, and insert themselves in turbulent flows of images in which a few convulsive narratives are outlined so that they dissolve soon after that. Earthen, telluric, Miguel Rio Branco's work builds successive stories in which references to places, people, and particular identities are redone in enigmas that are apprehended through one's whole body: eyes, nostrils, ears, head, and even stomach.

In the context of this Panorama, his work emphasizes the physicality of the archeological objects that will be presented: next to the images, stones, plants, and lights united in a new immersive installation, it will be difficult to think about the zoolites strictly as historical documents. The senses and imagination stirred up will make us look at them with different eyes, to speculate about different narratives, also suggested by the evocation of a certain undetermined locality—seeing that Rio Branco's work alludes to peripheries, street corners, cities, and landfills without accurately identifying what was done in Brazil. In other words, this new work reinforces the exhibition's enigmatic character, literally (with plants and marbles) and figuratively (with photographic images on TV sets smeared with dirt) bringing installments of that which belongs in the territory, in this instance, framed as a zone of decay, filth, tension, relaxation, and some inexplicable beauty.

brantes pinturas rupestres de 30 mil anos de idade da caverna de Chauvet, no sul da França. Ao especular sobre os significados desses desconcertantes riscos, o cineasta escorrega para categorias e termos mais ou menos extemporâneos ao contexto pré-histórico, e aborda as pinturas rupestres como arte, magia, linguagem e religião, correndo sempre o risco de parecer grosseiro, eurocêntrico e simplificador. O filme procede, então, por acúmulo: a cada vez que uma via de interpretação se cristaliza excessivamente, a edição se volta para uma chave de leitura totalmente diferente, contraditória até com o que acabou de se dizer. Assim, deixa evidente que todo o discurso sobre as inscrições do passado está impregnado de projeção narrativa e fabulação dos cientistas, artistas e curiosos que se maravilham com quanto de desconhecido há em Chauvet.

Para espelhar tal maravilhamento especulativo de volta para a dificuldade em construir uma imagem única daquilo que seja o Brasil de hoje, não basta fabular ficções de tênue vínculo com alguma essência deste lugar; é preciso construir saberes telúricos, da terra e para a terra, que emprestem, da arte, a possibilidade de sempre rearticular os fatos, as imagens e as narrativas além de seus sentidos já consolidados.

E onde, por exemplo, encontra-se tal qualidade telúrica? Pode ser clichê citar os grãos de prata para reiterar que o fotográfico em mídia analógica não é só resultado da luz, mas também dos materiais e substâncias da terra. Mas, no caso da obra de Miguel Rio Branco, o uso desse clichê se justifica: em suas fotografias, o que está em evidência tem pouco de inefável translucidez luminosa e muito de pesada densidade terrena, porosa e sinestésica. Vemos tantos restos de coisas quebradas, corpos suados, olhares diretos, cores saturadas, aglomerações de gente e objetos, poeira, terra e vapor que imergimos em associações inapeláveis a odores, temperaturas e ruídos intensos – desnorteantes.

Se isso é verdade quando se vê uma foto apenas de Rio Branco, os efeitos se multiplicam através das operações de edição, colagem e choque que o artista desenvolve ao reelaborar constantemente seus polípticos, livros-objetos, filmes, *slideshows* e instalações. Nessas montagens, o material fotográfico libera-se de seu contorno como unidade e instante, e se insere em fluxos turbulentos de imagens em que algumas narrativas convulsivas se delineiam para, em seguida, se desfazer. Terreno, telúrico, o trabalho de Miguel Rio Branco edifica sucessivas narrativas em que as referências a lugares, pessoas e identidades específicas se refazem em enigmas que se apreendem com o corpo inteiro: olhos, narinas, ouvidos, cabeça e até estômago.

No contexto deste Panorama, seu trabalho enfatiza a fisicalidade dos objetos arqueológicos que serão apresentados: próximos às imagens, pedras, plantas e luzes reunidos em uma nova instalação imersiva, ficará difícil pensar nos zoólitos estritamente como documentos históricos. Os sentidos e a imaginação estimulados nos levarão a olhá-los de outras formas, especular sobre outras narrativas, ademais sugestionadas pela evocação de certa localidade indeterminada – posto que a obra de Rio Branco remete a periferias, esquinas, cidades e lixões, sem propriamente identificar o que foi feito no Brasil. Em outras palavras, esta nova obra reforça o caráter enigmático da exposição, trazendo, literalmente (com plantas e mármores), e, figuradamente (com imagens fotográficas em televisores de tubo sujos de terra), parcelas daquilo que é do território, neste caso, enquadrado como zona de decaimento, sujeira, tensão, relaxamento e alguma inexplicável beleza.

Fragmento de kimberlito levado na expedição de *Mutações geográficas: fronteira vertical*, de Cildo Meireles
Kimberlite fragment taken on the expedition for *Mutações geográficas: fronteira vertical* by Cildo Meireles

This Earth

In 1943, the American artist born in Japan Isamu Noguchi conceived his landscape architecture project entitled *This Tortured Earth*.[30] The project manifested the desire (which became acidic with its concurrence with WWII) of building the topography of a park through aerial bombardment of a plot of land. The resulting topography would be, at one and the same time, playful field, picturesque and organic or critical inception by the absurdity of the ongoing world militarization. It is a simple idea that reveals how a conception of space and territory can manifest, in its form and process, a reflection of the present.

This widening of forms of touching notions of land and landscape is also a contribution of the series of works and projects conceived in 1969 by Cildo Meireles under the label of "physical art."[31] At the time, Cildo Meireles projected different forms of action in territorial scale, departing from gestures and body activities. He infiltrates the fields of politics, history, and science, however, instead of technical-scientific experiments and polling of census data, he proposes critical, poetic, metaphorical, and even fictitious efforts—creating alternative knowledge to what is known about territories and locations.

30 Registered as a bronze sculpture/model, the project was never realized. Its formal similarity with the lithic workshops where the Sambaquieiros Peoples made their tools and zoolites is outstanding.

31 The full set of actions and projects in this series can be found on the catalog organized by João Fernandes for the show *Cildo Meireles* (Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013). The ideas that could not be experimented at the time were recorded as projects on squared paper.

Fragmento de rocha coletado pela expedição de *Mutações geográficas: fronteira vertical*, de Cildo Meireles
Stone fragment collected on the expediton for *Mutações geográficas: fronteira vertical* by Cildo Meireles

Esta terra

Em 1943, o artista norte-americano de origem japonesa Isamu Noguchi concebeu o projeto paisagístico chamado *This Tortured Earth* [*Esta terra torturada*][30]. O projeto manifestava o desejo (tornado ácido pela concomitância com a II Guerra Mundial) de construir a topografia de um parque mediante o bombardeio aéreo de um terreno. A topografia resultante seria, ao mesmo tempo, campo lúdico, concepção pitoresca e orgânica ou crítica por absurdo da militarização mundial em curso. Trata-se de uma ideia simples que revela quanto uma concepção de espaço e território pode manifestar, em sua forma e processo, uma reflexão sobre o presente.

Tal ampliação das formas de tangenciar as noções de território e paisagem é também uma contribuição da série de obras e projetos concebidas em 1969 por Cildo Meireles sob a alcunha de "arte física"[31]. Na época, Cildo Meireles projetou diversas formas de atuação em escala territorial, partindo de gestos e atividades corporais. Infiltra-se no campo da política, da história e da ciência, mas, em lugar dos experimentos técnico-científicos e dos levantamentos de dados censitários, propõe empreitadas críticas, poéticas, metafóricas e até fictícias – cria saberes alternativos ao que já se conhece dos territórios e lugares.

30 Registrado em uma escultura/maquete de bronze, o projeto nunca foi realizado. É notável sua semelhança formal com as oficinas líticas em que os povos sambaquieiros produziam suas ferramentas e zoólitos.

31 O conjunto completo de ações e projetos dessa série pode ser encontrado no catálogo, organizado por João Fernandes, da mostra *Cildo Meireles*. Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013. As ideias que não puderam ser experimentadas na época foram registradas como projeto sobre papel milimetrado.

In *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* [Physical art: Geographic mutations: vertical frontier, 1969/1998/2015]—a project realized in this Panorama—this is reflected on the possibility of dealing with the so-called "continental grandeur" of the country that so often is mentioned as a factor hindering generalizations or homogeneous understanding of Brazil. Instead of reiterating this diversity once again, the artist proposes a gesture that, even though subtle, can symbolically interfere with the whole country—for that, he appeals to our attachment to number, to data and measures, objective pieces of information that bear high symbolic value nonetheless.

The project involves an expedition to the country's highest point, Pico da Neblina Mountain [or Yaripo for the Yanomami people], which, with its 2,993.78 meters (9,822.08 feet), is, by itself, a place burdened with mapping and geographic challenges.[32] There, a small amount of rock is removed and on its place a rock coming from the terrestrial layer under the Brazilian territory is placed.[33] The idea, which only existed on paper up until now, consists in increasing the maximum altitude of the country as a whole in one centimeter.

This is an attitude that, with minimal intervention, acts on a territory with immense proportions and, in its absurd manner, dominates it. It stems from sophisticated mental elaborations, which understand that space is not defined solely by extensions and distances, but also by contrasts among scales.

That which the presence of archeological pieces on the show highlights, in terms of significant time periods,[34] this work by Cildo Meireles demonstrates, in the field of spatial dimensions: the arbitrary and bewildering play of scales and grandeurs.[35] In addition to being poetic, the increase in the country's highest peak—this national "growth"—can be read as extrapolation, through absurdity, of Brazilian developmentist discourses. As much as there are divergences of management and ideology, none of the unpolished current political leaders dares to question the premises embedded in the constant bet on economy's acceleration as an index of quality-of-life improvement in the country.[36] For those who act according to this highly outdated view, the artist offers practical—and apparently useless—national growth.

The possibility of critical inflection of the artistic gesture also vigorously appears on Berna Reale's output. For each social dilemma—sexual violence, dehumanization of war prisoners, capitalization of Native People's memories, the list is as vast as newspapers callouts are numerous…—the artist builds a scene.[37] Reale's work always answers the question "What art can be good for?": Art serves

32 For a long time, there have been doubts regarding the positioning of the peak to the south or north of the border between Brazil and Venezuela, as well as regarding its actual height, as its consolidation as the country's highest point did not happen until 2004, when IBGE and the Instituto Militar de Engenharia (IME) carried out the Projeto Pontos Culminantes, equipped with the most precise geographic-referencing technology.

33 In this case, a fragment of kimberlite was chosen; it is a mineral compound that, when ascending to the earth crust, may carry diamonds to the surface.

34 In face of an analogous experience of time disorientation, Werner Herzog says, commenting on quite similar drawings executed five thousand years previously, on the cave of Chauvet: "The sequence and superimposition of events in time is inapprehensive for us today; we are attached to history, and they are not."

35 The clash between scales also appears in the show with the work *Fio* (1990/5) inserting, on a large quantity of hay bundles, one sole needle and a golden thread, in a practical demonstration of the popular saying "a needle in a haystack."

36 It matters little for whom and how, it seems to be enough for authorities to demonstrate the increase of the gross values of our product. For a summary of the last elections in 2014 and, for instance, the inability to address an environmental agenda to connect the country's development and its economic growth indexes, see the interview "Diálogos sobre o fim do mundo" between Viveiros de Castro and Déborah Danowski, by Eliane Brum for *El País*, September 29, 2014 (accessed on June 17, 2015, at http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html, in Portuguese).

37 These are "prepared" performance gestures, that is, actions enacted with the help of costumes, props, locations, and contexts chosen in order to form an allegory of conflicts between two or more parties.

Em *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* (1969/1998/2015) – projeto realizado neste Panorama –, isso se reflete na possibilidade de lidar com a dita "grandeza continental" do país que, tantas vezes, é levantada como fator que impossibilita generalizações ou entendimentos homogêneos do Brasil. Em vez de, mais uma vez, reiterar essa diversidade, o artista propõe um gesto que, mesmo singelo, pode interferir simbolicamente no país todo – para isso, ele apela a nosso apego aos números, aos dados e às medidas, informações objetivas que, não obstante, possuem grande valor simbólico.

O projeto envolve uma expedição ao pico mais alto do país, o Pico da Neblina [ou Yaripo para os ianomâmis] que, com seus 2.993,78 metros, é, por si só, um lugar carregado de desafios cartográficos e geográficos[32]. Ali, um pouco de rocha é retirado, e em seu lugar implantada uma rocha proveniente do manto terrestre sob o território brasileiro[33]. A ideia, que até hoje existiu apenas no papel, consiste em aumentar em 1 centímetro a altura máxima do país como um todo.

Trata-se de uma atitude que, com uma intervenção mínima, atua sobre um território de imensas proporções e, à sua maneira quase absurda, domina-o. Resulta de uma elaboração mental sofisticada, que compreende que o espaço não se define apenas por extensões e distâncias, mas também por contrastes entre escalas.

O que a presença das peças arqueológicas na mostra evidencia, em termos dos grandes intervalos temporais[34], este trabalho de Cildo Meireles demonstra, no campo das dimensões espaciais: o jogo arbitrário e desnorteante do contraste de escalas e grandezas[35]. Além de poético, o aumento do maior cume do país – esse crescimento nacional – pode ser lido como uma extrapolação, por absurdo, dos discursos desenvolvimentistas brasileiros. Por mais que existam divergências de gestão e ideologia, nenhuma das mal-acabadas lideranças políticas atuais ousa duvidar das premissas embutidas na aposta constante na aceleração da economia como índice da melhora da vida no país[36]. Para os que agem segundo esta visão tão tacanha, o artista oferece um efetivo – e obviamente inútil – crescimento nacional.

A possibilidade de inflexão crítica do gesto artístico comparece também com vigor na produção de Berna Reale. Para cada dilema social – a violência sexual, a desumanização dos prisioneiros de guerra, a capitalização da memória indígena, a lista é tão vasta como são as manchetes dos jornais… –, a artista constrói uma cena[37]. À pergunta "para que pode servir a arte?", a obra de Berna Reale responde, sempre: a arte serve para estar junto com os conflitos de seu tempo. Não para resolvê-los, não para ensinar algo sobre eles nem para apagá-los, mas, ao contrário, para torná-los presentes, visíveis e ásperos.

32 Por muito tempo, houve dúvida sobre a posição do pico a sul ou a norte da divisa entre Brasil e Venezuela, assim como sobre sua altura real, pois sua consolidação como maior altura do país só aconteceu em 2004, quando o IBGE e o Instituto Militar de Engenharia (IME) realizaram o Projeto Pontos Culminantes, equipado com a mais precisa tecnologia de georreferenciamento.

33 No caso, foi escolhido um fragmento de kimberlito, composto mineral que, ao ascender para a crosta terrestre, pode carregar diamantes para a superfície.

34 Diante de experiência análoga de desorientação temporal, Werner Herzog diz, comentando desenhos muito semelhantes feitos com 5 mil anos de diferença, na caverna de Chauvet: "A sequência e sobreposição de eventos no tempo é inapreensível para nós hoje; nós estamos presos na história, e eles, não".

35 O choque entre escalas aparece ainda na mostra com o trabalho *Fio* (1990/5), que insere, numa grande quantidade de fardos de palha, uma única agulha e um fio de ouro, numa demonstração prática da expressão popular "procurar uma agulha num palheiro".

36 Pouco importa para quem e como, parece suficiente para as autoridades demonstrar o aumento dos valores brutos de nosso produto. Para uma leitura sucinta sobre as últimas eleições de 2014 e, por exemplo, a incapacidade de endereçar uma agenda ambiental que relativize a medição do desenvolvimento do país por seus índices de crescimento econômico, ver a entrevista "Diálogos sobre o fim do mundo", de Viveiros de Castro e Déborah Danowski, feita por Eliane Brum para o *El País*, em 29 de setembro de 2014 (consultado em 17/06/15, no sítio eletrônico http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.html).

37 São gestos performáticos 'preparados', ou seja, ações encenadas com o auxílio de vestimentas, objetos, locações e contextos escolhidos para formar uma alegoria dos conflitos entre duas ou mais partes.

to be together with its times' conflicts. Not to solve them, not to teach something about them or to erase them, but, on the contrary, to make them present, visible, and rough.

It is only natural, then, that the artist's response to the lithic pieces is defined by a refuse to enigmatically contemplate some uncertain past. She'd rather focus on current conflicts, on the "B side" of the image projected abroad by the country. She prefers to face the most precarious urban violence that embraces power misuses and violence by the police themselves, inconceivable crimes by youngsters who demonstrate very little or no empathy at all, destructions of public and private property by demonstrators who choose sound and fury rather than discourse, and so on and so forth.

This is bewildering, as, in the newspaper coverage, in the flow of social networks, and even on the landscape of big cities and small towns, the most varied images of violence are multiplied. Even so, it is a complex task to point aggressors, to delimitate their origins and motives. According to statistics, there is an ongoing war, but the enemy is always someone else. In the face of that, the scene created by the artist is precisely an allegory of current Brazilian society's mutilated body, disassociated from the enunciate of any particular villain.

Her new installation alludes, at one and the same time, to celebrations on low-income nightclubs and violence on the streets of large cities. Lights blink, as if in a party, but they are the blue and red lights of police cars, accompanied by music composed with sounds recorded inside of them. The bullet-pierced covering on the walls and the sweets offered reinforce the convergence between discomfort and participation. In the next room, the image of violence reemerges, now from within a film fable: a figure works large volumes of plastic and sews them, at times to wrap fine politicians' suits, at other times to store dead bodies of victims of violent crimes.

Underground

Is there, after all, any teaching to be taken from this wider regard on Brazilian art, its perception on a scope covering more than four thousand years? It is hard to preview how the exhibition will be received, its debates and the effects of our little-known prehistoric legacy. On my part, I carry possible teachings with the work of Luísa Nóbrega, a young artist who was invited to this installment of Projeto Parede [Wall Project] that runs simultaneously to the 34th Panorama.

In her obstinate attempt to apprehend the São Paulo metropolis from its underground axes of subway lines,[38] the artist shows what communication with less discourse is capable of, it listens much more and steers away from the ideal of objectivity and self-sufficiency of the records of an experiment.

By betting on aphasias, incongruence, polyphony, and noises, her action presents art as action resisting the bouts of categorization and specialization of that which is real as knowledge's passive object. In the instance of Brazilian culture and territory, it would be expecting too much from art that it, instead of consecrating interpretation scripts, would be able to expose ambivalent, questioning, and imaginative experiments. Maps, yes, but without any scripts.

38 Nóbrega spent the five business days of the week riding one subway line a day for the whole period when the equipment was open, coming and going with a tape recorder; later, she digitized the audio and presented them simultaneously on speakers lined in the hall.

Detalhe da obra *O tema da festa*, de Berna Reale

Detail of the *O tema da festa* work by Berna Reale

É natural, então, que a reação da artista às peças líticas se defina pela recusa da contemplação enigmática de um passado incerto. Ela prefere debruçar-se sobre os conflitos atuais, sobre o "lado B" da imagem projetada pelo país para o exterior. Prefere encarar a violência urbana mais precária, que engloba os abusos de poder e violência da própria polícia, os crimes incompreensíveis de jovens que demonstram pouca ou nenhuma empatia, as destruições do patrimônio público e privado por parte de manifestantes que prescindem do discurso em prol de som e fúria, e assim por diante.

É algo desorientador, pois, na cobertura dos jornais, no fluxo das redes sociais e mesmo na paisagem urbana das grandes e pequenas cidades, multiplicam-se as mais variadas imagens de violência. Mesmo assim, é complexo nomear os agressores, delimitar suas origens e motivos. Pelo que contam as estatísticas, há uma guerra em curso, mas o inimigo é sempre um outro. Diante disso, a cena criada pela artista é precisamente uma alegoria do corpo mutilado da sociedade brasileira atual, desassociada do enunciado de um vilão específico.

Sua nova instalação remete, a um só tempo, à festividade das boates populares e à agressividade das ruas das grandes cidades. Luzes piscam como em uma festa, mas trata-se de lâmpadas azuis e vermelhas de viaturas de polícia, acompanhadas de uma música composta com sons gravados em seu interior. O revestimento baleado das paredes e os doces oferecidos reforçam a convergência entre desconforto e participação. Na sala seguinte, a imagem da violência reemerge, agora de dentro de uma fábula fílmica: uma figura trabalha grandes volumes de plástico e os costura, ora para embrulhar os ternos finos dos políticos, ora para armazenar os corpos mortos das vítimas de crimes violentos.

Even though it was reread countless times over the past few years, it is not excessive to revisit an excerpt of the *Cruzeiro do Sul* [Southern Cross] article by Cildo Meireles: “Circus, trains of thought, abilities, specializations, styles come to an end. What remains is what has always existed, the earth. The dance performed to ask for rain remains. Then, swamp. And from that swamp worms will originate, and life once again. One more thing. Always believe in rumors. Because in the jungle there are no lies, there are personal truths.” And, thus, we—who would already be a form of post-swamp life for the Sambaquieiros Peoples—of the world after the end of the world—look at the residues of their existence, made of the stone from the earth, and start to dream.

We get intrigued by the fact that their objects correspond both to ideals of beauty consecrated by modernisms and, at the same time, are so close to simple forms constructed by nature with stone pebbles throughout thousands of years. Modern, timeless, from a precise time. We dream that they thought they could live forever. Maybe they did not see signs that the future could be anything else but a long extended present. Or, perhaps, it would be plausible that they were always preparing for some ending, of man, of the world, of both. On one case, to work stone would be a way to ensure continuity and deep link to those who would descend from them. On the other, it would be a bet that something matters beyond the time in which one lives, that there are other lives after each life.

In any case, the delicate precision of some of these pieces shows that, regarding the shapes’ lives, notions of evolution and progress do not apply, seeing that something so old may look more mature than so much of what has been accomplished ever since. Consequently, with the earth, feeding on its shapes and potencies as location, art from here seems to have been possible since much before today’s tempests and droughts.

Subterrâneo

Há, afinal, algum aprendizado a tirar dessa mirada mais larga à arte brasileira, sua percepção em um escopo que abrange mais de 4 mil anos? A recepção da exposição, seu debate e os efeitos da maior visibilidade do pouco conhecido legado pré-histórico em destaque são difíceis de preconceber. De minha parte, carrego agora possíveis aprendizados com a obra de Luísa Nóbrega, jovem artista convidada para a edição do Projeto Parede simultânea ao 34º Panorama.

Em sua obstinada tentativa de apreensão da metrópole paulistana a partir de seus eixos subterrâneos das linhas de metrô[38], a artista demonstra o que pode uma comunicação que discursa menos, escuta muito mais e esquiva-se do ideal de objetividade e autossuficiência dos registros de uma experiência.

Ao apostar em afasias, incongruências, polifonias e ruídos, sua ação apresenta a arte como ação resistente aos ímpetos de categorização e especialização do real como objeto passivo do conhecimento. No caso da cultura e do território brasileiros, seria esperar bastante da arte que ela, em vez de consagrar roteiros de interpretação, pudesse escancarar experiências ambivalentes, questionadoras e imaginativas. Mapas, sim, mas sem roteiros.

Mesmo que tenha sido relida diversas vezes nos últimos anos, não é demais retomar a passagem do texto *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles: “O circo, os raciocínios, as habilidades, as especializações, os estilos acabam. Sobra o que sempre existiu, a terra. Sobra a dança que pode ser feita para pedir a chuva. Então pântano. E desse pântano vão nascer vermes e outra vez a vida. Outra coisa. Acreditem sempre em boatos. Porque na selva não existem mentiras, existem verdades pessoais”. E, assim, nós – que para os sambaquieiros seríamos já uma forma de vida pós-pântano – do mundo depois do fim do mundo – olhamos para os resíduos da existência deles, feitos da pedra da terra, e nos colocamos a sonhar.

Intriga-nos que seus objetos correspondam tanto com ideais de beleza consagrados pelos modernismos e, ao mesmo tempo, sejam tão próximos das formas simples que a natureza constrói com seixos de pedra ao longo dos milhares de anos. Modernos, atemporais, de um tempo preciso. Sonhamos que eles achavam que poderiam viver para sempre. Talvez não vissem indícios de que o futuro pudesse ser qualquer outra coisa que um longo presente estendido. Ou, então, seria plausível que estivessem sempre se preparando para algum final, do homem, do mundo, de ambos. Em um caso, trabalhar a pedra seria uma forma de garantir àqueles que lhes descenderiam continuidade e ligação profunda. No outro, seria uma aposta de que algo importa além do tempo em que se vive, que há outras vidas depois da cada vida.

De toda maneira, a precisão delicada de algumas dessas peças demonstra que, no que tange à vida das formas, não se aplicam as noções de evolução e progresso, já que algo tão antigo pode parecer mais maduro que tanto que se fez desde então. Pois, junto da terra, alimentando-se de suas formas e potências como lugar, uma arte daqui parece ter sido possível desde muito antes das tempestades e secas dos nossos dias.

38 Nóbrega passou os cinco dias úteis da semana percorrendo uma linha de metrô a cada dia por todo o período em que o equipamento esteve aberto, indo e voltando de posse de um gravador de fitas, depois, digitalizou os áudios e os apresentou simultaneamente em caixas de som dispostas no corredor.

Berna Reale

Belém do Pará, PA, 1965

Vive e trabalha em Belém do Pará | Lives and works in Belém do Pará

Com crescente participação em mostras brasileiras e internacionais nos últimos anos – incluindo a mais recente representação brasileira na Bienal de Veneza –, distingue-se pelo compromisso constante de refletir os dilemas sociais atuais. Coloca tais conflitos em cena através de performances planejadas para serem filmadas ou fotografadas, com lugares, ações e objetos combinados em imagens inquietantes.

Sua nova instalação remete à festividade das boates populares e à agressividade das ruas das cidades brasileiras. Luzes giram como em uma festa, mas trata-se de lâmpadas de sirenes, acompanhadas dos sons gravados em viaturas de polícia. O revestimento baleado das paredes e os doces oferecidos reforçam a convergência entre desconforto e participação. Na sala seguinte, a imagem da violência reemerge, agora de dentro de uma fábula fílmica: uma figura trabalha grandes volumes de plástico e costura-os, ora para embrulhar os ternos finos dos políticos, ora para armazenar os corpos mortos das vítimas de crimes violentos.

With growing participation both in Brazilian and international shows over the past years—including the most recent Brazilian representation at the Venice Biennale—Berna Reale distinguishes herself by her constant commitment to reflecting upon current social dilemmas. She brings these conflicts to the foreground through performances designed to be filmed or photographed, with locations, actions, and objects combined with unsettling images.

Her new installation alludes both to the festivity of low-class nightclubs and to the aggressiveness in the streets of Brazilian cities. Lights spin as if in a party; however, they are siren lights accompanied by sounds recorded on police cars. The walls covering with bullet holes and the sweets that are offered reinforce a convergence between discomfort and participation. In the next room, the image of violence reemerges now within a film fable: a figure works large volumes of plastic and sews the materials, sometimes to pack politicians' fine suits, sometimes to store the dead bodies of violent crime victims.

O tema da festa, 2015
Instalação | Installation
Produção | Production **Dilcélio Cardoso, José Roberto de Oliveira e** | and **Victor Reale**
Sonoplastia | Sound Design **Victor Flajla**
Cortesia da artista | Courtesy of the artist **e** | and **Galeria Nara Roesler**

Habitus, 2015
Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound, **3'33"**
Produção | Production **Márcia Cadete e** | and **Victor Reale**
Imagens | Images **Anderson Batista e** | and **Diego Feitosa**
Edição | Editing **Carla Reale e** | and **Diego Feitosa**
Cortesia da artista | Courtesy of the artist **e** | and **Galeria Nara Roesler**

Berna Reale
próximas páginas | next pages
A sombra do sol #1, 2012
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
150 x 100 cm
Coleção | Collection Márcio Rochwerger

Enquanto todos olham a lua #2, 2012
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
156 x 99 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Cantando na chuva #2, 2014
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
99 x 149 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Cao Guimarães

Belo Horizonte, MG, 1965

Vive e trabalha em Belo Horizonte | Lives and works in Belo Horizonte

Fotógrafo, cineasta e artista com crescente atuação desde os anos 1980. Em todos esses campos, predominam a atenção ao muito pouco, à quase coisa nenhuma; os processos de caminhada, percurso e deslocamento, como se um “filmador-viajante”; e a atenção às palavras de pessoas tão sábias quanto limítrofes, de andarilhos a eremitas. Os personagens, lugares e acontecimentos que retrata parecem subsistir à parte do pulso modernizante da história.

Convidado a visitar os sambaquis do litoral catarinense, dispôs-se a criar sua fabulação sobre o que podem ter sido e como sua relação com o tempo e a paisagem poderia ser experimentada hoje. Durante a viagem, sob um viaduto da cidade de Florianópolis, chamou-lhe atenção o solo coberto de conchas, ostras e berbigões. Não era um sambaqui envolto pela urbanização recente, mas um terreno ocupado por trabalhadores que passam os dias separando os moluscos de suas valvas. As imagens atuais desse lugar encontram-se então articuladas com filmagens dos sambaquis e outras imagens do arquivo do artista.

Photographer, filmmaker, and artist with growing activities since the 1980s. In all of these fields, attention to that which is tiny, to almost nothing, predominates; processes of walking, path, and displacement, as if a “traveling filmmaker”; and attention to words of people both wise and obtuse, from vagrants to hermits. Characters, places, and events portrayed seem to endure apart from history’s modernizing pulse.

Invited to visit *sambaquis* [shell mounds] in Santa Catarina State coast, he proposed to create his fabulation about what they may have been and how their relationship with time and landscape could be experienced today. During his trip, under an overpass in the city of Florianópolis, the soil covered with shells, oysters, and cockles caught his eye. It was not a *sambaqui* surrounded by recent urbanization, but a plot occupied by workers who spend their days separating mollusks from their valves. Current images of this location are then articulated with images of the *sambaquis* and other images from the artist’s archives.

Filme em anexo, 2015
Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound
16’
Coleção do artista | Artist’s collection

Cao Guimarães

Cao Guimarães
próximas páginas | next pages
Espantalhos #03, **#08**, **#10**, **#11** e **#09**, 2009
Fotografias coloridas sobre papel | Colored photographys on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Cildo Meireles

Rio de Janeiro, RJ, 1948

Vive e trabalha no Rio de Janeiro | Lives and works in Rio de Janeiro

Iniciando-se como desenhista, já em 1970 Meireles participa da prestigiosa coletiva internacional *Information*, no MoMA de Nova York, com trabalhos conceituais que constituem a marca de sua contribuição à arte brasileira dos últimos quarenta anos. Sua atuação, com trabalhos sensoriais lidando com espaços que implicam uma articulação corporal dos observadores de suas criações, tem sido também pautada por suas vivências e memórias. A preocupação política está igualmente presente em sua poética, que conta com amplo reconhecimento internacional.

Em 1969, aos 21 anos, concebeu uma série de desenhos em papel milimetrado que denominou *Arte física*, por demandarem, para sua realização, deslocamentos e articulação com o espaço geográfico. É um desses projetos, *Mutações geográficas: fronteira vertical*, o trabalho aqui apresentado, e que consta de uma performance realizada em expedição ao Yaripo (que significa “ponto mais alto” em língua ianomâmi) ou Montanha Sagrada, no Parque Pico da Neblina (AM), elevando, em alguns centímetros, a altitude máxima do Brasil. Esse projeto, concretizado agora para esta exposição, acha-se documentado em fotos e vídeo, aqui apresentados ao lado de outros projetos da série.

Starting with drawings, in 1970 Meireles already took part in the prestigious international collective exhibition *Information*, at New York’s MoMA, with conceptual works constituting the mark of his contribution to Brazilian art in the past forty years. His activity, with sensorial works dealing with spaces implying bodily articulation by those who observe his creations, has also been informed by his experiences and memories. Political concern is equally present in his poetics, which enjoys broad international renown.

In 1969, at the age of twenty-one, he conceived a series of drawings on graph paper that he named *Arte física* [Physical art] because, in order to be done, they demanded displacement and articulation with geographic space. One of these projects, *Mutações geográficas: fronteira vertical* [Geographic mutations: vertical landscape], is the work presented here, comprising a performance carried out during an expedition to the Yaripo (meaning “highest point” in the Yanomami language), or Montanha Sagrada [Sacred Mountain], in the Pico da Neblina Park (Amazonas State), elevating Brazil’s highest point in a few centimeters. That project, now concretized for this exhibition, is documented through photos and video, presented here side by side with other projects from the same series.

Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical, 1969/2015
Maquete | Mock-up, 44 x 80 x 80 cm
Realização | Realization Maurizio Zelada

Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical, 1969/2015
Fotografia | Photography Edouard Fraipont

História milenar do Yaripo
Yaripo's Millenary Story

O conselheiro ianomâmi de Matucaré (AM) Salomão Mendonça Ramos enviou expressamente para o 34º Panorama da Arte Brasileira a história do Pico da Neblina (2.994 m), a partir da presença dos espíritos que vivem nessa elevada paragem desde "antes dos séculos" e é considerada, pelos ianomâmis, um local sagrado, respeitado e cultuado por todos os pajés, protegendo a vida da comunidade.

Yanomami Counselor from Matucaré (Amazonas State) Salomão Mendonça Ramos sent pointedly to the 34th Panorama of Brazilian Art the story of the Pico da Neblina Mountain (9,823 feet), from the presence of spirits who inhabit this elevated place since "before the centuries" and is considered by the Yanomami as a sacred place, respected and worshiped by all *pajés* [witch doctors], protecting the community's life.

Yaripo é uma montanha-casa dos espíritos. O Yaripo foi descoberto na visão espiritual pelo ancestral Yoyoma. Antes dos séculos, anos atrás, o Pico da Neblina já tinha o nome de Yaripo, colocado pelos espíritos que moram no Yaripo. Ao longo do caminho do Yaripo, há diversos lugares sagrados espirituais e de decoração funeral. Devido a tudo isso, nós yanomami não aceitamos o desenvolvimento de atividades sem haver consulta e conhecimento do objetivo das atividades que se pretendem realizar no Parque Nacional do Pico da Neblina. Os nossos pajés famosos já se foram, praticamente na vida eterna, porém a presença deles não se distanciou, eles continuam fazendo a proteção de nossas vidas espirituais aos espíritos maus acompanhados e relacionados com a natureza. Portanto, diante disso, desejamos ser respeitados com conceito, de acordo com a cultura diferente de todos os povos indígenas do Brasil, inclusive pelas autoridades federais. Yoyoma é considerado o *haprapi* [grande pajé] que habita aquela região.

Este monumento espiritual foi contado pelos líderes tradicionais na casa ritual xamânica. Naquele momento, estavam presentes a associação Ayrca, que representa oito comunidades, que são associadas às lideranças tradicionais e são os porta-vozes que fortalecem a história do Yaripo como monumento espiritual. A história do Yaripo foi contada por estas pessoas: Cacique Joaquim Figueiredo, Tuxaua Miguel Figueiredo, Tuxaua Jorge Figueiredo, Líder Júlio Goes. Os colaboradores para registrar a fala das pessoas foram Roberval Figueiredo Mendonça, representante do Comitê Regional da Funai, e o Conselheiro do Parque Nacional do Pico da Neblina, Salomão Mendonça Ramos.

A história foi contada no dia 3 de abril de 2014.

Yaripo is a home-mountain of the spirits. Yaripo was discovered in spiritual view by ancestral Yoyoma. Before the centuries, years ago, the Pico da Neblina Mountain was already called Yaripo, a name given by the spirits who live at Yaripo. Throughout the path to Yaripo, there are many sacred spiritual and funeral decoration places. Due to all of this, we, the Yanomamis, do not accept the development of activities without prior consultation and knowledge about activities intended to be realized at the Parque Nacional do Pico da Neblina [Pico da Neblina National Park]. Our famous *pajés* [witch doctors] are gone, virtually in eternal life, however, their presence did not move away, they still protect our spiritual lives from bad spirits and those related to nature. Therefore, having said that, we wish to be respected with concept, according to Brazil's Indigenous Peoples' different cultures, including by the federal authorities. Yoyoma is considered the *haprapi* [great *pajé*] who dwells in that area.

This spiritual monument was told by traditional leaders in the ritual shamanic house. At that time, the Ayrca Association was present; it represents eight different communities associated to traditional leaderships that are the spokespeople who strengthen the Yaripo's story as a spiritual monument. The Yaripo's story was told by the following people: *Cacique* [Chieftain] Joaquim Figueiredo, *Tuxaua* [Chief] Miguel Figueiredo, *Tuxaua* Jorge Figueiredo, and Leader Júlio Goes. The contributors who recorded the people's spoken words were Roberval Figueiredo Mendonça, FUNAI's Regional Committee representative, and Salomão Mendonça Ramos, Counselor of the Parque Nacional do Pico da Neblina.

The story was told on April 3, 2014.

Mulher chamada Poxorinama
A Woman Called Poxorinama

Do mesmo modo, *Mulher chamada Poxorinama* é o relato enviado pelo mesmo Salomão Mendonça Ramos, morador na comunidade de Ariabu (e lavrado por ele a 10 de setembro de 2015), sobre a Guardiã do Yaripo, que desapareceu no meio de um vento, tendo se transformado, a partir de então, na esposa dos espíritos Ayamoyoma. Daí a base do Yaripo (Pico da Neblina) ser considerada um cemitério dos antepassados.

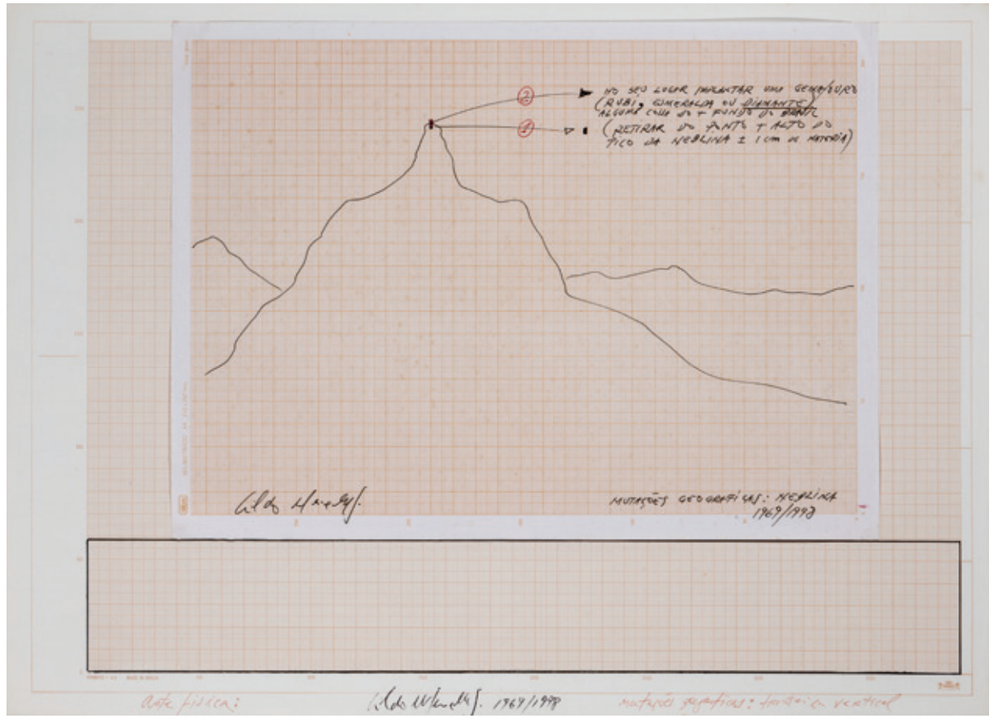
In the same manner, *A Woman Called Poxorinama* is a testimony sent by the same Salomão Mendonça Ramos, dweller in the Ariabu community (and drawn up by him on September 10, 2015), about the Guardian of Yaripo, who disappeared amidst a wind storm, having transformed, from then on, into the wife of the Ayamoyoma spirits. This is why the foot of the Yaripo (Pico da Neblina Mountain) is considered an ancestors' cemetery.

Que sumiu por lá e se tornou uma guardiã do Yaripo; até hoje ela dá um grito avisando que ela é a dona dessa serra e, de acordo com Salomão Mendonça Ramos, morador da aldeia de Ariabu, seu avô era o líder do Xapono Massiripuei e morreu quando eclodiu uma devastadora epidemia de coqueluche, a maior parte da população se dispensou nas avós, mas sua avó, chamada Poxorinama, que sumiu ali numa casa para transformar os espíritos animais, desapareceu simplesmente. Procuraram o corpo dela e não conseguiram encontrar. A esposa de um tuxaua viu ela desaparecer no meio de um vento, tendo se transformado, a partir daí, em esposa dos espíritos Ayamoyoma, por isso esse trecho da base do Yaripo é considerado um cemitério dos antepassados. Entendendo-se por essa expressão não a conservação de restos mortais tradicionalmente queimados e reduzidos a pó entre os yanomami, mas a incorporação da energia ritual na montanha, ela se transformou espiritualmente em seres naturais, em dona do Yaripo e, de vez em quando, se escuta o grito dela. É ela que deixou essa marca, antes de ser transformada, ela vem gritando dentro de um temporal muito forte, esse grito que se ouve na montanha é a mulher-espírito que emite. Também são denominados xapominama; a continuidade da presença dos antepassados é explicada ainda como uma decorrência da falta de realização dos rituais funerários, o que condena a pessoa a vagar pela floresta eternamente na forma de *porë* [fantasma], isso ocorre em uma localidade próxima ao igarapé do Irokay, na subida do Yaripo, este é o contexto do povo yanomami que mora dentro do Parque Nacional Yaripo.

Este trabalho foi lavrado pelo Conselheiro Salomão Mendonça Ramos, comunidade de Ariabu, 10/09/2015.

Who disappeared around there and became a guardian of Yaripo; to this day, she screams to let people know she owns this mountain range and, according to Salomão Mendonça Ramos, dweller of the Ariabu Village, his grandfather was a leader of the Xapono Massiripuei and died at the start of a devastating whooping cough epidemics, most of the population relied on their grandmothers, but his grandmother, called Poxorinama, who disappeared in a house in order to transform animal spirits, just vanished. They looked for her body but could not find it. The wife of a *Tuxaua* [Chief] man saw when she disappeared amidst the wind, from then on being transformed into the wife of the Ayamoyoma spirits, this is why this stretch on the foot of the Yaripo is considered a cemetery of ancestors. Understanding this expression not as conservation of mortal remains traditionally burnt and reduced to dust among the Yanomami, but as incorporation of ritual energy on the mountain, she spiritually transformed herself into natural beings, into the owner of Yaripo, and, once in a while, her scream can be heard. It is because she left this mark before she was transformed, she has been screaming within an unyielding storm, the scream heard on the mountain comes from the spirit-woman. They are also called Xapominamas; the continuity of the ancestors' presence is further explained as originating in a lack of performing funerary rituals, which condemns the person to eternally roam the forest in the form of a *porë* [ghost], that occurs in a locality near the Irokay Stream, on the Yaripo slope, this is the context of the Yanomami people who lives in the Parque Nacional Yaripo [Yaripo National Park].

This work was drawn up by Counselor Salomão Mendonça Ramos, Ariabu Community, September 10, 2015.

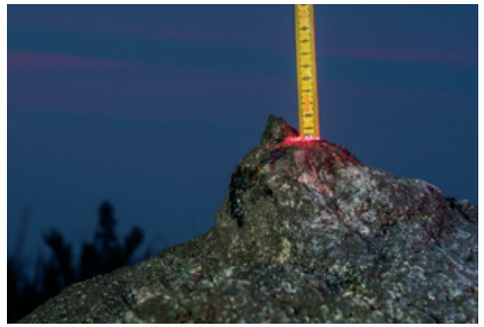


Cildo Meireles
Mutações geográficas: fronteira vertical, 1969/2015
Yaripo, Parque Pico da Neblina, AM
Impressão jato de tinta sobre papel, maquete e vídeo | Ink-jet print on paper, mock-up, and video
Fotografia e vídeo | Photography and video Edouard Fraipont
Coleção particular | Private collection

Este projeto não poderia jamais ser realizado sem o admirável desempenho (e cumplicidade) de Edouard Fraipont e seu assistente Miguel Escobar, e sem a compreensão e a solidariedade de Flávio Bocarde e de Salomão Mendonça Ramos, bem como sem a compreensão e inestimável ajuda da Comunidade Yanomami de Yaripo, aos quais agradeço sincera e profundamente.

This project would never have happened had it not been for the notable performance (and cumplicity) of Edouard Fraipont and his assistant Miguel Escobar, and without Flávio Bocarde's and Salomão Mendonça's understanding and solidarity, as well as the Yanomami Community of Yaripo understanding and priceless assistance, whom I sincerely and deply acknowledge.

Cildo Meireles



Cildo Meireles
Arte física: cordões | 30 km de linhas estendidos e recolhidos, 1969
Barbante industrial, mapa e caixa de madeira
Industrial twine, map, and wooden box
50 x 49 x 40 cm
Coleção particular | Private collection

Cildo Meireles
Fio, 1990
Fardos de palha, agulha de ouro de 18k e 100 metros de fio de ouro de 18k
Straw bales,18 ct gold needle, and 100 meters of 18 ct gold wire
210 x 187 x 187 cm
Coleção particular | Private collection

Erika Verzutti

São Paulo, SP, 1971

Vive e trabalha em São Paulo | Lives and works in São Paulo

Seu trabalho refrata a situação emaranhada das referências que lhe circundam no contexto globalizado atual, em um ateliê tão prolífico quanto onívoro, que absorve volumes e linhas sem preferência por autenticidade, originalidade ou pertencimento. No que expõe no Brasil, e em vários outros países desde 1995, são notáveis a síntese e a coesão das obras, cuja simplicidade remete tanto às formas da natureza quanto a exemplos da arte moderna abstrata. São curvas abauladas, como as que ocorrem por tensão de superfície, quando uma força dilata uma película (como em um ovo) ou exerce abrasão contínua sobre um material (como em um seixo rolado).

Em seus “cemitérios”, encontram-se arranjos de fragmentos que interromperam seu crescimento em algum ponto e se reúnem como topografia, território e sinal da passagem do tempo. Somados, os cemitérios feitos anualmente acabam representando sucessivos estratos de sua obra, como breve retrospectiva ao avesso que, em vez de celebrar obras eleitas, se apega a supostos fracassos.

Her work portrays the intricate situation of references surrounding her in our current globalized context, in a studio both prolific and omnivorous, absorbing volumes and lines without any preference regarding authenticity, originality, or belonging. In what she exhibits in Brazil, and in many other countries since 1995, the works’ synthesis and cohesion are remarkable; their simplicity alludes both to nature’s shapes and to examples of modern abstract art. These are bulging curves like those occurring through surface tension when a force dilates a pellicle (like in an egg) or exerts continuous abrasion on a material (like a rolled pebble).

In her “cemeteries,” there are arrangements of fragments whose growth was interrupted at some point, and they are joined as topography, territory, and sign of the passage of time. Together, the cemeteries made each year represent successive strata of her work as a brief inside-out retrospective that, instead of celebrating elected works, attaches itself to supposed failures.

Cemitério com franja (detalhe | detail), 2014
Restos de estúdio, desenhos e pedra godo
Studio remains, drawings, and cobble, 30 x 220 x 240 cm
Coleção particular | Private collection

Erika Verzutti
Pré-histórica, 2015
Papel machê, madeira, concreto, cerâmica, cascas de ovos de avestruz
Papier-mâché, wood, concrete, pottery, ostrich eggs shells, 51 x 100 x 67 cm
Cortesia da artista I Courtesy of the artist e I and Galeria Fortes Vilaça

Tokyo Turtle, 2015
Poliuretano, latas, concreto e acrílica I Polyurethane, cans, concrete, and acrylic
20 x 40 x 28 cm
Cortesia da artista I Courtesy of the artist e I and Galeria Fortes Vilaça

Erika Verzutti
Indigentes, 2008
Paralelepípedos, bronze, argila, papel, massa de porcelana fria, acrílica e granilite
Cobble stone, bronze, clay, paper, cold porcelain clay, acrylic, and terrazzo, 31 x 180 x 200 cm
Coleção I Collection MAM, doação I gift Andrea e I and José Olympio

próximas páginas I next pages
Cemitério com neve, 2015
Concreto, paralelepípedos, poliuretano, argila e materiais encontrados
Concrete, cobblestones, polyurethane, clay, and found materials, 103 x 300 x 270 cm
Cortesia da artista I Courtesy of the artist e I and Galeria Fortes Vilaça
Cemitério com franja, 2014
Restos de estúdio, desenhos e pedra godo
Studio remains, drawings, and cobble, 30 x 220 x 240 cm
Coleção particular I Private collection
Cemitério, 2013
Paralelepípedos, bronze, argila, papel, massa de porcelana fria, acrílica e concreto
Cobble stone, bronze, clay, paper, cold porcelain clay, acrylic, and concrete, 40 x 230 x 230 cm
Coleção I Collection Mara Fainziliber

Erika Verzutti

Erika Verzutti
próximas páginas | next pages
Tetine, 2014 | Bronze, 77 x 62 x 6 cm
Coleção particular | Private collection

Boyfriend, 2014
Bronze e cascas de ovo de avestruz
Bronze and ostrich egg shells, 50 x 61 x 14 cm

Enciclopédia, 2013 | Bronze, 47 x 34 x 4 cm

Text book, 2013 | Bronze, 33 x 21 x 5 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Fortes Vilaça

Jupiter, 2013, Bronze, 57 x 45 x 6 cm
Coleção | Collection Luciana e | and Ronaldo Cezar Coelho

Miguel Rio Branco

Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1946

Vive e trabalha no Rio de Janeiro | Lives and works in Rio de Janeiro

Suas instalações retêm muito da mescla, como diz ele, de "nossa civilização, que até hoje tem essa coisa dramática, degradada, caída, machucada". Ao mesmo tempo, reúnem, de forma expressiva, elementos da natureza com sua beleza surpreendente coexistindo com dejetos da sociedade periférica na qual vivemos desordenadamente. Instalações que aliam sempre o sabor pictórico, raiz de sua prática visual, como colagens de seu foco, mesclado à fotografia e ao vídeo. A resultante é sempre uma soma forte de experimentações para o visitante desavisado e aberto.

Filho de diplomata, Rio Branco viveu seus primeiros anos em vários países europeus e em Nova York, onde se inicia profissionalmente em fotografia. Partindo simultaneamente da pintura, sempre marcante em sua obra fotográfica, possui vivências múltiplas no Brasil. Sua geração é profundamente marcada por artistas do pop norte-americano, em seu caso particular, Robert Rauschenberg. Assim, combina, com naturalidade, pintura com música, fotos/filmes e objetos com recortes da dramática paisagem humana ou territorial que nos cerca.

His installations retain much of a mix, as he says, of "our civilization that to this day has this dramatic, degraded, fallen, hurt thing." At the same time, they expressively gather elements from nature with their incredible beauty coexisting with dejects of the peripheral society in which we disorderly live. Installations that always combine pictorial flavor, a root in his visual practice, as collages of his focus mixed to photo and video. The result is always a powerful sum of experimentations for unsuspecting and open visitors.

The son of a diplomat, Rio Branco spent his first years in many different European countries and in New York, where he initiated professionally in photography. Simultaneously departing from painting, which has always been a mark in his photographic output, with multiple experiences in Brazil. His generation is deeply informed by American pop artists, in his particular case, by Robert Rauschenberg. Thus, he naturally combines painting to music, photos/films and objects with excerpts from the dramatic human or territorial landscape around us.

Wishful Thinking, 2015
Instalação | Installation
Edição vídeo | Video editing Antonio Garcia Couto

Miguel Rio Branco
próximas páginas I next pages
Love You – Tijuana, 1998, 80 x 80 cm
Hell's Kitchen – NYC, 1998, 80 x 80 cm
Salted Lake – Joshua Tree, 1998, 80 x 80 cm
Mão de gesso – Tijuana, 1998, 80 x 80 cm
Impressão jato de tinta sobre papel I Ink-jet print on paper
Coleção do artista I Artist's collection

Pitágoras Lopes

Goiânia, GO, 1964

Vive e trabalha em Goiânia | Lives and works in Goiânia

Desenhista e pintor, realizou experiências em grupos teatrais e performáticos, ao mesmo tempo em que se aproximou de publicações de ciência-ficção. Tem exposto regularmente em individuais desde 1993 (em São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Goiás, Santa Catarina e em feiras de arte, como Art Basel e São Paulo). Uma fauna humana e de animais, em composições em que se justapõem e/ou se mesclam pinturas e desenhos, projetando igualmente elementos extraterrestres, animais estranhos, com referências cinematográficas evidentes, denuncia uma predileção recorrente do artista. Pássaros, flores e insetos usualmente povoam suas obras, que projetam uma pintura rápida e extremamente compulsiva.

Para este evento, mergulhou fundo em pesquisas sobre o universo da arqueologia dos sambaquis e se liberou em atmosferas aquosas, nas quais sua poética pictórica desafiou grandes planos espaciais. Desenvolveu, assim, uma fantasia rica em temática até então inédita para sua pintura, sem perder a velocidade da expressão emocional que caracteriza sua caligrafia obsessiva.

A draftsman and painter, he has made experiments in theatrical and performance groups, while at the same time approaching science-fiction publications. He has been exhibiting regularly in solo shows since 1993 (in São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Goiás, Santa Catarina, and in art fairs, such as Art Basel and São Paulo). A human and animal fauna in compositions where paintings and drawings are superimposed and/or mixed, equally projecting extraterrestrial elements, strange animals, with evident cinematographic references, denouncing one of the artist's recurring preferences. Birds, flowers, and insects usually populate his works, which project a quick, extremely compulsive painting style.

For this event, he delved deeply into researches regarding the archeological universe of the *sambaquis* [shell mounds] and released himself in watery atmospheres in which his pictorial poetics challenged broad spatial planes. Thus, he developed a fantasy rich in themes that had never been explored in his painting up until then, without losing the speed of emotional expression that characterizes his obsessive calligraphy.

Pitágoras Lopes Gonçalves
Sem título [da série | from the series
Quase tudo que é imenso lembra o mar], 2015
Técnica mista | Mixed media, 155 x 477 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Pitágoras Lopes Gonçalves
páginas seguintes | next pages
Sem título [da série | from the series
Quase tudo que é imenso lembra o mar], 2015
Técnica mista | Mixed media, 158 x 480 cm e | and 154 x 474 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Pitágoras Lopes Gonçalves
Sem título, 2010
Técnica mista | Mixed media, 42 x 59 cm
Coleção do artista | Artist's collection

próxima página | next page
Sem título, 2010, 42 x 59 cm | **Sem título**, 2014, 45 x 59 cm
Sem título, 2006, 35 x 67 cm | **Sem título**, 2014, 42 x 59 cm
Sem título, 2005, 45 x 63 cm
Sem título, 2013, 45 x 62 cm | **Sem título**, 2012, 50 x 72 cm
Sem título, 2013, 36 x 51 cm | **Sem título**, 2012, 34 x 35 cm
Técnica mista | Mixed media
Coleção do artista | Artist's collection

Vistas da exposição

Exhibition Views

Cildo Meireles

(Ave) | (Bird)

Peça lítica | Lithic piece – **Diabásio** | Diabase

Procedência | Origin **Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC**

Coleção | Collection **Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC**

Ave (pinguim) | Bird (penguin)

Peça lítica | Lithic piece – (Diorito) | (Diorite)

Procedência | Origin **Sambaqui do Rio Pinheiros, Araquari, SC**

Coleção | Collection **Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC**

História milenar do Yaripo
Yaripo's Millenary Story

Erika Verzutti

Imersão

Immersion

BRASIL MERIDIONAL:
PESQUISAS PIONEIRAS
PIONEERING RESEARCH
OS SAMBAQUIS
DOS POVOS
SAMBAQUIEIROS
SHELL MOUNDS OF SHELL
MOUND-BUILDER PEOPLES
SALGADO (PA)
BAHIA
BRASIL
RIO DE JANEIRO

Lista de obras | Checklist

Grande Sala | Great Room

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – **(Diabásio)** | (Diabase), 6,5 x 29 x 7,5 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – **(Diabásio)** | (Diabase), 49,5 x 12,5 x 7,3 cm
Procedência | Origin Encontrada em 1892, a 50 km da cidade de Mercedes, Uruguai
Found in 1892, 50 km away from Mercedes City, Uruguay
Coleção | Collection Divisão. Museos y Patrimonio, Departamento de Cultura –
Intendencia de Soriano, Uruguai

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – **(Diabásio)** | (Diabase)
5,8 x 22 x 20 cm
–
Coleção | Collection Museo de Arte Precolombino
e Indígena, Montevidéu, Uruguai

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, **(Diorito)** | (Diorite), 8 x 16 x 12 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Saripoca, Iguape, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 10 x 4 x 8 cm
Procedência | Origin proximidade do | near Sambaqui do Morro Grande, Iguape, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Antropólito | Anthropolite
Peça lítica | Lithic piece – **(Diabásio)** | (Diabase), 14,9 x 9 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Ave (pinguim) | Bird (penguin)
Peça lítica | Lithic piece – **(Diorito)** | (Diorite), 5,4 x 33,4 x 18,4 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Rio Pinheiros, Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – **Rocha porfírica** | Porphyry rock
6 x 17,5 x 11 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4 x 12 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr, SJ",
Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, **–** , 5,7 x 35 x 18,6 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – **(Diorito)** | (Diorite), 8 x 29 x 18 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 3,4 x 8,5 x 8 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4 x 18,1 x 7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – (Diorito) | (Diorite), 7 x 23 x 21 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 28,5 x 18,5 x 3 cm
Procedência | Origin sambaqui litorâneo | coastal shell mound, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Andesito | Andesite, 16,5 x 10,4 x 5,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 7,6 x 16,7 x 11,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Conquista, Barra do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,5 x 72,3 x 13,6 cm
Procedência | Origin Estrada Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,1 x 37,5 x 16,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Peixe) | (Fish)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 10 x 19 x 8 cm
Procedência | Origin sítio arqueológico | archeological site, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diorito porfírico | Porphyry diorite
7 x 19 x 12 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,2 x 21,9 x 13,6 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5 x 20 x 21 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 3,8 x 15 x 15 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (roedor) | Mammal (rodent)
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,2 x 10,7 x 7,1 cm
Procedência | Origin Sambaqui Areias Grandes, Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (Cotia) | Mammal (Agouti)
Peça lítica | Lithic piece
Rocha porfírica (Andesito) | Porphyry rock (Andesite)
7,8 x 17,2 x 8,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, – , 3,7 x 11,6 x 7,8 cm
–
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica | Porphyry rock, Ø 6,7 x 2 cm
Procedência | Origin Sambaqui Conquista, Barra do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite, 4 x 10 x 10 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, – , 5 x 12 x 9 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Quadrúpede) | (Quadruped)
Peça lítica | Lithic piece – Basalto e arenito | Basalt and sandstone
9,5 x 15,5 x 8,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Torres, RS
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Tubarão | Shark (*Carcharodon carcharias*)
Peça lítica | Lithic piece – Serpentinita | Serpentinite
13,5 x 57,2 x 22,3 cm
Procedência | Origin Capão do Leão, RS
Coleção | Collection Instituto de Ciências Humanas
da Universidade Federal de Pelotas – Laboratório de Ensino
e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, RS

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 16,5 x 28,2 x 2,9 cm
Procedência | Origin Estrada Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Peixe | Fish
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 14 x 27 x 1,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Cetáceo | Cetacean
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio ou diorito) | (Diabase or diorite)
8,3 x 23 x 16 cm
Procedência | Origin Sambaqui Pântano do Sul, Florianópolis, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
“Pe. João Alfredo Rohr, SJ”, Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Cetáceo do gênero *Balaenoptera*
Balaenoptera genus cetacean
Peça lítica | Lithic piece – Rocha porfírica | Porphyry rock
10,1 x 24,4 x 7,9 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatãozinho, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Golfinho) | (Dolphin)
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite, 11 x 24,2 x 4,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui da Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Peixes macho e fêmea *Geophagus brasiliensis*, acará, período de reprodução
Geophagus brasiliensis male and female fish, *acará*, reproduction period
Peça lítica | Lithic piece – (Basalto) | (Basalt), 4 x 25 x 16 cm
–
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Tatu | Armadillo
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio ou diorito) | (Diabase or diorite), 10 x 25 x 4 cm
Procedência | Origin Sambaqui da Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 5,6 x 19,7 x 9,4 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
(Pinguim) | (Penguin)
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 26,5 x 9 x 6 cm
Procedência | Origin sambaqui litorâneo | coastal shell mound, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Peixe elétrico | Electric fish, *Astrocopus*
Peça lítica | Lithic piece – Diorito | Diorite
10 x 8,5 x 9,2 cm
Procedência | Origin Ilha Santa Ana, Imbituba, SC
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Arraia | Ray, *Myliobatis*
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 19 x 13,5 x 3 cm
Procedência | Origin sul do estado de Santa Catarina |
southern Santa Catarina State
Coleção | Collection Museu Nacional da Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero (roedor) | Mammal (rodent)
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 11 x 22 x 6 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Jaguaruna, Costa da Lagoa, SC
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Mamífero | Mammal
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 5,9 x 26,6 x 7 cm
Procedência | Origin Estrada Dona Francisca, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Pássaros em cópula | Copulating birds
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 8,7 x 14,1 x 9,2 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Ave) | (Bird)
Peça lítica | Lithic piece, – , 3 x 11,4 x 6 cm
–
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 4,1 x 37 x 7,5 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Saquarema, Morretes, PR
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – Diabásio | Diabase, 72,3 x 13,6 x 5,5 cm
Procedência | Origin Estrada Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, – , 22,5 x 6,5 x 6 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – (Basalto) | (Basalt), 7 x 26 x 14 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Torres, RS
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato lítico | Lithic artifact – Diabásio | Diabase, 29 x 26,7 x 4 cm
Procedência | Origin Sambaqui do Estreito, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 32 x 7 x 10 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece – (Diabásio) | (Diabase), 32 x 6,5 x 5 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Imaruí, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade Federal de Santa Catarina

Sala Paulo Figueiredo
Paulo Figueiredo Room

Autor desconhecido | Unknown author
Polidor móvel | Mobile grindstone
Artefato lítico | Lithic artifact, Diabásio | Diabase, 20 x 53 x 33 cm
Procedência | Origin Ilha de Santa Catarina, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia
e Etnologia da Universidade Federal de Santa Catarina

Autor desconhecido | Unknown author
Almofariz | Mortar
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 23 x 16 x 5,5 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Mão de pilão) | (Pestle)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━
16 x 5,7 x 5 cm
Procedência | Origin Reserva, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Mão de pilão) | (Pestle)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━
18 x 5,7 x 5 cm
Procedência | Origin Bugre, Campo Largo, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Polidor | Grindstone
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 20 x 38 x 18 cm
━
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Artefato lítico | Lithic artefact
Percutor | Hammerstone, ━ , Ø 18 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Mão de pilão) | (Pestle)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━
19,6 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Rio Verde, Campo Largo, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Quebra-coquinho) | (Nutcracker)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 10 x 12 x 12 cm
Procedência | Origin Sítio Jabuticabeira II, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Quebra-coquinho) | (Nutcracker)
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 10 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin Sítio Jabuticabeira II, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Pilão pequeno | Small pestle
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 6 x 2 x 2 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 20 x 10 x 5 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 8 x 13 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Pilão pequeno | Small pestle
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 7 x 2 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Pilão pequeno | Small pestle
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 20 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 8 x 5 x 1 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
Lâmina de machado | Axe blade
Artefato lítico | Lithic artifact, ━ , 10 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Sítio Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia
da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 6 x 23 x 8 cm
Procedência | Origin Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 7,5 x 5 x 3 cm
Procedência | Origin Morrote, SC
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Ornamento de concha de | Shell ornament of Olivella
medidas variáveis | variable dimensions
Procedência | Origin Sítio Piaçaguera, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Esfera óssea | Bone sphere
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, Ø 2,8 cm
Procedência | Origin | Sambaqui Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 2,8 x Ø 5,4 cm
Procedência | Origin Sambaqui Araquari, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 5 x 3,5 x 0,5 cm
Procedência | Origin Sítio Buracão, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Quartzo lascado | Flacked quartz, – , 4,5 x 7 x 1 cm
Procedência | Origin Sítio Buracão, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
(Contas de colar) | (Necklace beads)
Ornamento ósseo | Bone ornament
Dentes de macaco | Monkey teeth, medidas variáveis | variable dimensions
Procedência | Origin Sítio Piaçaguera, SP
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 4,2 x 3,9 x 1,3 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 5,7 x 5,8 x 1 cm
Procedência | Origin Sambaqui Matinhos, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Rodela de fuso) | (Spindle wheel)
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 0,9 x Ø 6,7 cm
Procedência | Origin Sambaqui Morro do Ouro, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Albatroz | Albatross
Peça óssea | Bone piece – Osso de baleia | Whalebone
5 x 14,1 x 4,2 cm
Procedência | Origin Sambaqui de Matinhos, PR
Coleção | Collection Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná

Autor desconhecido | Unknown author
–
Peça lítica | Lithic piece, 2 x 5 x 2 cm
–
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Autor desconhecido | Unknown author
(Rodela de fuso) | (Spindle wheel)
Artefato discoidal lítico | Disc-shaped lithic artifact –
(Diabásio) | (Diabase), 1 x Ø 6,8 cm
Procedência | Origin Sambaqui Cubatão, Joinville, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Zoólito miniatura | Miniature zoolite
Peça lítica | Lithic piece, – , 6 x 4 x 2 cm
Procedência | Origin (norte da | north of Ilha de Santa Catarina, SC)
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

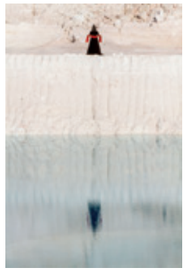
Autor desconhecido | Unknown author
–
Artefato ósseo | Bone artifact
Bula timpânica de baleia | Tympanic bone of whale, 1 x 7,3 x 1,6 cm
Procedência | Origin Sambaqui Linguado, São Francisco do Sul, SC
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
–
Esfera lítica | Lithic sphere, –
Ø 6,8 cm
Procedência | Origin Reserva, PR
Coleção | Collection Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville, SC

Autor desconhecido | Unknown author
Zoólito miniatura | Miniature zoolite
Peça lítica | Lithic piece, 0,5 x 5 x 5 cm
Procedência | Origin (norte da | north of Ilha de Santa Catarina, SC)
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

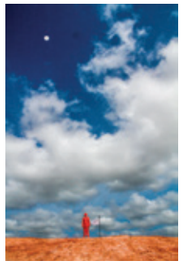
Autor desconhecido | Unknown author
Zoólito miniatura | Miniature zoolite
Peça lítica | Lithic piece, – , 1 x 4 x 3 cm
Procedência | Origin (norte da | north of Ilha de Santa Catarina, SC)
Coleção | Collection Museu do Homem do Sambaqui –
"Pe. João Alfredo Rohr, SJ", Colégio Catarinense, Florianópolis, SC

Berna Reale



A sombra do sol #1, 2012
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
150 x 100 cm
Coleção | Collection Márcio Rochwerger

Cantando na chuva #2, 2014
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
99 x 149 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler



Enquanto todos olham a lua #2, 2012
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
156 x 99 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

O tema da festa, 2015
Instalação | Installation
Produção | Production Dilcélio Cardoso, José Roberto de Oliveira e | and Victor Reale
Sonoplastia | Sound Design Victor Flajla
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

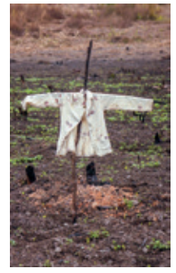
Habitus, 2015
Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound, 3'33"
Produção | Production Márcia Cadete e | and Victor Reale
Imagens | Images Anderson Batista e | and Diego Feitosa
Edição | Editing Carla Reale e | and Diego Feitosa
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Cao Guimarães

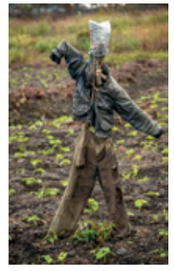
Espantalhos #03, 2009
Fotografia colorida sobre papel | Color photograph on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Espantalhos #08, 2009
Fotografia colorida sobre papel | Color photograph on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

Espantalhos #10, 2009
Fotografia colorida sobre papel | Color photograph on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler



Espantalhos #11, 2009
Fotografia colorida sobre papel | Color photograph on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

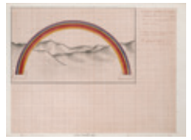


Espantalhos #09, 2009
Fotografia colorida sobre papel | Color photograph on paper
110 x 70 cm
Cortesia do artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Nara Roesler

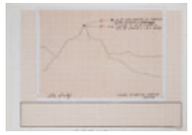
Filme em anexo, 2015
Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound
16'
Coleção do artista | Artist's collection

Cildo Meireles

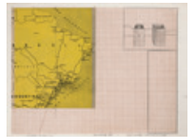
Arte física: terreno venda, 1969
Grafite, tinta e colagem sobre papel milimetrado
Graphite, ink, and collage on graph paper, 32 x 45 cm
Coleção particular | Private collection



Arte física: cordas: as nascentes do arco-íris, 1969
Grafite e tinta sobre papel milimetrado
Graphite and ink on graph paper, 32 x 45 cm
Coleção particular | Private collection



Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical, 1969
Esferográfica sobre papel milimetrado
Ballpoint pen on graph paper, 32 x 45 cm
Coleção particular | Private collection



Arte física: Marcos | Tordesilhas, 1969
Grafite, tinta e colagem sobre papel milimetrado
Graphite, ink, and collage on graph paper, 32 x 45 cm
Coleção particular | Private collection

Arte física: confluência Araguaia X Tocantins, 1969
Grafite, tinta e colagem sobre papel milimetrado
Graphite, ink, and collage on graph paper, 32 x 45 cm
Coleção particular | Private collection

Arte física: caixas de Brasília: clareira, 1969
Técnica mista | Mixed media
Dimensões variáveis | Variable dimensions
Coleção particular | Private collection

Arte física: cordões | 30 km de linhas estendidos e recolhidos, 1969
Barbante industrial, mapa e caixa de madeira
Industrial twine, map, and wooden box, 50 x 49 x 40 cm
Coleção particular | Private collection

Fio, 1990
Fardos de palha, agulha de ouro de 18k
e 100 metros de fio de ouro de 18k
Straw bales,18 ct gold needle,
and 100 meters of 18 ct gold wire, 210 x 187 x 187 cm
Coleção particular | Private collection

Mutações geográficas: fronteira vertical, 1969/2015
Yaripo, Parque Pico da Neblina, AM
Impressão jato de tinta sobre papel, maquete e vídeo
Ink-jet print on paper, mock-up, and video

Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound, 10'
Realização e fotografia | Realization and photography Edouard Fraipont
Assistência | Assistance Miguel Escobar
Edição | Editing Oswaldo Santana
Assistência | Assistance Daniel Polacow

Fotografias sobre papel | Photographs on paper, 39 x 50 cm e | and 69 x 104 cm
Realização | Realization Edouard Fraipont

Maquete | Mock-up, 45 x 80 x 80 cm
Realização | Realization Maurizio Zelada
Coleção particular | Private collection

Testemunho de lideranças ianomâmi por ocasião da subida ao Yaripo (Pico da Neblina), para a realização deste trabalho em 2015
Testimony of Yanomami leaders during the climb to Yaripo (Pico da Neblina Mountain) to carry out this artwork in 2015
Vídeo, colorido, sonoro | Video, colored, sound, 7'
Captação | Recording Edouard Fraipont
Assistência | Assistance Miguel Escobar
Edição | Editing Adriano Pessoa

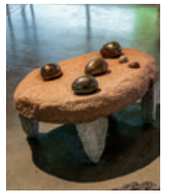
Erika Verzutti

Cemitério com neve, 2015
Concreto, paralelepípedos, poliuretano, argila e materiais encontrados
Concrete, cobblestones, polyurethane, clay, and found materials, 103 x 300 x 270 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist e | and Galeria Fortes Vilaça

Cemitério com franja, 2014
Restos de estúdio, desenhos e pedra godo
Studio remains, drawings, and cobble, 30 x 220 x 240 cm
Coleção particular | Private collection

Cemitério, 2013
Paralelepípedos, bronze, argila, papel, massa de porcelana fria, acrílica e concreto
Cobble stone, bronze, clay, paper, cold porcelain clay, acrylic, and concrete, 40 x 230 x 230 cm
Coleção | Collection Mara Fainziliber

Indigentes, 2008
Paralelepípedos, bronze, argila, papel, massa
de porcelana fria, acrílica e granilite | Cobble stone,
bronze, clay, paper, cold porcelain clay, acrylic, and terrazzo
31 x 180 x 200 cm
Coleção | Collection MAM, doação |
gift Andrea e | and José Olympio



Pré-histórica, 2015
Papel machê, madeira, concreto, cerâmica,
cascas de ovos de avestruz
Papier-mâché, wood, concrete, pottery, ostrich
eggs shells, 51 x 100 x 67 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist
e | and Galeria Fortes Vilaça

Tokyo Turtle, 2015
Poliuretano, latas, concreto e acrílica
Polyurethane, cans, concrete, and acrylic
20 x 40 x 28 x cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist
e | and Galeria Fortes Vilaça

Tetine, 2014
Bronze, 77 x 62 x 6 cm
Coleção particular | Private collection

Boyfriend, 2014
Bronze e cascas de ovo de avestruz
Bronze and ostrich egg shells
50 x 61 x 14 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist
e | and Galeria Fortes Vilaça

Enciclopédia, 2013
Bronze, 47 x 34 x 4 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist
e | and Galeria Fortes Vilaça

Text book, 2013
Bronze, 33 x 21 x 5 cm
Cortesia da artista | Courtesy of the artist
e | and Galeria Fortes Vilaça

Jupiter, 2013
Bronze, 57 x 45 x 6 cm
Coleção | Collection Luciana e | and Ronaldo Cezar Coelho

Miguel Rio Branco

Love You – Tijuana, 1998
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
80 x 80 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Hell's Kitchen – NYC, 1998
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
80 x 80 cm
Coleção do artista | Artist's collection

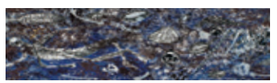
Salted Lake – Joshua Tree, 1998
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
80 x 80 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Mão de gesso – Tijuana, 1998
Impressão jato de tinta sobre papel | Ink-jet print on paper
80 x 80 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Wishful Thinking, 2015
Instalação | Installation
Edição vídeo | Video editing Antonio Garcia Couto

Pitágoras Lopes

Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 158 x 480 cm
Coleção do artista | Artist's collection



Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 154 x 474 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 155 x 477 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 117 x 232 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 136 x 162 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título [da série | from the series *Quase tudo que é imenso lembra o mar*], 2015
Técnica mista | Mixed media, 157 x 209 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2014
Técnica mista | Mixed media, 42 x 59 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2013
Técnica mista | Mixed media, 36 x 51 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2013
Técnica mista | Mixed media, 45 x 62 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2012
Técnica mista | Mixed media, 34 x 35 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2005
Técnica mista | Mixed media, 45 x 63 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2014
Técnica mista | Mixed media, 45 x 59 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2006
Técnica mista | Mixed media, 35 x 67 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2010
Técnica mista | Mixed media, 42 x 59 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Sem título, 2012
Técnica mista | Mixed media, 50 x 72 cm
Coleção do artista | Artist's collection

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Diretoria | Management Board

Presidente | President
Milú Villela

Vice-Presidente Executivo | Executive Vice President
Alfredo Egydio Setúbal

Vice-Presidente Sênior | Senior Vice President
José Zaragoza

Vice-Presidente Internacional | International Vice President
Michel Claude Julien Etlin

Diretor Jurídico | Legal Director
Eduardo Salomão Neto

Diretor Financeiro | Finance Director
Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Administrativo | Administrative Director
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Diretores | Directors
Cesar Giobbi, Daniela Villela, Eduardo Brandão, Orandi Momesso

Conselho | Council

Presidente | President
Pedro Piva

Vice-Presidente | Vice President
Simone Schapira

Membros | Members
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Daniel Goldberg, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eleonora Pereira de Almeida Rosset, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, José Olympio da Veiga Pereira, Leo Slezynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Thiago Varejão Fontoura, Vera Lúcia dos Santos Diniz

Conselho Internacional | International Council
David Fenwick, Donald E. Baker, Eduardo Constantini, José Luis Vittor, Patricia Cisneros, Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte | Art Consultative Council
Aracy Amaral, Paulo Venancio Filho, Tobi Maier

Patronos | Patrons
Adolpho Leirner, Alcides Tapias, Alfredo Egydio Setúbal, Alfredo Rizkallah, Ana Maria Lima de Noronha, Angela Gutierrez, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Aparecida Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Daniel Goldberg, Daniela Villela, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Eleonora Pereira de Almeida Rosset, Fabio Colleti Barbosa, Fernando Moreira Salles, Fernão Carlos B. Bracher, Geraldo Carbone, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, José Olympio da Veiga Pereira, José Zaragoza, Leo Slezynger, Maria da Glória Ribas Baumgart, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Orandi Momesso, Otávio Maluf, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn, Renata de Paula Seripieri, Roberto B. Pereira de Almeida, Rodolfo Henrique Fischer, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Saibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Simone Schapira, Telmo Giolito Porto, Thiago Varejão Fontoura, Vera Lúcia dos Santos Diniz

Equipe | Staff

Presidente | President
Milú Villela

Curador | Curator
Felipe Chaimovich

Superintendente Executivo | Managing Director
Bertrando Molinari

Administração | Administration
Gerente | Manager
Nelma Raphael dos Santos

Compras | Buyer
Rafael Aurichio Pires

Financeiro | Financial
Coordenador | Controller
Luiz Custódio da Silva Júnior
Assistentes | Assistants
Anny Mara Mendes Gomes
Tiago Alves Felipe

Loja | Shop
Coordenadora | Coordinator
Solange Oliveira Leite
Assistente | Assistant
Romário Rocha Neto
Vendedoras | Salesclerks
Filomena Pitta Pecego
Luciana Silva de Castro
Maria Aline Rodrigues Costa

Patrimônio | Premises & Maintenance
Coordenador | Coordinator
Estevan Garcia Neto
Assistentes | Assistants
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
Douglas Peçanha da Silva
José Ricardo Perez

Projetos | Projects
Coordenadora | Coordinator
Julise de Freitas

Recepção | Reception
Thamiris Bianchi Leme

Tecnologia | Information Technology
Estagiários | Interns
Esdras Torres Batista
João Paulo Garcia Santos

Assessoria da Presidência | President Office
Assistentes | Assistants
Ângela de Cássia Almeida
Anna Maria Temoteo Pereira
Barbara L. G. Daniselli da Cunha Lima
Valeria Moraes N. Camargo
Coordenadora Relações Institucionais
Institutional Affairs Coordinator
Magnólia Costa

Associados | Members
Coordenadora | Coordinator
Roberta Alves
Assistente | Assistant
Daniela Cristina da Silva Reis
Atendimento/Recepção | Reception
Ana Caroline Theodoro da Silva
Cleia Kelly dos Santos Lima
Aprendiz | Apprentice
Maxwell Tomaz Bittencourt

Biblioteca | Library
Coordenadora | Coordinator
Maria Rossi Samora
Bibliotecária | Librarian
Léia Carmen Cassoni
Estagiária | Intern
Patricia Mara Pinto da Silva

Clube de Colecionadores de Gravura, Fotografia e Design
Print, Photo, and Design Collectors' Club
Coordenadora | Coordinator
Maria de Fátima Perrone Pinheiro
Assistente | Assistant
Jaqueline Rocha de Almeida

Aprendiz | Apprentice
Laura Nascimento da Silva

Curadoria | Curator Office
Coordenadora Executiva | Executive Coordinator
Maria Paula de Souza Amaral

Pesquisa e Publicações | Research and Publishing
Coordenador | Coordinator
Renato Schreiner Salem
Assistente | Assistant
Rafael Franceschinelli Roncato

Produção de Exposição | Exhibition Realization
Ana Paula Pedroso Santana
Daniele Francisca Canaes de Carvalho

Acervo | Collection
Coordenadora | Coordinator
Cecília Zuchi Vezzoni
Assistente | Assistant
Andrea Cortez Alves

Educativo e Acessibilidade
Education and Accessibility
Coordenadora | Coordinator
Daina Leyton

Assistentes | Assistants
Ateliê | Studio
Maria Iracy Ferreira Costa
Cursos | Courses
Maria Luisa Nakandakare Risi
Educativo | Education
Juliana Avanzi
Programas Educativos | Education Programs
Felipe Sevilhano Martinez
Educadores | EducatorS
Barbara Ganizev Jimenez
Fernanda Vargas Zardo
Gregório Ferreira Contreras Sanches
Leonardo Barbosa Castilho
Mirela Agostinho Estelles
Tereza Grimaldi Avellar Campos
Estagiários | Interns
Leonardo Lubatsch Ribeiro
Livia Pareja del Corso
Victor Hugo Dantas da Silva

Jurídico e Consultoria de Projetos Culturais
Legal Affairs and Cultural Projects Support
Coordenador | Coordinator
João Dias Turchi

Núcleo Contemporâneo
Contemporary Art Nucleus
Coordenadora | Coordinator
Paula Azevedo
Assistente | Assistant
Jessica Camargo Varrichio

Núcleo Mirim
Contemporary Art Nucleus for Children
Coordenadora | Coordinator
Ane Katrine Blikstad Marino

Parceiros Corporativos & Marketing
Corporate Sponsorship & Marketing
Coordenadora | Coordinator
Lívia Rizzi Razente

Design
Coordenadora | Coordinator
Camila Dylis Silickas
Assistente | Assistant
Flavio Kauffmann

Eventos | Events
Assistente | Assistant
Luciana Pimentel de Mello

Comunicação | Communication
Analista | Analyst
Larissa Meneghini

Parceiros Corporativos | Corporate Sponsorship
Analista | Analyst
Andrea Lombardi Barbosa

Recursos Humanos | Human Resources
Coordenador | Coordinator
Paulo Rodrigues da Silva
Assistente | Assistant
Juliano César Santos

Núcleo Contemporâneo | Contemporary Nucleus

Sócios | Members

Abrão Lowenthal, Adolfo Bobrow, Adriana Dequech Sola, Adriana Kurc, Adriano Casanova, Alberto Zoffmann do Espírito Santo, Alessandra Bartunek, Alessandra Krasilchik, Alessandra Monteiro de Carvalho, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre Fehr, Alexandre Roesler, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, André Kovesi, Andrea Giaffone Feitosa, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andrea Pereira, Ane Katrine Blikstad Marino, Angela M. N. Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Augusto Lívio Malzoni, Bassy Machado, Beatrice Esteve, Beatriz M. G. Pimenta Camargo, Beatriz Yunes Guarita, Berenice Villela de Andrade, Bernardo Faria, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Granado Pedroso Horta, Camila Mendez, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carla Dichy Hadid, Carla Maria Megale Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carol Kauffmann, Cecília Isnard, Christiane de Godoy A. Iglesias, Christina Bicalho Santos, Cintia Rocha, Clara Sankovsky, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Claudia Proushan, Cleusa Garfinkel, Clotilde Roviralta, Cristiana Wiener, Cristiane B. Gonçalves, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Dan Oizerovici, Daniel Sonder, Daniela Cerri, Daniela Kurc, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Doralice Salem, Eduardo Mazilli de Vassimon, Eduardo Mendez, Eduardo Steinberg, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Elizabeth Santos, Eugenio Marschner, Fabiana Sonder, Fabio Cimino, Fernanda Cardoso de Almeida, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Rossi, Fernando C. O. Azevedo, Flávia Quadros Velloso, Flavia Steinberg, Flavio Isaias Simonetti Cohn, Florence Curimbaba, Florian Bartunek, Francisco Mendes, Francisco Villela Pedroso Horta, Frederico Lohmann, Gabriel Capoletti Nehemy, Gabriela Giannella, Georgiana Rothier, Geraldo Rondom da Rocha Azevedo, Giovanna Nucci, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Haroldo Sankovsky, Helio Seibel, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimarães Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Jaime Greene, Jayme Vargas da Silva, João Maurício Teixeira da Costa, José Antonio Esteve, José Carlos Hauer Santos Jr., José Eduardo Nascimento, José Olavo Faria Scarabotolo, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Moreira do Valle, José Roberto Opice, José Romeu Ferraz Neto, Judith Kovesi, Juliana Andrade, Juliana Neufeld Lowenthal, Julie Schlossman, Karin Baumgart, Karla Meneghel, Katia Angelini Depieri, Kelly Amorim, Lica Melzer, Lilian Kanitz, Lucas Cimino, Lucas Giannella, Lucas Lenci, Luciana Adriano de Brito, Luciana Giannella, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luiz A. Maciel Müssnich, Luiza Barguil, Maguy Etlin, Marcelo Gomes Conde, Marcelo Lopes, Marcia Igel Joppert, Marcio Silveira, Marcos Sancovsky, Maria Aparecida Frauche Mallmann, Maria Beatriz Castro, Maria Beatriz Rosa, Maria das Graças Santana Bueno, Maria Isabel Müssnich Pedroso, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Regina do Nascimento Brito, Maria Rita Drummond, Maria Teresa Igel, Mariana S. I. da Costa Werlang, Mariê Tchilian, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marilisa Cunha Cardoso, Marina Linhares, Marina Lisbona, Marta Tamiko T. Matushita, Maurício Penteado Trentin, Mauro André Mendes Finatti, Maythe Birman, Melany Kuperman, Michele Lima, Mimi Douer, Mônica Bokel Conceição, Mônica Krasilchik, Mônica Mangini G. Formicola, Mônica Vassimon, Morris Safdie, Nadia Rizzo Setúbal, Natalia Jereissati, Nathalie Marie Valentin Lenci, Nicolas Wiener, Patricia Fossati Druck, Patrícia Horovitz, Paula Azevedo, Paula Depieri, Paula Jabra, Paula Proushan, Paulo Cesar Queiroz, Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Pedro Kuczynski, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata Castro e Silva, Renata Nogueira Beyruti, Ricardo Trevisan, Rita de Cássia Guedes Depieri, Rita Proushan, Roberta Dale, Roberta Rivellino, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rose Klabin, Sabina Lowenthal, Sandra C. de Araújo Penna, Sari Esteve, Sergio Ribeiro da Costa Werlang, Shirley Goldflus, Silvio Steinberg, Sofia Ralston, Sonia Regina Grosso, Sonia Regina Opice, Sonia Terepins, Suleima Arruda, Taíssa Buescu Kovesi, Tânia de Souza Rivitti, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Vane Sanchez Barini, Vera Dorsa, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vitor Mallmann, Wilson Pinheiro Jabur, Yeda Saigh

Parceiros | Partners

Mantenedores

Sênior Plus

Banco Safra, Conspiração Filmes, Credit Suisse, Duratex / Deca, Levy & Salomão Advogados

Sênior

Antena 1, Bnp Paribas, Bus Tv, Canal Arte 1, Canal Curta!, DPZ, Editora Trip, Estadão, Folha de S.Paulo, Klabin, Rádio Eldorado, Revista Brasileiros

Pleno

Bolsa de Arte, Caixa Belas Artes, EMS, Ideafixa, KPMG Auditores Independentes, Pirelli, Power Segurança e Vigilância Ltda, Pricewaterhousecoopers, Rádio Sulamérica Trânsito, Reserva Cultural, Revista Adega, Revista Fórum, Saint Paul Escola de Negócios, Seven English – Español

Máster

Alves Tegam, Bamboo, Banco Paulista, CartaCapital, Casa da Chris, Concha Y Toro, Concórdia, DM9DDB, Elekeiroz, Fiap, Gusmão & Labrunie – Prop. Intelectual, Inmetrics, Montana Química, Munksjö

Apoiador

Bloomberg, O Beijo, Icib – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, ICTS Protiviti, Ifesp – Instituto de Estudos Franceses e Europeus de São Paulo, Instituto Filantropia, Goethe-Institut, Paulista S.A. Empreendimentos, Printi, Revista Em Condomínios, Revista Piauí, Sanofi Aventis, Senac, Top Clip Monitoramento & Informação, Yasuda Marítima Seguros

Programas Educativos

Eaton, Comgás

Agradecimentos

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo

Exposição | Exhibition

Realização | Realization
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Curadora | Curator
Aracy Amaral

Curador-adjunto | Adjunct Curator
Paulo Miyada

Consultor especial | Special Consultant
Professor André Prous

Produção | Production
Curadoria MAM

Projeto expográfico e iluminação
Expographic Project and Lighting
Alvaro Razuk Arquitetura
Alvaro Razuk
Isa Gebara
Marcus Vinícius Santos
Ricardo Amado

Design visual | Graphic Design
Claudio Filus

Comunicação visual mesas educativas
Visual Communication for Educational Desks
BUMMUB

Execução do projeto expográfico
Expographic Project Execution
Ação Cenografia

Conservação | Conservation
Acervo MAM

Montagem | Installation
Manuseio

Transporte | Shipping
ArtQuality

Tradução para o inglês | English Version
Ana Ban

Assessoria de imprensa | Communication
Conteúdo Comunicação

Fotografia | Photography
Romulo Fialdini

Catálogo | Catalogue

Realização | Realization
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Design Gráfico | Graphic Design
Claudio Filus

Coordenação editorial | Editorial Coordination
Renato Schreiner Salem

Produção editorial | Editorial Production
Rafael Franceschinelli Roncato

Revisão e preparação | Proofreading and Text Preparation
Regina Stocklen

Tradução para o Inglês | English Translation
Ana Ban

Fotos | Photos
Romulo Fialdini
exceto | except
Aracy Amaral pp. 111, 112
Berna Reale p. 153
Cao Guimarães p. 163
Diego Gurgel (Agência Acre) p. 16
Ding Musa pp. 50, 246, 247
Edouard Fraipont pp. 136, 137, 173
Lucas de Melo Reis Bueno, p.113
Miguel Rio Branco p. 193

Tratamento de imagem e impressão | Photo retouching and Printing
Ipsis

Agradecimentos | Acknowledgements

Ao professor Dr. André Prous, UFMG, por seu constante apoio

Sra. Maria Julia Muñoz, Ministra de Educação e Cultura, Uruguai

Museus e Instituições

Maria Cristina Bruno, diretora Museu de Arte e Arqueologia da USP
Paulo De Blasis, vice-diretor Museu de Arqueologia e Etnologia da USP
Facundo de Almeida, Museo de Arte Precolombino e Indígena, diretor, Montevidéu, Uruguai
Roberta Meyer Miranda da Veiga, Museu Arqueológico do Sambaqui de Joinville
Dra. Márcia Cristina Rosato, Museu de Paranaguá, MAE-UFPR
Renato Augusto Carneiro Jr., Museu Paranaense, Curitiba
Sonia Weidner Maluf e Vanilde R. Ghizoni, Museu Universitário da UFSC, Florianópolis
Jefferson Baptista Garcia, Museu do Homem do Sambaqui – "Pe. João Alfredo Rohr S J", Florianópolis
Aparício Arcaus Costa, Coord. Divisão de Museus e Patrimônio, Depto. Cultura, Intendência de Soriano, Uruguai
Flávio Bocarde, chefe do Parque Nacional do Pico da Neblina / ICMBio, AM
Salomão Mendonça Ramos, representante ianomâmi no conselho gestor do Parque Nacional do Pico da Neblina, Maturacá, AM
Rafael G. Milheira, Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia, Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul
Giorgio Ronna, Secretário Municipal de Cultura, Pelotas, RS
Madu Gaspar, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ
Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ
Galeria Nara Roesler
Galeria Millan
Galeria Fortes Vilaça
Galeria Berenice Arvani
Galeria Luisa Strina

Agradecimentos especiais | Special thanks

André Amaral de Toral
Ângela de Oliveira Gomes, Curitiba
Beatriz Regina Mendes, Florianópolis
Carolina Mologni, Julia Lima, Marcella Nigro, Olivia Ardui, Priscyla Gomes, São Paulo
Ding Musa, São Paulo
Gabriel Peluffo, Montevidéu
Galciani Neves, São Paulo
Hugo Curti, São Paulo
Julio Landmann, São Paulo
Kamilla Nunes, Florianópolis
Lucas de Melo Reis Bueno, Florianópolis
Major Pontes, Pelotão Especial de Fronteira (5 PEF), Maturacá, AM
Marcelo Amaral Rezende, Florianópolis
Paulo Portella Filho
Pedro França, São Paulo
Ricardo Ohtake, Marcy Junqueira, Paula Signorelli e Vitória Arruda, São Paulo
Wagner Souza e Silva, São Paulo

Agradecimentos dos artistas | Artist's Acknowledgements

Berna Reale
Cabo Leite, Caio Trindade, Carla Reale, Carlos Cunha, Conceição Guerreiro, Coronel André Cunha, Coronel QOPM Hilton Celson Benigno de Souza, Delegado-geral Rilmar Firmino de Souza, Deusdeth Reale, Dilcélio Cardoso dos Santos, Dilma Cunha, Fernanda Leitão, General Jeannot Jansen da Silva Filho, Izabela Jatene, Mirtes Cardoso, Sargento Figueiredo, Soldado Aviz, Soldado Silva, Tenente-Coronel PM Heyder Calderaro Martins, Tenente-Coronel Rayol (ROTAM), Victor Real

Cao Guimarães
Beto Magalhães, Consuelo Lins e família, Florencia Martinez, Lucas Sander e Paula Santos (Tauma), O Grivo, Ralph Antunes, Teodoro Rennó

Cildo Meireles
Edouard Fraipont
Flávio Bocarde (chefe do Parque Nacional do Pico da Neblina / ICMBio, AM), Miguel Escobar Silva, Salomão Mendonça Ramos (representante ianomâmi no conselho gestor do Parque Nacional do Pico da Neblina, Maturacá, AM), Luciana Uehara, Maurizio Zelada, Oswaldo Santana, Daniel Polacow, Adriano Pessoa, Catherine Bompuis, Eduardo Tadeu da Silva, José Conrado Correia Junior, Rafael Oliveira Araujo

Augustinho, Zonilson, Epitácio, Acrísio, Leandro, Franciano, ao povo ianomâmi do Rio Cauaburis e afluentes, seus tuxauas e lideranças, e a AYRCA

Erika Verzutti
Elton Verzutti Fonseca, Kelli Oliveira Salvador, Gisela Domschke, Márcia Fortes, Alessandra d'Aloia e Alexandre Gabriel, Mara e Marcio Fainziliber, Jac Leirner, Andréa e José Olympio Pereira, Luciana e Luiz Roberto de Azevedo Soares Cury, Luciana Cezar Coelho e Ronaldo Cezar Coelho, Daniela e Flávio Falcão Bauer, Galeria Fortes Vilaça

Miguel Rio Branco
André Millan, Antonio Garcia Couto, Charles Cosac, Isidora Gajic, Silvia Cintra, Mauricio Lordes Pereira (Madeeeeira), Aldemir Macaroff, Jardins Urbanos, Edberg Soares, Laura Nakel, Paulo Galvão, Océlio Alves, Bruno Paes, Josué Torres, Marcelo Fusco, Ezequiel Silva, Paulo Alves, Ednilson Pires, Antonio Rosa

Pitágoras Lopes
Gilmar Camilo; Helio Lopes Galvão e Markus Meneral

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de Licença de Uso de Imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the License for Use of Images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

34º Panorama da Arte Brasileira: Da pedra Da terra Daqui [34th Panorama of Brazilian Art – From Stone From Earth From Here]. Aracy A. Amaral. (Curadoria) ; Paulo Miyada (Curador-adjunto) ; André Prous (Consultor especial) ; André Prous, Aracy A. Amaral, Felipe Chaimovich, Milú Villela, Paulo Miyada (Textos) ; Ana Ban (Tradução) ; Claudio Filus (Design gráfico). Renato Salem (Coordenação editorial) ; Rafael Roncato (Produção editorial).

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.
256 p. : il.

Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 03 de outubro a 13 de dezembro de 2015.
ISBN 978-85-86871-82-5

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arqueologia e Arte Contemporânea séculos XX e XXI - Brasil. I. Título. II. Amaral, A. Aracy. III. Miyada, Paulo. IV. Prous, André.

CDU: 7.09
CDD: 7.037(81)

Este catálogo foi composto na fonte Helvética e impresso em Eurobulk 150g/m^2 (miolo) e Supremo Duo Design 350g/m^2 (capa) pela gráfica Ipsis em novembro de 2015.