

mam



**38• Panorama
da Arte Brasileira
Mil graus**

**Museu de Arte Moderna
de São Paulo**

mam

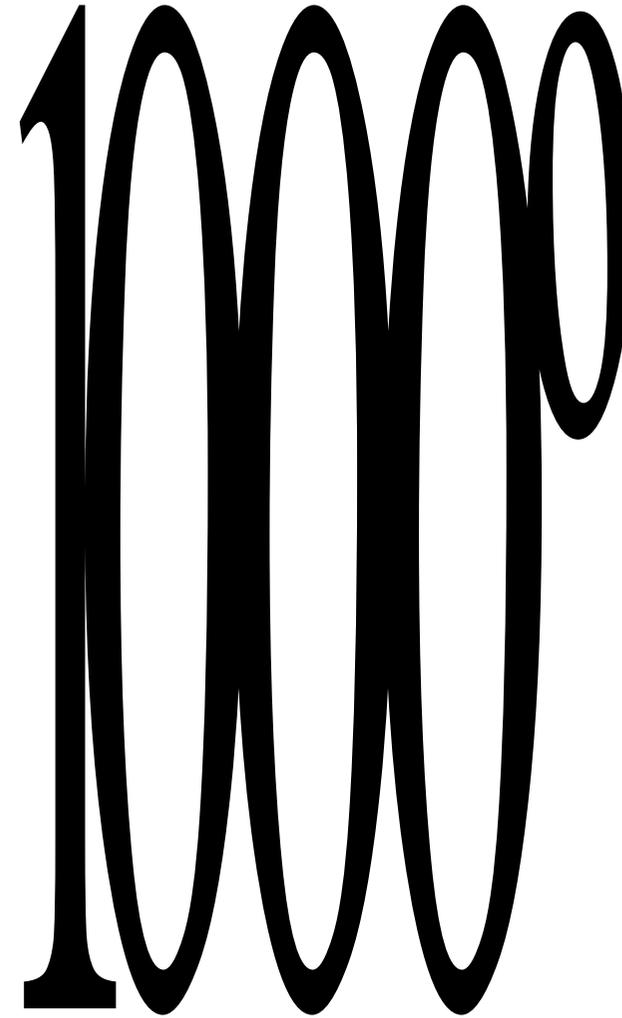
mam

Ministério da Cultura, Nubank, EMS e Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentam

**38• Panorama
da Arte Brasileira
Mil graus**

**Museu de Arte Moderna
de São Paulo**

05.Out.24-26.Jan.25



curadoria
**Germano Dushá, Thiago de Paula Souza
e Ariana Nuala**



patrocínio



parceria institucional



realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Apresentação

- 8 MAM São Paulo
Elizabeth Machado & Cauê Alves

- 10 MAC USP
Ana Magalhães & José Lira

Curadoria

- 12
14 Brasil mil graus: quente absoluto
Germano Dushá

- 16 Mil grau
Thiago de Paula Souza

- 19 Atiço, queimo e transformo
Ariana Nuala

Viagens e visitas

- 22
24 Natividade, Tocantins
30 Lavras Novas, Minas Gerais
36 Matinha; Terra Indígena Taquaritiua,
Maranhão
42 João Pessoa, Paraíba

Arquitetura e projeto expográfico

- 48
62 **Ambiente digital**

Ensaaios

- 70
72 O fogo, nosso avô
Sidarta Ribeiro
- 80 Sobre o calor
Denise Ferreira da Silva
- 86 meu tikum está muito alegre
edson barrus atikum
- 96 Brotar das cinzas
Eliane Potiguara
- 104 A terra come
Walla Capelobo
- 112 Sacralizar o Brasil, exorcizar o Haiti
Marcos Queiroz
- 120 Visões de interconectividade
Nina da Hora
- 126 O sexo no funk: a política que
ninguém quer ver
Thiagson
- 138 incendiar o Mundo com a água
abigail Campos Leal

146	Puro fogo santo e poder Jackson Augusto	262	Marlene Almeida
154	Dançando nas encruzilhadas Sidnei Barreto Nogueira	266	Melissa de Oliveira
	Artistas	270	Mestre Nado
162	Adriano Amaral	274	MEXA
170	Advânio Lessa	278	Noara Quintana
174	Ana Clara Tito	282	Paulo Nimer Pjota
178	Antonio Tarsis	288	Paulo Pires
180	Davi Pontes	294	Rafael RG
184	Dona Romana	296	Rebeca Carapiá
194	Frederico Filippi	298	Rop Cateh Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella (em colaboração com Gê Viana e Thiago Martins de Melo)
200	Gabriel Massan	310	Sallisa Rosa
204	Ivan Campos	314	Solange Pessoa
208	Jayme Fygura	322	Tropa do Gurilouko
214	Jonas Van & Juno B.	326	Zahy Tentehar
220	José Adário dos Santos	328	Zimar
228	Joseca Mokahezi Yanomami	337	Texts in English
236	Labō & Rafaela Kennedy	377	Créditos
238	Laís Amaral		
242	Lucas Arruda		
248	Marcus Deusdedit		
250	Maria Lira Marques		
256	Marina Woisky		

MAM São Paulo

Elizabeth Machado & Cauê Alves

A série Panorama da Arte Brasileira é um marco na história das exposições. Iniciado em 1969 como uma mostra anual, a partir da iniciativa de Diná Lopes Coelho, o Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) teve seu formato reformulado ao longo do tempo. Desde 1991 ele é realizado a cada dois anos, com exceção do período da pandemia da covid-19, em que a mostra foi adiada e passou a acontecer em anos pares, em vez de ímpares. As diferentes mostras do Panorama marcaram a história do museu e contribuíram para a formação de seu acervo de arte contemporânea. Cada uma das edições estabeleceu diálogos ou reflexões a partir de diferentes posturas sobre a produção artística brasileira e seus vínculos com a cultura e a sociedade.

O início do Panorama da Arte Brasileira coincide com a instalação do MAM em sua sede, na marquise do Parque Ibirapuera. Ele marca a volta do MAM São Paulo para o parque e a presença do museu na marquise projetada por Oscar Niemeyer, local onde ocorreu, em 1959, a exposição *Bahia no Ibirapuera*, organizada por Lina Bo Bardi que, na década de 1980, faria o projeto para reforma do prédio do museu.

Fechada há cerca de cinco anos, a marquise começou a ser reformada pela Prefeitura de São Paulo em março de 2024. O trecho do MAM, apesar do bom estado de conservação, será restaurado, para manter a integridade do projeto. O restauro está previsto para ocorrer entre setembro de 2024 e janeiro de 2025, ou seja, durante o 38º Panorama da Arte Brasileira. Para a reforma, todo o acervo artístico do MAM foi retirado e armazenado em galpão especializado, com controle de temperatura e umidade, assim como as publicações da biblioteca, seu arquivo, equipamentos e mobiliários, que foram abrigados em espaços provisórios adequados.

O calendário e todas as atividades do MAM foram mantidos, graças ao apoio e acolhimento de instituições parceiras que possuem laços históricos com o museu, como a Fundação Bienal de São Paulo, que recebeu parte de sua equipe, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) que, além de ceder espaço para os colaboradores,

abriga o 38º Panorama da Arte Brasileira. As seis primeiras edições da Bienal de São Paulo, entre 1951 e 1961, foram realizadas pelo MAM. E o MAC USP nasceu em 1963, a partir da doação da coleção formada pelo MAM, inclusive com as obras adquiridas nas Bienais de São Paulo.

Faz alguns anos que o MAM tem estabelecido parcerias com as instituições do eixo cultural do Parque Ibirapuera. Realizar o 38º Panorama da Arte Brasileira do MAM no MAC, além de uma aproximação histórica entre as duas instituições, é um momento de integração e soma de esforços em benefício da arte.

A seleção do projeto do 38º Panorama da Arte Brasileira: *Mil graus* envolveu convites para diversos curadores e discussões na Comissão de Arte do MAM. Desenvolvido pelos curadores Germano Dushá, Thiago de Paula Souza e Ariana Nuala, o projeto escolhido para o 38º Panorama parte de uma expressão coloquial que possui múltiplos significados, a depender do contexto, mas sempre com o sentido de elevada intensidade. O recorte curatorial da mostra, que apresenta artistas de diversas regiões do país, indica condições marcadas pelo calor, pelo derretimento e por mudanças drásticas em qualquer matéria existente. Na presente edição, o mundo contemporâneo é observado a partir de condições extremas, tanto no sentido de questões históricas e sociopolíticas, como também em relação a discussões ecológicas e tecnológicas, promovendo iniciativas que estimulem a reflexão sobre arte na nossa sociedade.

Em toda a sua história, esta é a primeira vez que o Panorama da Arte Brasileira não acontece na sede do MAM, na marquise do Parque Ibirapuera. Ainda que a reforma tenha impactado profundamente o museu, certamente a reabertura desse espaço público trará muitos benefícios para todos. Além de ser um marco arquitetônico, a marquise é um local que sempre possibilitou o diálogo entre o MAM e os frequentadores do parque. Com o espaço restaurado, o MAM amplia as condições de cumprir sua missão e desempenhar seu papel na preservação da arte e na formação dos diversos públicos.

Elizabeth Machado Presidente da Diretoria do
Museu de Arte Moderna de São Paulo
Cauê Alves Curador-chefe do Museu de Arte
Moderna de São Paulo

MAC USP**Ana Magalhães & José Lira**

É com enorme satisfação que o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) acolhe o 38° Panorama da Arte Brasileira, tradicionalmente realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo). Desde 2018, tem sido um traço fundamental da gestão do MAC USP estabelecer parcerias institucionais para a realização de exposições e eventos culturais em geral que, no caso do MAM, teve como resultado o compartilhamento de duas curadorias: a da mostra dos setenta anos do MAM, em 2018, e a da exposição *Zona da Mata*, em 2021/2022. O MAM foi também uma das instituições convidadas a participar do webinar “MAC USP Processos Curatoriais: rede São Paulo”, em 2020. Há, portanto, uma nova geração de curadores e diretores que estão revisitando a relação entre estas duas instituições.

Por ocasião da exposição dos setenta anos do MAM, a curadoria do MAC USP trabalhou conjuntamente com a curadoria do MAM para criar paralelos e relações entre os dois acervos. Encontramos pontos em comum entre os modos de colecionismo de ambos, que lançaram mão de exposições e editais de exposições para fazer crescer seus respectivos patrimônios artísticos. Aquilo que o MAM tinha inicialmente em seu DNA, por assim dizer, isto é, a premiação de aquisição das edições da Bienal de São Paulo, nos anos 1950, serviu de estratégia para que, nos anos 1960, tanto o MAC USP quanto o MAM (em seu reestabelecimento) criassem suas próprias mostras periódicas para fomentar a produção contemporânea – no caso do MAC USP, assinalam-se as edições da Jovem Arte Contemporânea (as famosas JAC) e, no caso do MAM, justamente as edições do Panorama da Arte Brasileira.

No caso de *Zona da Mata*, novamente as curadorias das duas instituições trabalharam em conjunto, desta vez, para tratar da questão da paisagem, da arquitetura e suas articulações com urgência ecológica,

que está na pauta do MAC USP e do MAM, por sua localização – o Parque Ibirapuera, lugar que leva em seu nome a ancestralidade do nosso território e carrega os marcos da violência contra ela. Para acentuar nossa presença neste sítio partilhado, a exposição ocorreu em quatro etapas, dividida nos espaços dos dois museus, o que impeliu o visitante a fazer a travessia da passarela Ciccillo Matarazzo, que conecta o prédio do MAC USP ao parque – ao mesmo tempo em que nos lembra que o complexo implica todo este conjunto.

Não se pode esquecer que o próprio MAC USP foi criado na Universidade para receber o acervo do antigo MAM, entre 1962 e 1963. Inúmeras pesquisas realizadas nas últimas duas décadas acerca da história dos dois museus demonstraram que a separação entre o MAM e seu acervo, reunido ao longo da década de 1950, foi uma decisão de comum acordo entre o Museu e a Universidade. Ainda que, à época, tenha gerado grande polêmica, a decisão está na origem de duas novas instituições, fundamentais para o amadurecimento do meio artístico local: o MAC USP e a Fundação Bienal de São Paulo. Hoje reunidas no complexo do Parque Ibirapuera, junto com sua instituição-mãe, as relações construídas entre elas vêm se mostrando extremamente frutíferas. Foi o caso da penúltima Bienal de São Paulo, em 2021, quando tanto o MAC USP quanto o MAM constituíram parcerias para a realização de exposições vinculadas ao seu projeto.

Por fim, para além dos projetos de exposições, vale lembrar o trânsito entre os profissionais que atuam e atuaram entre o MAC USP e o MAM, e o papel formador e pedagógico das duas instituições, que permitiu a elas partilhar curadores, educadores e especialistas em museus ao longo de quase oito décadas. Parte desse papel formador está, justamente, no apoio à produção artística contemporânea, que é a razão mesma da existência do Panorama da Arte Brasileira.

Ana Magalhães Curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

José Lira Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Intitulado *Mil graus*, o 38º Panorama da Arte Brasileira elabora criticamente a realidade atual do país sob a noção de *calor-limite* — uma temperatura em que tudo se transforma. O projeto busca traçar um horizonte multidimensional da produção artística contemporânea brasileira, estabelecendo pontos de contato e contraste entre diversas pesquisas e práticas que, em comum, compartilham uma alta intensidade energética. Ao reunir artistas e outros agentes que abordam questões ecológicas, históricas, sociopolíticas, tecnológicas e espirituais, a exposição serve também como um ativador da memória e do debate público. Como conjunto, as obras driblam os limites da linguagem e seus sentidos preestabelecidos, revelando signos universais por meio de gestos e sotaques regionais. A ideia de uma temperatura oposta ao zero absoluto — ou seja, um *quente absoluto* — aponta os interesses deste Panorama por experiências radicais, condições extremas — climáticas ou metafísicas —, e estados transitórios — da matéria e da alma — que nos põem diante da transmutação como destino inevitável.

Eixos

Ao longo do processo de pesquisa que fundamentou a exposição, cinco linhas conceituais emergiram para aterrar o pensamento curatorial. Como bússolas que orientam questões fundamentais do projeto, os eixos ajudaram na criação do recorte da cena contemporânea brasileira que está registrada neste Panorama. No entanto, não foram usados para segmentar a mostra e nem se aplicam como categorias ou agrupadores. São fios condutores que instigam reflexões e leituras, e traçam possíveis relações entre os trabalhos a partir dessas perspectivas.

Ecologia geral

Noções ecológicas e práticas ambientais ampliadas que se orientam por uma visão de interconectividade total. Ao rejeitar dogmas antropocêntricos e dicotômicos que separam a cultura da natureza, esses movimentos abraçam a pluralidade das formas de vida e seus jogos biológicos. Sob um crescente senso de urgência, essas correntes de pensamento propõem outras concepções sobre a condição humana e traçam novos caminhos para atuarmos e nos relacionarmos com o planeta e seus muitos agentes.

Territórios originários

Narrativas e vivências de povos originários, quilombolas e outros modos de vida fora da matriz uniformizante do capital, capazes de refletir visões alternativas sobre a invenção e a atual conjuntura do Brasil. Nesse sentido, invocam energias ancestrais, mitologias configurantes e consciências expandidas para trazer à tona invenções estéticas, tecnologias socioambientais e articulações transpolíticas. Seja na luta pela demarcação de terras ou em estratégias diversas para fortalecer comunidades autônomas, o que está em jogo é a multiplicação das possibilidades vitais diante do agouro de um futuro incerto.

Chumbo tropical

Leituras críticas que subvertem imaginários e representações do Brasil, pondo em xeque aspectos centrais da identidade nacional. Nesse sentido, contrastam — ou equacionam — os fetiches ligados à ideia de paraíso dos trópicos ao peso dos séculos de colonização escravocrata e extrativista, do colosso modernista, do ímpeto conservador e autoritário — e sua inevitável militarização —, e da eterna promessa de decolagem da economia. Essas propostas confrontam premissas funestas e incendeiam prisões históricas para desnaturalizar a devastação ambiental, a especulação financeira e a opressão racial.

Corpo-aparelhagem

Intervenções experimentais e reflexões sobre a contínua transmutação corpórea dos seres e das coisas, com seus hibridismos e suas inter-relações. Este eixo abrange a cultura de reprodução técnica, do *sample* e da apropriação; as relações entre tecnologia de ponta e gambiarra engenhosa; os efeitos da alta conectividade à internet; e as noções de *biohacking* e modificações corporais sob um imaginário ciborgue, transumano e pós-humano. Imagens e sonoridades são *remixadas*, distorcidas e, por vezes, desmanchadas, como modo de encarar frontalmente as consequências radicais de um mundo em transformação vertiginosa.

Trases e travessias

Conhecimentos transcendentais, práticas espirituais e experiências extáticas que canalizam os mistérios vitais. São rituais, instrumentos e espaços que conjuram alentos para alimentar a alma e pulsões para animar o corpo, alcançando proteções, fundamentando resistências e reelaborando condições opressivas e traumas confinantes. São embarcações que navegam por encruzilhadas e atravessamentos, indo além das fronteiras da matéria e das percepções terrenas para conectar com o etéreo e coexistir com o desconhecido.

Brasil mil graus: *quente absoluto*

Germano Dushá

Começaremos pelo calor absoluto, pela chama primordial do universo, pelo núcleo incandescente que é a origem de tudo. Começaremos pelo calor total, sob o qual o tempo suspende e dilata, o vento se rende, e até o silêncio vira brasa. Começaremos pelo calor indomável, que faz com que cada partícula dance no limite do êxtase térmico; pelo fulgor do fogo fatal, depois do qual tudo se transforma e arde em infinito.

A ideia de uma temperatura máxima intransponível — cuja ocorrência resultaria numa agitação molecular tão intensa que toda e qualquer matéria se desintegraria — não é aplicável de forma prática e definitiva no campo da física. Ou pelo menos ainda está fora do alcance de nossa capacidade de análise. Contudo, o físico alemão Max Planck (1858-1947) — precursor da física quântica — propôs uma temperatura que seria um limite teórico. A chamada “temperatura de Planck” (algo como trilhões de trilhões de trilhões de graus Celsius) teria sido atingida alguns instantes após o Big Bang, quando o universo ainda era minúsculo e denso. Essa temperatura representa um regime de energia tão elevado que as leis da física colapsam, incidindo em um domínio totalmente novo para a nossa compreensão.

Nas palavras sagradas dos antigos, esse fogo essencial aparece como uma força que transita entre a criação e a dissolução, ecoando as potências que transcendem o entendimento material. No *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto, o fogo é um símbolo dinâmico ligado à mente divina que molda o universo. É a emanção e o corpo do intelecto que dão forma e animam a criação. Nos *Upanishads*, o fogo é um dos elementos primários nascidos do eu cósmico. Associado às transformações vitais, personifica a energia que permeia o universo; e também é responsável por fazer a mediação entre o terreno e o divino. Não por acaso, é central em rituais de purificação espiritual. No *Bhagavad Gita*, Krishna revela o fogo como o meio pelo qual a força cósmica se manifesta, ardendo no interior dos seres e sustentando a vida. As imagens do fogo também simbolizam a transformação plena, com sua chama devoradora que consome multidões, engendrando infinitos ciclos de morte e renascimento, como motor da eterna renovação cósmica.

Trazendo a discussão para o que nos é tangível, a temperatura mais quente da Terra encontra-se no coração das erupções vulcânicas. A lava líquida que irrompe das profundezas da crosta, pulsando como o sangue ardente do planeta, pode ultrapassar os 1.000°C. Em algum ponto indizível entre o sólido e o líquido, essas correntes de rocha fundida fluem irascíveis. São rios de fogo que moldam a realidade em um ato de transformação incessante, carregando em si o encontro entre o passado remoto e o futuro mais longínquo, reluzindo como a memória terrena de um tempo total.

A noção de “calor-limite” serve ao 38º Panorama da Arte Brasileira como chave conceitual para falar de fenômenos com alta carga energética e de dinâmicas de transmutação. Como ficção científica, a ideia de um “quente absoluto” é acionada para evocar mudanças radicais, que podem ser da ordem da matéria e do corpo físico, mas também subjetivas, sociais, políticas e espirituais. Intitulada *Mil graus*, a exposição celebra uma expressão que energiza as ruas, muito comum em alguns contextos urbanos do Brasil. Essa gíria, que sintetiza com precisão o fundamento curatorial do 38º Panorama — criando, de bate-pronto, uma imagem forte —, contém uma ambiguidade afiada: conforme o contexto, pode indicar um alto nível de excelência ou uma situação de alta intensidade. *Mil graus* é, portanto, um conceito flexível e dilatável, que pode assumir diferentes sentidos, a depender de sua ativação, mas que, invariavelmente, se refere às experiências transformadoras.

Sob a vitalidade dessa expressão e seus muitos significados, o 38º Panorama traz à tona múltiplas abordagens e meios para se aproximar das poéticas do calor. A exposição reúne um grupo heterogêneo de participantes, que inclui diversas gerações, contextos, vivências e visões. Há artistas nascidos na década de 1940, e de várias outras

gerações, até chegarmos no fim da década de 1990 e nos anos 2000. Há, também, gente de todas as regiões do Brasil e de dezesseis estados brasileiros, com pesquisas e práticas variadas que se conectam com diferentes matrizes culturais. Sendo assim, além de artistas propriamente ditos, participam outros agentes, como uma líder espiritual, uma comunidade e uma turma de carnaval.

Ao falar dessa metamorfose térmica, emergem, de imediato, representações e incorporações diretamente ligadas ao fogo e ao calor, suas visualidades, reações químicas e processos físicos. De igual modo, é incontornável que pensemos nas queimadas e no aquecimento global. Diante da atual hecatombe ambiental, que oprime o presente e se impõe como uma sombra densa sobre o futuro, não há como ser diferente. Enquanto este texto está sendo escrito, o Brasil tem sido atacado por uma epidemia de incêndios nos últimos dias, fechando o mês de agosto com um aumento vertiginoso, já que o número de focos mais que dobrou em comparação ao mesmo período de 2023. As imagens dessas queimadas assolam o noticiário tradicional e as mídias sociais, projetando o apocalipse em chamas, febril e irrefreável. Os efeitos imediatos desses fogarêus são visíveis nos céus das grandes cidades do país, assim como as intrincadas implicações da crise climática se fazem sentir cada dia um pouco mais. Todavia, ao assumir a alta intensidade e a transmutação como pontos centrais, o projeto trabalha com um espectro muito mais amplo de dinâmicas vitais.

A mostra articula visões e noções ecológicas expandidas que desfazem falsas dicotomias entre a humanidade e a natureza. Há artistas que trabalham com as intersecções e hibridismos, combinando elementos distintos para criar novas visualidades e significados a partir de relações interespecies e também da mistura entre o orgânico e o artificial. Muitas obras lidam com a alteração da matéria, estudando a ação do tempo e outros fenômenos naturais, e experimentam também com o manejo das mãos. Outras investigam — como assunto e como meio — novos materiais, ferramentas e processos, incorporando insumos e técnicas industriais, tateando as tecnologias e navegando pela esfera digital. São modos de pensar o ser humano e a massa antropocêntrica como partes indissociáveis do meio natural, de refletir as interconexões entre todos os seres vivos e de questionar a própria condição humana diante da grandeza assombrosa que nos cerca.

Os acaloramentos e a transfiguração do corpo também aparecem por diversos meios, e extrapolam a fisiologia para discutir as políticas da corporificação e as identidades em mutação. Seguindo adiante, surgem trabalhos que pensam as porosidades entre o individual e o coletivo, e a atuação do subjetivo na construção cultural e política, sobretudo em momentos de alta pressão e de efervescências sociais. Nesse contexto, o calor-limite simboliza não só as mudanças materiais, mas também a fervura das celebrações e as lutas que moldam nossa forma de coexistir no mundo. Por fim, há manifestações relacionadas com experiências da alma, simbologias místicas e práticas esotéricas. Para além dos espaços e objetos sagrados, essa espiritualidade está nos mistérios telúricos e na magia da mata, e também no cotidiano urbano, aparecendo sempre que certos fenômenos atingem um elevado grau de ascensão e permitem acessos extraterrenos e pontos de contato entre diferentes dimensões.

Mil graus invoca a ciência, mas também a poesia e a transcendência. Pode ensejar questões ligadas às variações físicas, relativas à matéria, mas também aos planos intangíveis, imateriais. Em meio à heterogeneidade de linguagens e aos ricos contrastes entre os participantes deste Panorama, é possível enxergar pontos comuns que atravessam culturas, estéticas e soluções formais. Há uma energia que flui conectando os fios, vibrando sempre em alta intensidade, e que muitas vezes escapa à apreensão humana.

Imaginar um ponto de inflexão em que o calor atinge sua intensidade máxima implica deslocar o ser humano do centro da discussão, invocando um campo comum que inclui outras formas de vida e reconhece múltiplas agências e propósitos. Aqui, o âmago do debate não é o cultural, mas o *elemental*. No lugar da visão antropocêntrica limitada, abre-se espaço para ampliarmos a compreensão das interações ecológicas, repensando conexões intrínsecas com uma infinidade de agentes e, portanto, o lugar do ser humano no mundo. Indo além, esse exercício de imaginação projeta uma realidade que ultrapassa os limites do mundo físico como o conhecemos, provocando questionamentos radicais e novos entendimentos a partir do confronto com o desconhecido.

Falar da cena de arte contemporânea brasileira por esse ponto de vista é sublinhar, também, a vocação dessa ficção acalorada que chamamos de “Brasil”, com suas potências e contradições. No contexto de um “Panorama da Arte Brasileira”, pode referir-se ainda à urgência, ao calor da hora, à quentura do momento ou àquilo que está no ponto e demanda uma atenção imediata, que está “pelando”. No entanto, como recorte panorâmico, a curadoria

leva em conta as limitações materiais e subjetivas inerentes a qualquer projeto que pretende registrar uma cena tão ampla quanto a de um país com as dimensões e complexidades do Brasil. Nesse sentido, trata-se de um registro provisório e deliberadamente aberto, que não busca criar uma imagem fixa ou rígida. Ao abraçar a transformação e a transitoriedade como partidos, traça a imagem de um “Brasil mil graus” como uma grande massa de calor, um “quente absoluto” permeado por uma pluralidade de signos, discursos e narrativas em contínuo movimento.

Mil graus é pulção de vida. É o que irradia. É fusão e calefação. É o que derrete ou evapora. É o suor que encharca. É a gota de água na chapa fervente. É gente que vira bicho e pedra que vira gente. É a combustão que devora. É ruptura e reinvenção. É o mistério da mata, é a linguagem do magma. É a forma sem nome. É a contorção do metal e o barro moldado. É a viagem no tempo e o salto no cosmos. É a dança dos astros e o resplendor do sol. Não tem fim nem começo. Está nos ícones imemoriais cravados na rocha. Nas ruas, é o furor das massas, o fervor dos corpos e o ronco do motor. É o transe, é o êxtase. É o avesso do avesso. É o calor dentro do calor.

Germano Dushá (Serra dos Carajás, PA, 1989) é curador, escritor e agente cultural. No cruzamento entre estética, crítica e tradições esotéricas, sua prática assume múltiplas formas — em experimentações curatoriais, literárias e hiperfílicas — para investigar imaginários sociais e a energia ligada às experiências subjetivas radicais e aos processos de transmutação. Bacharel em Direito (FGV-SP) e pós-graduado em Arte: Crítica e Curadoria (PUC-SP), tem colaborado com instituições, galerias e publicações em diferentes países. Entre suas exposições recentes estão: *Cosmo/Chão* (Oficina Francisco Brennand, Recife), em 2024; *Esfíngico Frontal* (Mendes Wood DM, São Paulo), em 2023; *Calor Universal* (Pace, East Hampton, EUA) e *Semana sim, Semana não* (Casa Zalszupin, São Paulo), em 2022; *Terra e Temperatura* (Almeida & Dale, São Paulo), em 2021; e *A Hora Instável* (Bruno Múrias, Lisboa, Portugal), em 2019. Cofundou o Observatório (2015-2016), espaço expositivo autônomo no Centro de São Paulo e o Coletor (2012-2016), campo itinerante de práticas artísticas contemporâneas. Atualmente, é coordenador do Fora, organização pluridisciplinar fundada em 2018 que trabalha com manifestações culturais e estratégias institucionais.

Mil grau¹

Thiago de Paula Souza

*Magnetic lights in the blue-high haze
A magnifying glass upon my face*

*Luz magnética na névoa alta e azul
Uma lupa diante do meu rosto*

*It's so hot I've been melting out here
I'm made out of plastic out here
You touch down in the base of my fears
Houston, can-can-can you hear?*

*Está tão quente que eu estou derretendo aqui fora
Eu sou feito de plástico aqui fora
Você tocou fundo na base dos meus medos
Houston, consegue-consegue-consegue me ouvir?*

*And we both had to harness our pain
Close it and hope it decays
Oh, inhale and I'm up and away
Up and away²*

*E nós dois tivemos que controlar a nossa dor
Fechá-la e torcer para que ela apodreça
Ó, inale e estou indo para cima e para longe
Para cima e para longe*

¹ Nas ruas, a expressão é usada sem o plural, adotado no título da exposição seguindo regras gramaticais do português.

² “Plastic 100°C” é uma música do artista britânico Sampha em seu álbum de estreia *Process* (2017).

Nota 1: Para a ciência *calor* é energia em trânsito, é a troca de energia entre elementos com temperaturas diferentes, estejam eles em estados físico, sólidos, líquido, gasoso ou plasma.

Nota 2: Não há *calor* no encontro entre dois ou mais corpos com a mesma temperatura.

I

Em “Sobre o calor”,³ a filósofa Denise Ferreira da Silva defende que o aumento da temperatura do planeta seria um fenômeno exemplar para entendermos as conexões entre o legado colonial, o evento racial e o capitalismo. Enfeitiçados, não teríamos percebido que os três fazem parte da mesma teia que organiza a modernidade global. Em poucas linhas, ela sintetiza séculos de pensamento filosófico que conduziram a figura humana ao protagonismo do então emergente sistema planetário e sua consolidação como prisma para o entendimento de tudo que habita este planeta. Como tem feito há décadas, Silva critica o fato de a perspectiva linear do tempo e da experiência humana, herança das sociedades ocidentais, ter se consolidado em detrimento de outras percepções temporais. Ela propõe uma abordagem menos convencional e inventiva para deslocarmos o domínio do sujeito moderno do protagonismo terrestre e, ao mesmo tempo, restabelecer uma conexão menos hierárquica entre os diferentes elementos e espécies que compõem a Terra.

Como uma tarefa para driblarmos essa supremacia, ela resgata uma tradição clássica de estudos com elementos naturais e elege o *calor* como métrica capaz de desfocar essa lente universalizante. Assim, utiliza o elemento como uma ferramenta capaz de propor uma leitura entrelaçada do mundo que não tome como referência primordial nem a progressão linear ocidental, nem a figura humana. Para isso, ela recorre às diretrizes científicas de transferência e fluxo de energia de um mesmo sistema como uma matriz a partir da qual podemos entender que a energia, derivada da exploração irrestrita do capital — através de mão de obra humana, dos animais e de matéria-prima — resulta no *calor* dos gases poluentes que aceleram o aquecimento do planeta.

II

Quando começamos a trabalhar no projeto para o 38° Panorama da Arte Brasileira, pouco atentos às distinções estabelecidas pela física e pela química, eu seguia o senso comum, tratando calor e temperatura como se fossem grandezas idênticas. Em várias conversas sobre a proposta curatorial, tanto com artistas participantes quanto com colegas da curadoria, usei esses termos de forma intercambiável. Embora inicialmente não tenhamos sido rigorosos com as definições científicas das categorias, tampouco desconsiderávamos suas particularidades, mas nosso interesse recaía na tentativa de elaborar um conceito que articulasse o principal compromisso do Panorama ao longo das décadas: apresentar uma paisagem provisória da cena artística contemporânea do país. Nossa tarefa foi o desenvolvimento de um pensamento curatorial que, cercado por contradições e paradoxos, rejeita qualquer fantasia nacional-colonialista. Embora buscássemos abarcar diferentes práticas e regiões do Brasil, reconhecíamos que exclusões ocorreriam, simultaneamente. O caminho escolhido foi um método curatorial que, embora incapaz de resolver completamente o problema, partiu de interesses compartilhados e serviu como guia para interpretar e acessar as práticas contemporâneas ao nosso alcance.

O interesse por práticas envolvidas em processos de metabolização de matérias-primas, com a condutividade dos materiais e a decomposição deles em energia apresentou-se como um denominador comum para nossa pesquisa. Decidimos comprar totalmente a onda de que nosso método de trabalho se focaria no fenômeno da *transmutação* — de materiais, dos elementos naturais, das energias e, conseqüentemente, de ideias — como ponto de partida. Em seguida, elegemos o *calor*, em suas variadas formas, como gancho conceitual e direcionamos nosso imaginário para reflexões sobre como esse elemento, presente em inúmeros mitos de criação em diversas sociedades, que possibilitou novos entendimentos sobre o tempo e o espaço, foi capaz de reorganizar ciclos de vida e morte e transformou paradigmas científicos.

Também foi crucial investigar como o grupo de artistas com o qual já havíamos trabalhado se relaciona com esse elemento. Quais seriam seus interesses pelos efeitos do calor na matéria? Como suas práticas são influenciadas pela transformação de energia?

³ “Sobre o calor” é um dos textos que compõem esta publicação.

Com isso em mente, escolhemos “1000° / Mil graus” não apenas como título, mas também como uma imagem curatorial que orientou o “processo de projeção temporária de sentidos e significados”⁴ que foi a base de nossa pesquisa. A imagem-título sugere articulações conceituais e carrega a rica carga sensorial e visual que imaginamos para a exposição. Por meio dela, buscamos investigar as convergências entre arte, tecnologia, espiritualidade e crítica social, refletindo a diversidade das obras apresentadas e os múltiplos contextos que abordam.

Por evocar atributos de intensidade e emoção, a expressão “1000° / Mil graus” funciona para nós como uma metonímia do *calor* — seja ele metafísico, metafórico ou climático — e pode ser entendida sob duas perspectivas. Através dessa imagem, conseguimos pensar a exposição como um modelo onde os trabalhos se convertem em elementos de um mesmo sistema, porém, por pertencerem a diferentes contextos sociais e geográficos, por empregarem o uso de diferentes técnicas, em suma, por preservarem suas *diferenças sem separabilidade*, a energia interna irradia de um objeto para o outro.



A primeira das perspectivas, mais urbana, faz referência direta a uma gíria originária da periferia de São Paulo, que se disseminou e hoje é usada em diversas regiões e contextos do Brasil. Geralmente dita sem a concordância entre o numeral e o substantivo, seu significado pode parecer autoexplicativo, mas contém ambiguidades, sugerindo ora contextos positivos, ora situações de risco. Pode representar o ritmo acelerado das cidades, o auge de uma experiência, habilidades técnicas excepcionais, o prazer de um encontro, a euforia da pista de dança ou o súbito efeito do *rush*. Por outro lado, também pode remeter ao perigo iminente, como a violência de situações que refletem as disputas fundiárias e sociais no Brasil, seja a tensão e a truculência de uma batida policial em um baile de favela ou em uma ação de reintegração de posse. Tão ambígua quanto a primeira, a segunda noção está mais ligada à capacidade transformadora do *calor*, expandindo-se para contextos menos mundanos e mais próximos do espiritual, ou para o que está além da linguagem verbal. Não se trata de uma guinada mística em nossa

curadoria de *millennials*, atordoados por crises existenciais e catástrofes, em busca do sublime. No entanto, foi fascinante observar também o nosso alinhamento com artistas cujas práticas, muitas delas envolvendo a matéria orgânica como ponto central, se inclinavam para o mistério e o não dito.

III

O calor está insuportável, e o ar, irrespirável. Observar imagens da imensa quantidade de fumaça das queimadas sobre a América do Sul — com a notícia de que, por dias consecutivos, São Paulo foi considerada a cidade mais poluída do mundo — trouxe-me de volta as lembranças do dia 19 de agosto de 2019. Naquele dia, uma frente fria encontrou-se com as nuvens de fumaça das queimadas na Amazônia, transformando a tarde na Grande São Paulo em noite. Lembro que, em 2023, quando começamos a desenvolver o projeto curatorial para o 38° Panorama da Arte Brasileira, essa imagem foi uma das referências que escolhemos como estudo. Com o passar do tempo, ela foi esquecida, à medida que percebemos que não buscávamos uma representação literal de eventos, mas sim desenvolver a exposição como uma plataforma para tangenciarmos questões contemporâneas por meio da prática artística. Se o *calor* é a imagem central do nosso pensamento, hoje, quem reina é sua faceta mais destrutiva.

Thiago de Paula Souza (São Paulo, SP, 1985) é curador e educador. Ele tem interesse em expandir e reconfigurar o formato de exposições, bem como na intersecção entre arte contemporânea e educação na produção de novos códigos éticos. Foi membro da equipe curatorial de “We Don’t Need Another Hero” — 10ª Bienal de Berlim (2018) e integra a equipe curatorial da 36ª Bienal de São Paulo. É pesquisador no programa de artes da HDK Valand — Universidade de Gotemburgo, na Suécia.

⁴ Citação de Paulo Herkenhoff sobre a prática curatorial em 2008.

Atiço, queimo e transformo

Ariana Nuala

A infinitude da vida revela-se nas trocas contínuas entre temperaturas e moléculas, gerando um infinito fluxo de energia. Manter uma ideia fixa em relação à morte como fim, porém, impede-nos de enxergar a verdadeira natureza da existência. Não devemos compreender o fim da vida como um ponto final, mas como o encerramento de um ciclo e a transição para novos estados existenciais. Longe de ser uma conclusão, a morte é apenas uma etapa de um processo maior, que dissolve a vida para que ela possa se recriar, transformando-se continuamente. Nesse sentido, morte e recriação são forças que coexistem, entrelaçando seus sopros numa dança que promove a constante renovação.

Sob a lente ocidental, o fogo, assim como a morte, é frequentemente enquadrado sob uma visão única, ligando-o apenas à violência e à destruição. Ao fogo também foi atribuída a imagem do pecado. “Queimar nas profundezas do inferno”, que se tornou um jargão comum, ou os atos de jogar hereges na fogueira refletem a constante presença cristã no vocabulário e no imaginário popular. O inflamando com uma ardência punitiva. Queimar seria, então, algo destinado aos demônios ou àqueles que acessam forças manifestantes fora dos cânones. No inferno retratado em *A divina comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), o fogo não é onipresente, mas surge em formas específicas para infligir dor correspondente à natureza dos pecados cometidos. Além disso, o fogo possui um simbolismo profundo, muitas vezes associado à purificação ou ao sofrimento intenso, sempre refletindo o pecado que o condenado cometeu em vida. Quando penso na demonização de elementos e entidades no Brasil,

¹ Alexandre S. de Jesus. *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial*. Recife: Titivillus, 2019.

² Segundo Alexandre de Jesus, no texto “Notas sobre a atualidade da ferida colonial” (2022), o mau encontro colonial é caracterizado por uma divisão radical do sensível, que se estabelece a partir de uma vantagem bélica. Essa divisão pré-política e econômica cria uma assimetria profunda entre os homens, manifestada principalmente no acesso desigual aos recursos energéticos. A vida, a partir desse momento, encontra-se sufocada e em processo de dissolução. No entanto, essa assimetria não impede que a energia continue a atravessar e acumular-se, como evidenciado pela capacidade de trabalho e de procriação dos escravizados, que vivenciam essa energia sob uma “dieta de excesso mínimo” — ou seja, uma condição em que, embora haja um acúmulo de energia, ele é rigidamente controlado e limitado.

³ Termo que é usado para as entidades do vodu haitiano.

lembro-me de um grande amigo, o professor e escritor Alexandre de Jesus,¹ que revisita os arquivos reveladores do mau encontro colonial² e da má interpretação do curupira nos relatos do jesuíta José de Anchieta (1534-1597). Nos textos oficiais, Anchieta descreve aparições noturnas que aterrorizavam os indígenas, referindo-se aos encantados, e especificamente ao curupira, como demônios. Aqui, a tradução transforma a encantaria em matéria paralisante: o que é desconhecido se converte rapidamente em mal, que ataca, por medo de ser atacado. A lógica cartesiana do “penso, logo existo” prevalece diante da diferença, resultando na obliteração de outras cosmovisões.

Nestas e em outras memórias estão caminhos que distanciam o fogo e o calor do malévolo e do pecaminoso. Na cosmologia vodu haitiana, os *loas*³ Petwo e Rada, que simbolizam forças e elementos distintos, representam também polaridades complementares e igualmente vitais. Os Petwo, associados ao calor, à intensidade e à ação, são voláteis e temperamentais, manifestando uma energia ardente e impetuosa. Em contraste, os Rada, ligados a uma natureza mais doce e confiável, evocam uma sensação de calma e estabilidade, como uma brisa suave. Em vez de uma hierarquia, essas forças coexistem em equilíbrio, refletindo a dualidade necessária para o ciclo de vida e morte. Em rituais, ocupam lugares distintos, e suas evocações flecham diferentes propósitos. No entanto, ambas as energias são respeitadas em suas complementaridades, reconhecendo-se mutuamente como parte do universo.

Apoiada no exemplo do vodu haitiano, profundamente ligado às revoluções que ocorreram no Haiti no século XVIII, vemos como o feitiço e o calor se integram à vitalidade do combate. Esses levantes refletem outras formas de auto-organização, uma rebelião que irradia e frequentemente ultrapassa fronteiras, moralidades e demonizações. Um corpo insubordinado, que desafia o fogo

do inferno e abraça as chamas das paixões, como um magma que, ao explodir, transforma irremediavelmente os territórios. É com essa mesma verve que James Baldwin clama *da próxima vez, fogo*, em seu livro de 1963 que mobiliza ensinamentos e estratégias em torno dos direitos da população negra nos Estados Unidos.

A violência do fogo talvez esteja entrecruzada à sua própria existência, sendo essa uma leitura comum. Diferentemente dos outros elementos — a terra, a água e o ar —, que podemos tocar, manipular e sentir, mesmo em seus estados mais extremos, ele se distingue como o único que não podemos verdadeiramente manejar, sem risco. A terra pode ser moldada; a água, retida; e o ar, direcionado, mas o fogo traz consigo um poder destrutivo que escapa ao controle humano.

Desde tempos antigos, o fogo tem sido visto como uma força tanto criadora quanto devastadora — capaz de purificar, mas também de aniquilar. Característica brutal que se manifesta na rapidez da chama ao consumir, destruir e transformar. Ele é usado para moldar e temperar, mas também pode reduzir tudo a cinzas em questão de segundos. Essa dualidade faz com que o fogo seja reverenciado e temido, reconhecido como um elemento essencial, porém potencialmente letal.

Na cosmologia iorubá, o fogo revela o ferro. Ele faz borbulhar esse elemento a partir do seu encontro com a terra; o calor forja esse elemento tão imponente na reestruturação dos movimentos, seja de guerra, de caça ou de construção de caminhos. Há uma toada evocada pela Nação Nagô, dedicada ao orixá Ogum, divindade cultuada no candomblé, associada ao ferro e à metalurgia, em que encontramos as seguintes palavras, que expressam a iminência de uma batalha:

*oluri oluri
Ogum já oluri
Ogum tapassi
é umbe omã**

que se traduz como: Ogum, a guerra começou.

Mas não se trata apenas de celebrar uma batalha: é uma invocação da força transformadora que permeia tudo, das tecnologias e ferramentas às linhas traçadas na areia negra,⁵ onde o ferro é forjado pelas chamas. Há uma sabedoria profunda neste ponto, que vai além do humano ou daquilo que foi definido como humano pela modernidade. As batalhas não nos endurecem, não nos aprisionam; ao contrário, elas geram uma vitalidade maleável, em harmonia com a justiça forjada pelo fogo de Xangô e seu *oxê*.⁶

É importante distinguir o conflito exercido como forma de autodefesa da violência hegemônica colonial. O primeiro emerge como uma resposta necessária à opressão e à despossessão, buscando preservar vidas e culturas ameaçadas. Moten e Harney⁷ nos relembram: “Nossa tarefa é a proteção do entorno em face das seletivas e repetidas despossessões direcionadas pela incursão armada dos assentadores”. Já a violência colonial é uma força que apaga, suprime e subtrai sistemas de crenças, impondo uma dominação que tenta dissolver a diversidade cultural e espiritual.

Elsa Dorlin*, em sua discussão sobre a defesa pessoal, apresenta a ideia de um “dispositivo defensivo”. Esse dispositivo opera em resposta a uma força ou movimento, orientado para a autoproteção, marcando a trajetória da vida de sujeitos e grupos. Ele pode legitimar ou impedir a efetivação desse ímpeto de defesa, fazendo com que a reação defensiva seja vista como habilidosa ou perigosa.

O “dispositivo defensivo” cria uma linha de demarcação entre sujeitos considerados dignos de se proteger e corpos vulneráveis que só possuem suas subjetividades desarmadas. Ele nos remete a uma dinâmica paradoxal de resistência, em que o sujeito é formado pela necessidade de autodefesa diante da violência. Nessa linha de pensamento, a flor ‘canela-de-ema’, presente no Cerrado brasileiro, pode ser vista como uma metáfora viva desse

processo. Assim como os corpos que se defendem desenvolvem táticas para sobreviver à violência, a canela-de-ema também manifesta uma força interna que, através da autocombustão, desafia seu próprio ambiente e revela novas possibilidades de vida, ao despertar sementes adormecidas. Tanto quem luta quanto a flor utilizam, de maneiras inventivas, suas capacidades de autodefesa para transcender o controle externo e se recriar.

Esses corpos desenvolvem táticas defensivas como estratégia de vida, constituindo o que Dorlin chama de *autodefesa*, em contraste com a legítima defesa jurídica. Na resistência defensiva, paradoxalmente, não há um sujeito preexistente à resistência; ele é formado no próprio ato de resistência à violência. Dorlin denomina essa formação de “éticas marciais de si”.

O fogo “violento”, ao manifestar em sua forma uma força natural que, apesar de sua utilidade e beleza, mantém um caráter imprevisível e perigoso, lembra-nos de sua capacidade de transcender qualquer tentativa de controle.

⁹ Gaston Bachelard. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Em uma leitura bachelardiana,⁹ encontramos a ideia de que: há uma explicação rápida para tudo aquilo que muda ferozmente: o fogo. Ele é talvez o estalo mais convincente de uma transformação árdua, um processo de hipervida ou hipermorte, se assim podemos chamar. Essa perspectiva nos leva a enxergar o fogo como mais que um simples elemento; ele se torna o símbolo de uma metamorfose radical, sob a qual vida e morte coexistem em uma dança de extremos. O fogo não só destrói, mas também recria, operando como o arquétipo da transição entre ser e não ser, em um ciclo contínuo de renovação e devastação. Sua forma branda também é remetida à necessidade de conforto, de lar. É possível acalantar-se com ele, com o calor que se assemelha ao aconchego, que permeia os corpos junto à umidade, abrigando-se em sua porosidade.

Posicionar o fogo dentro das relações alquímicas e do manejo das brincadeiras de rua, dos motins de madrugada, das ciências presentes nos terreiros de matrizes africanas e indígenas, é reconhecer o fogo como um agente de transformação que permeia tanto os ritos sagrados quanto as práticas cotidianas. No contexto alquímico, o fogo é o elemento purificador, o catalisador que desencadeia a transmutação dos materiais e do espírito. Nas ruas e nos ritos, o fogo assume novas formas: é a chama que desperta o coletivo, que inflama as almas e reacende tradições antigas. É o calor que anima as danças, as rodas de capoeira e os cantos que atravessam as noites. O fogo, portanto, não é apenas destruição, mas um meio de renascimento e regeneração, no qual cada fásca carrega consigo o poder de reconfigurar realidades.

Ariana Nuala (Recife, PE, 1993) é curadora, educadora e pesquisadora. Seu trabalho envolve práticas com coletivos artísticos para discutir dinâmicas de poder, impermanência e diáspora. Ela combina estratégias que surgem do corpo para seu exercício na escrita, moldando sua prática curatorial de forma poética. Tem formação em Lic. em Artes Visuais pela UFPE e é mestranda em História da Arte na UFPB, com experiências acadêmicas na UNAM e CLACSO. Atualmente, é curadora e pesquisadora do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo. Ocupou o cargo de Gerente de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand (2023-2024), instituição onde foi curadora (2021-2023). Ocupou a coordenação de Educação no Museu Murillo La Greca (2018-2020). Foi curadora da exposição *Invenção dos Reinos*, em conjunto com Marcelo Campos, na Oficina Francisco Brennand. Colaborou com algumas galerias, como Marco Zero (PE), nas exposições *As Janelas de Bajado*, de Bajado, e *Festa para o Caçador*, de Gilvan Samico; com a Verve (SP), na exposição *Vira-casaca*, de Fefa Lins; com a Almeida e Dale (SP), na exposição coletiva *Arqueia mas não quebra*, em colaboração com Germano Dushá e Rafael RG; com a Cavallo (RJ), na exposição *Labirintos Vivos*, de Ana Clara Tito; com a Nara Roesler (SP), na exposição *Infinito outros*, de José Patrício, entre outras colaborações, como na curadoria da exposição *Além. Aquém. Aqui.*, de Abiniel João Nascimento, no Centre d’Art Contemporain Paradise (França) e na curadoria da exposição coletiva *Estratégias para o contorno*, que circulou em várias unidades do Sesc PE. Foi também orientadora da residência PEMBA, no projeto DOS BRASIS, e colabora em júris artísticos e na criação de residências para agentes das artes.

⁴ A letra desta toada e sua tradução foram extraídas do encarte do álbum *Sítio de Pai Adão: ritmos africanos no Xangô do Recife*, gravado em janeiro de 2005, durante o projeto Turista Aprendiz, pelo grupo A Barca, no Maracá Estúdio, em Recife.

⁵ Na mitologia iorubá, os Itans são narrativas sagradas que transmitem os feitos e ensinamentos dos orixás. No livro *Mitologia dos orixás*, de Reginaldo Prandi, um dos Itans sobre Ogum, intitulado “Ogum cria a forja”, narra o momento em que o orixá descobre o processo de criação do ferro. Segundo o Itan, após realizar um ritual com areia negra fina, Ogum a coloca no fogo e, para sua surpresa, a areia se transforma em uma massa quente que, ao solidificar-se, resulta no ferro.

⁶ Ferramenta principal do orixá Xangô, o oxê é seu machado de duas lâminas.

⁷ Fred Moten; Stefano Harney. *Sobcomuns – Planejamento fugitivo e estudo negro*. Tradução de Mariana Ruggieri, Raquel Parrine, Roger Melo, Viviane Nogueira. São Paulo: Ubu, 2024.

⁸ Elsa Dorlin. *Autodefesa – uma filosofia da violência*. Tradução de Jamielle Pinheiro Dias, Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Nos meses que antecederam a abertura do 38º Panorama da Arte Brasileira, a equipe curatorial realizou uma série de encontros com alguns dos participantes. As viagens realizadas percorreram diversas cidades de diferentes estados do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Tocantins, Bahia, Pernambuco, Paraíba e Maranhão. Este processo de pesquisa é aqui representado por relatos e fotografias de quatro dessas visitas: com a líder espiritual Dona Romana de Natividade; com os artistas Advânio Lessa, Zimar e Marlene Almeida; e com uma parte do povo Akroá Gamella. Os registros trazem contextos e experiências notadamente diversos, mas que, em comum, retratam agentes que trabalham, há muitas décadas, com práticas enraizadas nos territórios aos quais estão ligados. Suas criações, complexas e cheias de nuances, articulam aspectos geográficos e geológicos, dimensões sociopolíticas e camadas culturais — tradicionais e contemporâneas — para refletir ou incorporar as essências vitais desses lugares.

Esses encontros não só permitiram conhecer mais a fundo as conjunturas, influências e modos de fazer de alguns participantes, mas também se revelaram pontos de luz que, de muitas maneiras, orientaram o processo de elaboração da exposição e seus desdobramentos. Nesse sentido, o contato com a energia dessas pessoas e locais foi fundamental para irrigar — conceitual e espiritualmente — o projeto como um todo, possibilitando trocas diretas entre curadores e artistas sobre suas participações e formas de apresentação das obras na exposição. Entre paisagens naturais e dinâmicas sociais, foram incontáveis horas de escuta, conversas, práticas de ateliê, refeições e rituais em espaços sagrados e cotidianos. Essas vivências geraram emoções e aprendizados que marcaram profundamente a história deste Panorama.

Data	10–12.3.2024
Local	Natividade, Tocantins
Viajante	Germano Dushá
Artista	Dona Romana

**Contexto**

Na primeira viagem de pesquisa e interlocução, Germano Dushá visitou Dona Romana de Natividade para conhecê-la pessoalmente no sítio Jacuba — um espaço sagrado que é tanto sua morada quanto um templo voltado a práticas espirituais. É lá que está toda sua obra escultórica — espalhada numa enorme escala —, suas pinturas em paredes e seus desenhos sobre papel, que ela realizou durante vinte anos, entre 1990 e 2011. Dona Romana, ou Mãe Romana — como também é chamada —, foi uma referência fundamental durante o percurso de desenvolvimento do 38º Panorama. Entre ancestralidade e profecia, visão espiritual e legado material, o entrelace que perfaz sua história foi, desde o princípio, uma grande influência na elaboração conceitual e energética do projeto.

A aproximação com sua obra nos coloca diante das relações entre o nosso mundo e outros planos, provocando uma experiência arrebatadora na encruzilhada entre o esoterismo e o fazer artístico. Muito embora Dona Romana não se enxergue como artista, sua missão espiritual está ligada a demandas envolvendo a criação de peças que, além da profunda carga mística, apresentam qualidades estéticas notáveis, com

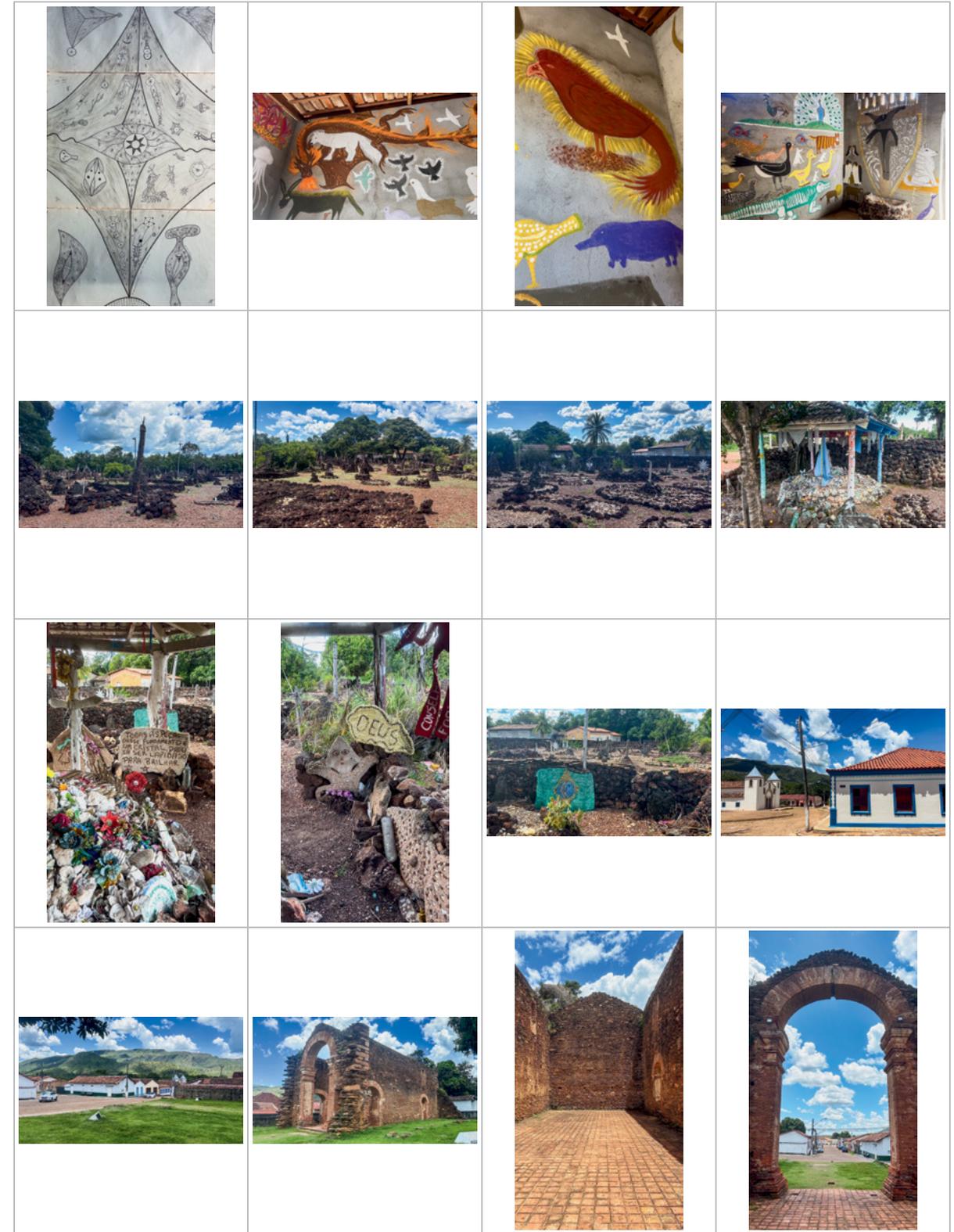
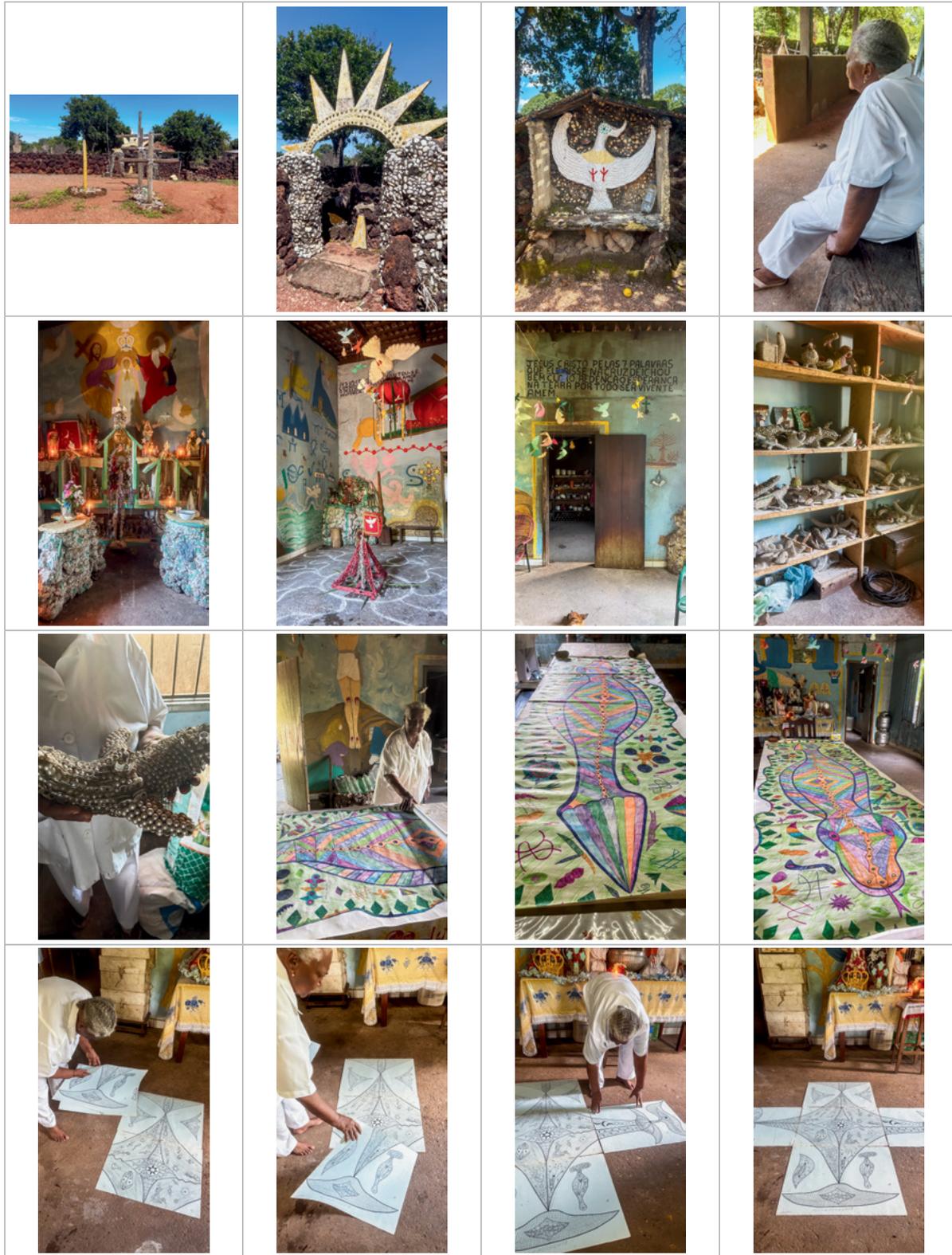
poder formal e fascinante visualidade. Essa visita foi imprescindível, portanto, para entender aspectos técnicos envolvendo sua participação no Panorama — já que se pressentia que nenhuma escultura ou desenho poderia sair de seu sítio, o que acabou se confirmando. Por isso, o contato com as obras, com o local e com Dona Romana foi ainda mais definidor para imaginar como poderia ser sua presença na exposição. Ir ao Tocantins no processo de criação de um “panorama da arte brasileira” também é significativo e simbólico. Cravado no centro do país, o estado mais novo da federação é ainda um dos menos conhecidos, mas guarda, em seu território, uma história milenar.

Germano chegou em Tocantins pela capital, Palmas, no dia anterior ao encontro com Dona Romana. Na manhã do dia onze de março, partiu em direção a Natividade, numa viagem de automóvel tranquila, que durou pouco mais de três horas, por uma estrada plana que atravessa uma paisagem homogênea, árvores de porte baixo e vegetação rasteira, com montanhas ao fundo que vão se aproximando, ao chegar na pequena cidade. Tudo em meio ao contraste do verde com o amarronzado forte do solo e sob o céu azul estourado. Chegando lá, foi recebido

por Simone de Natividade — agente cultural da região e a quem Dona Romana chama de “ponte com o mundo” —, que o levou até o sítio. A força do lugar impressiona já do lado de fora, onde se veem figuras emergindo por detrás do muro de meia altura e um pórtico antecedido por três enormes cruzeiros e outros elementos totêmicos. Quem adentra o portal se vê rodeado por um lugar único, sem igual. O mistério daquele espaço se manifesta em objetos, esculturas e pinturas de diferentes naturezas e nas mais diversas escalas, que povoam o lugar com uma infinita riqueza de detalhes. A atmosfera é, ao mesmo tempo, densa, carregada de energia, e brilhante, leve, iluminada. A paisagem mística é reforçada pelo sol intenso e pela ecologia do Cerrado brasileiro.

Dona Romana lhe deu boas-vindas cheia de disposição, embora reclamasse de algumas limitações físicas. Abriu um sorriso largo ao abraçar o visitante e se mostrou contente quando soube do motivo dessa visita, planejada há tanto tempo. Na primeira conversa com Dona Romana, que durou cerca de uma hora e meia, ela contou, com uma característica mistura de gravidade e humor, sua trajetória, discorrendo sobre sua obra e mostrando algumas esculturas e desenhos específicos, explicando suas criações. Falou de dimensões extraterrenas e entidades místicas, de tempos imemoriais e vindouros, da formação do planeta e da vinda de um cataclismo — “a grande hora” — que irá impor grandes desafios à humanidade e, enfim, revelará a verdadeira natureza de sua obra. Ainda que sempre sublinhe o fato de não saber muito bem o que são, deixa claro que sua obra ganhará vida e deverá cumprir funções específicas no auxílio e na reorganização do planeta. Suas esculturas estão ligadas, portanto, a equilíbrios energéticos no presente e a dinâmicas necessárias diante do que virá, colocando o Brasil e Tocantins no centro da potencial salvação do mundo.

Quando Germano saiu do sítio com Simone para dar uma volta pela vila e almoçar num restaurante, não podiam deixar de parar na ruína da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, um ponto de visitação incontornável da região. A igreja inacabada, de formas impressionantes e beleza dramática, foi construída pela população negra local com pedra e tijolos especiais da época e permanece como um grande acontecimento arquitetônico do período colonial. Dali, Germano voltou ao sítio Jucaba para conversar novamente com Dona Romana e passar mais algumas horas vendo as obras com cuidado, adentrando os galpões pintados e caminhando por todas as veredas do lugar. No fim da tarde, regressou a Palmas e pegou o voo de volta na madrugada do dia 12.



Data	3–5.4.2024
Local	Lavras Novas, Minas Gerais
Viajantes	Germano Dushá, Thiago de Paula Souza
Artista	Advânio Lessa
	

Contexto

A viagem a Lavras Novas foi realizada pelos curadores Germano Dushá e Thiago de Paula Souza com o objetivo de visitar o artista Advânio Lessa, ampliando a compreensão sobre sua obra a partir do lugar em que nasceu, vive e de onde tira a matéria-prima e a inspiração que fundamenta seu trabalho. Chegaram em Minas Gerais pela capital, Belo Horizonte, e, no dia seguinte, tomaram a estrada rumo a Lavras Novas, no distrito de Ouro Preto. A viagem de aproximadamente duas horas desenrola-se como uma fita sinuosa, que serpenteia por entre as montanhas da região. Ao longo do trajeto, a vegetação vai se tornando mais densa, os vales ficam mais profundos, e as montanhas vão se revelando mais imponentes. A estrada, cada vez mais estreita, e o ar mais fresco e rarefeito prenunciam a chegada a essa pequena vila construída no entrelaçamento entre uma rica natureza e tradições que remontam aos séculos passados.

Germano e Thiago chegaram no meio da tarde e foram recebidos por Advânio — com seu sorriso contagioso — em seu ateliê, uma construção de pau a pique de um alaranjado vibrante, localizada ao lado da igreja da cidade. Como todas as construções em Lavras Novas,

a fachada rebaixada e acolhedora esconde a dimensão do interior, que se amplia ao cruzar a porta. O galpão abriga incontáveis peças, a maior parte de grande escala, que dão a ver o potencial criativo do artista. Grandes troncos, galhos retorcidos e diversos tipos de tramas e acabamentos sublinham hibridismos e estados de transmutação. É como se uma mesma linguagem tivesse rodopiado por aí, transformando a natureza como a conhecemos, reelaborando o elemento vegetal para que ele possa desdobrar-se de outras formas no mundo.

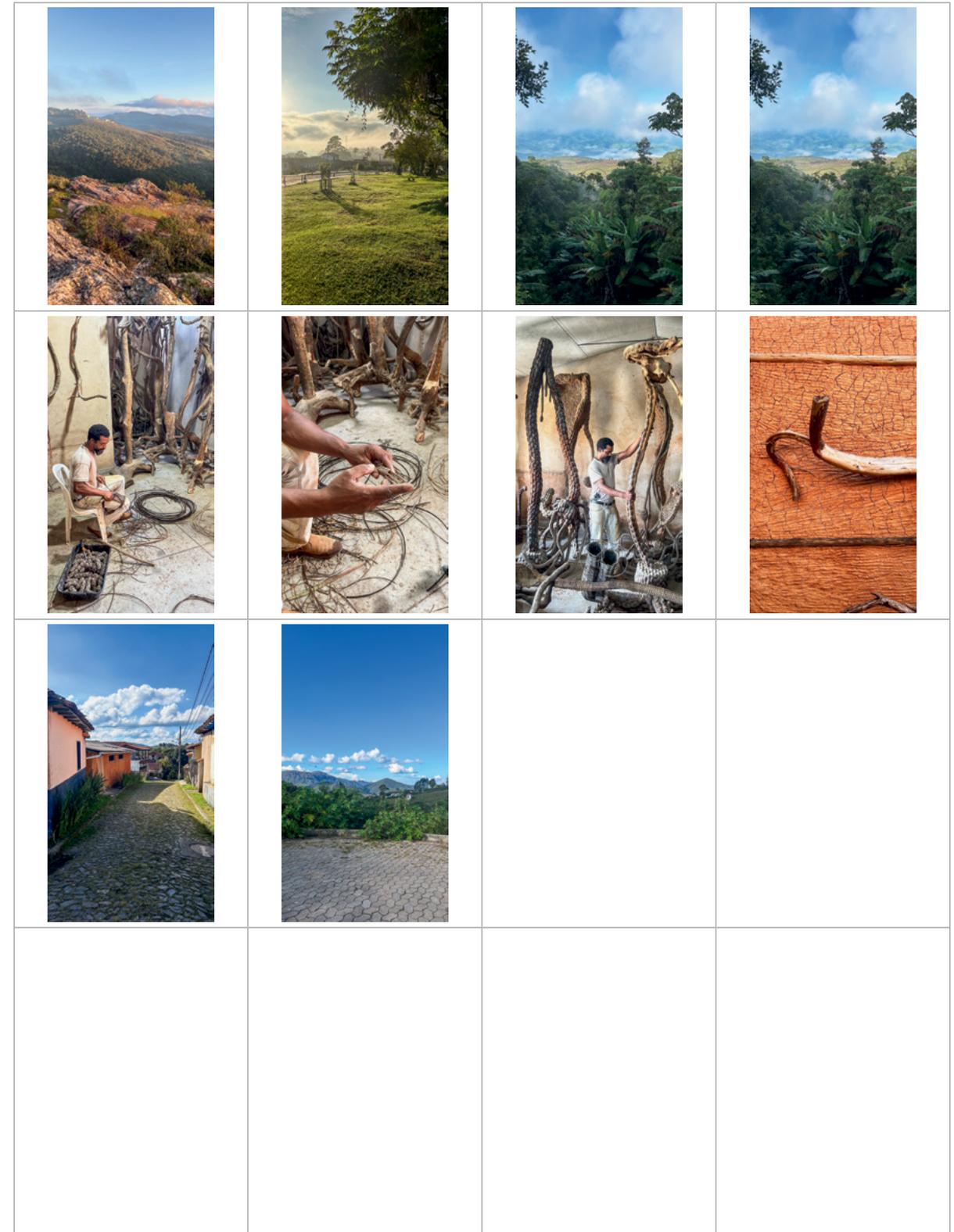
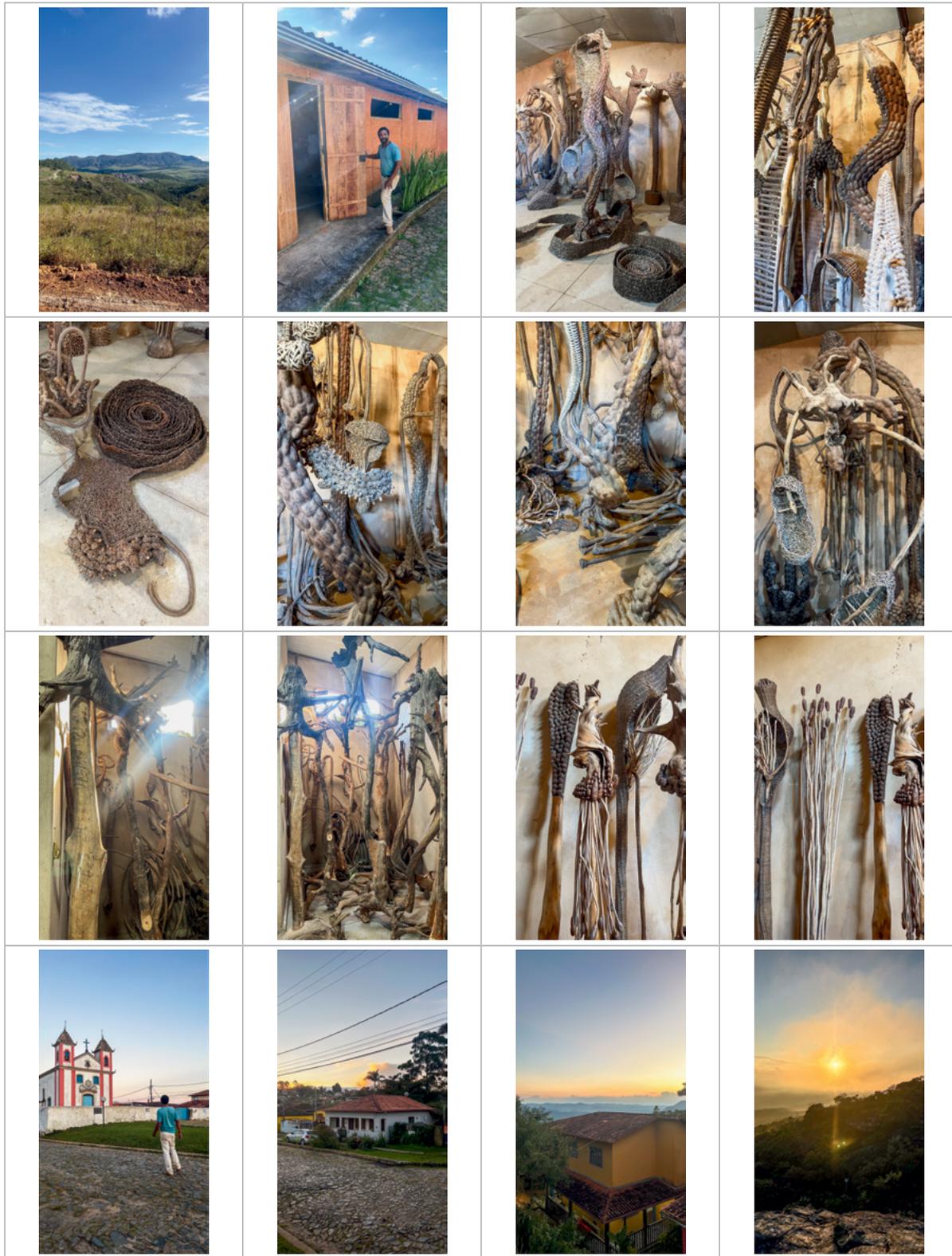
Ali, o artista lhes apresentou seu acervo e seu material de trabalho, de modo que a conversa se estendeu até o cair da noite. Na ocasião, Advânio contou sobre as matrizes de sua prática artística, enraizadas no conhecimento recebido por parte da família de seu pai — de tropeiros — e da família de sua mãe, muito envolvida com a tradição da cestaria. O entrelaçamento entre o entendimento da mata e a prática de marcenaria artesanal é, portanto, o fundamento da sua arte. Em suas palavras, seu processo envolve saber sair e entrar na floresta, mexer na terra, pegar nas mãos e tratar os materiais, com a consciência de que somos

parte integrante da natureza e que o equilíbrio espiritual e ético deve anteceder qualquer ação.

O momento também permitiu que curadores e artista trocassem ideias sobre o projeto para o 38º Panorama e a participação de Advânio. O artista revelou seu interesse em expandir a dimensão das esculturas em si, envolvendo ativações em diferentes polos — para além do museu — e ações com o educativo do MAM ao redor de uma das obras. Ficou clara sua visão sobre uma prática escultórica expandida. Primeiro, por afirmar suas peças como reatores energéticos, capazes de conectar-se entre si e seus contextos por vias imateriais. Depois, por entender que sua obra pode funcionar como um lugar de encontros, já que sua ideia foi realizar ações que tomassem sua obra como um espaço para conversas sobre educação, ecologia e espiritualidade.

No fim do dia, as trocas seguiram no jantar, em um restaurante num ponto alto da vila, com vista para um grande vale. Advânio aproveitou para contar sua trajetória biográfica, deixando claro como sempre teve o fazer artístico de algum modo entrelaçado com sua vida, mas que, apenas a partir de um determinado momento, teve uma espécie de chamado que se impôs como um “tudo ou nada”. A partir dali, sua prática se desenvolveu orientada puramente pelo tino espiritual e pela busca de uma carga estética. O artista também discorreu sobre a história de Lavras Novas, já que a cidade é indissociável de sua obra, seja pelas questões ecológicas, seja pelas questões socioculturais. Com um aspecto de pequeno vilarejo, a cidade de cerca de 1.500 habitantes tem suas origens ligadas à atividade mineradora do século 18, mas firmou sua identidade de fato após o esgotamento do ouro e o subsequente abandono pelos mineradores. Dada a forte tradição quilombola do lugar, Advânio cresceu num contexto de organização autônoma, baseada no senso de propriedade comunal da terra e na gestão comunitária e participativa.

No dia seguinte, os três tomaram café da manhã juntos, e os curadores puderam acompanhar alguns processos e técnicas que o artista desenvolve de modo singular. Em seu espaço de trabalho, é possível testemunhar a organização, a hidratação e diversos processamentos de fibras naturais, bem como a formulação de suas soluções escultóricas específicas. Advânio também levou Germano e Thiago a uma mata perto de seu ateliê, onde costuma caminhar e recolher sua matéria-prima. No fim da tarde, os curadores pegaram a estrada de volta para Belo Horizonte.



Data	29.4–2.5.2024
Local	Matinha; Terra Indígena Taquaritiua, Maranhão
Viajantes	Germano Dushá, Ariana Nuala
Artistas	Zimar Rop Cateh, Thiago Martins de Melo, Gê Viana
	

Contexto

A viagem realizada por Germano Dushá e Ariana Nuala ao Maranhão, mais especificamente à região da Baixada Maranhense, foi tanto a visita mais intensa quanto a de maior duração. O intuito era visitar o artista Zimar, no município de Matinha, e o povo Akroá Gamella, na Terra Indígena Taquaritiua. Partindo da capital, São Luís, na primeira hora da manhã do dia 29 de abril, Germano e Ariana seguiram de carro por cerca de quatro horas numa estrada reta, mas repleta de buracos e inconstâncias que impõem grandes dificuldades de acesso, tornando a viagem exaustiva. Sob intensa umidade e altas temperaturas, a jornada até a região cruzou paisagens magnéticas, passando por campos cobertos pela Mata dos Cocais, a vegetação que faz transição entre três grandes biomas brasileiros — Floresta Amazônica, Cerrado e Caatinga. Nessa zona quente, as palmeiras — principalmente babaçus e carnaúbas — erguem-se em meio a grandes áreas, muitas vezes atravessadas por cursos de água e zonas alagadas, reforçando os aspectos místicos da região.

A primeira parada — em Matinha — foi a casa de Zimar, que é tanto sua morada quanto espaço de trabalho, e faz-se reconhecer pelas máscaras penduradas na parede. Ali, Zimar lhes recebeu com todas as suas nuances: entre o acanhamento e a receptividade, entre a doçura e a zoeira. Ele foi logo mostrando as peças de seu acervo, seus materiais e instrumentos de trabalho. Também revelou parte de seu processo criativo. Com uma espécie de carranca-suporte, o artista “limpou” um capacete de moto, de modo a prepará-lo para a queima. Mais tarde, a peça foi levada ao fogão, onde foi sendo derretida aos poucos, para depois ser moldada e ganhar novo formato. Após

Contexto

uma pausa para o almoço em um restaurante no centro da cidade, foram até um local importante da região: um *deck* às margens do lago de Viana, uma área fluvial imensa, de beleza fascinante, onde Zimar vestiu uma de suas máscaras e colocou seus trajes de brincante do Bumba meu boi, incorporando a figura mística do Cazumba com danças e trejeitos próprios, fazendo “graça de todo jeito”, como costuma dizer.

Na volta, conversaram sobre sua trajetória biográfica, quando Zimar contou sobre sua paixão por Matinha, a cidade em que cresceu, e sua longa e profunda relação com os grupos de Bumba meu boi da região. E, claro, de sua atração existencial com o Cazumba, personagem da festa do boi “com sotaque da baixada”, com o qual sempre se identificou e que é a razão de sua arte. Ao se aprofundar em sua prática artística, Zimar contou como passou a fazer suas próprias máscaras, ou “caretas”, após ter machucado o rosto com uma máscara alheia. No princípio, suas caretas eram feitas de madeira e, portanto, mais rígidas. Após um problema de saúde que lhe tirou a força e precisão necessária para trabalhar com a madeira, encontrou em capacetes de moto descartados a matéria-prima essencial para compor suas criações singulares, que também assimilam outros resíduos industriais e restos de matéria orgânica. Sobre suas obras, Zimar fala que podem remeter a bichos diversos, como jacaré, porco, cavalo, bode, mas é categórico ao dizer que o que importa é que nenhuma se parece com a outra, são sempre novas feições, únicas em suas formas e adereços. E conclui: “minhas caretas são mais feias que a morte”. Quanto mais assustadora, melhor, pois, para serem bonitas, elas têm que ser assombrosas. “Basta dizer o nome: careta!”

No fim da tarde, depois de se despedirem, os curadores seguiram para a aldeia Cajueiro Piraí, no Território Indígena Taquaritiua, que fica a cerca de trinta minutos de Matinha, para passar quatro dias e três noites com parte do povo Akroá Gamella. Estavam na companhia dos artistas maranhenses Thiago Martins de Melo e Gê Viana, convidados a colaborar com a participação da comunidade no Panorama, tanto pela sua relação pregressa com o território quanto pela afinidade entre suas práticas e os fundamentos do 38º Panorama. Nesse período, seria realizado o ápice do ritual de Bilibeu, celebrado pelos Akroá Gamella desde tempos ancestrais, simbolizando a vida, a morte e o renascimento desse santo padroeiro do povo, com origens sincréticas, e ligado à prosperidade e fertilidade do seu povo. Sua celebração, transferida do carnaval para 30 de abril, em memória aos que resistiram ao ataque orquestrado por ruralistas e políticos da região nesse dia em 2017, reflete a constante luta do povo Akroá Gamella perante a violência e dos apagamentos contra sua identidade e modos de vida. O ponto alto do ritual, a “corrida dos cachorros”, percorre diversas casas e aldeias do território em uma caminhada que perfaz mais de 30 km em cerca de doze horas. É da essência desse ritual que veio, por deliberação do conselho da comunidade, o título que representa sua participação no Panorama: *Rop Cateh — Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella*. Chegando lá, no fim da tarde, foram recebidos calorosamente por Kum'tum Akroá Gamella, importante liderança no território, que Thiago e Germano conhecem há muitos anos e com quem têm colaborado em outros projetos. Os repetidos abraços apertados marcaram a alegria esfuziante do encontro. Os visitantes foram hospedados em sua casa, onde mora com familiares, e que, na ocasião, estava cheia com parentes que vieram para o ritual. O espírito de comunhão, bom humor e trocas deu o tom de toda a experiência: a aldeia estava cheia de visitantes, com representantes de outros povos, como os Krikati e Tremembé, ajudando a compreender como se estendem as relações entre diferentes comunidades do território. Havia, naturalmente, uma grande expectativa e agitação em relação ao dia seguinte. À noite, todos se encontraram embaixo de uma tenda localizada na extremidade da aldeia, espécie de barracão onde fica a imagem de Bilibeu e acontecem conversas, rezas e ritos. Depois de uma reza e uma sucessão de hinos, Ariana, Germano, Gê e Thiago foram apresentados à comunidade, explicaram a razão de estarem ali e o projeto do Panorama. O ritual teve continuidade em outra tenda maior, no centro da aldeia, com cânticos repetidos por todos e seguidos por passos marcados de dança e pelo ressoar de tambores.

Já às quatro da manhã, começou a queima de fogos, criando uma antecipação e esquentando os preparativos para a corrida. A jornada mesmo começou por volta das cinco da manhã. Os “cachorros” logo aparecem, com os corpos e rostos pintados de urucum, jenipapo e fuligem, entoando gritos, fazendo algazarra e alguns movimentos em grupos. Baldes de água correram de um lado para o outro para banhar os corpos dos participantes, que logo se reuniram ao redor do mastro que centraliza todas as ações do ritual: um totem feito de oferendas, que geralmente

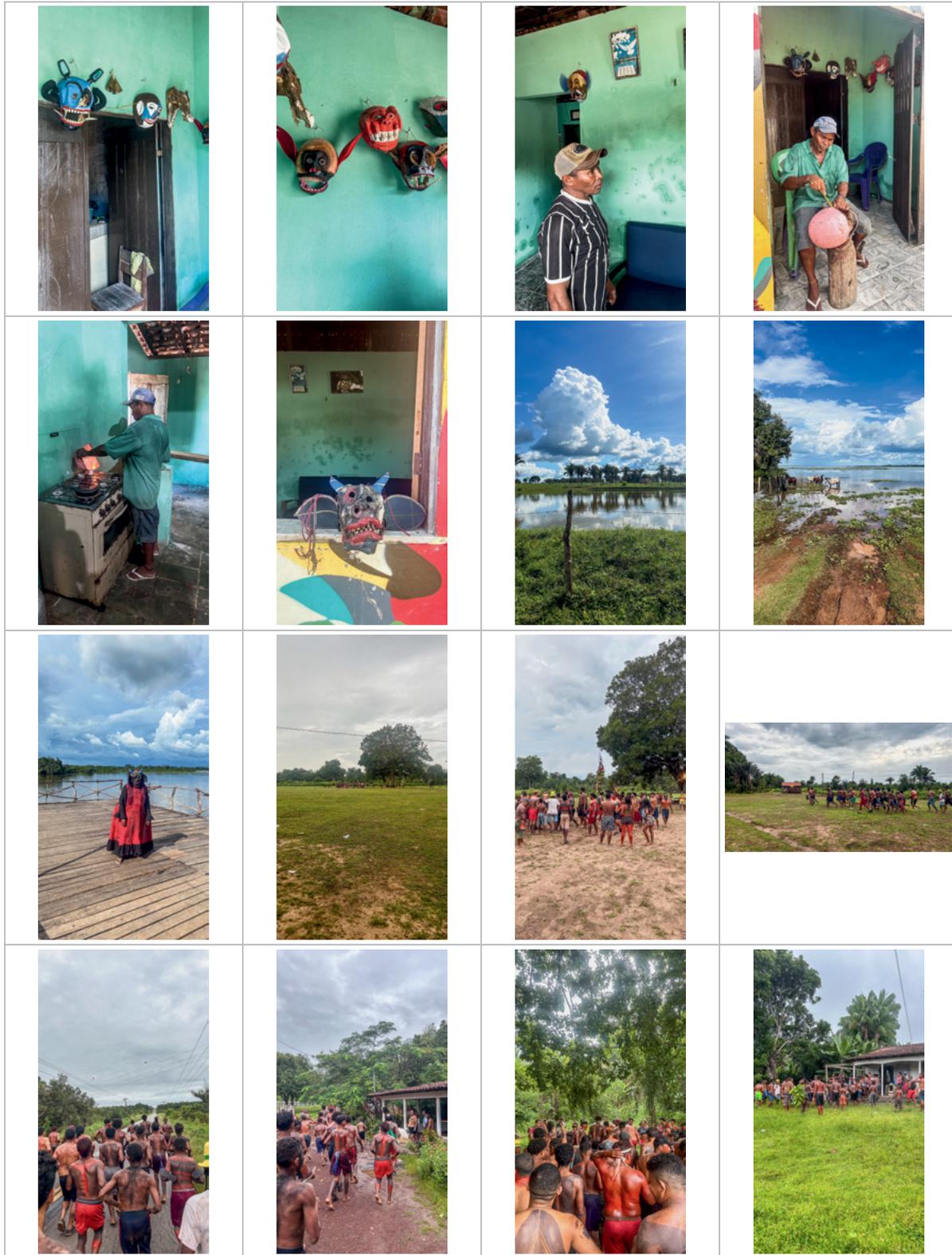
Contexto

são frutas — como cachos de bananas —, refrigerantes e outras comidas que são concedidas. Ali, uma primeira caça é oferecida. A galinha é atirada aos céus em direção aos cachorros, que logo a disputam, arrancando-lhe a cabeça e preservando o corpo para ser, mais tarde, cozinhado e comido em comunhão. As cabeças recolhidas vão sendo incorporadas como adereços nas cabeças e pescoços dos cachorros. Os cachorros, que são a maior parte do grupo, são guiados pelo cachorro-mestre e se relacionam também com a onça, bicho que, de certo modo, lidera toda a caminhada e suas ações, mas antagoniza com os cães, assim como o gato maracajá. Há, portanto, além dos gestos ritualizantes, performances espontâneas e uma forte carga de reencenação, que está presente em todo o rito-caminhada e que transcende os limites entre humanos, bichos e outros seres.

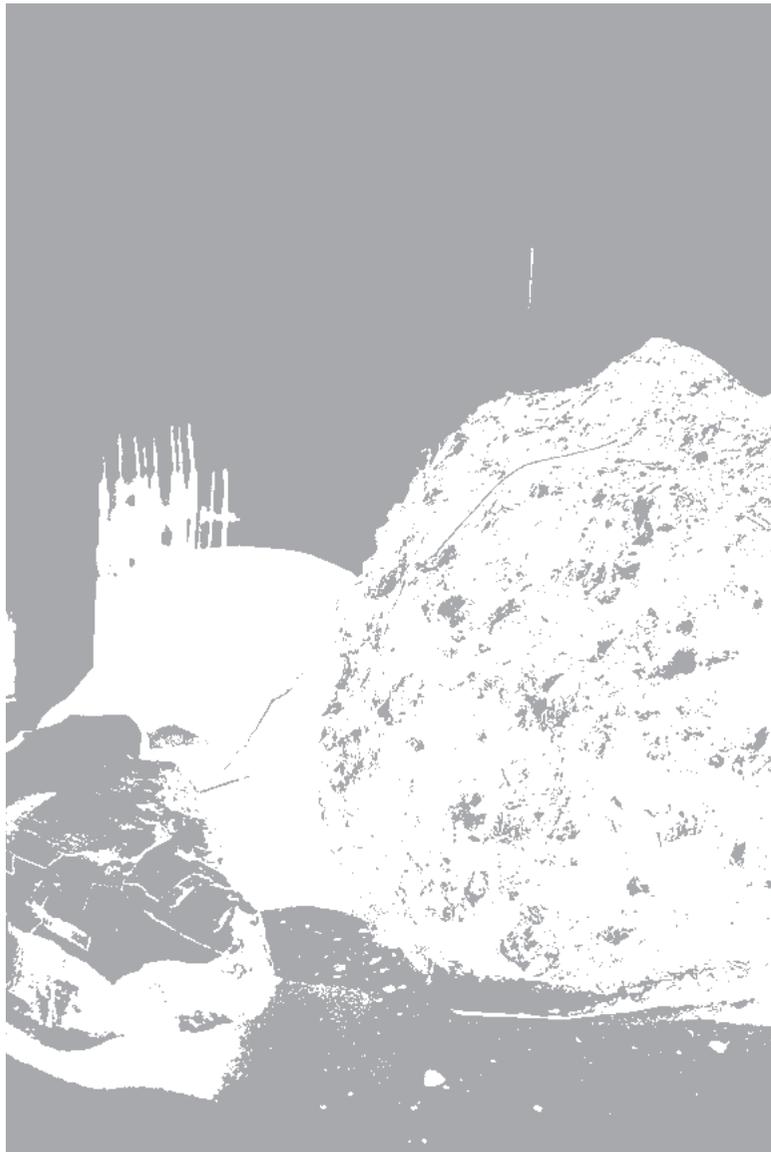
Ao longo do dia, a cena se repetiu inúmeras vezes — sempre com a mesma intensidade — por diferentes casas, onde pessoas estavam esperando para ofertar bichos e bebidas para os cachorros e, portanto, para Bilibeu. Porcos e galinhas, conhaques e cachaças foram, então, tornando-se oferendas. O trajeto, que muda todo ano, foi feito sob o sol forte e sob chuva, e percorreu estradas de terra e asfalto, matas, lamaçais, zonas alagadas e profundos cursos de água. Entre os momentos de oferendas das caças aos cachorros de Bilibeu, outras atividades vão sendo realizadas, como rodas, cantos e lutas corporais. A caminhada é realizada, fundamentalmente, para demarcar o território com os próprios pés, simbolizando uma mensagem muito clara e direta: o chão que pisam é o território originário Akroá Gamella, é o território sagrado de seus antepassados e de seus Encantados. A corrida acabou por volta das 17h, quando o grupo foi recebido com fogos de artifício, festa e entusiasmo. À noite, seguindo o ritual, Bilibeu adoece e morre. No dia seguinte, renasce. No fim da manhã, o mastro com oferendas é derrubado por machadadas desferidas individualmente por diferentes pessoas, entre a confraternização e a sacralização. Depois, o tronco é levado para os pés do santo, na tenda, e os atos finais são concretizados. Atualmente, as cerimônias e festividades de Bilibeu são essenciais para a retomada e afirmação da identidade Akroá Gamella: além de reafirmar sua existência, ancestralidade e crenças, o ritual fortalece os laços comunitários e a conexão com os Encantados, como modo de semear futuros mais prósperos.

Algumas horas mais tarde, houve uma conversa de congregação e balanço sobre o período do ritual e suas festividades, em que diferentes pessoas deram seus testemunhos sobre os dias passados e atividades futuras envolvendo o território. Em seguida, foi realizada uma importante reunião entre o grupo do Panorama e o recém-formado coletivo Pyhan, que pratica a visualidade e comunicação do território Akroá Gamella, atuando com narrativas textuais, audiovisuais e fotográficas. Foram discutidos a história e o contexto sociocultural do MAM e do Panorama, bem como os conceitos que fundamentam a exposição e suas questões formais. Dada a centralidade dessa celebração na participação dos Akroá Gamella e a complexidade de se pensar uma apresentação de um território numa exposição de arte, foi fundamental para os curadores e artistas estarem presentes juntos durante as festividades do ritual de Bilibeu, para viver toda a sua profundidade existencial e riqueza cultural, e ter uma reunião presencial com as lideranças do território, no intuito de explicar melhor o projeto do Panorama, desenvolver a conceituação da curadoria e pensar formalmente o que poderia representá-los na exposição.

Ali foi dado um pontapé inicial para elaborar, em termos conceituais e práticos, a apresentação da comunidade na mostra. Gê Viana desempenhou um papel fundamental na discussão, que se concentrou em temas como compartilhamento, educação e coletividade. A ocasião também serviu para definir os próximos passos, que incluiriam oficinas a ser conduzidas por ela e Thiago Martins de Melo nos meses seguintes, como modo de enriquecer o processo com discussões teóricas e conceituais, mas, sobretudo, com atividades práticas envolvendo colagem, desenho e pintura. No fim da tarde, voltaram de carro para São Luís, com o corpo exausto, mas a alma aquecida pela passagem breve, mas infinitamente marcante, daqueles dias.



Data	7.6.2024
Local	João Pessoa, Paraíba
Viajante	Ariana Nuala
Artista	Marlene Almeida

**Contexto**

A última viagem foi realizada por Ariana Nuala para João Pessoa, com o intuito de visitar Marlene Almeida. Ariana saiu de Recife bem cedo, na manhã do dia 7 de junho, e fez o trajeto de carro pela BR-101 entre as capitais de Pernambuco (Recife) e da Paraíba (João Pessoa), em cerca de duas horas. A rota — conhecida entre recifenses e pessoenses — ainda é marcada pela monotonia das plantações de cana-de-açúcar, entre outros resquícios de um passado colonial. Ao se aproximar de João Pessoa, a paisagem rural gradualmente dá lugar a fábricas, postos de gasolina, grandes mercados e à Universidade Federal da Paraíba. Mais adiante, o centro histórico — com suas ruas de paralelepípedos, casarões antigos e igrejas coloniais — é um testemunho da rica herança cultural da cidade, onde o passado e o presente se entrelaçam em edifícios preservados e revitalizados, que hoje abrigam museus, galerias de arte e espaços de cultura.

É nesse contexto que se insere a casa-ateliê de Marlene Almeida, em cujo endereço Ariana chegou no fim da manhã, sendo recebida calorosamente pela artista. Depois de oferecida e aceita uma cajuína gelada, Marlene levou sua

Contexto

visitante ao seu espaço de trabalho, um grande anexo à sua residência, com dois andares. Entrar nesse universo de Marlene é como descobrir um tesouro: uma vasta coleção de rochas e terras de todas as épocas, de várias regiões do Brasil e de alguns lugares do mundo cobrem quase todos os cantos, em prateleiras repletas de potes e outros recipientes. Em outras superfícies livres, livros, tecidos, rascunhos e experimentos completam o ambiente, atestando a curiosidade da artista pela vida e as diversas formas de senti-la e entendê-la. Nessa conversa inicial, em meio às centenas de amostras dos solos por onde passou — e que servem como memória e insumo —, Marlene explicou os processos de formação mineral e geológica, como a cristalização de magma, a sedimentação de partículas e a metamorfose de elementos. Esse “Museu das Terras Brasileiras” — como Marlene o chama, independentemente da informalidade institucional — reflete a dimensão de sua trajetória e de seu trabalho, tanto o realizado quanto o potencial. A artista, então, expressou o que já era evidente: que seu maior desejo é transformar sua coleção em acervo público, seja de uma universidade, seja de um centro cultural.

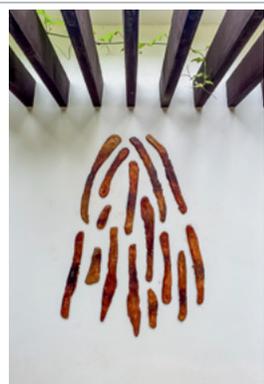
Conhecer pessoalmente Marlene é como reencontrar uma certa magia — uma mulher militante e poeta, cientista e artista, conectada à existência e à terra, não pela posse, mas pelo desejo de viver seus encantos e cores. Marlene

Contexto

vê as pedras como antigos contadores de histórias, e essa perspectiva se desdobra em uma escuta atenta às formações geológicas. Sobre sua própria história, a artista contou que, no início, suas ideias sobre ecologia eram pouco faladas, e menos ainda compreendidas. A dimensão política do seu interesse pelo telúrico ensina que o “ter” se distingue fundamentalmente do “sentir”. Para ela, o pensamento e a prática ecológica abrem caminhos para uma conexão entre o corpo humano e o mineral, na qual o fascínio não se limita à forma, à cor ou ao brilho, mas ao que esses elementos revelam sobre a história do mundo e a nossa própria existência. Apesar da densidade do tema, Marlene fez questão de resumir — com uma didática que lhe é característica — seus experimentos entre a terra e as cores com as quais compõe suas obras.

Enquanto mostrava para Ariana espaços de trabalho permeados por obras em processo no segundo andar de sua casa, Marlene reforçou que seu processo criativo, desenvolvido ao longo de cinquenta anos, envolve essencialmente a relação com a dimensão natural. Sua pesquisa e produção artística assimilam a prática científica e laboratorial, mas também podem envolver uma simples caminhada para sentir o cheiro da terra e pegar um pouco do chão com as mãos. No início de sua trajetória artística, ela combinava as cores naturais com tintas industriais, até que reuniu saberes de diferentes áreas para poder, com o tempo, trabalhar exclusivamente com pigmentos extraídos da terra. O tempo — sempre longo e contínuo — é outro elemento central que atravessa toda a produção de Marlene. Nas últimas décadas, esse envolvimento profundo com as bases do seu trabalho confluiu numa fidelidade que a artista sentia com a paisagem, que lhe proporcionava sua matéria-prima, em encontros únicos com os tons e as memórias incrustados em cada território. Por isso, ela diz que, ao preparar uma cor, muitas vezes pensa que a obra já estava pronta, mesmo antes de ser trabalhada e aplicada em qualquer suporte. No ateliê, porém, ela realiza experimentos com geotinta (elaborada com pigmentos naturais), que aplica em instalações e pinturas. Em cada composição que cria, Marlene revisita os lugares pelos quais passou, reconectando-se e reconfigurando-os.

Ao longo da visita, também ficou clara a sua força compartilhadora, que se revela em suas raízes nos espaços de discussão e luta pela reforma agrária, nas aulas, oficinas e cursos que fazem circular seu pensamento ou em suas profundas trocas interdisciplinares. Marlene é uma geóloga da arte, combinando conhecimentos literários, científicos e alquímicos para contar as histórias que ouviu das pedras que cruzaram seu caminho. Já passava da hora do almoço quando Ariana começou a se preparar para partir. Tinham conversado brevemente sobre seu projeto para o 38º Panorama, que Marlene definira pouco antes. A surpresa foi que, aos 82 anos, a artista se despediu afirmando que a possibilidade de apresentar uma síntese do seu trabalho em uma exposição como o Panorama é algo profundamente significativo para ela. Com a certeza de que também o era para o Brasil, Ariana se despediu com um abraço apertado, parando para comer no caminho de volta.



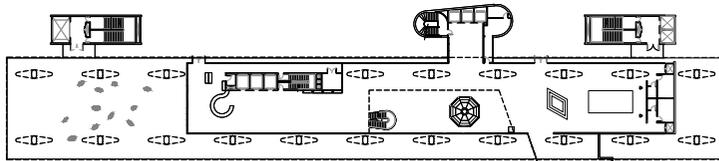
Arquitetura e projeto expográfico

O 38º Panorama da Arte Brasileira é a primeira edição a acontecer fora do espaço do MAM, nos 55 anos de história dessa série de exposições. Neste ano, a mostra atravessa a passarela da 23 de Maio e é sediada pela instituição vizinha, MAC USP. O projeto, elaborado inicialmente para o espaço do MAM, teve que ser totalmente repensado para o MAC, faltando apenas quatro meses para a abertura da mostra.

O edifício que hoje abriga o MAC foi inaugurado em 1954, e integra o conjunto de edificações do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer. Originalmente intitulado Palácio da Agricultura, alguns anos depois, em 1959, virou sede do Detran (Departamento Estadual de Trânsito) de São Paulo, que funcionou ali até 2008. Após negociações entre a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e a Reitoria da USP, concluídas em 2012, ficou definido que o prédio seria a nova sede do MAC USP.

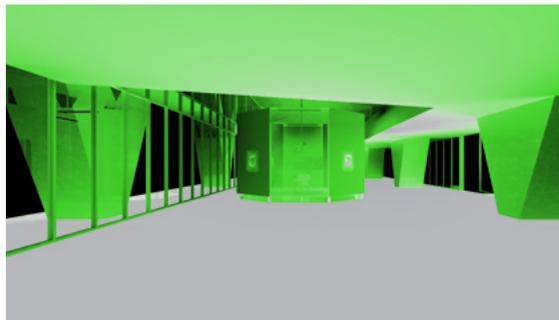
Em sua essência, esse pavilhão reflete a simetria de uma grande forma retangular, que oferece vãos amplos e livres, e é marcado por seus pilotis em V no térreo, pela sequência de pilares estruturais nos pavimentos e pelo uso expressivo do concreto. A edificação também apresenta desafios próprios decorrentes da adaptação de sua função anterior ligada à administração pública para um espaço expositivo. Nesse sentido, ainda se fazem presentes os ruídos das sobreposições de tempo e as limitações técnicas estruturais que inevitavelmente marcaram os esforços de adaptação deste Panorama.

Para uma mostra interessada, conceitual e poeticamente, por situações extremas e seus consequentes processos de transformação, a mudança de local exigiu a incorporação, na prática, de discussões teóricas. Nesse sentido, a energia gerada por esse desafio certamente se impregnou na natureza da exposição. Apesar das mudanças radicais que o deslocamento ensejou, as equipes encararam a situação como uma oportunidade para reenergizar e consolidar ideias curatoriais e expográficas iniciais. Para guiar esse processo, partidos originais, como a visão *site-specific* do projeto expográfico e a criação de um vocabulário flexível para os mobiliários e suportes expositivos, foram fundamentais para reprogramar a exposição em seu novo espaço.

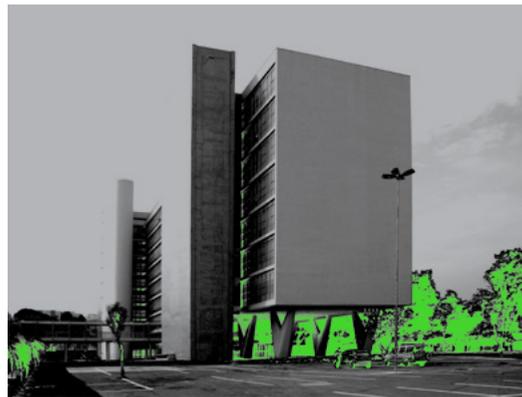


IMG 1 Layout expositivo para o térreo: ocupações pontuais do espaço [Exhibition layout for the ground floor: specific occupations of space]

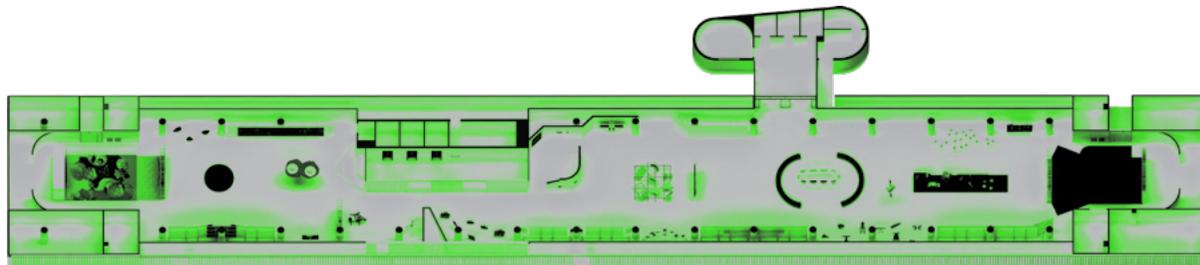
Organizada em dois pavimentos do museu — parte do térreo e todo o terceiro andar —, o processo de adaptação partiu da problemática em conectar esses espaços não contíguos e das implicações materiais e visuais do espaço em relação à acomodação das obras, sobretudo aquelas de maior escala ou com demandas materiais específicas. É possível, portanto, falar em três eixos ou partidos expográficos principais adotados: a ocupação espelhada entre as alas A e B do edifício, com elementos que se equilibram em cada uma; o uso de painéis metálicos padronizados como matriz gramatical, ativada por variações combinatórias e por uma seleção de materiais para suas superfícies; e a instalação de obras comissionadas em espaços apropriados para recebê-las no MAC, tanto sob a marquise de entrada quanto no térreo e no terceiro pavimento.



IMG 2 Perspectiva da obra de Adriano Amaral, instalada no térreo do MAC USP [View of the work by Adriano Amaral, installed on MAC USP's ground floor]



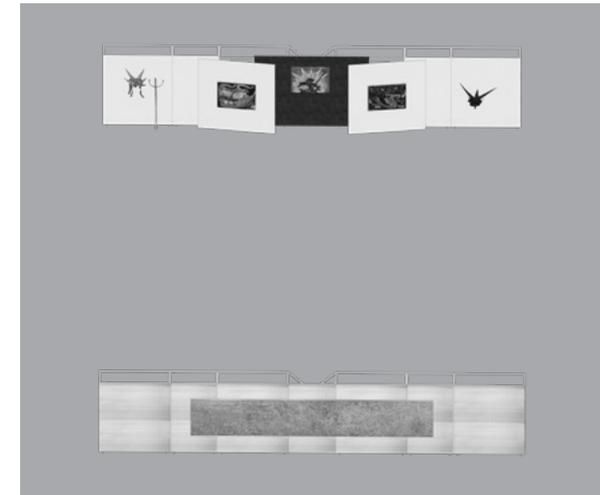
IMG 3 O edifício do MAC USP [The MAC USP building]



IMG 4 Perspectiva isométrica do terceiro pavimento [Isometric view of the third floor]

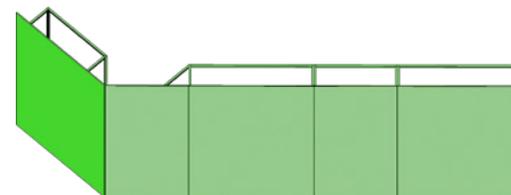


IMG 5 Elevação do módulo matriz [Elevation of the matrix module]

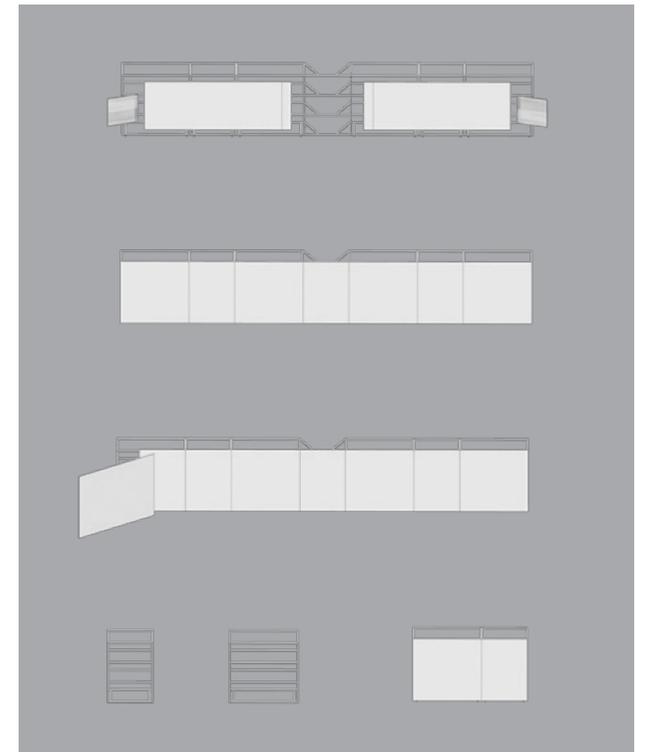


IMGS 6 Vistas dos conjuntos de painéis metálicos com obras de Jayme Fyura (acima) e Ivan Campos (abaixo) [Views of the sets of metal panels with works by Jayme Fyura (above) and Ivan Campos (below)]

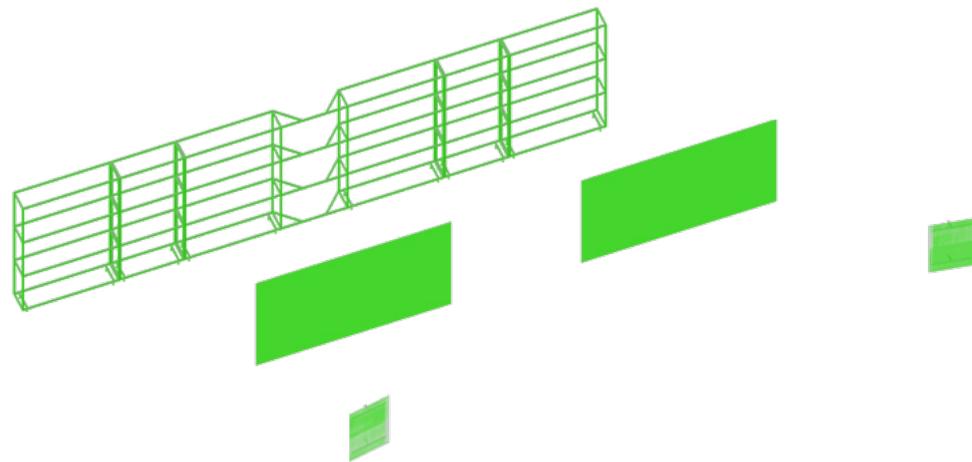
Os painéis metálicos desempenham um papel fundamental na criação das superfícies expositivas e no redesenho das perimetrais, uma vez que, em função de questões técnicas, não é permitida a fixação de obras nas paredes existentes. Salvo em alguns casos, os conjuntos de painéis foram alinhados próximos ao eixo das colunas, como meio de manter o vão do pavimento o mais livre possível. Essa decisão foi crucial para responder à imposição física e visual das fileiras de colunas e para minimizar os efeitos do pé-direito baixo.



IMG 7 Vista do painel com obra de Paulo Nimer Pjota, em diálogo com obras de Solange Pessoa (à esquerda) e Noara Quintana (no teto) [View of the panel with Paulo Nimer Pjota's work in dialogue with works by Solange Pessoa (on the left) and Noara Quintana (on the ceiling)]

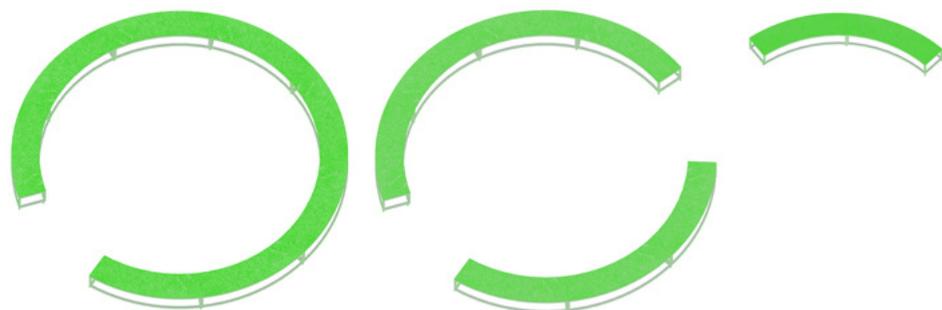


IMGS 8 Variações combinatórias e materiais dos conjuntos de painéis metálicos [Combinatory variations and materials of the sets of metal panels]



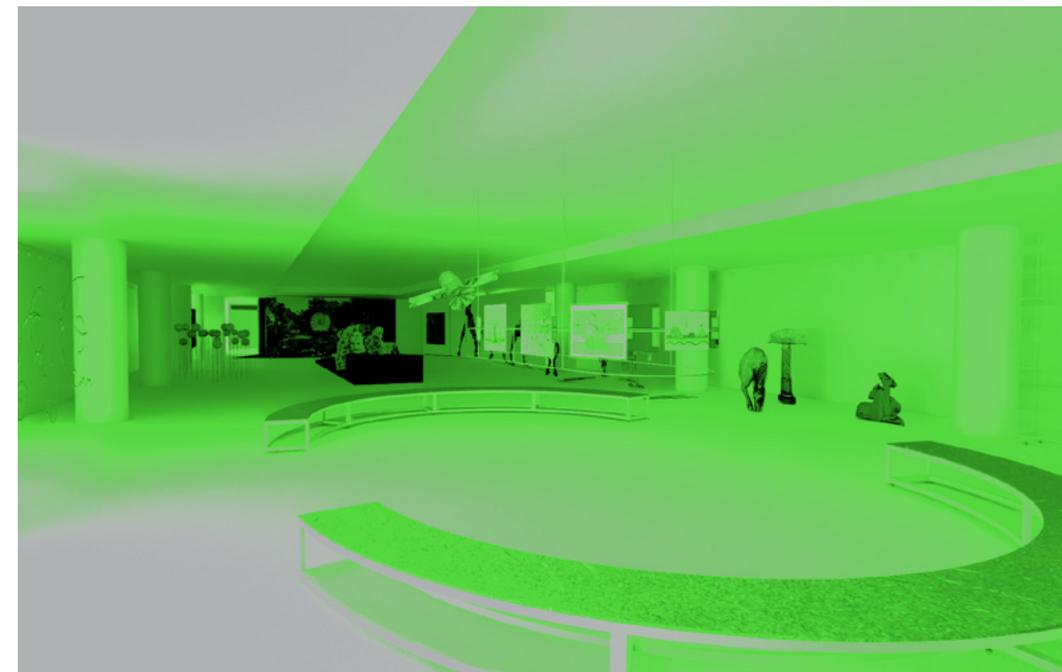
IMG 9 Perspectiva explodida de um conjunto de painéis metálicos e estruturas complementares
[Exploded view of a set of metal panels and complementary structures]

A partir desse pensamento inicial, buscou-se explorar diferentes combinações dos painéis metálicos, criando um sistema modular e variável. Para ampliar suas formas de uso e flexionar as possibilidades de exibição das obras bidimensionais, foi definida uma cartela de materiais para as superfícies expositivas. Além disso, foram consideradas opções para estruturas complementares aos painéis principais, desempenhando a função de “próteses” que transformam sua configuração original. Por fim, há dispositivos expográficos e mobiliários feitos com metal e madeira desenhados para atender diversas demandas específicas.

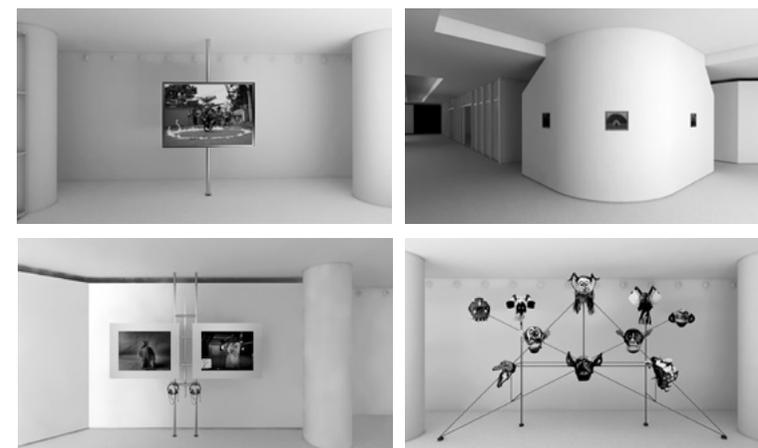


52

IMG 10 Combinação de módulos do mobiliário
[Combination of furniture modules]



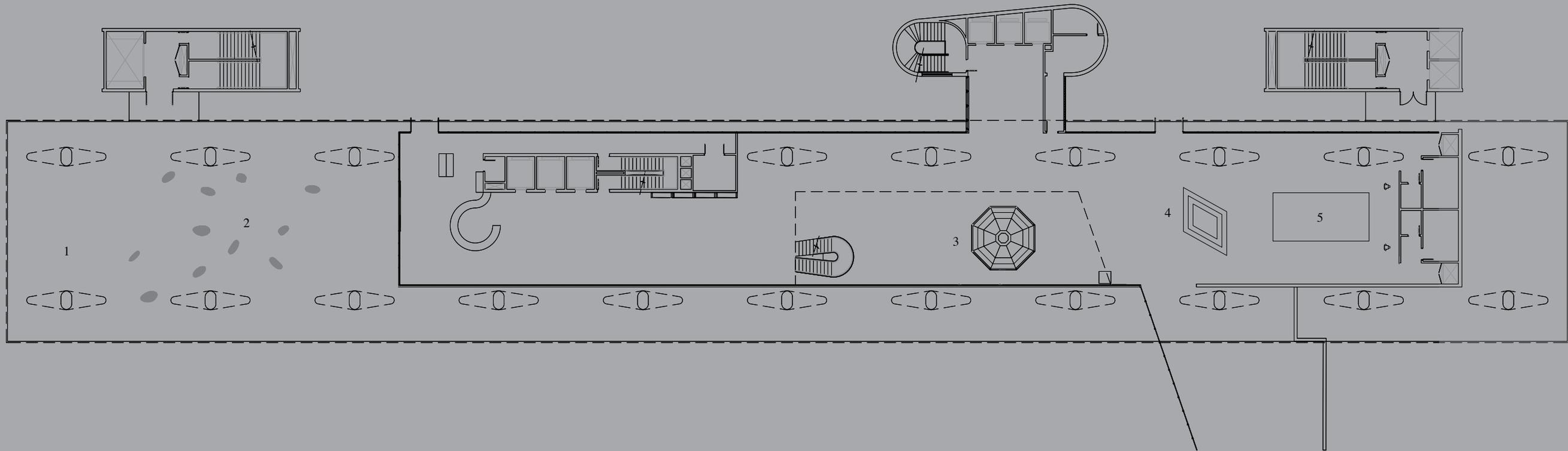
IMG 11 Perspectiva da entrada do terceiro pavimento [View from the third-floor entrance]



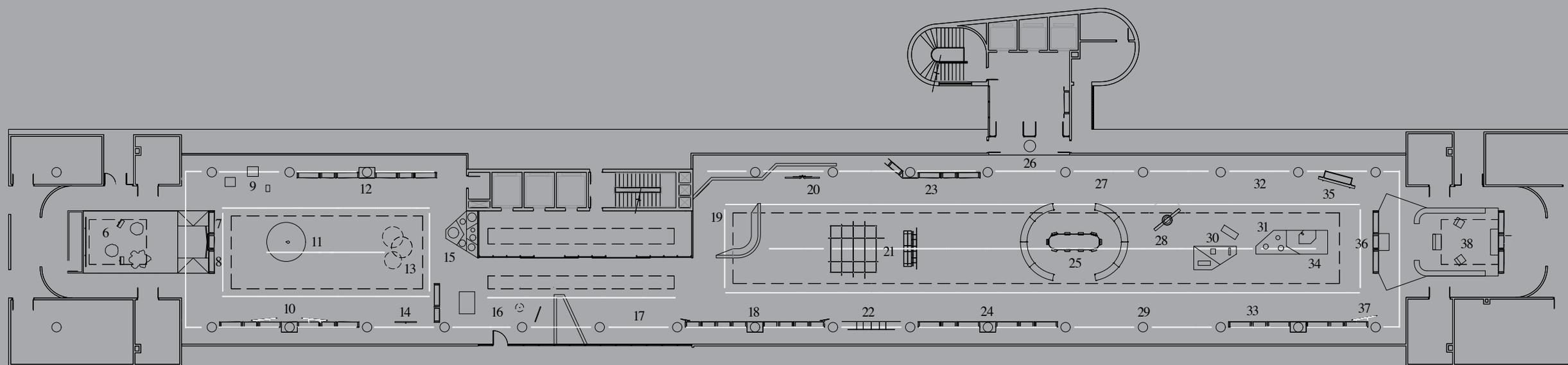
IMGS 12 Dispositivos expográficos específicos [Specific exhibition displays]

Desse modo, o projeto expográfico assimilou tanto os conceitos curatoriais quanto as questões visuais e formais das obras em exposição. O resultado é um sistema dinâmico e aberto para incorporar variações previstas e exceções propositais dentro de uma mesma estrutura.

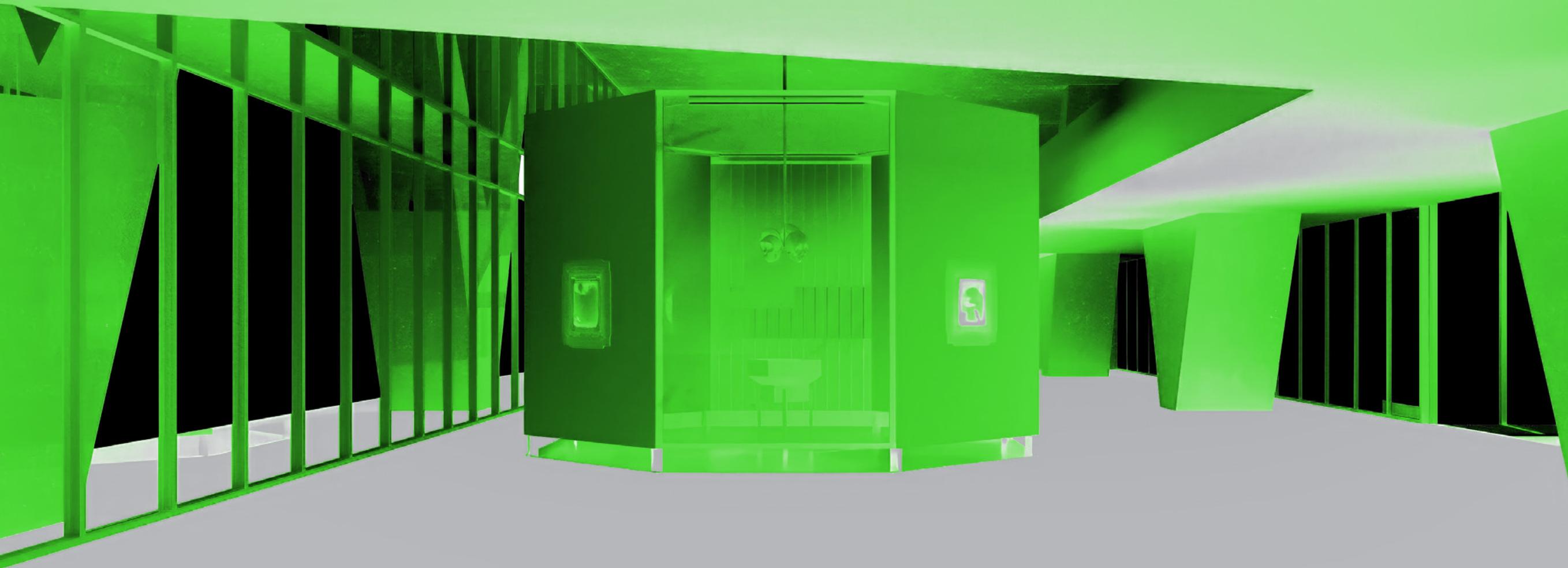
53



- 1 Advânio Lessa
- 2 Solange Pessoa
- 3 Adriano Amaral
- 4 Davi Pontes
- 5 MEXA



- | | | | | | | | |
|----|---------------------|----|---|----|--------------------------|----|---------------------|
| 6 | Gabriel Massan | 15 | José Adário dos Santos | 21 | Frederico Filippi | 30 | Paulo Pires |
| 7 | Laís Amaral | 16 | Marcus Deusdedit | 22 | Zimar | 31 | Mestre Nado |
| 8 | Marlene Almeida | 17 | Ana Clara Tito | 23 | Labō & Rafaela Kennedy | 32 | Sallisa Rosa |
| 9 | Solange Pessoa | 18 | Rop Cateh Alma pintada em Terra
de Encantaria dos Akroá Gamella
(em colaboração com Gê Viana e
Thiago Martins de Melo) | 24 | Ivan Campos | 33 | Marlene Almeida |
| 10 | Jayme Fygura | 19 | Lucas Arruda | 25 | Joseca Mokahezi Yanomami | 34 | Maria Lira Marques |
| 11 | Antonio Tarsis | 20 | Zahỳ Tentehar | 26 | Tropa do Gurilouko | 35 | Rafael RG |
| 12 | Paulo Nimer Pjota | | | 27 | Rebeca Carapiá | 36 | Dona Romana |
| 13 | Noara Quintana | | | 28 | Noara Quintana | 37 | Laís Amaral |
| 14 | Melissa de Oliveira | | | 29 | Marina Woisky | 38 | Jonas Van & Juno B. |



Perspectiva da obra de Adriano Amaral, instalada no térreo do MAC USP [View of the work by Adriano Amaral, installed on MAC USP's ground floor]



Perspectiva das obras de Joseca Mokahezi Yanomami, instaladas no terceiro andar do MAC USP [View of the works by Joseca Mokahezi Yanomami, installed on MAC USP's third-floor]

digital

Um ambiente digital 3D completa a estrutura expositiva do 38º Panorama da Arte Brasileira, como extensão natural de um projeto que busca discutir questões fundamentais à vida contemporânea. Acessível de modo gratuito e irrestrito durante o período em que a mostra fica em cartaz, a plataforma imersiva expande o alcance da exposição e serve como um espaço de experimentação curatorial, tensionando nossa percepção da materialidade e pensando criticamente sobre o modo como infraestruturas e experiências digitais são parte indissociável daquilo que chamamos de “mundo real”.

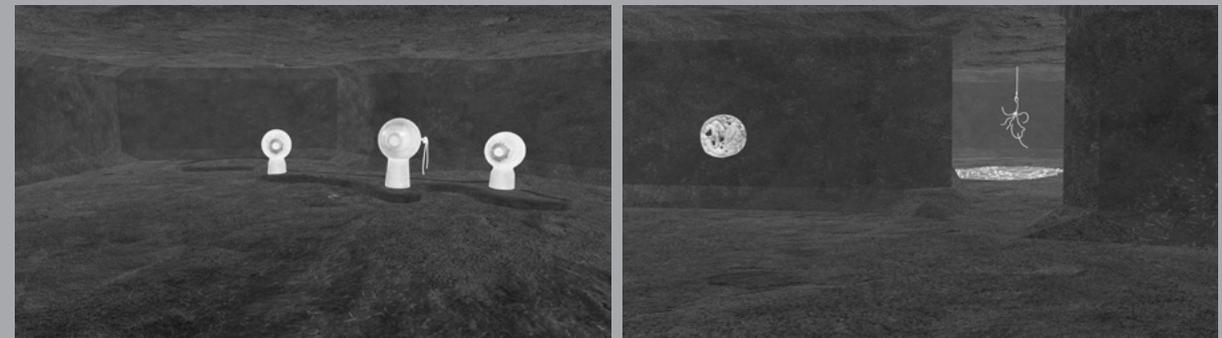
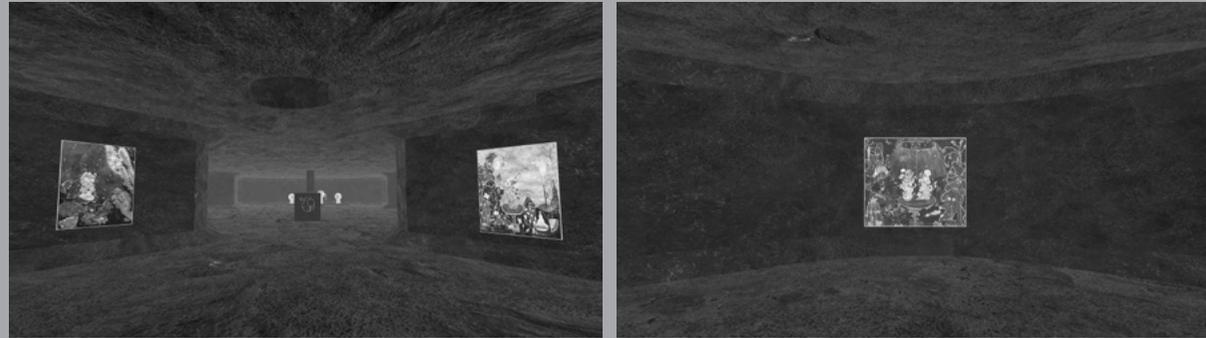
Sua elaboração arquitetônica aproveita a infinita gama de possibilidades lógicas e visuais que as ferramentas digitais oferecem, criando um espaço que não responde às limitações materiais do mundo físico, muito menos pretende reproduzir o espaço expositivo de um museu. Em outro sentido, a plataforma tem o objetivo de oferecer uma situação envolvente para aprofundar e desdobrar livremente conceitos, imaginações e visualidades da curadoria, refletindo o cotidiano e o fervor criativo cibernético no Brasil.

Como campo expositivo, o ambiente é composto por obras criadas originalmente como mídias digitais e outras que são representações tridimensionais de obras físicas de alguns artistas participantes do 38º Panorama. Assim, o espaço é imbuído de novas camadas de significados que oferecem outras chaves de leitura da proposição curatorial. Com um conjunto de objetos 3D, vídeos e sons, o ambiente digital é uma forma de experimentar imaginários e conexões que desafiam convenções estabelecidas sobre como percebemos, produzimos e interpretamos imagens e narrativas no campo da arte.

Em um cenário de geologia pós-distópica, composto por cores e céus até então impossíveis, o usuário navega livremente em primeira pessoa, criando seus próprios caminhos por uma paisagem ilocalizável e de temporalidade expandida. Nessa nova ecologia, sob uma atmosfera densa e uma suspensão magnética, fenômenos, objetos e imagens revelam-se para evocar a memória e o mistério de processos transformadores, em que se cruzam experiências místicas, biológicas e tecnológicas.







Como modo de desdobrar conceitualmente a proposta curatorial do 38º Panorama da Arte Brasileira — tecendo seus sentidos a muitas mãos — onze autores foram convidados a elaborar visões, proposições e provocações na forma de ensaios curtos. São pensadores e articuladores de diferentes gerações e contextos que costuram temas entre a biologia e a filosofia, o funk e a tecnologia, as relações interespecies e a poesia das religiosidades. Emergem, assim, diálogos, experiências subjetivas, exercícios de imaginação e questionamentos políticos no cruzamento entre ciência, arte e espiritualidade. Em comum, os textos evocam a potência do calor como catalisador da transmutação — processo vital que amalgama passado e presente para forjar o futuro, criando novas perspectivas existenciais. Como um campo prismático entre continuidades e mudanças, os ensaios propõem reflexões que atravessam as separações de tempo e espaço, conectando todos os seres em seus eternos estados de transformação.

Nota editorial

O Museu de Arte Moderna de São Paulo segue um padrão editorial que, de forma geral, cumpre com as normas ortográficas vigentes. Em alguns textos, porém, o padrão não foi completamente aplicado para que fosse possível preservar o estilo e as intervenções gráficas dos autores.

O fogo, nosso avô

Sidarta Ribeiro

Ensaio



IMG 1 Joseca Mokahezi
Yanomami, p. 229

A produção voluntária e ancestral da chama foi essencial para nos transformar em animais capazes de subjugar qualquer outro predador terrestre. Agora, o que precisamos resgatar para nos salvar dessa pulsão de Morte?

Recebi por intermédio de meu amigo e editor Ricardo Teperman uma demanda do mestre Davi Kopenawa Yanomami sobre a origem do fogo. Como surgiu a relação profunda dos seres humanos com a chama colorida que encanta os olhos, aquece a noite e devasta florestas?

Embora a cosmovisão científica estime que existam entre 2 bilhões e 2 trilhões de galáxias no Universo, contendo por baixo 200 sextilhões de estrelas mais ou menos semelhantes ao Sol, o fogo é uma verdadeira raridade sideral, um fenômeno específico intimamente ligado à abundância de oxigênio e à propagação voluntária das chamas realizada pelos seres humanos. Ao contrário do que muita gente pensa, o Sol não brilha por estar queimando, e sim porque os gases hidrogênio e hélio, que compõem 99,9% dessa imensa esfera, passam incessantemente por fusão nuclear em seu centro, a uma temperatura que alcança 15 milhões de graus Celsius.

Em comparação com esse processo de aquecimento extremo, o fogo é um fenômeno relativamente frio, tipicamente em torno de 1 mil graus Celsius, mas podendo variar entre 600 e 5 mil graus Celsius com chama vermelha quando a temperatura é mais baixa, amarela quando é intermediária e azul quando é mais alta. Para a química estudada nas universidades e nos laboratórios de pesquisa, o Avô Fogo que afugenta as feras corresponde à reação súbita do oxigênio com diversos compostos combustíveis. Essa oxidação acelerada produz luz, calor e substâncias derivadas da combustão, como o dióxido de carbono.

Durante a maior parte do tempo transcorrido desde a origem da vida na Terra, há 3,7 bilhões de anos, o fogo foi escasso ou até inexistente, pois quase não havia oxigênio disponível na atmosfera. Foi apenas com o início da evolução do reino vegetal, há 470 milhões

de anos, que o oxigênio passou a se acumular a ponto de causar a ocorrência do fogo. Mesmo assim, a irrupção dessa reação química só se tornou mais abundante a partir de 420 milhões de anos atrás, quando os níveis de oxigênio subiram a ponto de deflagrar grandes incêndios florestais, que aparecem desde então no registro fóssil como camadas bem definidas de plantas carbonizadas.

Entre 7 milhões e 6 milhões de anos atrás, o fogo tornou-se ainda mais comum, com a disseminação planetária das plantas altamente combustíveis que chamamos de gramíneas, vegetação herbácea que pode ser rasteira como a grama, ou mesmo mais alta que uma pessoa. Com o passar do tempo, a frequência, o tamanho e a duração dos incêndios foram aumentando, à medida que a temperatura na superfície da Terra subia e a umidade diminuía pela própria ação do fogo. Incêndios sazonais passaram a atuar em alterações periódicas da biodiversidade, tornando-se importantes para o equilíbrio dinâmico de biomas como as vegetações campestres e as Savanas – por exemplo, o Cerrado.

O capítulo mais recente da saga do fogo na Terra tem a marca indelével da ação humana. A utilização do fogo por nossos ancestrais não foi um evento singular tal como sugerido pelo mito grego de Prometeu, o titã que teria roubado o fogo dos deuses para dá-lo de presente aos seres humanos e assim mudar para sempre o curso de nossa história. Ao contrário, o fogo foi humanizado através de um longo processo de descobertas e invenções que permitiram o controle, a preservação e os múltiplos usos desse fenômeno transformador.

Acredita-se que nossos ancestrais descobriram o calor e a luz do fogo pelo encontro com incêndios provocados pelos raios solares, por relâmpagos ou por lava vulcânica. Inicialmente,

o fogo só podia ser usado – para aquecer corpos, afugentar predadores ou cozinhar alimentos – quando era encontrado por pura sorte. Assim como ocorre hoje em dia com chimpanzés e outros primatas, nossos ancestrais provavelmente passaram a seguir os rastros dos incêndios para se alimentar dos animais e plantas mortos em sua passagem.

Mesmo ocasional, o consumo de alimentos assados aumentou muito a disponibilidade de nutrientes, e com o tempo nossas tataravós e tataravôs afinal compreenderam que o fogo podia ser cuidadosamente preservado pela manutenção contínua de suas chamas com mais madeira, gravetos, palha e folhas secas. Passamos a coevoluir com as gramíneas e muitas outras espécies em torno do fogo.

O filme *Piripkura* (2017), dirigido por Mariana Oliva, Renata Terra e Bruno Jorge, documentou o emocionante esforço empreendido pelos dois últimos Indígenas remanescentes

dessa etnia amazônica para manter acesa num oco de pau a única chama que possuíam, salvando com máximo zelo, de dia e de noite, mesmo debaixo de chuva, o incrível poder do fogo.

As pesquisas demonstram que nossos ancestrais descobriram como produzi-lo entre 1,5 milhão e 400 mil anos atrás, a partir do uso da luz solar e da fricção de pedras sobre palha, gravetos e carvão. Porém, foi apenas no Paleolítico superior, a partir de 50 mil anos atrás, que o uso do fogo se tornou realmente generalizado, transformando para sempre nossas relações com outros animais e entre nossa própria espécie, pelo aumento da sociabilidade ao redor das fogueiras, o que impulsionou de forma explosiva a coesão grupal e o acúmulo cultural dos últimos milênios.

Nunca mais fomos os mesmos. A produção voluntária do fogo foi essencial para a inversão de perspectivas ecológicas que nos transformou nos animais mais temíveis do planeta, capazes de subjugar qualquer outro predador terrestre. É extremamente provável que entidades espirituais ligadas ao fogo tenham sido sonhadas a partir desse período, iniciando um longo processo de divinização do fogo



IMGS 2, 3 Maria Lira Marques, p. 252

que milênios depois daria origem a inúmeros deuses cultuados por diferentes povos do planeta, como Xiuhtecuhtli entre os astecas, Pele entre os havaianos, Kagu-tsuchi entre os japoneses, Agni entre os hindus, Hestia e Hefesto entre os gregos, Vesta e Vulcano entre os romanos, Brigid entre os celtas e Logi entre os nórdicos.

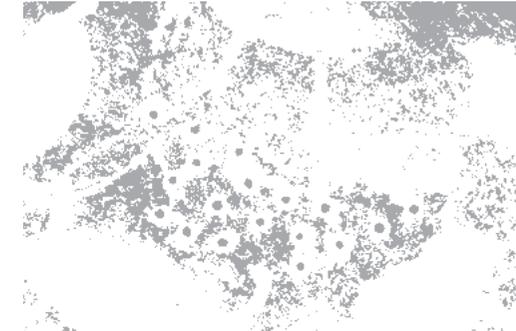
Após o final da última glaciação, há 11,5 mil anos, a enorme capacidade de transformação química do fogo tornou-se progressivamente mais importante para as sociedades humanas, pela invenção e desenvolvimento da cerâmica, da metalurgia e da agricultura. Queimadas bem controladas, com temperaturas reduzidas, começaram a ser usadas para disponibilizar nutrientes no solo e limpar terreno para o cultivo de espécies vegetais comestíveis. Entretanto, também se tornaram cada vez mais frequentes as queimadas descontroladas sob altas temperaturas, usadas como furiosas armas da guerra capitalista contra o solo, os fungos, as árvores, os animais não humanos e sobretudo outras pessoas.

A partir da Idade do Bronze, iniciada há cerca de 5,3 mil anos, o fogo tornou-se essencial em inúmeras atividades humanas, com destaque para nossa progressiva obsessão com a guerra. O fogo sagrado de nossos ancestrais passou a ser cada vez mais um instrumento para a opressão, tortura e execução de pessoas, da destruição de Tenochtitlán às fogueiras da Inquisição, das bombas incendiárias dos Estados Unidos que devastaram o Japão à chuva de Napalm do mesmo país sobre populações civis na guerra do Vietnã, dos incêndios criminosos iniciados pelos militares de Mianmar ao fósforo branco lançado pelo exército israelense sobre os pulmões das crianças de Gaza.

Sabemos que as guerras muitas vezes são motivadas pela intenção de espoliar recursos e fazer dinheiro. A profanação do Avô Fogo em ferramenta da Morte é sintoma claro da doença da mercadoria e da adoração do dinheiro das quais nos fala o xamã Kopenawa Yanomami:

Quando o ouro fica no frio das profundezas da terra, aí tudo está bem. Tudo está realmente bem. Ele não é perigoso.

Quando os brancos tiram o ouro da terra, eles o queimam,





mexem com ele em cima do fogo como se fosse farinha. Isto faz sair fumaça dele. Assim se cria a *xawara*, que é esta fumaça do ouro. Depois, esta *xawara wakéxi*, esta “epidemia-fumaça”, vai se alastrando na floresta, lá onde moram os Yanomami, mas também na terra dos brancos, em todo lugar. É por isso que estamos morrendo. (...) Quando esta fumaça chega no peito do céu, ele começa também a ficar muito doente, ele começa também a ser atingido pela *xawara*. A terra também fica doente.¹

1 Carlos Alberto Ricardo (org.). “*Xawara*: o ouro canibal e a queda do céu”. In: *Povos Indígenas no Brasil 1987-90*. Série Aconteceu Especial, n. 18. São Paulo: CEDI, 1991, p. 169-171.

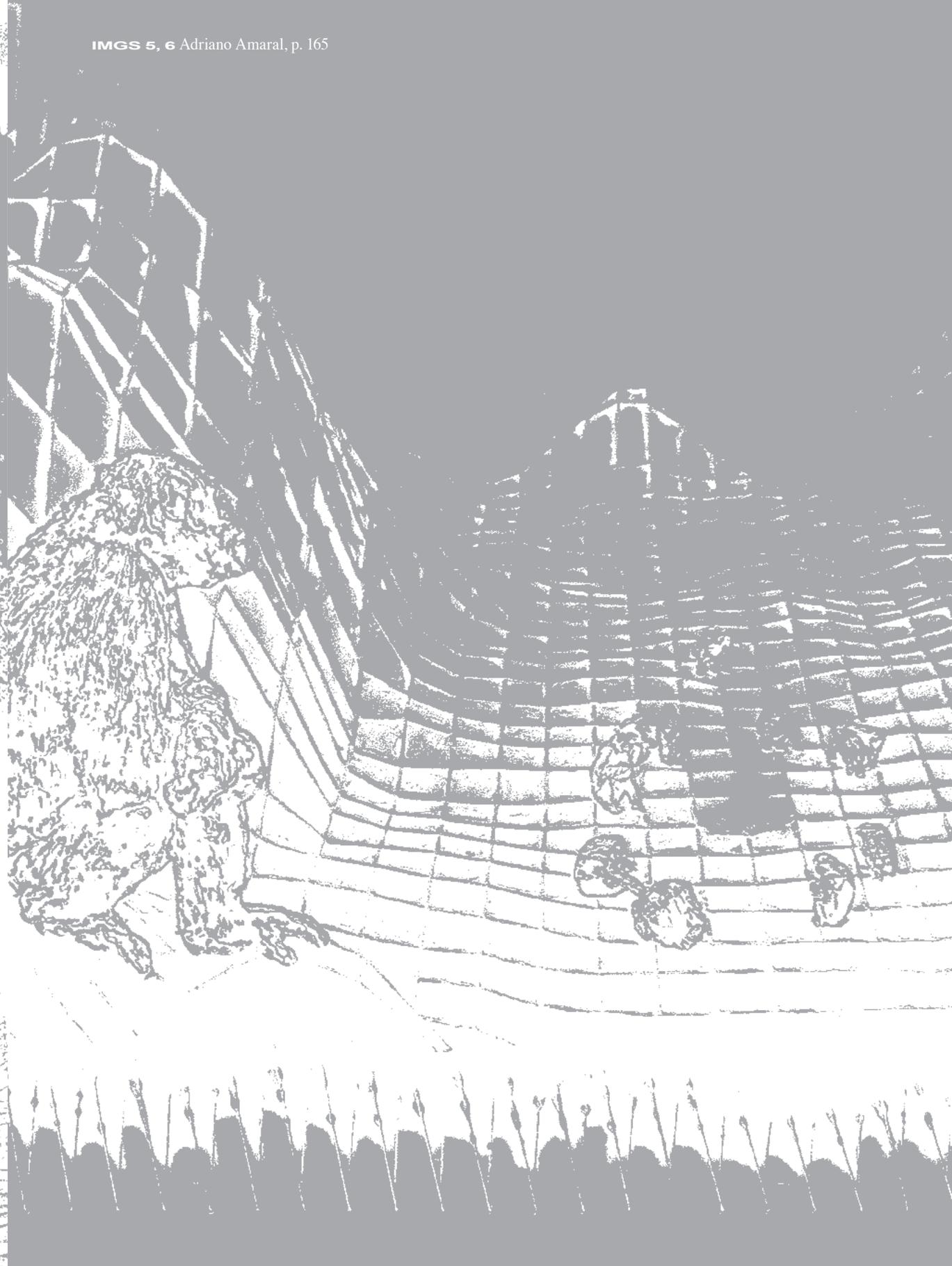
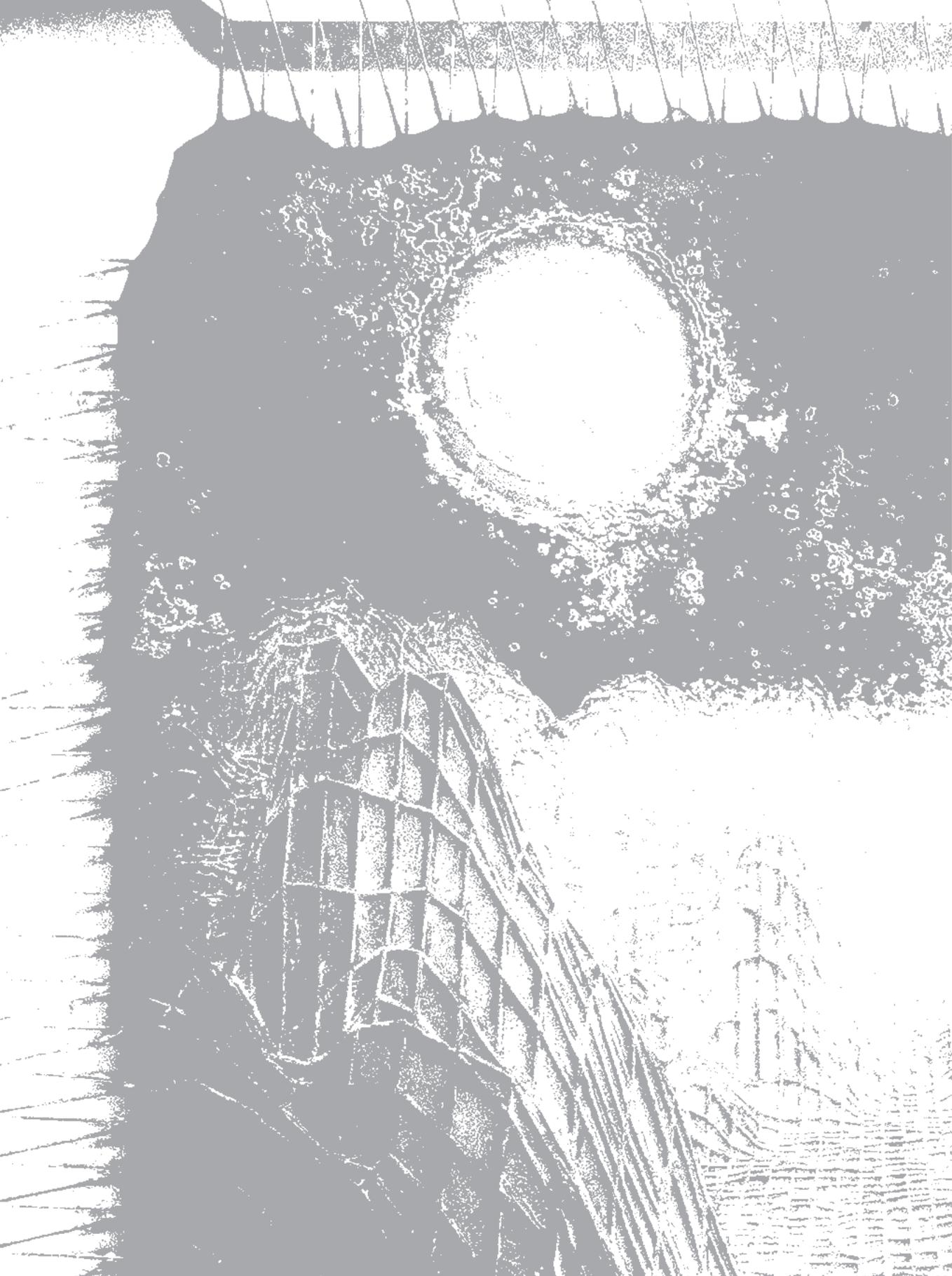
Hoje, no interior da floresta tropical, o fogo usado para abrir pastos e garimpar ouro acelera a crise socioambiental, catalisando a catástrofe dos rios esgotados e a redução da umidade que vão tornando a Amazônia cada vez mais seca e inflamável. Isso apenas reforça a tendência de aquecimento global e o aumento da variabilidade climática, por causa do dióxido de carbono e outros gases de efeito estufa produzidos pelo gado criado em escala industrial e por nossa compulsão para queimar petróleo.

Nossa relação ancestral com o fogo é sagrada e precisa ser curada. O mesmo fogo que destrói a biodiversidade da Amazônia e do Pantanal é necessário para manter a biodiversidade do Cerrado. Entre os Yanomami o fogo é usado na parte final do rito funerário *Reahu*, para transformar ossos em cinzas e assim deixar a memória dos mortos descansar. O problema não é o fogo, mas sua frequência e intensidade excessivas em prol do lucro cobiçado pelos predadores à margem da lei, da ciência e da decência.

As mudanças climáticas atualmente em curso apontam para a desertificação progressiva de grande parte das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, enquanto a Região Sul deve receber cada vez mais chuvas intensas e destrutivas. No contundente romance *Salvar o fogo*, escrito por Itamar Vieira Júnior e publicado em 2023 pela editora Todavia, a protagonista Luzia do Paraguaçu tem ao mesmo tempo o dom e a desdita dos incêndios que tanto salvam quanto destroem. Qual fogo vital precisamos resgatar dentro de nós mesmos para salvar o Avô Fogo de nossa pulsão de Morte?

Publicado 22 novembro 2023
em sumauma.com/o-fogo-nosso-avo.

Sidarta Ribeiro (Brasília, DF, 1971) é neurocientista, escritor e professor. É cofundador do Instituto do Cérebro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (ICe-UFRN) e pesquisador do Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz (CEEE-RJ). Escreve a coluna *SementeAR*, na plataforma SUMAÚMA: jornalismo do centro do mundo.



Sobre o calor Denise Ferreira da Silva

Ensaio

Mil graus

38° Panorama da Arte Brasileira

O aumento das temperaturas pode servir como uma guia para refletirmos sobre como o colonial, o racial e o capital estão profundamente — e materialmente — implicados e entrelaçados.

Como despensar o planeta? Como libertá-lo dos procedimentos e ferramentas que presumem que tudo o que existe ou acontece é uma expressão do humano? Quais descritores sustentarão relatos críticos sobre as mudanças climáticas que não reafirmam simplesmente o humano e seus atributos únicos, como as teses sobre o Antropoceno? Que relatos de mudança podem deslocar o Tempo Universal e afrouxar seu domínio sobre nossa imaginação?

Experimentar o Elemental como descritor metafísico expõe como a violência colonial e racial é vital para o acúmulo de capital em seus vários momentos (comercial, industrial e financeiro). A meu ver, pensar com o calor permite perceber que o Tempo Universal (o tempo do Humano) se desloca em direção a um relato não antropocêntrico daquilo que existe ou acontece. Com o calor, é possível conceber a mudança não como progressão, mas como transformação material.



Filósofos modernos, como Locke (1632-1704) e Hume (1711-1776), delimitaram o alcance da Ciência ao enquadrar o Homem

como uma coisa do tempo. Esse gesto, que colocou o Homem na base dos programas epistêmicos e éticos modernos, tinha uma condição: o Homem não se tornaria objeto de conhecimento científico. Assim, a consolidação do Tempo Universal ocorreu apenas séculos depois, nos relatos de Hegel (1770-1831) sobre História e de Cuvier (1769-1832) sobre a Vida, que reconfiguraram o Homem como o Humano — isto é, tornaram-no a medida para conhecer tudo mais no mundo. Ambos os relatos — o histórico de Hegel e o orgânico de Cuvier — transmitem o tempo como universal, ao mesmo tempo finito e transcendente, ao representar História e Vida como desdobramentos progressivos que encontram seu ápice na condição humana, como existia na Europa pós-Iluminista. Através dessas noções — a histórica e a orgânica —, o Tempo Universal (Humano) ocuparia o Mundo, tornando-se a base para classificar tudo o que existe e acontece, desde a composição dos corpos e coletivos até (as camadas geológicas) do planeta que habitamos.

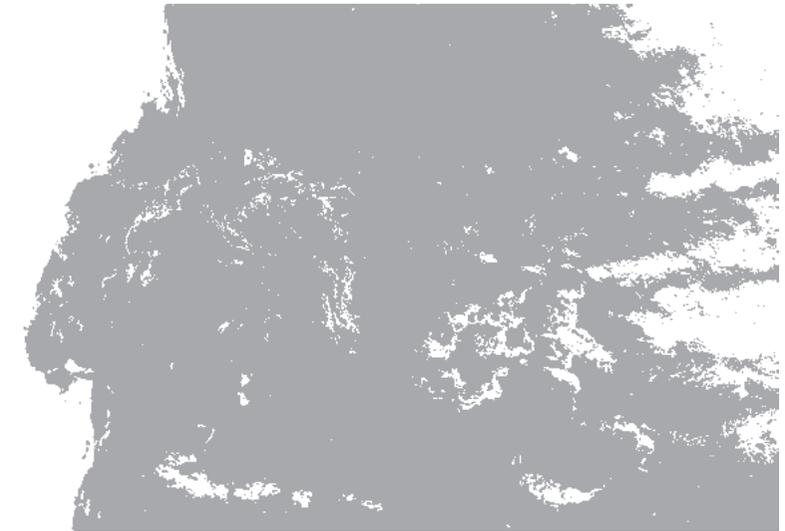
Como, então, interromper a pervasividade do Tempo Universal (Humano)? Ultimamente, tenho explorado a correspondência dos elementos clássicos com as quatro transições de fase típicas: sólido/terra, líquido/água, gás/ar, plasma/fogo.

IMG 1 Solange Pessoa,
pp. 318, 320-321

A meu ver, o pensamento Elemental — em particular a noção de Empédocles de que tudo o que existe é apenas uma composição, recomposição ou decomposição dos quatro elementos clássicos (ar, fogo, água, terra) — inspira uma descrição *daquilo que acontece* que não remete à forma como o Tempo Universal apresenta a mudança como progressão temporal. Em vez disso, representa a mudança como transformação *material*, ou seja, como transição de fase.

Deixe-me ilustrar brevemente o que quero dizer com transformação material, usando o calor como guia para refletir sobre como o colonial, o racial e o capital estão profundamente — materialmente — implicados. O aquecimento do planeta é causado pela emissão excessiva e pelo acúmulo de gases de efeito estufa — dióxido de carbono, metano e óxido nitroso — que eleva a temperatura da troposfera, a camada inferior da atmosfera terrestre. Cinco coisas que sabemos serem relevantes para correlacionar o excesso com as mudanças climáticas: (1) a temperatura é uma medida do calor; (2) o calor é a transferência de energia cinética interna; (3) a energia total em um sistema, como o cosmos, permanece constante; (4) o gasto de uma certa forma de energia é basicamente sua transformação em outra forma de energia; e (5) matéria e energia são equivalentes.

O que estou propondo, portanto, é que o acúmulo de gases de efeito estufa na troposfera corresponde à (é uma transformação da) *extração* extensiva e intensiva de matéria da Terra, na forma de combustíveis fósseis, nutrientes do solo para alimentar culturas e gado, e o trabalho (humano e além do humano) que sustenta o capital. O acúmulo de gases atmosféricos expressa a (equivale à) extensão da expropriação e a intensidade da concentração de energia (cinética) interna expropriada de terras e do trabalho facilitadas pela colonialidade e racialidade. O que foi e está sendo extraído através de mecanismos jurídicos coloniais e ferramentas simbólicas raciais — os “meios de produção” ou as “matérias-primas” utilizadas para acumulação (a energia interna de africanos escravizados e de terras indígenas) — agora existe na *forma* de capital global.

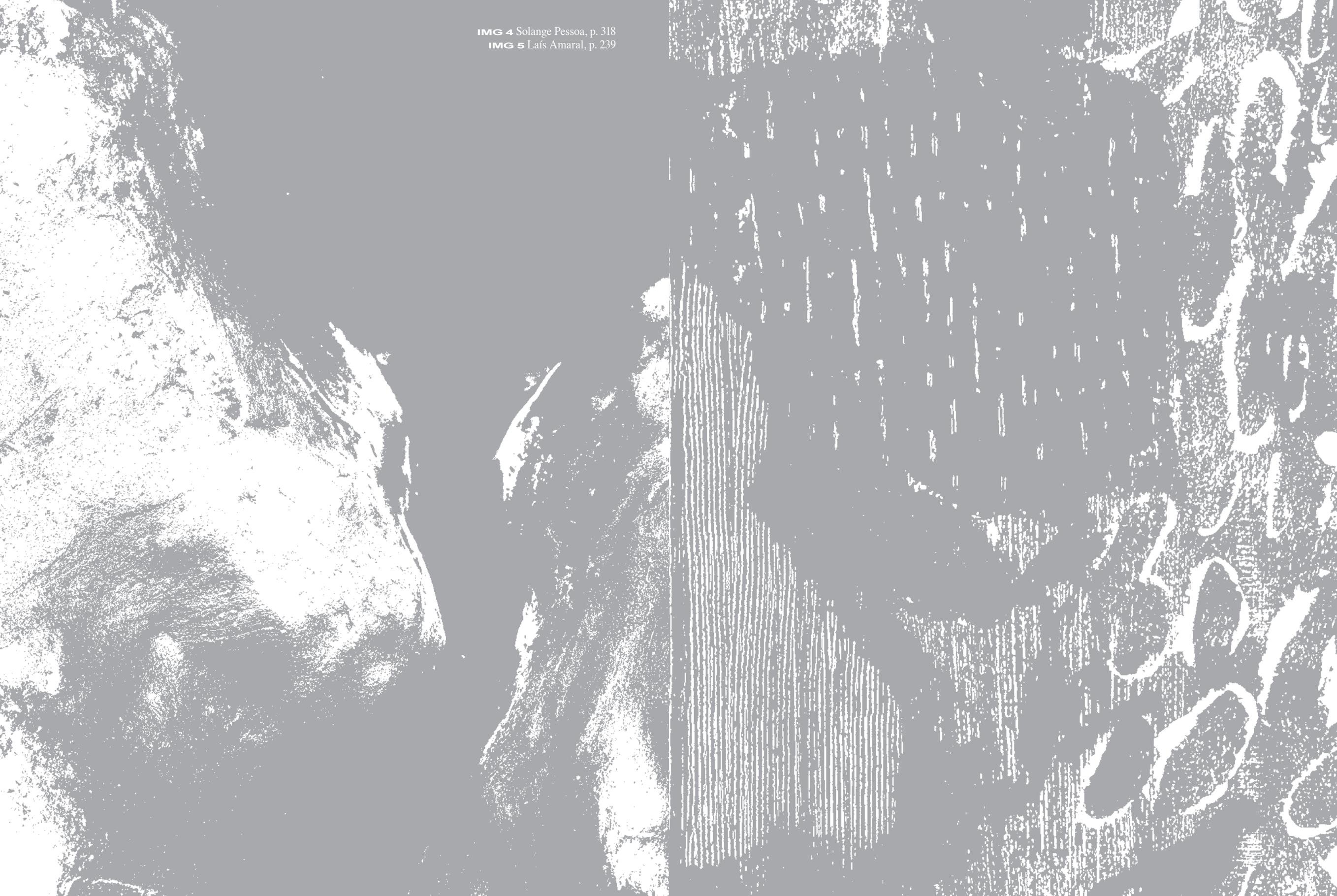


IMGS 2, 3 Solange Pessoa,
pp. 318, 320-321

Este é um artigo publicado na edição de outono de 2018, intitulada “Climates” [Climas], na seção “Features” [Destaques] da revista *canadianart* | 29 de outubro de 2018.

Denise Ferreira da Silva (Rio de Janeiro, RJ) é artista e filósofa. Ocupa atualmente a cátedra Samuel Rudin Professor em Humanidades no Departamento de Espanhol & Português na Universidade de Nova York. Foi também professora visitante na Universidade de Paris 8, Universidade da Pensilvânia, Universidade de Toronto e Universidade La Trobe.

IMG 4 Solange Pessoa, p. 318
IMG 5 Laís Amaral, p. 239



meu tikum está muito alegre edson barrus atikum

Ensaio

Mil graus

38º Panorama da Arte Brasileira

Em 27 de fevereiro de 2021, postei em [instagram.com/tikum_](https://www.instagram.com/tikum_):

final de fevereiro de 2020, a pandemia do coronavírus toma forma no Brasil. Lockdown, confinado e naquela de o que fazer como trabalho de arte na quarentena, que tivesse circulação no Instagram?

Um trabalho haver com a minha prática de cuidado, de manutenção cotidiana, de salvaguarda, de compromisso, assim como o projeto imburana, o *Rés do chão*, as quarentenas *Açúcar invertido*, *Bcubico*, e que também afirmasse a minha convicção de não pureza, que diluísse as narrativas puristas.

Criar um cadelo foi a ideia. Não poderia ser comprado nos mil *petshops* da vizinhança, deveria ser adotado. Um vira-lata, um desqualificado sem raça definida, como o *cão mulato*.¹

Começamos a procura, muitas ofertas de filhotes castrados não me interessavam. Procurei em Carnaubeira da Penha, em Petrolina, e o encontrei em 7 de setembro, no Posto São Luiz, na estrada de Riacho das Almas (PE).² Chamaram-me para escolhê-lo em uma ninhada de sete, pedi que me fosse uma surpresa.

Ele chegou, a mim e Yann, na palma da mão de meu sobrinho Etinho, parecia um mocó, a coisa mais linda! com a sugestão de nome “Ludwig” e com um mês de idade, aproximadamente, segundo o veterinário. Leonino.

Tikum pode ser pronunciado por qualquer pessoa em qualquer língua. Não significa nada, não remete a ninguém. Um nome-evento. Está perto de completar sete meses e demandando manutenção, cuidado cotidiano, carinho e produzindo imprevisíveis a cada momento.

Dorme, corre, pula, come, passeia, brinca, nada, adoece, caga, mija, cresce, morde, destrói tudo que vê pela frente, dá e pede carinho. Vida de cão. Vive como uma obra de arte.

Que é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cachorros, por exemplo. Mas, pode um criador de cachorro ser ‘o criador’? Talvez, por que não?³

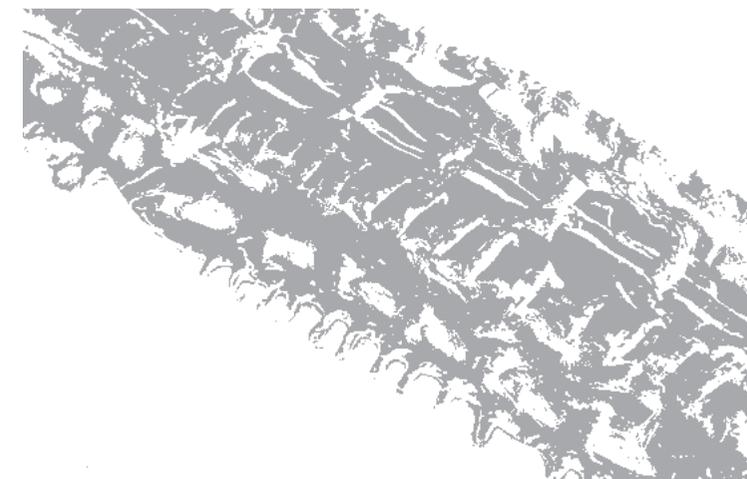
¹ há + de duas décadas, formulei o *projeto cão mulato*, como um dispositivo conceitual de mistura entre cães, que visava a produção do impuro, o mulato como contramodelo aos ideais de pureza e repetição do mesmo. formulei os cruzamentos entre seis raças fenotipicamente diferentes e de origens distintas para, na 4ª geração, um exemplar experimental servir de modelo vira-lata, tendo como ideia o mais diluído em sua informação hereditária.

sobre este projeto, o artista abiniel nascimento escreveu, no catálogo da exposição *imburaninha* (2022), que “é uma análise social brasileira assinalada pela própria experiência do corpo-autor; expressando uma veracidade angustiante de um corpo coletivo que ora opera nas marginalidades pela sobrevivência de seus sonhos, ora supera diariamente seu próprio fim, ante uma negação do tempo colonial”.

se na bula cão mulato, descarta-se uma quantidade de genomas em nome de um rigor “científico”, em teoria, o cão mulato é a produção da matriz mista, e cada cópia é o seu original. o que nos autoriza a pensar tikum como um cão mulato.

² PE-095, 2152 – Riacho das Almas, PE, 55120-000.

³ referência a Hélio Oiticica. “crelazer”. In: *Aspiro ao grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



de 10 de novembro de 2020 a 20 de julho de 2021, alimentamos o perfil tikum_ no instagram. paramos pelo excesso de exposição de nossa vida e também porque cansa. o cachorro/criação não representa nada, então, habitar com tikum é nos envolver nas nossas histórias; coabitarmos ativamente nossa história de coevolução e socialidade interespecífica, sem adestramentos e com liberdade de iniciativas. cuidamos dele e ele nos cuida. depois que nos associamos com monsieur tikum, nossos modos de vida humanos estão visivelmente transformados nesse “jogo de flexibilidade e oportunismo para ambas as espécies”.⁴

yann⁵ me massageia o pé esquerdo e tikum me lambe a perna direita. formamos uma família de dois humanos e um cachorro. um trisal homocanino de um cachorro sem raça definida, bicolor, inteiro de quase quatro anos + duas bixas na 3ª idade, eu, indígena originária do sertão nordestino, vivendo no contexto urbano de Recife, artista sessentona com o fígado gordo e 40% do pulmão destruído pelo cigarro, funcionando à base de medicamentos diários, vivendo há 22 anos com a bixa cineasta, parisiense, septuagenária transplantada do fígado e que funciona também com muitos medicamentos diários.

puxam os seus. as famílias lgbtqia+ que cruzamos na caminhada são tão reservadas que a relação não flui. mas compartilhar o passeio com tikum tirou-me da preguiça. e agrada-me ser levado pelo seu nariz por caminhos nos quais escolhe o mato que lhe faz bem, e cruzamos pessoas, cães, gatos e pombos. desviando das padarias ou apressando-me ao passar perto para não esperar parado enquanto compro pão. coça-se no meio da avenida quando apressadamente a estamos atravessando. _corre, tikum, corre! buzinas e barulho de carros e motos turbinadas, carroças de cavalos, burros sem rabo e bicicletas com caixas de som. prédios levantando-se e outros definhando embargados. hoje, ele se pôs em frente à porta da galeria marco zero, que automaticamente se abriu, ele entrou na exposição e foi simpaticamente recepcionado por uma moça. se necessariamente nos separamos, ele fica tristonho, mas logo se alegra passeando pela praia, cheirando e mijando as redondezas e seduzindo seus amigos, que até saem do mar para vir cumprimentá-lo na areia.

carnaubeira da penha>são paulo>lençóis maranhenses>governador valadares>belo horizonte>juiz de fora>mossoró>sobral>juazeiro do norte>jequié>teresina>timon>picos, petrolina – esquizogeolocalizações que juntas vivemos – sorocaba>floresta>aracaju>parnaíba>barreirinhas>santo amaro do maranhão. viajamos e nos hospedamos em lugares que nos aceitem todos dentro de casa. acomodações, às vezes precárias, mas bem felizes por nos aceitarem. quatro biches, duas humanas + tikum + carro. é importante ter garagem para proteger o carro cheio de pelos e ácaros. os 23,8 kg de tikum nos impedem de hospedagem em hotéis. também não podemos viajar em cabine de aviões, ainda. mas, viajamos juntos de Fiat 500 branco e conhecemos lugares diferentes e vivenciamos experiências na condição de humanobichocarro. em nossas idas a carnaubeira, tikum agita-se em alegria e ansiedade dentro do carro, latindo para cabras, bodes, cachorrxs, jumentxs e galinhas que vê na estrada. quando estacionamos no acesso ao projeto *imburana*,⁶ ele adentra a porteira do terreno e desaparece na carreira pelos dois hectares de caatinga com suas catingueiras, imburanas, abelhas, passarinhos, mandacarus, quipás, aroeiras, juazeiros, xique-xiques, lagartas-de-fogo, cobras-pretas, formigões, escorpiões e cogumelos e tantos outros seres nativos da mata branca que conservamos como arte *place specific*.

4 Donna Haraway. *Ficar com o problema*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

5 yann beauvais, cineasta experimental.

6 o projeto *imburana* é, desde 2016, a iniciativa de salvar imburanas e o terreno onde habitam na aldeia do logrador, em carnaubeira da penha. árvore nativa da caatinga, a imburana é cada vez mais rara de se encontrar no semiárido pernambucano, em função da derrubada descontrolada. o projeto desdobra-se em situações de visibilidade e consciência do risco de extinção por que passa a espécie. a plantação *c e r c a v i v a* é uma delas. financiados pela lei paulo gustavo, este ano iremos plantar estacas – técnica ancestral de povos originários de produzir parentesco, por um ato de regeneração, e não por um ato de reprodução sexual – de imburana em museus do interior pernambucano.



IMG 3 Adriano Amaral,
p. 168

a co-vivência entre espécies na arte nos remete a eduardo kac, que encomendou ao instituto nacional de pesquisa agrônômica da França (inra)⁷ uma coelha de estimulação fluorescente nomeada alba. uma coelha transgênica que, sob luz azul, emitia uma fluorescência esverdeada. a equipe que a produziu se negou a entregá-la ao artista, porém kac desejava conviver com alba em família, diferentemente de trabalhos que tiram significado do aniquilamento violento da espécie não humana, como o cachorro amarrado até a morte na galeria por guillermo habacuc vargas⁸ ou as galinhas incendiadas vivas por cildo meireles em um ritual no evento ‘do corpo à terra’.⁹

o artista francês pierre huyghe, em 2014, pintou de rosa a pata de uma cadela e a deixou perambulando pela exposição no museu ludwig, em colônia, com o subtítulo ‘seres vivos e coisas sem vida, feitos e não feitos’. o italiano-grego jannis kounellis, em 1969, também descontextualizou doze cavalos, fazendo da galeria um estábulo. em 2015 esse trabalho foi repetido na galerie new-yorkina gavin brown’s enterprise. entre a vida e a morte no cubo branco, ainda podemos encontrar os porcos tatuados pelo belga wim delvoye que, depois de mortos, terão a pele transformada em obra. delvoye tatua porcos desde os 90. na década seguinte, ele transferiu o projeto para uma fazenda na china, longe do olhar de reprovação de entidades de defesa dos animais. e os expõe embalsamados em museus.

o franco-algeriano adel abdessemed, que já soltou leão e javalis na rua em paris, para a produção de vídeos e fotos, em 2018, mostrou o vídeo *primavera* no museu de arte contemporânea de lyon, com galinhas penduradas pelas pernas em uma parede, queimando vivas. as imagens e os sons eram chocantes! e em função de protestos, uma semana depois, o vídeo foi retirado de exposição. mórbido, também, é o tubarão em aquário de formol de damien hirst.

na instalação *soma*, produzida em 2010 para o museu hamburger bahnhof, utilizando o hall central de uma estação abandonada de trens em berlim, o artista alemão carsten höller dividiu doze renas, 24 canários, oito camundongos e duas moscas em dois grupos iguais, para o público observar o comportamento dos animais que ingeriram cogumelos alucinógenos e comparar com o comportamento dos outros que não os ingeriram. a urina das renas, também alucinógena após o consumo dos cogumelos, foi misturada à comida de canários, camundongos e moscas, para que eventuais mudanças de comportamento nessas criaturas também fossem observadas. uma cama de hotel foi montada no meio da instalação-laboratório, permitindo a dois visitantes, por mil euros cada, dormir dentro da exposição e provar a urina das renas, armazenada em refrigeradores.



⁷ os pesquisadores isolaram a proteína fluorescente da *aequorea victoria*, uma pequena água-viva encontrada no oceano pacífico, e a inseriram em meio aos genes de um zigoto de coelho.

⁸ em 2007, o artista costarricense pegou na rua um cão vira-lata, amarrando-o numa corda e o prendeu à parede de uma galeria de arte em honduras, onde o animal ficou definhando até morrer de fome.

⁹ tiradentes: totem-monumento ao preso político. área externa do palácio das artes/belo horizonte, exposição *do corpo à terra*, com curadoria de frederico morais em 1970.

¹⁰ de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010.

¹¹ na instalação *verstehen* (2002), notari usou trinta jabutis em uma sala da galeria amparo 60 com areia e bolas de cabelo humano e videoprojeções.

ainda em 2010, nuno ramos confinou três urubus em um viveiro com três grandes esculturas em formas geométricas. no alto de uma delas, caixas de som tocavam músicas, na instalação *bandeira branca*, na 29ª bienal de são paulo.¹⁰ a obra já tinha sido exibida em 2008, no centro cultural banco do brasil de Brasília. “liberte os urubu” pichado em uma das esculturas, protestos na internet, o ibama revogou a licença uma semana após a abertura da bienal e pediu a retirada das aves, por estarem em um ambiente fechado, sem incidência de sol e com excesso de barulho, vindo tanto das caixas de som quanto dos visitantes. os mesmos problemas causados por ramos em 2006 aos três burros carregando caixas de som exibidos em uma sala do instituto tomie ohtake, em que protestos de ambientalistas não surtiram efeito.

tikum nos distancia dessa frequente possessão perversa entre espécies na história da arte. o outrx bom é outrx morto ou dominado, em obras que restringem o bicho e influenciam o seu comportamento em posturas grosseiras que remetem a clichês da espécie humana. percebo nas ações registradas em fotografias e vídeos desses artistas, relações interespecies desequilibradas e constrangedoras ao não humano, que reverberam resquícios coloniais do exercício de poder e força sobre o outrx.

coelha (eduardo kac), urubus e burros (nuno ramos), cobra, escorpiões e caramujos (aura), caranguejos e bodes (rodrigo braga), galinhas (victor de la rocque e cildo meireles), búfalos e jabutis (labö e juliana notari), peixes (jonathas de andrade), especiarias e cereais (denilson baniwa), vegetação nativa (daniel caballero). a legitimação pela arte de poéticas de comunidades periféricas, negras, quilombolas e indígenas amplia ainda mais esse espectro às relações interespecies características de modos de vida dessas comunidades.

rodrigo braga, em *fantasia de compensação* (2004), incorporou em seu rosto partes do corpo de um cão rottweiler eutanasiado. nos vídeos da série *tônus* (2012), braga trava uma relação de dominação com bode e caranguejo, ambos amarrados nele, sem opção de não querer brincar.

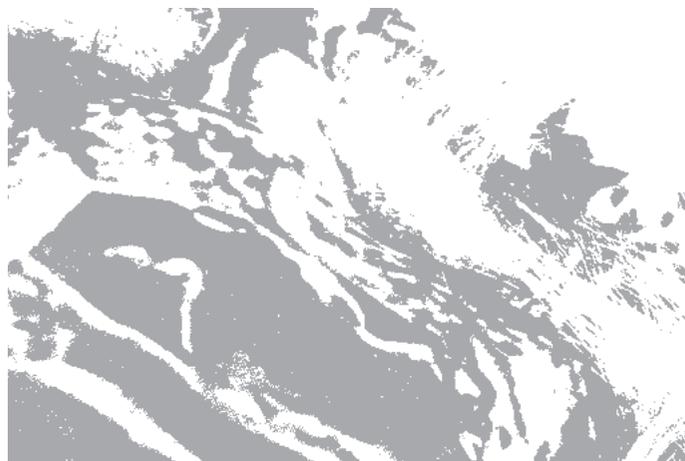
juliana notari, em 2014, amarrando-se a um búfalo e se deixou arrastar pela areia de uma praia de marajó em uma foto-performance que faz uma analogia catártica de violência em relações heterocisnormativas. no outro dia, comeu os testículos crus de *mimoso*.¹¹ em marajó, também, labö usou um búfalo vivo para a construção da imagem em uma operação-selfie, assim como aura fez com caramujo vivo e, também, com escorpião e cobra mortos, situados no olho da artista.

outra consciência da relacionalidade interespecie na arte contemporânea brasileira forma-se nas instalações/jardins de daniel lie. a artista usa matéria em decomposição, plantas em crescimento, fungos cogumelos, sementes, utensílios de cerâmica e tecido para criar ambientes vivos e interdependentes que se relacionam entre si e com o corpo do espectador, como o faz denilson baniwa com ervas medicinais e ornamentais, flores, especiarias e com milho. baniwa faz jardinagem temporária em trabalhos descontextualizados para o espaço de arte, que secam ao término do evento.¹² a matéria seca retorna à terra.

em atitude inversa, daniel caballero recupera na periferia e re-planta em praças e terrenos do centro, espécies nativas do cerrado, um bioma em risco de extinção, mas que também existem em são paulo. o trabalho enfatiza o papel educador da arte e o compromisso ecológico do artista.

voltando ao ‘cão de pessoa’ que nos acompanha em vernissages, faz amizades, late como um trovão e nos estuda atenciosamente para criar dispositivos de nos-captura, tikum revela-se um parente estranho e gerativo desses que donna haraway sugere que façamos para descartarmos da noção dicotômica e antropocêntrica que opõe natureza e cultura.

12 na obra *nada que é dourado permanece 1: hilo*, 2021, ele cultivou um jardim no estacionamento da pinacoteca do estado de são paulo, no qual elas brotavam e floresciam por entre os paralelepípedos. uma rede de pessoas se revezava voluntariamente para molhar as plantas, que atraíam lagartas e borboletas e os pássaros que vinham comer as lagartas nesse jardim que cresceu transmitido instantaneamente por câmeras de segurança para o interior do museu e que secou quando a exposição terminou. na 35ª bienal de são paulo, baniwa plantou um jardim de milho na área externa que, após a colheita do cereal, também secou.



“meu atikum está muito alegre.” é um dos toantes de toré mais bonitos e simbólicos do povo atikum. esse toante foi cantado perante as “autoridades da capital” para obter seu reconhecimento como povo indígena.

humano e não humano embalados por um fake-toante de toré. “monsieur tikum está muito alegre”, eu adaptei o toante e canto para ninar/acalmar/fazer a festa com um desclassificado sem raça determinada e indigno de consideração social.

_mas pode um criador de cachorro ser “o criador”?

pergunta hélio oiticica e o mesmo responde:

_talvez, por que não?, claro – depende como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer.

edson barrus atikum (Carnaubeira da Penha, PE, 1961) é artista multimídia, interessado em criar situações de fomento ao pensamento da arte. Autor do projeto Cão Mulato, criou o Espaço Experimental Rés do Chão no Rio de Janeiro, o Espaço Bcubico no Recife, as Quarentenas de Arte Açúcar Invertido, e o arTTrainee, agenciando processos de produção criativa. Dedicou-se a salvar uma árvore de imburana-de-cambão e cria estratégias de visibilidade para alcançar esse objetivo.



Brotar das cinzas

Eliane Potiguara

Ensaio

1. Introdução

Décadas atrás, redigi um texto que se intitulou “Florir no meio do lixo”. Na época em que o escrevi, fiz uma análise das consequências do racismo e da imigração indígena de suas terras originárias, que está no livro *Metade cara, metade máscara*. Hoje, eu perguntaria: **“Como florir no meio do lixo?”** e sobreviver às intempéries da colonização e neocolonização, como o racismo, a perda das terras, os desaldeamentos (deslocamentos), as violências, os assassinatos e genocídios, e reconstruir-se por si mesmo, tanto no plano individual/espiritual como socioeconômico/grupal.

Povos que sofreram migrações compulsórias passaram por situações vexatórias, indignas e humilhantes. E, hoje, como o leitor ou pensador imagina os resultados dessas práticas migratórias, das grandes transformações, e quais estratégias e ferramentas para novas reinvenções e formas de viver e sobreviver?

Esse é o foco deste texto. Como um povo, um território, um corpo podem se reinventar e, conseqüentemente, sobreviver e superar as consequências das destruições de corações, almas, espíritos e corpos e territórios em todas as áreas de vida? Como recuperar sua pele de foca, sair dos emaranhados dos ossos que ficaram presos às redes no fundo do mar, sair dos porões marcados pela dor e sofrimento, reintegrar, juntar suas carnes e vislumbrar o mais alto patamar da existência humana?



IMG 1 Joseca Mokahezi
Yanomami, p. 230

2. O AMOR

O elemento determinante para a resistência indígena é a própria família. Lutar pelos seus é o comando motivador por meio do amor, em primeiro lugar. Sem essa condição, não há progresso.

Houve muitas separações entre famílias nas décadas passadas, e mesmo no geral do povo brasileiro. E, até hoje, pessoas se procuram através das redes sociais e vemos nas TVs programas de reencontros que sobem o ibope de audiências. Nesse sentido, a internet tem sido um meio de reconstrução de amores.

O amor tem sucumbido e sido maltratado diante dos séculos pelas violências éticas, mas no caso de reencontros de famílias, parece que tem dado certo, ao contrário do amor entre cônjuges. O amor entre parceiros, em razão do cotidiano e das dificuldades diárias da vida, do capitalismo desenfreado, do ego, da falta de confiança, da competição, tem se desvairado. É preciso um sistema de reconstrução de vida entre casais amorosos. Mas o amor entre povos e famílias é o mais ardente, por incrível que pareça.

E a Terra se torna cinza pela falta da verdade... Os governantes brigam pela falta de coerência. Os seres humanos se bloqueiam pela falta de confiança. E os conflitos surgem. Ressurgem as competições, as guerras, o dilúvio, êxtase da desconfiança e destruição.

O viver, que é um estado real de impermanência, o tempo, as horas que passam cruelmente sem esperar um segundo sequer, sucumbe à falta do amor entre povos, entre nações, entre humanos, seres animais e inanimados. Os rochedos e cachoeiras choram. As tormentas destroem metrópoles, agrestes, florestas, campos e áreas rurais. Mesmo assim, a vida se reconstrói como as destruições dos países da Europa, como no caso da Segunda Guerra Mundial e demais guerras. Os maias, os astecas e incas, que sofreram genocídio nas Américas Central e do Sul, reconstruíram-se nas sociedades de hoje em dia. Ficam as memórias e as denúncias! O mundo se renova, o planeta tem a capacidade

de se autorreconstruir. Assim são nossas passagens na vida. Só a transubstanciação nos faz finalizar nossas vidas a sete palmos de profundidade. Aí, outras gerações sobem ao palco. O que falam as novas gerações ou as outras etapas de vida depois do dilúvio?

3. COMO AS MULHERES INDÍGENAS RECRIAM SUA IDENTIDADE E SUA AUTOESTIMA

A palavra soa como algo que flui, algo que se move de maneira suave, doce, apaixonante, algo que corre pelos pastos, uma água que escorre entre os dedos, uma cascata que cai, um rio que corre. E quando chega ao seu destino, ela ressoa, incentiva, renova, espiritualiza, recria, sensibiliza a quem assiste ou ouve. A Palavra! Termo poético que viaja na simbologia da semântica dos corações apaixonados ou nas mentes evoluídas, como um verdadeiro diamante. E, se jogada ao vento, materializa-se imediatamente.

Essa imagem que se forma, que se contrapõe ao sistema em que vivemos, sistema opressor que sufoca a humanidade e a natureza. Esse é o quadro que denota a existência dos povos étnicos que sofrem diariamente a violência, o estigma, o racismo, a pobreza, a miséria, a escassez dos direitos constitucionais. E, em destaque, situamos a mulher indígena, a que dá a vida!

No entanto, um Estado que não oferece as condições necessárias para que a mulher se sinta amada em sua plenitude é um Estado que abandona suas filhas às margens das vidas. A mulher desamada tem sua alma esfacelada, sua dignidade interrompida, sua autoimagem deplorável. Ela grita, ela chora, ela retumba... E, nesse ato, ela se torna guerreira, combativa e atuante. É a mulher militante. Ela então busca a conexão com a natureza, para que seu discurso se transforme e seu povo se reconheça como as primeiras nações do planeta Terra. Nesse reconhecimento dá-se, então, a valorização de seu território ancestral. Seu corpo faz parte desse território, assim como sua cultura, língua, tradições, medicina

natural, ancestralidade, educação das crianças e jovens, relações interpessoais, trabalho na terra, cultivo dos alimentos, caça, pesca, *modus vivendi*, desenvolvimento comunitário, entre outros atributos. Nesse instante, ela, glorificada, reconstrói sua essência de mulher guerreira. Isso se dá em ciclos, e um sonho em seus olhos brota diariamente, para que a força da sua natureza resista à violência, à matança, à destruição das famílias. Por que aguentamos tantas violências? Tempos são passados, e ela vê brotar a luz da esperança. Seus rebentos serão guerreiros e guerreiras. A mulher leva adiante, junto à comunidade, a **pedagogia da natureza**, cujos personagens principais são os rios, os mares, as matas, enfim, o meio ambiente de sua cultura: a Mãe Terra e sua ancestralidade. Nesse contexto se dá o fortalecimento da cultura indígena e, conseqüentemente, o fortalecimento da sua identidade como povo, como alma e espírito. Diante disso, ela clama a Oração à Natureza, porque reconhece que algo maior rege a vida de seu povo, de seu corpo, de sua luz...

Novas tecnologias, ciências, estratégias, uma nova educação, um leque de opções para o crescimento espiritual que, na realidade, é o crescimento da massa humana indígena. Assim também acontece com o homem intuitivo, o homem reconstrutor de novas formas de manifestação cultural – as novas formas de viver dissipando para sempre o mal.

E, NA PRÁTICA, COMO SE DÁ O PROCESSO DA REINVENÇÃO OU DA REDESCOBERTA?

Os indivíduos soerguidos com o novo vislumbrar partem para a tão almejada LIBERDADE!

E, em primeiro lugar, surge a autodenominação indígena enquanto cidadão, vitimizado pela imigração e racismo. A autodenominação é apoiada pela Convenção 169 da OIT.¹ A retomada das terras indígenas, a ocupação em diferentes regiões do país acontecem. Prédios antigos ligados à questão indígena são ocupados. E o novo movimento

reivindicatório toma força. As cotas indígenas nas universidades são conquistadas através de políticas públicas que, por si só, já haviam sido reivindicadas anteriormente. Diversos indígenas se formam em suas categorias profissionais e artísticas. E, nesse contexto, as tecnologias de informação e a própria ciência de fontes originárias tornam-se visíveis diante da sociedade. Recentemente, o CNPq nos convidou, ao lado de Raoni e diversas lideranças indígenas, para uma discussão nacional relativa à ciência étnica. Isso é uma vitória! Significa que os conhecimentos tradicionais dos povos originários estão sendo reconhecidos pelo mundo científico. Uma gama de conquistas políticas surge após a promulgação da Constituição de 1988. Isso é uma conquista nossa!

As escolas brasileiras são ocupadas por educadores e escritor/as indígenas. Mas ainda há muito que fazer para que professores/as e crianças possam conscientizar-se da presença indígena no Brasil. A mídia brasileira, incluindo a televisão, é assombrada pela existência indígena. Mas isso é uma conquista nossa, nunca espaço ofertado. A própria sociedade brasileira sente-se na obrigação de realizar mudanças significativas. A literatura e as artes indígenas tomam espaços e transformam-se em instrumentos de luta e resistência. As mulheres indígenas, que outrora não contavam suas dores, tornam-se ministras, deputadas, diretoras da Funai e Funais regionais, juízas, advogadas, professoras, e convertem-se em grandes inventoras que soltam suas amarras do racismo institucional e promovem confiança e determinações acerca dos direitos dos povos indígenas. Internacionalmente, tornam-se protagonistas da história, articulando com instituições de cooperação técnica para promover o desenvolvimento das terras e vidas indígenas.

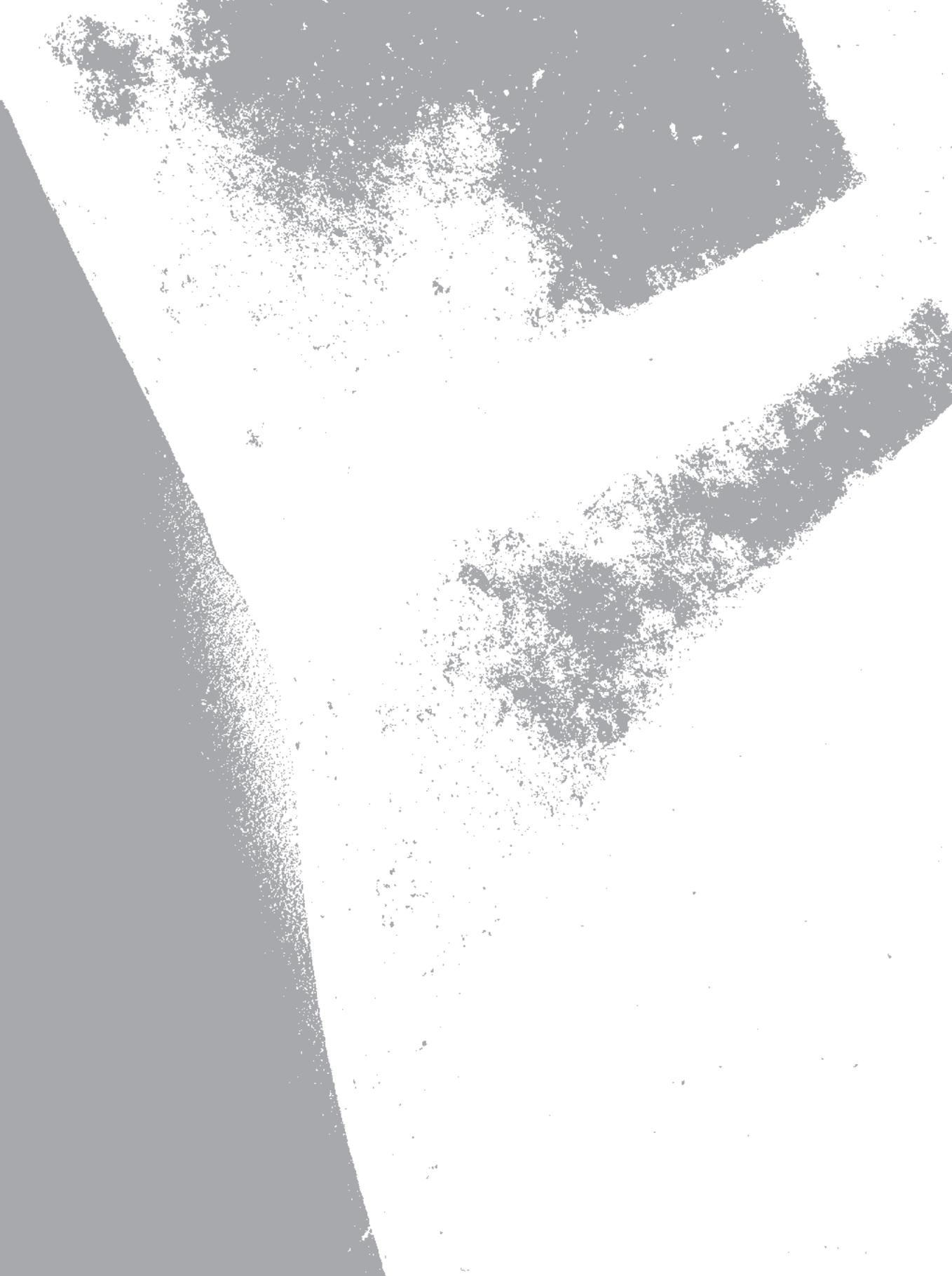
Ultimamente, tenho me surpreendido com o *slam*, o rap, a música, os cantos e a poesia indígena produzida pelos jovens, que levam os ouvintes ou o público em festivais ao delírio.

Teríamos centenas de reinvenções para categorizar, mas uma que considero da maior importância são as reflexões de pensadores indígenas sobre a preservação da natureza e suas críticas ao sistema político. Ailton Krenak e Davi Yanomami têm deixado heranças grandiosas sobre essa temática. Kaká Werá nos informa que hoje já temos mais de 160 escritores indígenas. Tenho orgulho de ser a primeira mulher indígena no Brasil a tornar-me uma escritora. O *Jornal do GRUMIN* (tabloide de 8 páginas, editado por mim), criado na década de 1980, tinha como *slogan* a seguinte frase: “Mulheres indígenas! Organizem-se mesmo dentro de suas casas”. Certamente ainda temos e teremos muitas reinvenções motivadas pelo genocídio tanto físico quanto político, sendo este último traçado à caneta pelos ruralistas e bancada religiosa retrógrada.

Mas como somos sementes e nossas terras e memórias são ancestrais, milhares de reinvenções teremos para combater a quem quer nos matar. Por isso, decidimos não morrer, mas sim lutar pela originalidade de nossos povos. Assim, desse jeito, somos povos resistentes no mundo inteiro.

Eliane Potiguara (Rio de Janeiro, RJ, 1950) é escritora, poeta, professora, ativista e empreendedora social. Possui o título de Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por onde também é formada em Letras e Educação. É uma das fundadoras do GRUMIN (Grupo Mulher-Educação Indígena) e do Enlace Continental de Mujeres Indígenas. Embaixadora da Paz pelo Círculo de Embaixadores da França e Suíça, trabalhou pela Declaração Universal dos Direitos Indígenas na ONU. Foi premiada também pelo Pen Club da Inglaterra e pelo Fundo Livre de Expressão nos EUA por seu livro *A Terra é a mãe do índio*.

1. A Convenção nº 169 da OIT é um tratado internacional que protege os direitos dos povos indígenas e tribais. Ela estabelece a obrigação de consultar esses povos antes de tomar medidas que os afetem diretamente.



A terra come **Walla Capelobo**

Ensaio

Por meio da memória, revivemos em nós mesmas a continuidade das tecnologias fundamentais da vida quilombola. Acessamos conhecimentos. Neste texto, tentarei fazer o exercício imaginativo de conversar com o mestre, por meio da minha memória de tê-lo escutado em diferentes meios e lugares. Fabular com o senhor Nego Bispo (1959-2023) e seu legado epistêmico parece-me um desafio grandioso, meses depois que o mestre ancestralizou, o que me faz pensar em sua prematura partida e sua continuidade. Também é uma alegria de, na escrita, ser gesto capaz de perpetuar os saberes do intelectual orgânico que tanto contribuiu para a preservação e disseminação dos conhecimentos quilombolas. O mestre nos deixa pistas de como vivenciar seus conceitos em vida; destaco o contato com a terra, com o solo, lugar onde ele, como agricultor, percebeu e cunhou grande parte de seus conceitos. Preparar a terra, plantar maniva, vê-la crescer, olhar as estrelas, sentir o vento de chuva são algumas das maneiras de encantar-se e comprometer-se com a completude dos ciclos em que estamos implicadas, manifestar na vida a

ancestralidade que nos trouxe até o agora.

A ancestralidade nos ensina que a morte não é o fim.

“começo, meio, começo”



Tenho acreditado na terra como uma máquina do tempo não linear, capaz de transpassar o binarismo morte e vida, em um jogo cósmico que nos permite reviver e profetizar, ao mesmo tempo, os caminhos ancestrais traçados por nossos mais velhos. Com o senhor, querido Nego Bispo, aprendi a me encantar com a terra e seu ciclo, eu me lembro de quando fiz minha primeira composteira, e seu saber encarnou em mim. O fazer da terra é talvez uma das maneiras mais simples e — simultaneamente — complexas de ver seu conhecimento; quando vi o composto virar terra, entendi o que era começo, meio e começo.

“Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de semente.”

O mestre, sem dúvidas, adubou a terra fértil das nossas mentes com possibilidades até então adormecidas pela monocultura colonial. Por meio disso, um dos meus maiores desejos era conversar com o senhor sobre mandiocas e como plantá-las. Quando me mudei por alguns meses a viver em Berlim, Alemanha, recebi um conselho dos búzios de sempre comer mandioca para não esquecer a minha terra, de onde vinha, e cultivar a sabedoria dos que plantavam a raiz que fundamenta a vida na América do Sul.

“E aí, é isso. O nosso livro é uma roça, porque a roça não é só onde você planta arroz, milho e feijão. A roça é um lugar onde você vive o envolvimento. O envolvimento com a diversidade, o envolvimento com a vida. Você planta na roça, você colhe, mas na roça também você vive afetos.”

Entendo, então, que entre palavras e roças, trocamos imaginários contracoloniais juntos. Conversando aqui, eu me sinto em uma roça, quintal, jardim, pedaço de terra que é capaz de germinar o por vir, o que virá a ser que, ao mesmo tempo, já o é. Para plantar uma mandioca, aipim ou macaxeira, é necessário preparar a terra, trabalhar no solo que seja capaz de gerar e regenerar constantemente a vida. O solo — entidade viva antiga do planeta — é um dos lugares onde a ancestralidade habita em si, ser de tempo espiralar que revela vida e sabedoria a partir da sua implicação com ele.

“Com o fogo que se prepara a terra para plantar.”

Cresci no Cerrado, mestre, e sempre me lembro do fogo em determinado momento do ano, acontecem do nada, queima tudo e, poucos dias depois, voltam os primeiros brotos na terra. O senhor comentou sobre o fogo para preparar a terra da Caatinga para a plantação. Técnica semelhante é utilizada no Cerrado, onde se queima parte da terra que logo se regenera para o plantio e colheita na próxima estação. O mestre falou também sobre o fogo ser um dos elementos mais difíceis de se relacionar e, ao mesmo tempo, essencial à vida, contrariando discursos ecológicos simplistas que propagam o fogo como inimigo natural dos ecossistemas vivos. Para preparar a terra, é preciso saber mover-se com o fogo, dançar com ele para que chama e solo confluam em um caminho de fertilidade. Escutar essas palavras me lembra de um episódio no qual Carmen Luz¹ me contou sobre Xangô e o fogo da justiça. Carmen me contou sobre a perspectiva yoruba de a justiça se ligar a um sentimento explosivo e não a um sistema jurídico, aproximando-se muito mais das noções de

¹ Carmen Luz é coreógrafa, diretora de cinema, curadora, docente e artista visual. É mestra em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); pós-graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); e pós-graduada em Cinema Documentário pela Fundação Getúlio Vargas (FGV-RJ). É bacharel e licenciada em Português/Literatura pela UFRJ. É fundadora e diretora artística da Cia. Étnica de Dança, tendo criado também o curso Danças Negras na Faculdade Angel Vianna, onde atua como professora titular. Entre seus trabalhos audiovisuais, escreveu, produziu e dirigiu filmes documentários de curta e longa metragem, como *Um poema para Quenum* (2008), *Tia Lucia* (2019), *Um filme de dança* (2013) e as obras *Um preto* (2010) e *Panelaço* (2020).

amor e felicidade, sentimento vivido flamejante. Fogo e terra, como os vulcões, são caminhos de fertilidade caótica que muito me encantam; com esses mestres, tenho compreendido que a erupção é um caminho frutífero. Às vezes, uma grande explosão — regeneração radical — é necessária para que o novo possa emergir; uma transformação profunda que só o fogo pode iniciar.

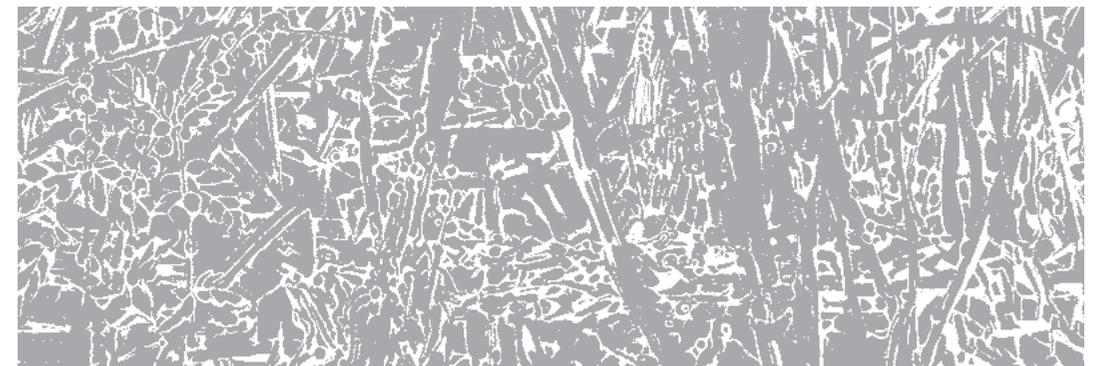
“Escrever é como lavrar uma roça.”

Em uma de suas falas, o senhor comenta sobre a mandioca e seus derivados alimentícios como a farinha, tapioca, pão de queijo e biju; sobre o impacto da domesticação alimentar colonial e suas monoculturas, como o trigo, substituto imposto aos nossos hábitos alimentares aos saberes ancestrais enraizados na mandioca. A soberania alimentar me parece ser um dos pilares do saber, onde o senhor nos invoca a notar o poder do comer, incorporar algo em nós, comendo. Ao incorporar a mandioca no lugar do trigo, estamos invocando — em nossas células — as lembranças profundas da terra em que pisamos, memórias essas de insubordinação, consciência e bem-viver.

“Eu fui adestrador de bois, eu sei que domesticar é dominar.”

Isso! É onde o mestre nos ensina sobre os efeitos da dominação por meio do adestramento e domesticação. Sem dúvidas, as grandes áreas de monocultura são responsáveis pela domesticação do nosso paladar, adestrando o que incorporamos em nosso dia a dia, aos poucos nos fazendo esquecer dos saberes implicados na alimentação diária. Tenho certeza de que foi com o senhor que aprendi o valor do comer, do botar a terra para dentro e que, desde aí, começa o fim da monocultura dos territórios. Quando comemos, incorporamos os valores nutricionais dos alimentos, mas não apenas isso, incorporamos também os saberes de quem o plantou, colheu, transportou e o cozinhou.

“A geração avó que me ensinou que palavras boas, horas algumas, e palavras ruins, horas nenhuma. A primeira coisa que nós precisamos é não falar palavras ruins. Por exemplo: quem leu o nosso livro Colonização, quilombos: modos e significações vai ver que, mesmo na hora que eu falo da morte, eu falo em poesia. Quando eu digo: Fogo! Queimaram Palmares! Surgiu o Canudos.”



Fogo! Queimaram Canudos! Surgiu o Caldeirão. Fogo! Queimaram Caldeirão! Surgiu o Pau de Colher. Fogo! Queimaram Pau de Colher. Surgiram e surgirão tantas outras comunidades que eles vão cansar se continuarem queimando. Pois mesmo que queimem a escrita, não queimarão a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimarão o significado, mesmo que queimem os corpos, não queimarão a ancestralidade.”

Alimentar as nossas mentes com suas palavras e saberes nos ajuda a nos distanciar do sistema adestrador inaugurado na modernidade, no qual vidas humanas e não humanas perdem suas agências em prol do sistema do qual nós não tivemos a chance de escolher participar. O senhor nos traz a escuridão do mistério do que não pode ser finito, mesmo com as muitas investidas de epistemicídio que temos vivenciado nos territórios colonizados, a ancestralidade, o quilombo e seus modos e significações têm dançado, movimentado em direção do fazer, refazer, fazendo. O que quero dizer é que o senhor nos deixa pistas de como nos movimentar, apesar das adversidades coloniais, contracolônizá-las, criando o presente com fundamentos antigos. Gestos refeitos a partir do corpo dançante que o coreografou: a continuidade num fluxo espiralar infinito.

“Então, contracolônização é uma palavra germinante que hoje eu posso dizer sem sombra de dúvida que ela se transformou em um conceito. Contracolônialismo se transformou em um conceito, mas hoje é mais do que um conceito, já é, vamos dizer, um pensamento em movimento. É um pensamento hoje dos povos contracolônialistas, dos povos de comunidades tradicionais. E confluência é uma palavra que todo mundo já conhece, que todo mundo já falava, mas que ganhou uma nova conotação, uma nova evidência.”

A contracolônização talvez seja a regeneração radical exigida de todos os seres, humanos e não humanos, visíveis e invisíveis, ancestrais do passado e do futuro. Simultaneamente, a contracolônização expressa para o mundo sua perspectiva e oferece possíveis contribuições para a manutenção e sustentação das vidas planetárias. A contracolônização é a herança da radicalidade quilombola. Seguindo a tradição de imaginação radical negra de vida possível em um mundo antinegitude, a contracolônização não se submete a acordos estabelecidos no mundo como ele é. Não é simplesmente uma questão de binarismos entre mundo colonial e contracolônial, onde opostos em disputa reafirmam a si mesmos, mas sim uma posição ética, estética e ontológica, que privilegia a vida, e aqui reforço todas as vidas, em função da crise civilizatória, genocida e de caos climático a que fomos submetidas. A contracolônização reafirma a possibilidade encantada da vida, na qual, por meio de hábitos e gestos, se conjura a possibilidade de habitar o inabitável. Plantar e colher sua mandioca, no espaço que você possua, acredito ser um gesto de contracolônizar

sua própria existência em nome da liberdade e da autonomia. Ao lembrar e perpetuar que nossas existências físicas, mentais e espirituais não dependem dos sistemas de mundo criados na colonização, acercamo-nos dos modos de existências que têm a prosperidade de todos os seres como propósito. A contracolônização não é uma teoria, mas sim uma prática, que depende diariamente do compromisso subjetivo de destruir o modo colonial de existir em si e no ambiente em que vive, uma trilha de desafios, compromissos e responsabilidades.

“É só lembrar do pessoal do quilombo do Kalunga (Goiás); lá eles têm em seu território dezesseis qualidades de mandiocas. Algumas mandiocas são pra fazer farinha, outras pro gado e outras pra terra.”

O senhor assinala algo essencial ao meu entendimento, quando se refere à diversidade de mandiocas em apenas um quilombo. Você nos alerta sobre a multiplicidade de seres e de formas de existências na qual não há hierarquia, mas sim o aumento das possibilidades de relacionamento com elas. Em um mundo colonizado, onde a monocultura de formas de existir e a hierarquização das vidas são sistematicamente impostas, uma das respostas deixadas pelo mestre é a de apostar na multiplicidade de seres na unicidade. Mesmo sendo todas mandiocas, elas, em si, apresentam formas e propósitos de existências diversos, onde o um nunca é um ser único, mas sim um múltiplo do por vir, do que virá a ser, em confluência com os propósitos cosmológicos de cada um no coletivo. A terra dá, mas ela também quer, na ginga da troca justa, ofertar e receber, confluir.

“Diálogos, compartilhamento de saberes, compartilhamento de afetos, é nisso que eu acredito.”

É nisso que eu acredito também, mestre, no poder da oralidade, do compartilhamento, dos encontros. Em uma dimensão onde o acaso não existe, mas sim a confluência, eu me faço ser que tenta diariamente ser a continuidade do senhor e de muitos outros e outras que, como você, fertilizaram nossos corações, mentes e espírito. Que nós que caminhamos por essas terras não nos esqueçamos do valor imensurável do compartilhar. A fartura vem do ato generoso de partilhar.

Walla Capelobo (Congonhas, MG, 1992) é pesquisadora e artista transfeminista. É mestra em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF), coordenadora pedagógica da plataforma Desculônizacion: acción y pensamiento (México-Brasil).



IMG 3 Rop Cateh, p. 299
IMG 4 Mestre Nado, p. 273



Sacralizar o Brasil, exorcizar o Haiti

Marcos Queiroz

Ensaio

No ano de 1821, às vésperas da Independência, João Severiano Maciel da Costa (1769-1833) escreveu sua *Memória sobre a necessidade de abolir a introdução dos escravos africanos no Brasil*. Preocupava-lhe a viabilidade do país diante do imenso contingente de negros que o habitava. “[...] veríamos, em breve, a África transplantada para o Brasil, e a classe escrava nos termos da mais decidida preponderância. Que faremos pois nós desta maioria de população heterogênea, incompatível com os brancos, antes inimiga declarada?”¹ Diante de discursos de direitos humanos espalhados por “energúmenos filantropos [...] vomitados pelo inferno” e aplaudidos pelo “povo ignorante”, somente “felizes circunstâncias” tinham afastado das “nossas raias a empestada atmosfera que derramou ideias contagiosas de liberdade e quimérica igualdade nas cabeças dos Africanos nas Colônias Francesas”.² Era necessário pensar no Haiti para evitar o pior no Brasil. Maciel clamava para que os seus leitores olhassem para a “ilha de São Domingos, primor da cultura colonial,

1 João Severiano Maciel da Costa. “Memória sobre a necessidade de abolir a introdução dos escravos africanos no Brasil: sobre o modo e condições com que esta abolição se deve fazer; e sobre os meios de remediar a falta de braços que ela pode ocasionar”. In: *Memórias sobre a escravidão*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1988, p. 22.

2 Op. cit., p. 22-23. Lê-se: “Se felizes circunstâncias têm até agora afastado das nossas raias a empestada atmosfera que derramou ideias contagiosas de Liberdade e quimérica igualdade nas cabeças dos Africanos das Colônias Francesas, que as abrasaram e perderam, estaremos nós inteira e eficazmente preservados? Não. Os energúmenos filantropos não se extinguiram ainda; e uma récova [comitiva] de perdidos e insensatos, vomitados pelo Inferno, não acham outro meio de matar a fome senão vendendo blasfêmias em moral e política, desprezadas pelos homens de bem e instruídos, mas talvez aplaudidas pelo povo ignorante. Todavia não é isto o que por ora nos assusta mais. Um contágio de ideias falsas e perigosas não ganha tão rapidamente os indivíduos do baixo povo, que uma boa Polícia lhe não possa opor corretivos poderosos; mas o que parece de difícil remédio é uma insurreição súbita, assoprada por um inimigo estrangeiro e poderoso, estabelecido em nossas fronteiras”.

os brancos, antes inimiga declarada?”¹ Diante de discursos de direitos humanos espalhados por “energúmenos filantropos [...] vomitados pelo inferno” e aplaudidos pelo “povo ignorante”, somente “felizes circunstâncias” tinham afastado das “nossas raias a empestada

atmosfera que derramou ideias contagiosas de liberdade e quimérica igualdade nas cabeças dos Africanos nas Colônias Francesas”.²

Era necessário pensar no Haiti para evitar o pior no Brasil. Maciel clamava para que os seus

leitores olhassem para a “ilha de São Domingos, primor da cultura colonial,



a joia preciosa das Antilhas, fumando ainda com o sacrifício de vítimas humanas e inocentes”. Da América do Sul era possível ver os “os tronos levantados sobre os ossos de Senhores legítimos para servirem de recompensa aos Vingadores de Toussaint Louverture”.³

A visão do autor era influente. Homem de confiança de D. Pedro I (1798-1834), foi um dos “pais fundadores” da nação e uma das cabeças por trás da primeira Constituição brasileira (1824). Para ele, o exemplo do Caribe francês era didático: logo que “ali soou a declaração dos chamados direitos do homem, os espíritos aqueceram e os africanos serviram de instrumento aos maiores horrores que pode conceber a imaginação”.⁴ Sua solução para impedir um novo Haiti em terras brasileiras era direta: cabia ao Estado promover violência aberta e organizada contra os “indivíduos do baixo povo”, expressa pelos “corretivos poderosos” da “boa Polícia”; e pela negação da universalidade da cidadania, incompatível com as maiorias negras.

O medo da Revolução Haitiana entre a classe dominante brasileira era tão profundo que constituiu o seu projeto de Estado independente. Nos textos e nas falas de Maciel da Costa, esse temor e seu projeto resultante aparecem carregados com retratos e previsões catastróficas, lançando uma sombra sobre o futuro do Brasil à luz de um evento tão potencialmente influente. Esse horror à luta negra também informou as possibilidades de se imaginar a nação diante da história global. Para os filhos da casa-grande — que desejavam prolongar o mundo da escravidão para a eternidade —, a Independência do Haiti — com seus incêndios, fumaças, escuridão, horrores e demônios “vomitados pelo inferno” — era o Apocalipse. O fim do mundo a ser exorcizado para que o Brasil fosse viável, não só do ponto de vista econômico e político, mas também do imaginário.

Como argumenta Marlene Daut no texto “Todos os demônios estão aqui”,⁵ a representação estética da Revolução Haitiana como uma hecatombe de violência irracional e desenfreada foi um tropo muito comum das elites atlânticas. Imagens dos revolucionários torturando, perseguindo e assassinando franceses eram uma forma de retratá-los como rebeldes indefensáveis, sedentos por sangue em detrimento de uma causa justa. A intenção era inverter o lugar de vítima, inviabilizar a empatia com os africanos e rechaçar a crítica da escravidão colonial encapsulada pela luta negra por liberdade. Neste quadro, eram comuns pinturas como *Vue de l'incendie de la ville du Cap Français [Vista do Cabo francês]* (1794) de J. L. Boquet.⁶ A tela retrata navios em debandada fugindo do fogo que, ao fundo, consome a ilha. As labaredas assemelham-se às patas de sátiros demoníacos caminhando sobre a cidade. Nuvens escuras tomam o céu, transformando o dia em noite. A Revolução Negra é o Dia do Juízo Final, o eclipse do mundo como até então era conhecido pelos senhores. Atravessadas por igual temor, as visões de J. L. Boquet e Maciel da Costa operavam como um alerta para a branquidade global: a identidade entre negros e direitos humanos é perigosa. Palavras de liberdade e igualdade em lugares de maiorias não brancas despertam o inferno na terra.

3 Op. cit., p. 23. Lê-se: “Recolha porém o Leitor todas as suas forças, e se é que pode encarar com tal espetáculo, contemple a ilha de São Domingos, primor da cultura colonial, a joia preciosa das Antilhas, fumando ainda com o sacrifício de vítimas humanas e inocentes... Observe sem lágrimas, se pode, dois tronos levantados sobre os ossos de Senhores legítimos para servirem de recompensa aos Vingadores de Toussaint Louverture... Contemple a sangue frio, se pode, a aprazível Barbadas ainda coberta de luto e ensanguentada com a catástrofe excitada por escravos...”

4 Assembleia Nacional Constituinte do Brasil (1823). *Anais da Assembleia Nacional Constituinte – Tomo V*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1874, p. 209.

5 Marlene Daut. “Todos os demônios estão aqui”. Tradução de Marcos Vinícius Lustosa Queiroz e Mariana Gazioli Leme. In: *Arte & Ensaio: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, v. 28, n. 43, jan-jun 2021, p. 340-358. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas-Artes.

6 Pouco se sabe sobre J. L. Boquet, com arquivos como o de Barry Lawrence Ruderman identificando o artista possivelmente como o pintor francês Pierre Jean Boquet (1751-1817) ou um “J. L. Boqueta de Woisieri”, “John-Louis Boquet” ou “Boqueta de Woisieri” que trabalhou entre Nova Orleans e Filadélfia após 1803. Apesar do mistério, pelo menos três representações da Revolução Haitiana são atribuídas a um “J. L. Boquet”.



IMG 2 Jayme Fygura, p. 209

Dessa leitura senhorial e racista, emergiu um quadro, ao mesmo tempo, complementar e alternativo para imaginar a abolição e o lugar da população negra nesse processo. Ele pode ser sintetizado na concepção defendida por Joaquim Nabuco (1849-1910), em 1883: “É no Parlamento e não em fazendas ou quilombos no interior, nem nas ruas e praças das cidades, que se há de ganhar, ou perder, a causa da liberdade”.⁷ Ao buscar dirigir a estratégia do abolicionismo brasileiro, Nabuco também construía a memória do movimento: o fim da escravidão teria sido arquitetado pelo alto de forma pacífica, sem participação do povo e da própria população negra.

Essa narrativa seria cristalizada em pinturas como *A libertação dos escravos* (1889), de Pedro Américo (1843-1905),⁸ pintada um ano após a Lei Áurea de 13 de maio de 1888. É difícil relacionar a imagem — que reflete o estilo épico e o tom dramático habitual do artista de uma maneira mais alegórica, em vez de histórica — com o contexto brasileiro. Numa arena de estilo romano, mulheres brancas com ar de deusas sentam-se ao redor da ação central do palco. Acima delas, uma aparição de anjos abençoa a cena, fornecendo sua principal fonte de luz. Uma princesa entronizada, vestida com o manto e o cetro da Coroa Real Brasileira, compartilha o eixo central da pintura com o divino. Em primeiro plano, outra figura feminina está com os braços estendidos, grilhões quebrados em uma mão, e três pessoas negras — sem rosto — ajoelhadas a seus pés. Um demônio negro jaz morto ao lado delas enquanto uma cruz branca radiante paira sobre o evento, oferecendo uma interpretação poderosa: é o exorcismo da escravidão pela intervenção divina da Liberdade.

Além de destacar o heroísmo das elites e a ideia de reconciliação, esse apagamento ativo da natureza violenta da escravidão e suas práticas cotidianas e do engajamento de pessoas negras na luta por liberdade e cidadania tinha outro propósito. Era central instaurar a noção de que a população brasileira era uma “espectadora passiva” de sua própria história, agradecida por ter recebido quaisquer direitos. Essa era mais uma estratégia da elite do país para garantir que nenhum fantasma do Haiti surgisse para assombrá-los. A pintura, portanto, é uma alegoria perfeita do que queriam que a abolição fosse: “uma revolução dos brancos para os brancos”, como mais tarde foi decretado por Florestan Fernandes (1920-1995).⁹

O espírito senhorial reencarnado em Maciel da Costa, Nabuco, Américo, Florestan, entre outros, projeta a mesma mensagem: para atuar no palco da nação, o negro deve expiar e depurar o haitiano que carrega dentro de si. O demônio caído, como aquilo que foi exorcizado do negro, simboliza sua entrada na cidadania de forma passiva, submissa e agradecida, o mais distante possível de “ideias contagiosas de liberdade e quimérica igualdade”.

A arte contemporânea, porém, vem ressuscitando mortos e incendiando espectros do cemitério nacional. Na obra *Incômodo* (2014), Sidney Amaral (1973-2017)¹⁰ cria um panteão de heróis, representações e simbolismos relacionados ao fim da escravidão à luz do triunfo, e não do trauma. É um políptico formado por cinco desenhos e aquarelas que representam a transição da escravidão à liberdade, com protagonismo e exaltação da cultura negra. Neles, vemos a luta e as negociações dos escravizados peitando seus senhores, o retrato de abolicionistas negros e uma grande festa em clima de apoteose, com tambores, colares, danças, vestes e sorrisos africanos. Rostos anônimos e conhecidos — incluindo Luiz Gama (1830-1882), Chico da Matilde, conhecido como “Dragão do Mar” (1839-1914), e José do Patrocínio (1853-1905) — celebram a Abolição sob o signo da

11 “Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravidão no Brasil” (17/05/1888), de Antonio Luiz Ferreira. Acervo IMS.

12 Professora do Departamento de História da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Junto com Walter Fraga, foi vencedora do 64º Prêmio Jabuti, na categoria de livro didático e paradidático, com a obra *Uma história da cultura afro-brasileira* (São Paulo: Moderna, 2009). É autora do livro *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009).

13 Entrevista em: *A última abolição* [documentário nacional]. Direção: Alice Gomes, Gávea Filmes e Esmeralda Produções, 2018, minuto 39:50.

14 Também referida como “Bwa Kayiman”, foi uma cerimônia realizada no dia 22 de agosto de 1791, nas imediações de uma das mais tradicionais fazendas de São Domingos, na floresta de Morne Rouge, localizada em montanha próxima à cidade de Le Cap. É tida como marco inaugural da Revolução Haitiana e foi conduzida por Zamba Boukman, líder político e sacerdote vodú. Orando em *créole*, Boukman sintetizou o chamado à luta revolucionária por liberdade: “O deus que criou o sol que nos dá a luz, que levanta as ondas e governa as tempestades, embora escondido nas nuvens, observa-nos. Ele vê tudo o que o branco vê. O deus do branco o inspira ao crime, mas o nosso deus nos pede para realizarmos boas obras. O nosso deus, que é bom para conosco, ordena-nos que nos vingemos das afrontas sofridas por nós. Ele dirigirá nossos braços e nos ajudará. Deitai fora o símbolo do deus dos brancos que tantas vezes nos fez chorar, e escutai a voz da liberdade, que fala para os corações de todos nós”. C. L. R. James. *Os jacobinos negros: Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 93.

Liberdade, representado por uma mulher negra. Na última tela, com crianças ao fundo, outra mulher negra, agora grávida, representa as esperanças e incertezas do dia depois do 13 de Maio, que ainda é hoje.

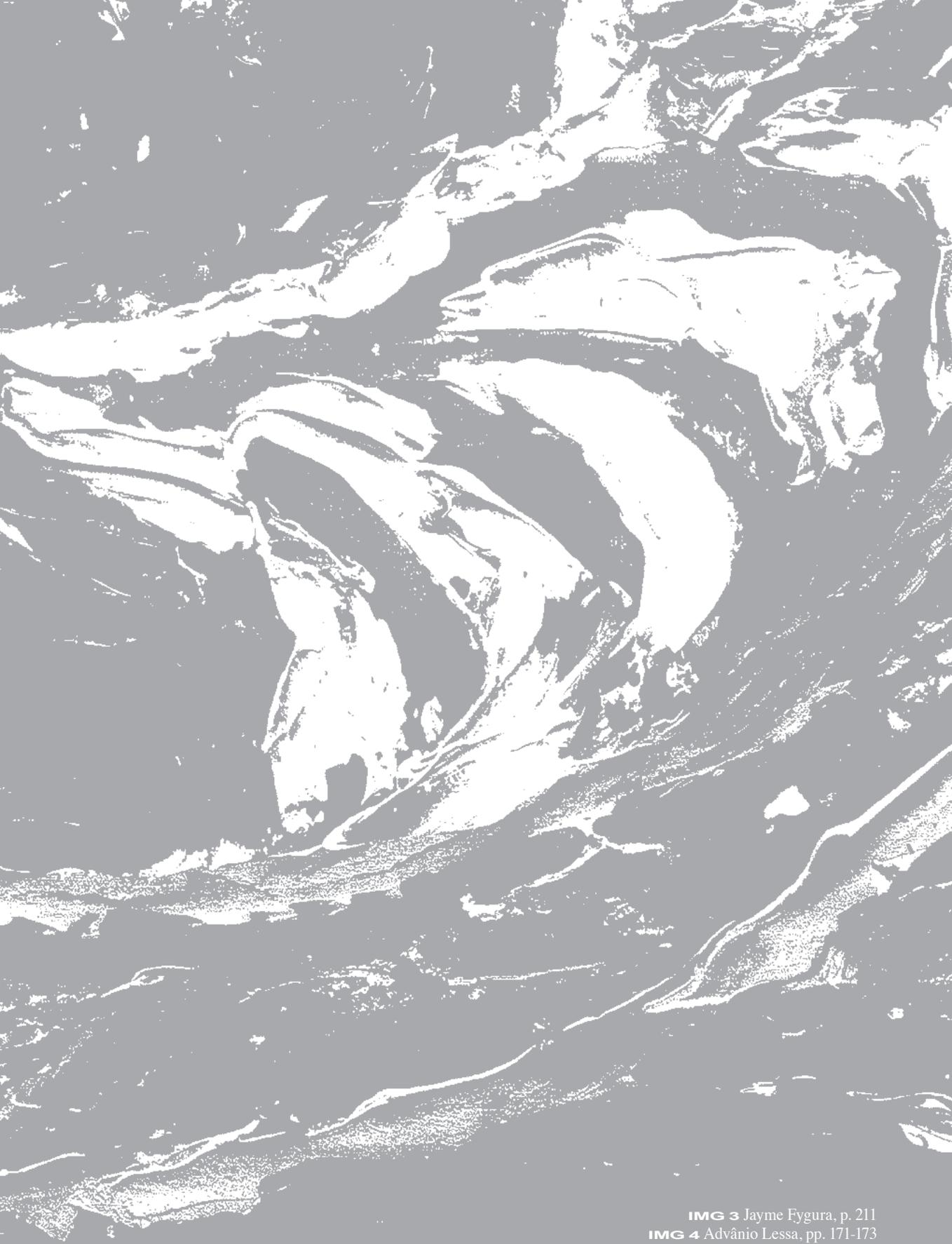
Com o seu *Incômodo*, que profana nosso imaginário estético e moral, Sidney restitui o lugar de direito da população negra na história e na nação. Aquilo que transborda as tentativas de controle do negro no passado como forma de limitar seu futuro. *Incômodo* relembra fragmentos do arquivo da Abolição que chegam até nós, como a foto da missa campal do 17 de maio de 1888.¹¹ Arquitetada milimetricamente para dar centralidade à princesa Isabel, a imagem traz uma multidão que escapa e toma conta da cena, reduzindo o séquito monárquico ao canto do retrato. Quando nos detemos sobre cada uma daquelas figuras que saíram às ruas para comemorar o final da escravidão, inevitavelmente somos levados a nos perguntar: o que passava na cabeça deles? Que tipo de sensação corria pelos seus corpos? Que alegria era aquela? Quantos mais estariam comemorando nos subúrbios, quintais, ranchos, botequins, batuques, cortiços, praças, ruelas e quebradas? E as festas em outras cidades? Como essa gente se via e se sentia parte daquele processo?

Em sua pesquisa documental sobre as comemorações da Abolição, a historiadora Wlamyra Albuquerque¹² encontrou saltando dos arquivos mulheres negras festejando, bebendo e sambando. Ela menciona uma espécie de memorando que lhe tirou gargalhadas. Tratava-se de um delegado pedindo informações ao chefe de polícia: “agora que são todos libertos, que tipo de coisas eles podem fazer? O que é possível e permitido a eles?”. Wlamyra arremata: “ou seja, ele estava perguntando, até onde vai a liberdade dessa gente?”.¹³

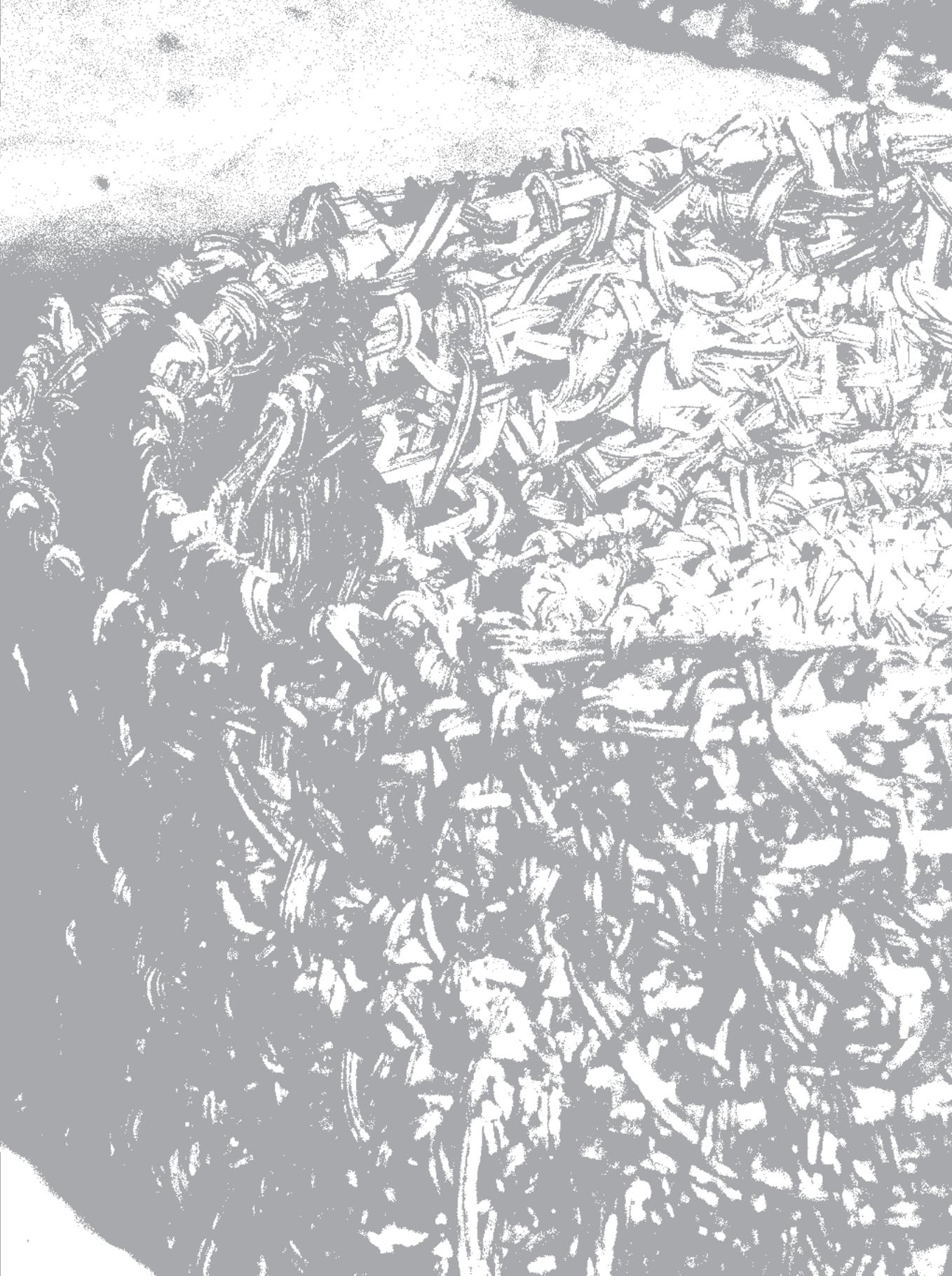
A pergunta do delegado demonstra o temor e a ânsia por controle da cidadania negra, mas, à contraluz, também revela o excesso, aquilo que escapa ao quadro da imaginação nacional construído pelo racismo. Assim como os tambores da cerimônia de Bois Caïman¹⁴ anunciaram um futuro diferente do presente apocalíptico da escravidão, dando início à Revolução Haitiana, os sambas da Abolição nos dizem que sempre existiram e existirão outros projetos de liberdade para além da nação sacralizada.

Profanar o Brasil, imaginar o Haiti.
É aqui.

Marcos Queiroz (Brasília, DF, 1988) é jurista, escritor e historiador do Direito. É professor do Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP) e editor da *Revista Jacobina*.



IMG 3 Jayme Fygura, p. 211
IMG 4 Advânio Lessa, pp. 171-173



Visões de interconectividade

Nina da Hora

Ensaio



IMG 1 Adriano Amaral,
p. 164

120

Mil graus

38º Panorama da Arte Brasileira

Em um mundo não tão distante, tudo era regido por fórmulas invisíveis, com o poder de influenciar desde as melodias que encantavam nossos ouvidos até as decisões que moldavam nossos destinos. Muitos acreditavam que essas fórmulas eram justas e imparciais, como juízes celestiais pairando sobre nossas vidas. Mas a verdade era muito mais complexa e sombria, pois não se tratava de magia, mas sim de algoritmos desenvolvidos por mãos humanas.

Sob a ilusão da visibilidade instantânea e total, as vozes dos povos — sobretudo originários e quilombolas — eram reduzidas a zeros e uns, a segundos de tela, a bandeiras fungíveis, perdidas rapidamente no vento digital. Suas histórias, ricas em sabedoria ancestral, esvaziadas de sentido nas mãos dos grandes magos da tecnologia. Os algoritmos — criados em torres de cristal longe das florestas e quilombos — prometiam um novo mundo, mas perpetuavam as mesmas injustiças que há séculos assombram essas comunidades.

Antes que se levantem bandeiras pela derrubada dessas fórmulas invisíveis e seu aparato, é preciso considerar se é possível escapar à digitalização da vida. Com seus artefatos cada vez mais acoplados aos nossos corpos e suas maquinações intangíveis cada vez mais essenciais às relações que movem o mundo, qualquer proposta que queira deter o digital está fadada a aprofundar ainda mais a desigualdade no seu acesso e benefícios.

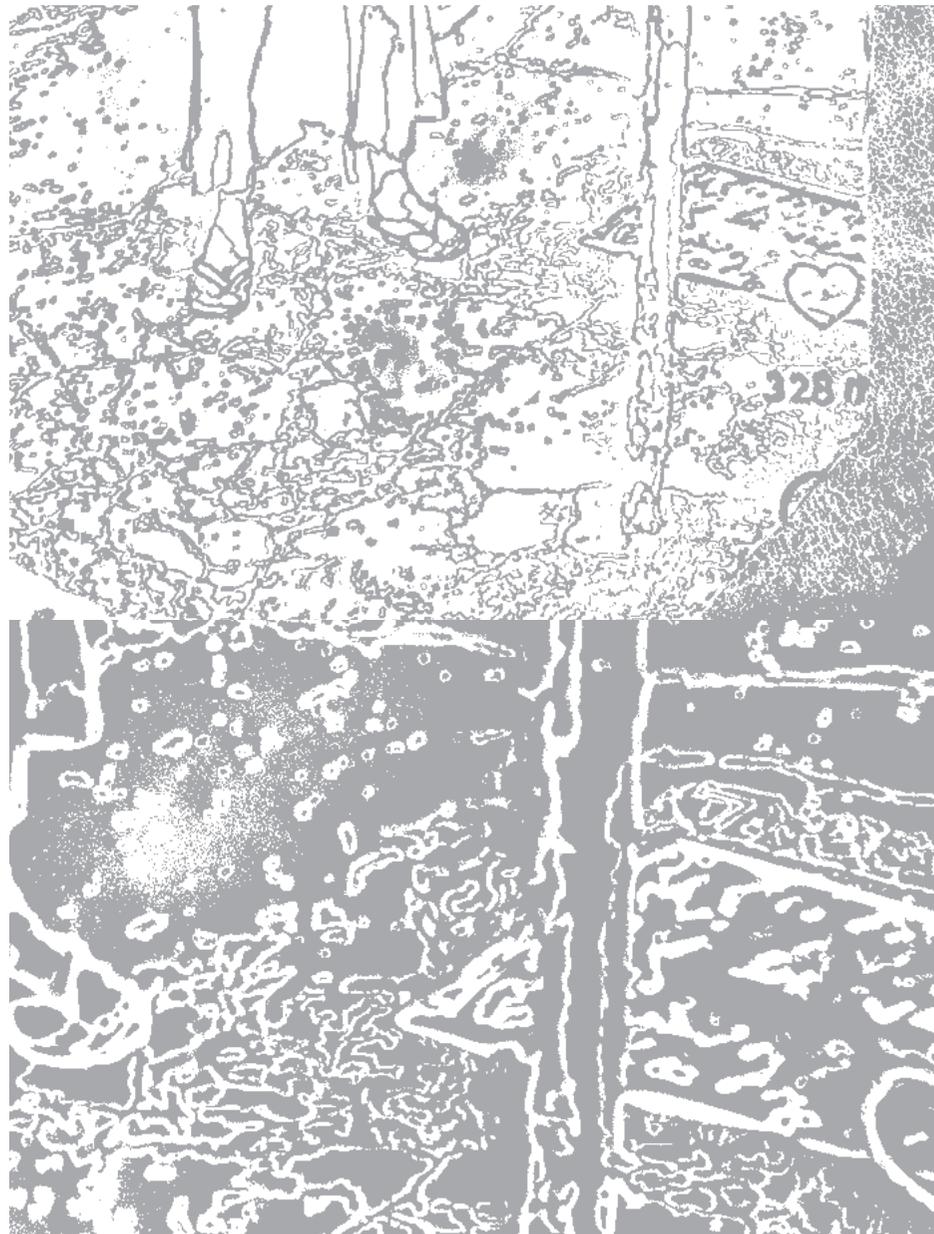
Mas, e se pudéssemos reimaginar essa teia digital? E se os algoritmos pudessem dançar ao som dos tambores e germinar a sabedoria das ervas medicinais?

Imagine um futuro no qual códigos binários se entrelaçam com as tranças afro e linhas de programação fluem como os rios sagrados das terras indígenas; no qual plataformas de mídia social são construídas para amplificar as vozes dos grãos digitais, compartilhando histórias que por muito tempo foram silenciadas.

121

Pense em inteligências artificiais que não se orientam por *big data*,¹ mas pela sabedoria milenar guardada nas pinturas corporais e nos cantos sagrados.

Visualize sistemas em que o reconhecimento facial celebra a infinitude de rostos e a beleza de todos os tons de pele, em vez de discriminá-los; nos quais as experiências se encontram para somar à ação, em vez de se dispersarem ou formarem nichos entrenchados. Sistemas nos quais a linguagem dos códigos não é o inglês ou outro idioma específico, mas sim lógicas circulares e caracteres intuitivos, que reverberam a oralidade das cosmogonias indígenas e a rítmica vibrante dos dialetos africanos. Imagine um algoritmo que nos ajudasse a respeitar o tempo da natureza e nos ensinasse o valor do silêncio e da contemplação.



IMG 2 Adriano Amaral,
p. 166

¹ *Big data* refere-se a conjuntos de dados extremamente grandes e complexos que são difíceis de processar usando ferramentas tradicionais de gestão de dados. Envolve a programação para analisar grandes quantidades de informações de várias fontes, a fim de descobrir padrões, tendências e *insights* que podem orientar a tomada de decisões e impulsionar mudanças.

Este outro mundo estaria numa nova Era de Descolonização Digital, na qual não só os benefícios, mas a *racionalidade* algorítmica foi transformada. Nela, as fórmulas invisíveis não são mais ferramentas de opressão, mas tecelãs de uma tapeçaria cultural, rica em diversidade e respeito.

Neste novo mundo, as comunidades tradicionais não são mais objetos de estudo, mas cocriadoras de seu destino tecnológico. Elas não só usam as ferramentas digitais para se fortalecer, mas também as moldam de acordo com suas visões de mundo, suas necessidades e seus sonhos.

Aqui, a tecnologia não é mais uma força colonizadora, mas uma aliada na preservação e celebração da diversidade cultural. Os dados não são mais extraídos como recursos naturais, mas cuidadosamente cultivados e compartilhados como sementes preciosas de conhecimento, como bases para soluções conjuntas.

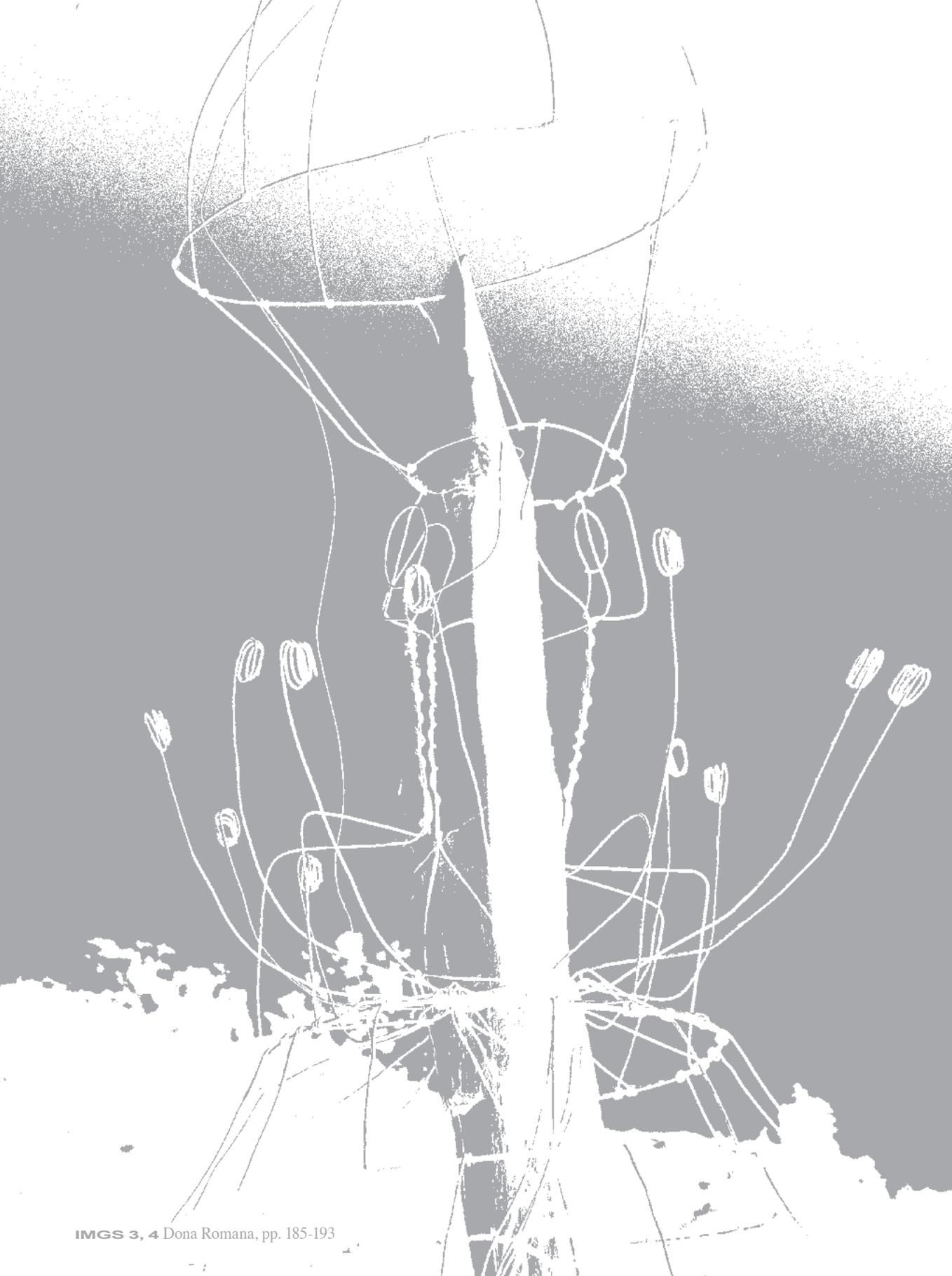
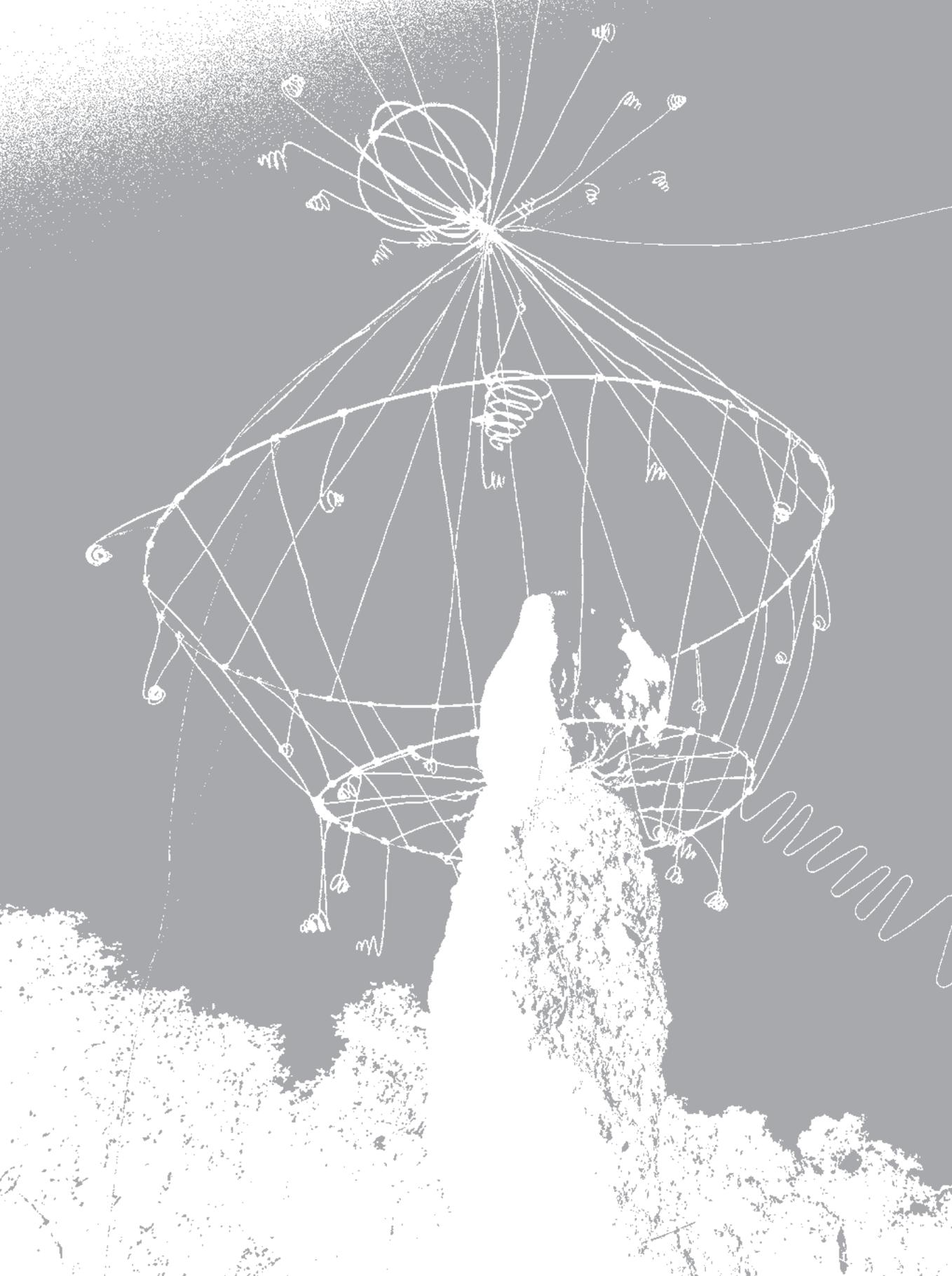
Seria mesmo possível um mundo — ou mesmo um Brasil — onde cada clique, cada *swipe*, cada interação digital fosse um ato de afirmação cultural? Fosse um passo em direção a um futuro mais justo e inclusivo? Um futuro em que a tecnologia não apaga nossa história, mas a amplifica? Não homogeneiza nossas diferenças, mas as celebra?

Ora, mas por que esse seria apenas um sonho distante, se o mundo como ele é hoje — com seus satélites, algoritmos e outras tecnologias que antes pareciam impossíveis — foi todo inventado por nós? A descolonização digital é um convite à ação: um chamado para reimaginarmos nossa relação com a tecnologia, para questionarmos os algoritmos que moldam nossas vidas e para construirmos juntos um futuro digital verdadeiramente brasileiro — diverso, vibrante e justo.

É preciso perguntar: alguém aqui deseja algoritmos frios, opacos e distantes? Quem mais prefere que essas fórmulas, tão profundamente arraigadas em nossas vidas, fossem expressões vivas de nossa cultura, nossa história e nossos sonhos coletivos? Cujo compasso seguisse o ritmo das pulsões vitais, respeitando a sabedoria de nossos ancestrais e abrindo caminhos para um futuro onde todos têm voz e vez no grande fluxo da existência?

Este “sonho” — como um dia foram tantos direitos e invenções transformadoras — é, na verdade, uma suposição. Afinal, no mundo da tecnologia e para além dele, tudo começa com um simples “E se...?” Isso, sim, é mágica.

Nina da Hora (Duque de Caxias, RJ, 1995) é cientista da computação, pesquisadora e ativista. Mestranda em Ética em Visão Computacional pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é autora de diversos livros e artigos sobre cibersegurança, algoritmos e tecnologia. Além de fundar o Instituto da Hora em 2020, atua junto a diversas instituições, como a Bienal de São Paulo, o Museu da Língua Portuguesa, o TikTok Brasil, o Governo Federal, entre outros órgãos nacionais e internacionais.



IMGS 3, 4 Dona Romana, pp. 185-193

O sexo no funk: a política que ninguém quer ver

Thiagson

Ensaio

Licença pra chegar.

“Mas eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”

Com todo respeito à história, mas acho que está na hora de detestar essa música.

Este é um famoso verso do “Rap da felicidade”,¹ música que se tornou um exemplo de funk socialmente aceitável, cantado por playboys e até por quem, no fundo, continua detestando pobre, preto e favelado. Os versos foram domesticados, tiveram seu significado político transformado em um enfeite sonoro.

“Rap da felicidade”, funk lançado em 1994, cantado pela dupla de MCs Cidinho e Doca. Apesar do nome, trata-se do gênero musical antes chamado *funk carioca* e hoje apenas *funk*. O nome *rap* foi usado como título de várias produções de funk porque, embora as bases rítmicas não fossem as mesmas do rap, ambos os gêneros são frutos musicais da cultura hip-hop² e têm em comum o *canto falado* como característica.

A canção pertence ao subgênero chamado de Funk Consciente. São funks reflexivos, com letras relativamente longas, que tratam das dificuldades da vida marginalizada, da vida preta e favelada. Isso faz o Funk Consciente ser sempre visto como “mais politizado”.

A história dos compositores foi apagada e não se comenta nem em grandes reportagens e artigos acadêmicos que uma mulher que teve uma morte trágica foi uma das compositoras.

Cidinho e Doca foram, na verdade, os intérpretes responsáveis pela popularização da canção, mas os compositores foram Julio Cesar Seia Ferreira, conhecido como Julinho Rasta, e Katia Sileia Ribeiro de Oliveira, ambos falecidos. Porém, Katia foi assassinada de modo brutal, sendo esquartejada e queimada.

Escutar o “Rap da felicidade” hoje é ouvir esvaziamento político e apagamento de uma morte trágica.

A grande contradição que o funk nos ensina na atualidade é que **quanto mais explícita for a crítica política das letras, menos impacto político parece haver.**

A maior rebeldia da crítica política não está no Funk Consciente, mas no Funk Putaria que, ironicamente, é acusado de despolitizado e alienante.

Enquanto o Consciente é aceitável, a Putaria parece politicamente indomável, além de ser a grande geradora de debates públicos, principalmente nas redes sociais.

1 MCs Cidinho e Doca, “Rap da Felicidade” (1994), 5’11”. Compositores Julio Cesar Seia Ferreira (“Julinho Rasta”) e Katia Sileia Ribeiro de Oliveira. “Cidinho” é o nome artístico de Sidney da Silva, enquanto “Doca” é Marcos Paulo de Jesus Peixoto. A dupla de intérpretes ainda está ativa.

2 Um dos pioneiros da história do funk no Brasil, o DJ Nazz (inicialmente conhecido como DJ Nazista), afirmou que, no início, tudo era chamado de *rap* e que o nome *funk carioca* foi “nome dado pelos paulistas”. Ocorre que, de modo geral, as bases musicais norte-americanas que influenciaram o funk aqui no Brasil vieram das produções musicais dançantes do hip-hop. Por causa dessa relação com a dança, as bases são mais aceleradas, compostas em aproximadamente 120 ou 130 BPM (batidas por minuto). Já as bases musicais do rap costumavam ser mais lentas, compostas em aproximadamente 80 ou 90 BPM. Renan Moutinho Ribeiro abordou em detalhes essas diferenças no seu doutorado “Bota o tambor pra tocar/geral no embalo, esse batuque é funk: processos afrodiáspóricos de organização sonora no funk carioca” (2020), p. 145 e 247.

No capítulo sobre o hip-hop contemporâneo do recente livro *História da música popular brasileira: sem preconceitos* (vol. 2),³ Rodrigo Faour afirmou:

“É impressionante como, ao contrário de outras épocas, houve uma ausência praticamente total de canções politizadas nas paradas de rádio e TV nos primeiros 20 anos do século XXI.”

Será? pretendo mostrar o contrário, ao menos em relação ao funk!

Funk Putaria é um termo genérico para se referir aos vários tipos de funk que têm como tema principal a descrição das dinâmicas em torno das relações sexuais. Normalmente são produções destinadas a festas e bailes, com letras curtas e diversas gradações de explicitude. Esse subgênero é o tema principal da minha pesquisa de doutorado,⁴ feita no departamento de música da USP.

Divulgar minhas pesquisas acadêmicas nas redes sociais tem alcançado um público considerável, o que tem me trazido crescentes convites para dar aulas, palestras e cursos sobre funk em diversos espaços de aprendizagem: centros culturais, universidades, escolas públicas, Fundações Casa e, mais raramente, empresas privadas.

Fico muito feliz em ver a musicologia pulando os muros da universidade, sou grato e sigo cheio de esperança a cada oportunidade. Mas parece que quanto mais convite eu aceito para dar aulas e palestras, mais aversão ao funk eu encontro.

É muito comum que alguns funks que eu queira mostrar e discutir em aulas e palestras sejam educadamente censurados ou simplesmente não permitidos.

Isso é um ótimo sintoma do potencial politicamente questionador do funk, afinal, escolas e universidades são espaços conservadores de formação.⁵

Em uma palestra em uma Universidade Federal, fui impedido de tocar a música “Me Fode Fdp X 700 Por Hora”, da MC carioca Rose da Treta, tocada mais de cinco milhões de vezes em apenas uma das principais plataformas de áudio atualmente disponíveis.⁶ Rose canta:

bate com o pau na minha cara, dá tapa na minha bunda, fodendo a noite inteira. Me fode, filho da puta! [...] a 700 por hora sem parar e nem pensar [...] sem eu pedir tu me enforca que essa é a minha tara

O sexo cantado de modo explícito incomoda os espaços brancos e embranquecidos, incomoda as instituições de ensino, a moralidade e o meio intelectualizado.

“Até onde nos suportam?”, eu penso. Qual é o limite da aceitação da existência do funk como ele é? Até onde aceitam a arte periférica do jeito que ela acontece nas periferias?

As salas de aula e espaços de aprendizagem são (ou deveriam ser) lugares para se olhar e analisar a realidade, mas muitas vezes funcionam como espaços moralizantes que separam o que é do que não é conteúdo moralmente apropriado para estudo.

Em abril de 2024, a Câmara de Campinas aprovou um projeto de lei “antifunk” para a educação pública e privada.⁷ Costumo dizer que políticas assim criam uma educação esquizofrênica.

A palavra “esquizofrenia” significa, na sua origem, algo como “mente e emoção dividida”. Uma junção das palavras gregas *skhizein* (dividir) + *phrēn* (mente, coração).

Estudo e vida são desconectados em nosso projeto educacional esquizofrênico. A consequência dessa cisão de mundos (sala de aula/realidade) é uma juventude periférica que se afasta da escola e dos espaços de aprendizagem,⁸ e com certa razão!

É provável que o espanto que meu trabalho ainda causa seja consequência da nossa educação moralizante: “como assim um doutorado em funk?” Tanto na universidade quanto no público geral que tem acesso a minha pesquisa, percebi que meu trabalho é visto como “exótico”.⁹ Mas, em minha área de conhecimento, nenhum trabalho sobre Mozart ou Beethoven é visto com estranheza.

Por outro lado, o moralismo das instituições de ensino sempre dá espaço para funks como o “Rap da felicidade” e para o Funk Consciente, sem palavrões e de protesto.

Sabemos que o passar do tempo vai legitimando práticas artísticas que sofreram preconceitos e perseguições, como mostra a história da capoeira e do samba, por exemplo. O “Rap da felicidade” completa, em 2024, trinta anos, o que contribui para uma maior aceitação do hit. Mas não é só pelo tempo que passou. A canção é um funk “bonitinho”, sem linguagem explícita, que pode ser tocado em qualquer ocasião sem causar constrangimento.

Espaços brancos, instituições de ensino e universidades aceitam mais facilmente o Funk Consciente, assim como o rap, de modo geral. Suspeito, em um olhar psicanalítico, que o inconsciente branco gosta do sofrimento cantado em letras de rap e funk. **Pobre, preto e favelado está autorizado a sofrer, mas não pode gozar.**

7 As proibições políticas da circulação de determinadas músicas são um ato que parte da ideia de que a música tem o poder de influenciar a ação e a consciência humana. Essa ideia está presente em muitas culturas, períodos históricos e discursos religiosos, filosóficos, científicos. No livro *After Adorno: Rethinking Music and Modernity* [Depois de Adorno: Repensando Música e Modernidade] (2018), a pesquisadora Tina DeNero investiga como a crença no poder de influência da música é algo presente em reflexões de diversos pensadores desde Platão, analisando fenômenos como a emergência da cultura pop até as proibições musicais no Oriente Médio.

8 A professora carioca Ludmylla Gonçalves aborda formas de usar o funk em sala de aula e é autora do livro *Funk na escola* (2022). Em seu perfil do Instagram, @ludmyllaprof, ela também aborda o tema em vídeos didáticos.

9 Em 2023, uma palestra que ministrei na Unesp Bauru recebeu o título “Um exótico doutorado sobre Funk e Redes Sociais”. Esse evento pode ser visto no YouTube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCwqiFH4F4w>. Acesso em 19 de julho de 2024.



IMG 2 Melissa de Oliveira, pp. 268-269

O gozo da favela é sempre problematizado pela intelectualidade. É sempre visto como simples gozo despolitizado.

A inclusão da periferia mostra um sadismo

Em 2020, as letras do álbum *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, tornaram-se leitura obrigatória para o vestibular da Unicamp, uma das principais universidades do país.¹⁰

Mais recentemente, muitos policiais militares têm viralizado nas redes sociais postando vídeos reagindo com aprovação a Funks Conscientes. “Esse funk, sim, é bom. Não precisa falar de sexo, droga e arma pra fazer sucesso.”

Espera aí! Tem algo de errado!

Moral da história: um grupo de rap que denuncia a discriminação social passou a ser usado em um processo de discriminação social. Historicamente, vestibulares selecionam, discriminam quem é mais branco e endinheirado.

Ao mesmo tempo, policiais ouvem e aprovam letras de funk de um MC que lamenta a perda de amigos que já morreram, provavelmente por violência policial! “Esse funk, sim, é bom!” Oi?

Na aparência de mudança social e maior inclusão da periferia, o que se vê é uma espécie de sadismo que conserva as velhas estruturas sociais e desfaz a crítica política das letras de uma juventude periférica, aceitando somente o que é considerado adequado, o que não causa constrangimentos morais, ou seja, calando a rebeldia.

É como se a aceitação da cultura periférica estivesse aliada a um processo de esvaziamento político.

A putaria sempre rebelde

Costumo dizer que a putaria é a arte de falar de política, dando a ilusão de que o assunto é sexo e drogas.

“Como é bom foder uma puta profissional”, cantou MC Pedrinho quando criança, sendo depois impedido de fazer shows pelo Ministério Público.¹¹

Isso nos conta que ser criança não significa que exista infância, afinal, infância é uma construção social relacionada à realidade material. E que muitas vezes não há o direito à infância (burguesa) nas periferias.

A maneira nada infantilizada como o MC Vitinho cantou sobre o crime, o estado e a política na música “Bala na Dilma Sapatão”,¹² por ocasião da invasão das UPPs, em 2010, é um exemplo da adultização que ocorre em muitas favelas do Brasil.

Exemplos de outros tipos de conflitos políticos contidos na putaria estão nos versos seguintes:

Escureci sua família, vai vim bebezim preto¹³

Se o histórico racista da nossa sociedade abertamente pregava o embranquecimento, os versos de MC Frog provocam trazendo explicitamente o empretecimento. Inverte a lógica racista que enxerga no preto o mal e busca o branco como símbolo de elevação moral e intelectual.

Vai ter doce, vai ter lança, vai ter todo tipo de droga, mas no final tu solta a xoxota¹⁴

Enquanto ainda é um tabu falar do uso da maconha, MC D20 canta sobre drogas sintéticas. É discutindo “todo tipo de droga” que os debates sobre legalização se aprofundam.

11 De acordo com a decisão publicada no site do Ministério Público em 25 de agosto de 2015, “MC Pedrinho somente poderá apresentar conteúdos artísticos próprios às faixas etárias de crianças e adolescentes, ficando proibido qualquer conteúdo obsceno ou pornográfico ou que explore qualquer tipo de violência, sob pena de multa de R\$ 50 mil por show ou exibição na mídia em que isso ocorra e de R\$ 5 mil por dia de atraso na retirada do conteúdo indevido, inclusive das redes sociais”. Ver “MC Pedrinho faz acordo com o MP para adequar músicas ao público infanto-juvenil”. Disponível em: <https://www.mpsp.mp.br/w/-mc-pedrinho-faz-acordo-com-o-mp-para-adequar-musicas-ao-publico-infanto-juvenil>. Acesso em 19 de julho de 2024.

12 MC Vitinho. “Bala na Dilma Sapatão” (2010/2011), 2’47”. Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=D49W5PHOYXg>. Acessado em 6 de agosto de 2024.

13 MC Frog e Markin WF. “Escureci sua família” (2021), 2’45”. Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IGKmQd9s18>. Acesso em 6 de agosto de 2024.

14 CYPHER DJ mandrake – DJ mandrake, MC D20, MC LDM, MC vinhas e MC menor LK (DJ mandrake) (2020), 3’29”. Publicado pelo canal DJ Mandrake 100% Original. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXjXYt8kfmo>. Acesso em: 10 de agosto de 2024.

10 “Álbum do Racionais MC’s vira obra obrigatória em vestibular da Unicamp.” Nota de imprensa publicada em 24 de maio de 2018 no site oficial da universidade. Acessado em 19 de julho de 2024. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/clipping/2018/05/28/album-do-rationais-mcs-vira-obra-obrigatoria-em-vestibular-da-unicamp>.

Enquanto a esquerda intelectualizada ainda costuma acusar os funkeiros de ser machistas e de “objetificar” as mulheres, MC K.K canta que enquanto tem “vários MC brigando” a única polêmica dele é ser “espancador de buceta”, fama essa que dá nome ao funk.¹⁵ Contudo, a música começa com um famoso áudio viral em que uma mulher manda mensagem a um homem dizendo, com voz de satisfação:

Eu tô transando, idiota. Para de mandar mensagereeeeeeeem.

Esse áudio usado como introdução da música parece desconexo ao que será cantado, mas, ao trazer o gozo da mulher, acaba ressignificando o “espancador”.

O “espancador” não é aquele que fere à revelia, mas o que necessita do gozo e do desejo alheio, ou seja, está em um contexto de CONSENTIMENTO SEXUAL e fantasia erótica sadomasoquista: a mulher está gozando e não quer ser interrompida com mensagens de algum homem chato.

Como apontou o pesquisador GG Albuquerque,¹⁶ a música “Baile de favela”, do MC João,¹⁷ hoje mundialmente famosa, já foi usada pela classe média branca intelectualizada como exemplo de letra que promove “apologia do estupro” ou “ostentação do estupro coletivo”, ignorando, de propósito, o verso que mostra o consentimento sexual como premissa da relação sexual descrita na letra — “ela veio quente”.

Então, mesmo quando as mulheres cantam o que desejam, o consentimento feminino é deslegitimado, como se não fosse um real querer, mas sim fruto de uma alienação. A maneira como as funkeiras já foram vistas por feministas acadêmicas é uma prova desse *desempoderamento* de um desejo consentido que se manifesta nas letras.

Em sua tese de doutorado, publicada como livro com o título *Funk-se quem quiser* (2011), a pesquisadora Adriana Carvalho Lopes¹⁸ escreveu:

Não vejo no funk feminino um tipo de funk feminista. [...] É problemático reconhecer que essa sexualidade cantada pelas funkeiras seria uma espécie de resistência.

Naquele momento, a classe média branca acadêmica dizia que o funk não poderia ser feminista, pois tudo o que era cantado pelas mulheres se alinhava com os ditames da indústria pornográfica, machista em sua base. Era comum também que as próprias funkeiras não se vissem como feministas, afinal, o feminismo era, até então, coisa de outro mundo, um mundo não periférico, nem negro. “Não me considero feminista. Mas se ser feminista é dizer o que quer, então todas nós somos.”¹⁹

Foi preciso um feminismo periférico e negro para contra-argumentar que falar sobre sexo, rebolar e usar a roupa que quiser não é sobre agrandar o macho, mas sobre as próprias mulheres, como mostra o trabalho de Mariana Gomes Caetano.²⁰ A pesquisadora Bárbara Cazumbá,²¹ nessa mesma linha, mostra que foi graças a mulheres que a putaria se tornou mais explícita no funk.

A ideia de consentimento sexual parece uma base para as criações de funk, mas esse consentimento é arditosamente ignorado.

“A vítima é o herói do nosso tempo”, constatou o pensador italiano Daniele Giglioli,²² que fala das vítimas imaginárias que se colocam nessa posição para ganhar comoção social e capital político, como Trump e Bolsonaro, por exemplo.²³ Ora, se ser vítima é ser herói, quem faz vítimas é o vilão! E essa é a regra do jogo da censura no mundo contemporâneo: coloca funkeiros na posição de vilões, usando grandes consensos morais (como proteção à infância, às mulheres, oposição aos abusos sexuais e excessos de drogas), para, no fundo, impedir que o funk exista.

No fundo, quem quer cancelar o funk não está preocupado com causas sociais.

E quem disse que o funk é esse vilão?

Muito antes do funk, Norbert Elias (1897-1990) já havia explicado a política do rompimento de tabus morais:

As pessoas “inferiores” tendem a romper tabus que as “superiores” são treinadas a respeitar desde a infância. O desrespeito a esses tabus, portanto, é um sinal de inferioridade social. Com frequência, fere profundamente o sentimento de bom gosto, decência e moral das pessoas “superiores” (...). Desperta nos grupos “superiores” (...) raiva, hostilidade, repulsa ou desdém.²⁴

Existe um automatismo em nossa sociedade que condiciona pessoas inferiorizadas a romper padrões. Sendo um pesquisador nordestino, de origem periférica e não branca que canta Funk Putaria, reconheço isso em mim.

O choque moral que essas letras causam é consequência da organização política entre as classes sociais. Letras assim parecem à prova de qualquer aprovação policial ou institucional. Os funkeiros sabem disso e usam esses ingredientes moralmente inaceitáveis como elemento principal de criação estética. Portanto, o Funk Putaria dialoga com a moralidade. Para que exista o choque estético, necessita do conhecimento dos valores morais a serem questionados.

20 Mariana Gomes Caetano. *My pussy é o poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural*. Niterói: UFF, 2015.

21 Bárbara de Brito Cazumbá. “Elas estão descontroladas: um estudo das estratégias linguístico-discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de funk 1990, 2000 e 2010”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

22 Daniele Giglioli (2014). *Crítica da vítima*. Tradução de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Áiné, 2016.

23 Donald J. Trump e Jair Messias Bolsonaro são dois políticos de direita que foram, respectivamente, presidentes dos Estados Unidos da América (2017-2021) e do Brasil (2019-2022). Nenhum dos dois foi reeleito para seus segundos mandatos, rompendo com as tradições eleitorais de ambos os países.

24 Norbert Elias e John L. Scotson (1965). *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 171.

Letras consideradas machistas por uma intelectualidade majoritariamente branca são ouvidas por uma multidão de funkeiras majoritariamente negras nos bailes de favela sem grandes incômodos morais. Esse fato revela que jovens mulheres racializadas das periferias recebem as letras de funk de forma menos condenatória. Uma forma que vejo que não é alienada ou passiva, mas com-passiva.²⁵ Elas conhecem o baile, muitas vezes conhecem quem canta e sabem que a realidade é um pouco diferente do que mostram as letras.

É preciso olhar de dentro antes de julgar de fora, aprendi com “as mina” do funk.²⁶

A putaria, a música de baile, é tão rebelde que os MCs de maior sucesso já não costumam fazer música para os fluxos de rua: MC Ryan SP, MC Ig, MC Hariel, por exemplo. Outros MCs que se dedicam às músicas de baile podem ser tão conhecidos quanto o trio citado, mas parecem ter menos ganhos financeiros. Há também muitos casos em que putaria serve como o início da carreira do MC. “É mais fácil estourar na putaria”, como muitos MCs me dizem. Contudo, parece mais difícil se manter na putaria. Os casos do MC GW e do MC Saci são duas raras exceções.

Outro fato relevante é que muitos jovens que vivem e produzem funk enxergam menos valor artístico na putaria. Concepção que é fruto de uma forte moralidade religiosa que crescentemente habita as favelas.²⁷

25 Essa separação da palavra compassiva com o hífen tem por intenção destacar os aspectos nela conjugados: escuta conjunta e compaixão no julgamento moral.

26 Destaco as pesquisadoras pretas e funkeiras: Tamiris Coutinho, Maira Neiva Gomes, Bárbara Cazumbá, Carla dos Santos Mattos, Renata Prado, Fernanda Souza, Juliana Bragança e Mariana Gomes Caetano.

27 Esse tema tem relação com o caso de criminosos cristãos do livro *A fé e o fuzil: crime e religião no Brasil do século XXI*, de Bruno Paes Manso. São Paulo: Editora Todavia, 2023.

“A arte faz política antes que os artistas o façam”²⁸

É comum que se vejam opiniões bem conservadoras em artistas que cantam putaria, tornando necessário entender melhor como a prática artística questionadora coexiste com concepções políticas conservadoras.

É certo que enxergamos a grandeza — e a profundidade — dos fenômenos do mundo a partir do nosso próprio repertório. Nessa ótica, o desmerecimento musical, poético e estético dado à putaria reflete nosso próprio empobrecimento nessas dimensões da vida. Empobrecimento de mentes que é, por sua vez, muito bem planejado por instituições de ensino.²⁹

A putaria expõe questões políticas que só nos afetam profundamente porque a aceitação de si mesmo parece ser a nossa grande e verdadeira dificuldade.

Voltando ao “Rap da felicidade”, o que a letra não questiona é se algum dia será possível que o pobre, preto e favelado seja “feliz”, goze e ostente³⁰ sem ser problematizado pela intelectualidade branca.

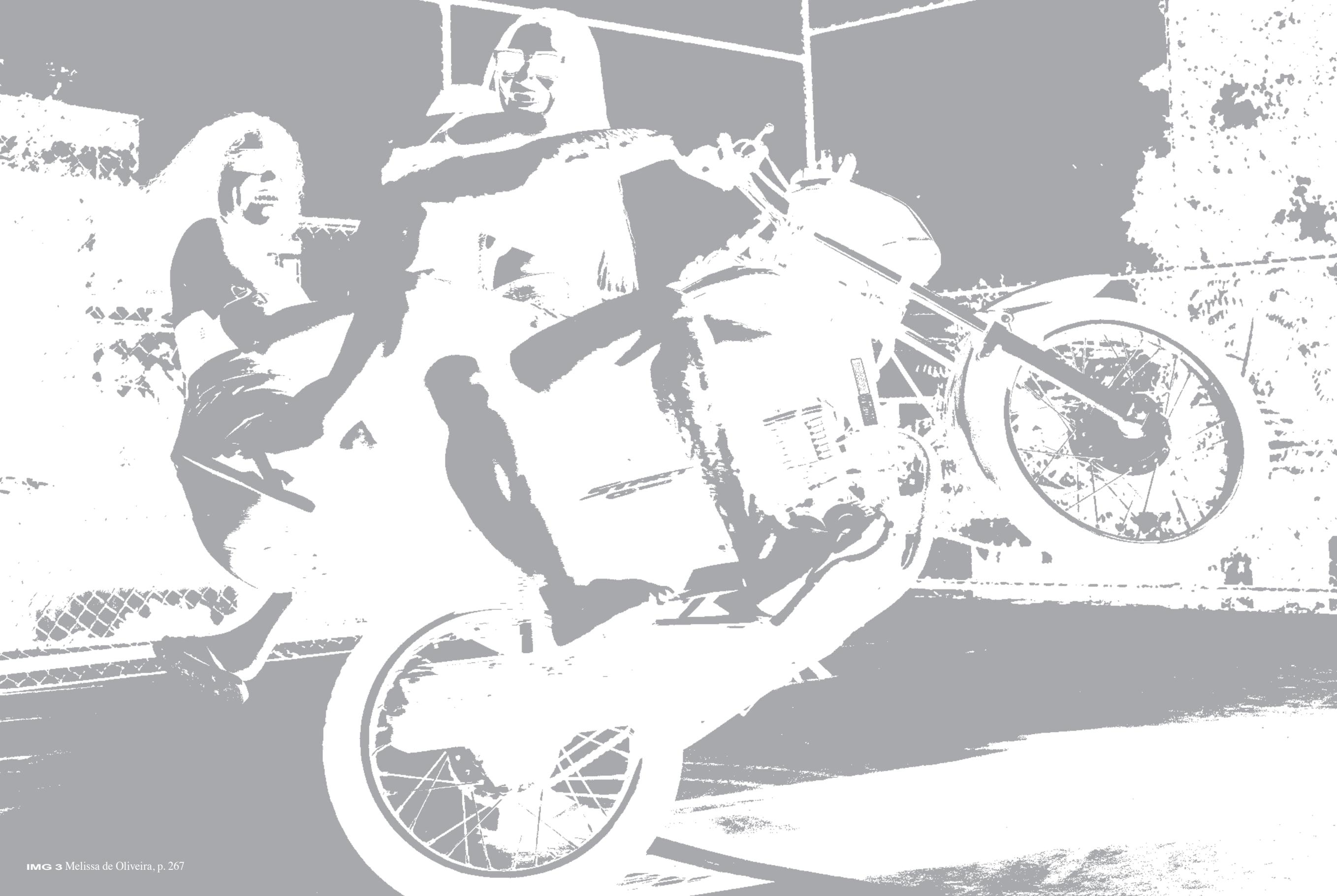
Obrigado pela leitura!

28 Jacques Rancière (2005). “Política da arte”. Tradução de Mônica Costa Netto. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, vol. 2, nº 15, outubro 2010, p. 45-59. Trata-se de uma conferência realizada pelo autor em abril de 2005, no seminário *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. São Paulo: Sesc Belenzinho. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329603322_Politica_da_arte.

29 Ver as críticas ao “novo Ensino Médio” no artigo “Orfandade instituída e legalmente amparada: reflexões críticas sobre o ‘novo’ Ensino Médio brasileiro”, das autoras Jenerton Arlan Schütz e Vânia Lisa Fischer Cossetin. *Educação Unisinos*, vol. 23, n. 2, abril-junho 2019.

30 Referência ao Funk Ostentação, subgênero que é frequentemente problematizado pela classe média branca, sendo acusado de “consumista” e alienante. Um exemplo musical dessa crítica arrogante à ostentação no funk é a música “Resposta ao Funk Ostentação”, do artista Edu Krieger.

Thiagson (Uauá, BA, 1989) — como é mais conhecido Thiago de Souza — é bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), mestre em Processos Artísticos pela mesma universidade e doutorando em Música pela Universidade de São Paulo (USP). Musicólogo, funkeiro, compositor, escritor e influenciador digital.



incendiar o Mundo com a água

abigail Campos Leal

Ensaio

Mil graus

38º Panorama da Arte Brasileira

**talvez tudo tenha começado com o
sonho/estudar com o calor**

indo direto ao ponto, os estudos salvaram minha vida mais de uma vez. durante a Pandemia de covid-19, um acontecimento brutal cuja magnitude ainda não saiu do nosso imaginário nem de nossa imunidade, eu precisei estudar para não morrer. comecei a estudar com o Sol todos os dias de manhã. a energia foi minha maior lição. é preciso acumular energia para trabalhar, isto é, para transformar energia em criação. é preciso também gastar energia excedente. de um lado a outro, a ancestralidade me esperava pacientemente: o banho, o suor, o choro

numa dessas manhãs de estudos molhados, o fogo se apresentou de uma maneira surpreendente. eu acabava de pegar em mãos uma edição do chamado *Livro dos Mortos do Antigo Egito* (Kemet), que havia chegado, y me dirigia para o quintal onde, ao lado das gatas y debaixo do sol, comecei a ler. eu lia como quem tem fome, não porque eu devorava o livro, mas porque eu saboreava o nosso encontro. logo nas primeiras páginas, eis que Osíris se apresenta diante de mim. “não, não é possível!”, lembro de ter especulado comigo mesma, silenciosamente. meus olhos se encheram de lágrimas, meu coração estava disparado y eu era atravessada por um arrepio cuja extensão parecia exceder os contornos da minha pele. li a nota sobre Osíris y fiz uma pesquisa rápida: filho da terra

(Geb) y do céu (Nut), irmão de Ísis, que depois viria a ser sua esposa, y de Set y Néftis, que depois também se casariam. Osíris é assassinado por Set, que o esquarteja em inúmeros pedaços, espalhando-os por todo o Vale do Nilo. Ísis y Néftis, juntas, recuperam os pedaços mortais de Osíris, rejuntam seu corpo y realizam um ritual de ressurreição. Osíris renasce dos mortos, pleno y triunfante. ele é retratado como um faraó cuja pele pode ser verde ou preto-carvão, repleto de indumentárias reais, geralmente sentado num trono dentro de um santuário cuja forma é uma



urna funerária. Senhor da Eternidade, Neter (Deus) da Vegetação y do Renascimento, eis minha presença diante de minha avó. ligo para minha mãe para falar sobre meu recente encontro, entre minha vó Ozíres, mãe de minha mãe, dona de casa y poeta, neta de escrava, y Osíris, um dos maiores Neter's do panteão kemita. ela já sabia algo sobre esse encontro, não revelou surpresa, apenas quando eu mencionei que Osíris era um Faraó-Deus preto retinto y quando descrevi as características dos seus mistérios

depois de encontrar com Osíris, o escriba Ani, protagonista do papiro, segue sua saga no Duat (submundo). Ani y seu Ba (sua alma na forma de um falcão com cabeça humana) encontram-se diante de Anúbis (Neter dos mortos, humano com cabeça de chacal) y Toth (Neter da escrita, música y magia, humanos com cabeça de íbis). na sua frente há uma balança, na qual Anúbis coloca o Ib (coração) de Ani ao lado de uma pena; caso o coração seja mais leve que a pena, o morto pode entrar no Duat. alguém poderia descrever essa cena como uma cena ética, pois o Ib, lugar ambivalente, entre a razão y emoção, alma y corpo, é o arquivo da vida das mortas: quem teve uma vida justa possui um coração leve; quem teve uma vida vil, possui um coração grave. alguém também poderia dizer que essa cena é ontológica, pois ela gira em torno dos processos de transmutação do ser. entretanto, diante da complexidade dos Mistérios kemitas, os instrumentais analíticos da metafísica ocidental y as ferramentas do pensamento moderno não desvelam nada. *que eles nunca me firam com suas balas, que eu nunca caia indefesa, como uma fudida, no fundo dos seus tumbeiros*

o nascimento da água

entre 2020-2024 eu realizei o estudo *a transição é uma fuga: as poéticas do infinito y o fim da Ontologia*, que foi minha tese de doutoramento em Filosofia. ela partiu de uma intuição: a ontologia não funciona para pessoas trans, nem para pessoas pretas. o maior fundamento da ontologia é a diferença ontológica, a diferença entre ser y ente. eu havia acabado de começar a me harmonizar quando ouvi essa formulação

pela primeira vez. estava sentindo as alterações da minha carne em função da terapia hormonal, um fenômeno meramente ôntico (ente) de acordo com a tradição ontológica; mas, junto da minha carne, era o meu espírito que se transformava radicalmente: choro descontrolado, acessos de raiva, um desejo latente y inédito por feminilidades, erotização dos meus seios, raiva de ocós, raiva de tudo, mudança de nome; todo o s/er atravessado por uma transmutação selvagem, que na maior parte das vezes apresentava-se apenas como crise. intuía, ali, que para pessoas trans, não apenas as que se harmonizam, a ontologia simplesmente não funciona, pois nossa complexidade não obedece ao princípio da separação ontológica. no mesmo processo da transição, eu me reconectava com minha ancestralidade preta y indígena. deixei pela primeira vez na vida, aos 24 anos, todo meu cabelo crescer. de acordo com a metafísica branca, aquele era um fenômeno meramente ôntico (o cabelo crescendo), no entanto, sinto que ele também foi desde o início uma erupção ontológica, pois com ele tive encontros ancestrais (de Salvador a New York), fui capaz de cultivar a beleza y o poder de uma nova existência, forjando um ser completamente novo. aí também a onto/logia estava debaixo dos meus pés; de um lado, a carcaça do ser, do outro, os pedaços do ente nesse estudo, através do relato autobiográfico y da criação artística (entendidas de forma inseparável), investiguei como outras fugitivas do Binarismo de Gênero y do Evento Racial também abalavam os fundamentos da Ontologia y, aí mesmo, o Mundo como o conhecemos, já que a Ontologia é o fundamento não apenas da Metafísica, mas da *Physis*, isto é, da Natureza ou mesmo do Universo. nesse sentido, parte desse estudo passa a ser uma investigação sobre os modos através dos quais as poéticas do infinito abalam o Mundo como o conhecemos, cujo fundamento é a expropriação de terras nativas y a exploração do corpo escravo por parte dos europeus y seus descendentes, como afirma Denise Ferreira da Silva, mas também, como eu argumento, o espírito da colonização dos gregos, em especial dos atenienses, inscritos na sua metafísica totalitária y na sua geopolítica despótica. a partir dessas poéticas, eu começo a

me questionar sobre as estratégias construídas pelas escravizadas y expropriadas y seus descendentes para transformar radicalmente o Mundo como o conhecemos

ela continua bombando direto no coração

a arte, entendida em seu sentido mais vasto, tem tido um papel muito importante y contraditório na transformação do Mundo como o conhecemos, num alcance geográfico y histórico que excede a linearidade temporal y a determinabilidade espacial. quem tem focinho que fareje. penso nas artistas pop pretas influenciando, não sem contradições, o imaginário de todos os mundos sobre o Evento Racial. mas também vou mais longe y bem antes. penso nos quilombos cujas estratégias de autodefesa, que foram fundamentais tanto para desgastar o regime escravista colonial quanto para manter vivas suas descendentes, se encontravam na encruzilhada da guerra com a arte: imagine um preto velho sentado num toco de árvore numa clareira, talhando madeiras y fundindo ferro para fazer lanças; nele, metalurgia y escultura são apenas palavras desconhecidas para aquilo que ele faz de melhor

existe uma espécie de aposta generalizada em grande parte dos grupos historicamente expropriados y explorados pelos europeus (y seus descendentes) y sua ordenação colonial do Mundo, explícita, mas inconfessável, de que o regime da racionalidade discursiva é o meio mais eficiente para efetuar uma transformação radical do presente global. aí se inscreve uma espécie de guerra discursiva. a razão é mobilizada para convencer as mentes da necessidade de transformação radical do Mundo. disputa de mentes. a Justiça, a Ciência (História, Antropologia, Geografia...), a Política são os meios privilegiados de atuação dessa guerra cognitiva, dessa economia retórica

durante meu estudo, uma intuição muito antiga começou a aumentar sua órbita y se expandir. no começo era um incômodo. depois ela virou um sonho. o que eu tenho sentido, a partir da minha experiência, é que as maiores transformações que eu vivi não

foram promovidas a partir de discursos lógico-racionais com os quais eu, eventualmente, me deparei. foram, ao contrário, os sentimentos, as emoções y os afetos que mais me fizeram sair do prumo, alterar a órbita, desviar y derivar. lembro que Revolução é uma palavra usada primeiramente por físicos, para nomear o giro, y mais amplamente, movimento, movimentação. muito da retomada da minha ancestralidade preta tem a ver não tanto com os textos que li, mas com a emoção que senti vendo a alegria de uma amiga preta que passava, depois de anos de sofrimento, por uma transição capilar em 2010. o primeiro livro que eu li de Glissant foi *La Cohée du Lamentin* y o que mais me marcou nele não foram necessariamente as ideias, mas o sentimento fulminante que eu tive de jogá-lo na parede já nas primeiras páginas. esse é um dos livros que mais amodengo. quando eu penso em *4 Waters / Deep Implicancy* (2018), filme de Denise Ferreira da Silva y Arjuna Newman, a primeira coisa que me vem em mente é que, terminada a sessão, no meio daquela pequena multidão, eu olhei aquela estrela y mesmo sem nunca termos nos encontrado antes, eu sabia precisamente que ela era minha mais velha

assim, o que tenho sentido é que a arte, como um campo de criação, mesmo dentro dos limites modernos, é, talvez, a área mais receptível ao trabalho radical das emoções. mais ainda, sinto que muitos artistas também têm essa intuição, que isso não seja consciente ou discursivo pouco importa, y têm buscado fazer do seu trabalho artístico uma ferramenta de transformação do Mundo através da vereda afetiva. são, precisamente, essas criações que têm me instigado, me fertilizado. me interessam aquelas obras que me despertam um incômodo ativo, que, por conta do mistério, me instigam a imaginação, aqueles textos que me deixam ofegante, que me fazem chorar ou que me deixam molhada, aquela performance que te faz querer dançar ou aquela música que te faz querer tacar fogo num Banco ou numa Delegacia, ou aquele livro que te faz imaginar virar um golfinho para roubar um baú com ouro roubado no fundo do mar, ou aquela performance que te instiga diferentes formas de saquear um Museu. eu tenho chamado essa prática de *incendiar os corações*.

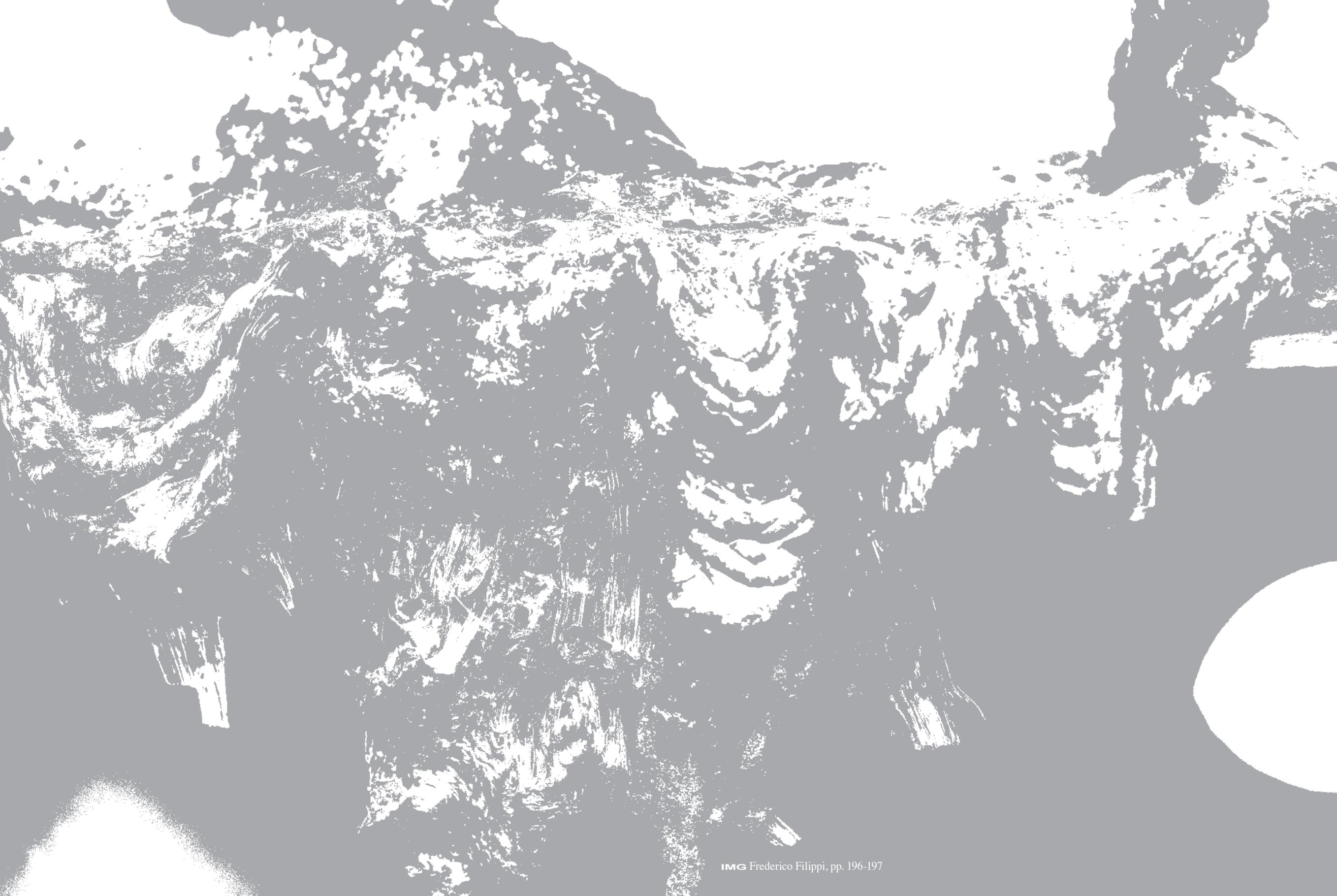
especulo y invento o coração no lastro de *Ib*, mistério kemita entre carne y espírito, emoção y razão, y também na trilha de *Okàn*, palavra yorubá tanto para coração quanto para alma

crio minha arte com intenção! na maior parte das vezes, nela está inscrito o desejo radical de botar abaixo o Mundo como o conhecemos, do nível ontológico ao quântico, acabar com cada molécula dele, em mim inclusive. um feitiço para acabar com tudo! por outro lado, nos meus trabalhos está também sempre inscrito o sonho de imaginar y rememorar formas radicalmente outras de respirar o infinito. sinto tanto a tarefa de destruir o Mundo quanto a de imaginar/rememorar o infinito, como momentos de frutificação, isto é, penso em formas de destruir y imaginar/rememorar que sejam férteis, prósperas y abundantes, buscando me distanciar da lógica cristã do sacrifício, presente nos movimentos sociais, mesmo os mais radicais, que reatualizam o imaginário colonial de que a transmutação demanda sempre privação (da felicidade, do descanso, da alegria, do gozo, do prazer, da abundância, da fartura...). assim, me interessa sobretudo que minha arte provoque esse efeito: chacoalhar, rachar y inseminar emoções, sentimentos y afetos de transformação. para isso, busco emanar em todos os processos essa magia radical, porque sinto que em cada um deles reside a força latente capaz de marcar especialmente alguém. a propósito de algumas performances minhas, talvez alguém se instigue porque em *esplendor, poder y triunfo* (2023), eu risquei as inscrições nas fotos com pedras de poder, ou porque em *nós estávamos esperando por vocês* (2022), as esculturas/paramentos surgiram de brincos feitos do lixo que eu comprava de uma senhora preta retinta no centro de São Paulo, ou porque *tento desenhar secretamente o mapa do nosso lugar* (2022) foi motivada pelo meu desejo de sair do aluguel y desse Mundo. meu feitiço, então, é para incendiar os corações com esses desejos de transformações radicais. é uma forma de fazer as coisas acontecerem, de mudar algo em nós. é também um desejo de despertar outras artes

uma arte contra a Arte. pois também sinto que a arte, mesmo as mais radicais, é também parte da arquitetura da nossa servidão. não me dou ao luxo de nutrir a ficção ontológica de que a arte, qualquer arte, sobretudo as que são feitas dentro desse Mundo, ainda que contra ele, seja essencialmente subversiva. recentemente, temos testemunhado o movimento do Sistema de Arte, do Mercado Editorial, do Mercado Fonográfico abrindo-se à produção de mundos historicamente expropriados pela ordenação eurocolonial do Mundo. ainda que esse movimento, especificamente um arrombamento, seja fruto da luta radical y incansável desses outros mundos, y deva ser celebrado, já é também bastante perceptível que, por um lado, essa entrada tem servido como uma forma de constituir novas maneiras de nos explorar/roubar y de recentrar o branco/europeu na cena geopolítica global, agora como aliado da descolonização, antirracismo, dissidência de gênero etc. e, por outro, por conta de negociações y outras magias, existe também o efeito que essa entrada no Sistema da Arte provoca em certos artistas de outros mundos, seja cedendo ou reproduzindo dinâmicas institucionais, seja reencenando a fábula do sucesso, que acaba, por fim, exaurindo, drenando ou erodindo a sua força radical de transformação

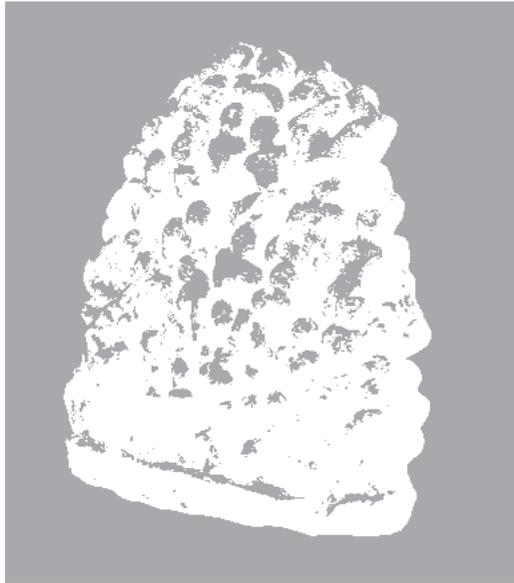
prefiro criar outras ficções
como as emoções têm sido um caminho que eu y outras pessoas que transitam pela arte temos tomado para criar mudanças, tenho imaginado formas de incendiar o Mundo com a água. a ebulição, assim, talvez seja o caminho mais rápido até a Abolição

abigail Campos Leal (Campos dos Goytacazes, RJ, 1988) transita entre a Arte e a Filosofia. É doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e professora da pós-graduação Ciências Humanas e Pensamento Decolonial (PUC-SP). É fundadora do Slam Marginália e autora de *ex/orbitâncias: os caminhos da desertão de gênero* (São Paulo: Glac, 2021) e *Textes à lire à voix haute* (Paris: Brook, 2022). É também curadora do Read My World Festival (Amsterdã, 2024).



Puro fogo santo e poder Jackson Augusto

Ensaio



IMG 1 Paulo Pires,
p. 289

No Brasil de 2024, parece que vivemos uma distopia; uma religiosidade que respira morte nos afetou. Também, não tinha como ser diferente: somos uma nação fundada no sangue de povos inteiros. O espírito que encarnou nos demônios do norte forjou esta terra de tanta injustiça... mas acredito que todos já sabemos essa história, de tantas faces e lados, de um Brasil terrivelmente fundamentalista, cristão, branco e, agora, evangélico!



IMG 2 Dona Romana,
pp. 185-193

1 Arthur Martins. Manifesto por uma Música Pentecostal Brasileira (MPB), 2024. Disponível em https://www.instagram.com/p/C7edGtNOqqX/?img_index=1. Acesso em 9 de julho de 2024.

Por isso, estou aqui para contar outra história, trazer para o centro a visão dos que estão nas margens. Quero discorrer sobre os saberes e formas dos que foram apagados, desvalidados e desconsiderados; neste país, os negros exemplificam plenamente essa realidade. Construir uma religiosidade negra não é só uma questão de epiderme, mas, principalmente, da experiência de que fomos forjados. Discutir uma perspectiva marginal da espiritualidade cristã é, antes de mais nada, um processo de exorcismo dos anseios e expectativas preestabelecidos por aqueles que perpetuam o racismo. O esquecimento é não só a negação de quem somos, mas também uma proposta de construir um outro corpo, que vai ter como encarnação o desejo dos que são senhores das nossas memórias, ou seja, de quem nós somos. Nesse contexto, trago um trecho do Manifesto por uma Música Pentecostal Brasileira (MPB) que diz “é preciso colocar-se na brecha para inventar formas de vida que anunciem a paz e a alegria”.¹

Relatar uma experiência negra evangélica é começar pelo transe e mistério. Enquanto o pandeiro toca e o culto de mais de três horas não acaba, somos deslocados para as brechas de nossa existência. O culto pentecostal é a imagem de um outro Brasil; quem o dirige e sustenta é uma mulher negra. A teologia feita pelas mulheres de coque passa por orações de vida que impõem mãos sobre corpos destinados à morte, refletindo nos sobrinhos que estão presos, nos filhos que estão na criminalidade ou nas netas que, a qualquer momento, podem aparecer grávidas. É nesse contexto que essas mesmas mãos se erguem aos céus, que as músicas entoam os corações, enquanto pessoas clamam para que o racismo e suas mais diversas faces não alcancem suas famílias, para que a ressurreição seja uma realidade e para que aqueles corpos que já tinham o destino da crucificação traçado vençam a morte.

“Para fugir da condição colonial, talvez seja útil mobilizar as ‘línguas estranhas’ e não capturáveis pelo Império”, afirma o manifesto.² Sonhar um Brasil antirracista, que tenta escapar de sua herança colonial, só é possível considerando um levante que também seja pentecostal, feminino e negro. Segundo Martins, é preciso produzir outras possibilidades, outras maneiras de cantar, dançar ou confessar a fé. Ser um negro evangélico é quase nascer de novo para a sua religiosidade, já que, muitas vezes, ser cristão, neste país, significa ser branco, vestir-se como branco, orar como branco, dançar como branco ou até falar como branco. Precisamos resgatar o mistério da linguagem e a diversidade de identidades que o pentecostes nos traz. Isso significa que qualquer tecnologia, filosofia, organização, movimento, sopro que siga em direção da emancipação da humanidade negra tem a ver com negritude e com toda a história de nossos antepassados. Estamos expondo uma visão negro-africana de mundo que ultrapassa confissões de fé, religiões e geografias. Então, considerando a libertação que existe na espiritualidade, no contexto do povo negro, ela e sua força sempre nos salvaram, independentemente da religião. Na Revolta dos Malês,³ a espiritualidade negra dentro da experiência islâmica nos trouxe vida e esperança de liberdade; na Revolução Haitiana,⁴ tínhamos o Vodou como maior expressão de motivação espiritual para a libertação e independência do povo negro; nos Estados Unidos, a igreja negra protestante e sua espiritualidade foram responsáveis pelo Movimento dos Direitos Civis⁵ e se tornaram um dos braços mais fortes do movimento negro no país; e, na África do Sul, os bispos negros metodistas e anglicanos foram protagonistas importantes, liderando protestos pelo fim do Apartheid,⁶ juntamente com Nelson Mandela, que vinha do metodismo. A espiritualidade tem uma força de emancipação, quando se trata da perspectiva negra. Não podemos ignorar isso na história.

É aqui o desafio é conectar parte do povo brasileiro com um Deus Negro, afirmando que há uma maneira negra de fazer teologia, arte, religião, cultura e comunidade. Quem é Deus? Para pensarmos em uma experiência negra a partir do divino, é preciso estabelecer a identidade desse Deus. Steve Biko⁷ vai dizer que a teologia negra “pretende descrever o Cristo como um Deus lutador, e não como um Deus passivo” e que ela “procura trazer Deus de volta para o negro e para a verdade e a realidade da sua situação”.⁸ Assumindo essa visão de Biko sobre o sagrado, temos um Deus que não é omissivo diante de grandes injustiças. Isso se confirma quando lembramos da obra dos Racionais MC’s, que diz que “Deus me guarde, pois eu sei que ele não é neutro, vigia os ricos, mas ama os que vêm do gueto”.⁹ Para a experiência negra, Deus tem lado na história; ele luta e defende a vida dos que mais precisam. Antes de continuarmos esta reflexão, acho importante definirmos o que é Teologia Negra, e como ela se conecta com uma experiência profunda de produção de tecnologias de sobrevivência.

A Teologia Negra é uma teologia do povo negro e para

ele, um exame de suas estórias, contos e ditos. É uma

investigação de mente feita nas matérias-primas de nossa

peregrinação, contando a estória de ‘como nós vencemos’.

Para a teologia ser negra, ela deve refletir sobre aquilo que

significa ser negro.¹⁰

2 Id., *ibid.*

3 A Revolta dos Malês foi a maior revolta de escravos no Brasil, ocorrida em 1835, em Salvador. Cerca de seiscentos africanos escravizados lideraram o movimento em busca de liberdade religiosa e direitos iguais.

4 A Revolução Haitiana foi uma insurreição de escravos autolibertados contra o domínio colonial francês em São Domingos (atual Haiti). Começou em 1791 e terminou em 1804, com a independência da ex-colônia e criação da primeira república negra do mundo. O Haiti se tornou o primeiro país das Américas a abolir a escravidão e o segundo a conquistar sua independência da Europa.

5 Levante (1950-1960) que visava acabar com a segregação racial e a discriminação contra os afro-americanos. Seu principal objetivo era alcançar a plena igualdade legal. Contou, entre seus líderes, com Martin Luther King Jr. Entre suas conquistas, estão a aprovação da Lei dos Direitos Civis (1964), que proibiu a segregação em lugares públicos, e a Lei do Direito ao Voto (1965), que protegeu o direito de voto dos afro-americanos. Contribuiu para o crescimento do movimento Black Power e para o empoderamento dos afro-americanos.

6 O Apartheid (1948-1994) foi um regime de separação racial que ocorreu na África do Sul. Privilegiava a elite branca, excluindo negros e outras minorias dos espaços públicos, educação de qualidade e principais postos de trabalho.

7 Steve Biko (1946-1977) foi um importante ativista político na África do Sul e um dos fundadores do Movimento da Consciência Negra da África do Sul. Seu assassinato, em detenção policial, em 1977, transformou-o em mártir da luta anti-Apartheid.

8 Steve Biko. “Black Theology”. In: Basil Moore (org.). *Black Theology: The South African Voice*. Londres: C. Hurst & Company, 1973.

9 Racionais MC’s. “Negro drama”. In: *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.

10 James H. Cone. *O Deus dos oprimidos*. Tradução de Josué Xavier. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985, p. 27.

11 Não confundir o Israel bíblico com o atual Estado de Israel. O Israel bíblico foi uma grande civilização que viveu há cerca de mil anos a.C., liderada por reis, como Salomão e Davi. Depois de Salomão, esse reino se dividiu entre Judá e Israel, enfraquecendo-se e sendo dominado por diferentes potências, levando, finalmente, à diáspora (quando o povo judeu se espalhou pelo mundo). O atual Estado de Israel, por sua vez, foi criado em 1948, no território histórico e bíblico de Israel. É uma nação reconhecida pela ONU, com a capital religiosa em Jerusalém e a capital política em Tel Aviv. Sua população é composta por judeus, muçulmanos e uma minoria de cristãos.

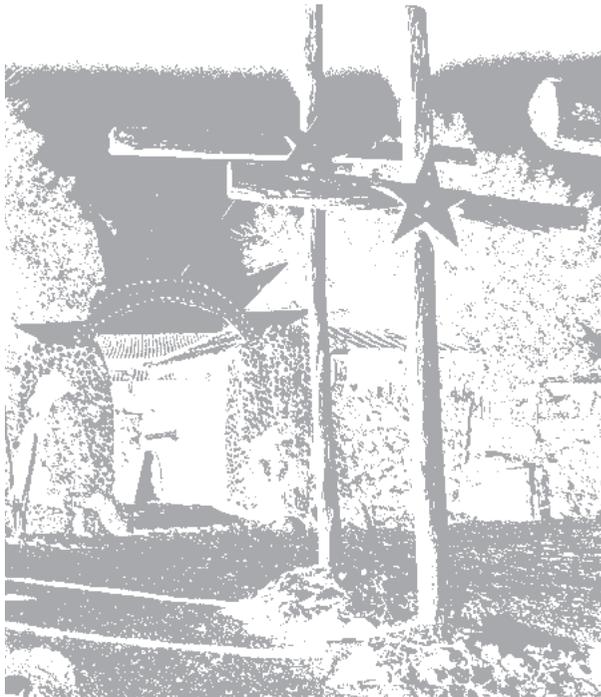
12 Daniel Cerqueira; Samira Bueno (coord.). *Atlas da violência 2024*. Brasília: Ipea; FBSP, 2024. Disponível em <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>. Acesso em 9 de julho de 2024.

Criar um pensar teológico negro segundo James Cone é justamente falar de como sobrevivemos ao deserto e à pena de morte a que nos condenaram. Precisamos contar como fugimos das prisões, desviamos das balas e chegamos nos quilombos, como levantamos nossas favelas e sonhamos com uma terra que mana leite e mel, que nos foi prometida como um lugar que jorra uma água que é fonte de vida inesgotável e inegociável.

Por isso, só é possível pensar em uma religiosidade negra quando estamos comprometidos com a realidade do povo afrodescendente no mundo. Essa espiritualidade que herdamos nos ensina sobre um sagrado que é oculto, que nasce do mistério, que dança em meio a milagres, que se expressa na sua infinitude e nas coisas que não podem ser explicadas. A religião negra não é um projeto iluminista que tenta captar Deus como um termo ou conceito filosófico. Ele existe só quando o experimentamos ou no momento em que o divino toma posse do nosso corpo, seja no transe, seja em atos de justiça, amor e misericórdia em direção ao próximo.

Nesse movimento de retomada da nossa visão de mundo sobre o sagrado, olhamos para os textos bíblicos, partindo da ideia de que estamos falando de um conjunto de livros que são um testemunho de fé comunitário acerca das ações de um Deus que intervém na história de um povo que estava em condição de escravidão, e a sua aliança com esse povo vem por conta disso. Ele olhou a aflição do povo e se levantou em seu favor contra os senhores de escravizados. Então, proponho aqui o encontro entre a Cruz e o Tronco, dois objetos de tortura. Quando pensamos em uma espiritualidade que parte da figura de Jesus, só consigo ver uma pessoa negra. A negritude de Jesus não está necessariamente na sua epiderme ou no fato de ele ter nascido e se refugiado no Egito (seria muito complicado esconder uma criança branca em Kemet), mas sim na experiência da Cruz. Jesus nasceu como criança em um território ocupado pelo Estado com um decreto de morte contra ele, assim como as crianças negras da favela que nascem em um território ocupado pelas forças policiais, que fuzilam meninos e meninas enquanto estão indo para a escola ou brincando na calçada de suas casas, ou mães grávidas que estão indo trabalhar. Jesus Cristo era conhecido por ser de Nazaré, uma das periferias do Israel bíblico.¹¹ Ele morreu da pior maneira que o Estado romano podia assassinar alguém, enquanto o povo gritava “crucifica-o”, como um corpo que não merece misericórdia, que não tem sua humanidade reconhecida e, por isso, merece a morte. Segundo o *Atlas da violência 2024*,¹² em 2022, corpos de jovens negros tombaram aproximadamente a cada 30 minutos na mão do Estado brasileiro, atravessados por balas de fuzil, da pior maneira que as forças estatais podem assassinar alguém, aos gritos de “bandido bom é bandido morto”, ou de “podem mirar na cabecinha”, ou enquanto afirmam que “podem ir até à ONU” que não terão misericórdia. Por isso é importante perguntarmos: como Jesus morreria caso ele vivesse no Brasil colonial? Provavelmente no tronco, à base de chicote, com a permissão da igreja católica. Enquanto seus discípulos estariam em quilombos, longe dos olhos do poder colonial, planejando um movimento que colocaria medo no império português, assim como foi Palmares. Afinal, o significado de Jesus para um corpo negro que experimentou a violência extrema é como ter um encontro em meio ao caos que o racismo organiza; é não levar em conta os brancos e suas demandas; é revirar o mundo e suas estruturas.

Mas Jesus, que parecia vencido pela morte, cruz e império, ressuscitou no terceiro dia. A sua ressurreição é um recado vivo, dizendo que a morte não tem a última palavra sobre a vida, que o poder manifestado na sua trajetória iria continuar colocando fogo nesse mundo caído e de grandes injustiças. Assim como Jesus, que ressuscitou a cada sentença de morte que lhe foi imputada, o povo negro ressuscita todos os dias neste país, somos 56% da população diante de uma elite que sonhava com o nosso desaparecimento, vencemos o império, o tronco e o chicote. Nosso poder de ressurreição vem após três séculos, de um cativo em que nos prendiam, e saímos dele para construir quilombos, palmares e favelas inteiras que continuam a sonhar com a vida e com os nossos ancestrais, com quem aprendemos a ser teimosos, a enganar a morte e a desobedecer os poderosos.



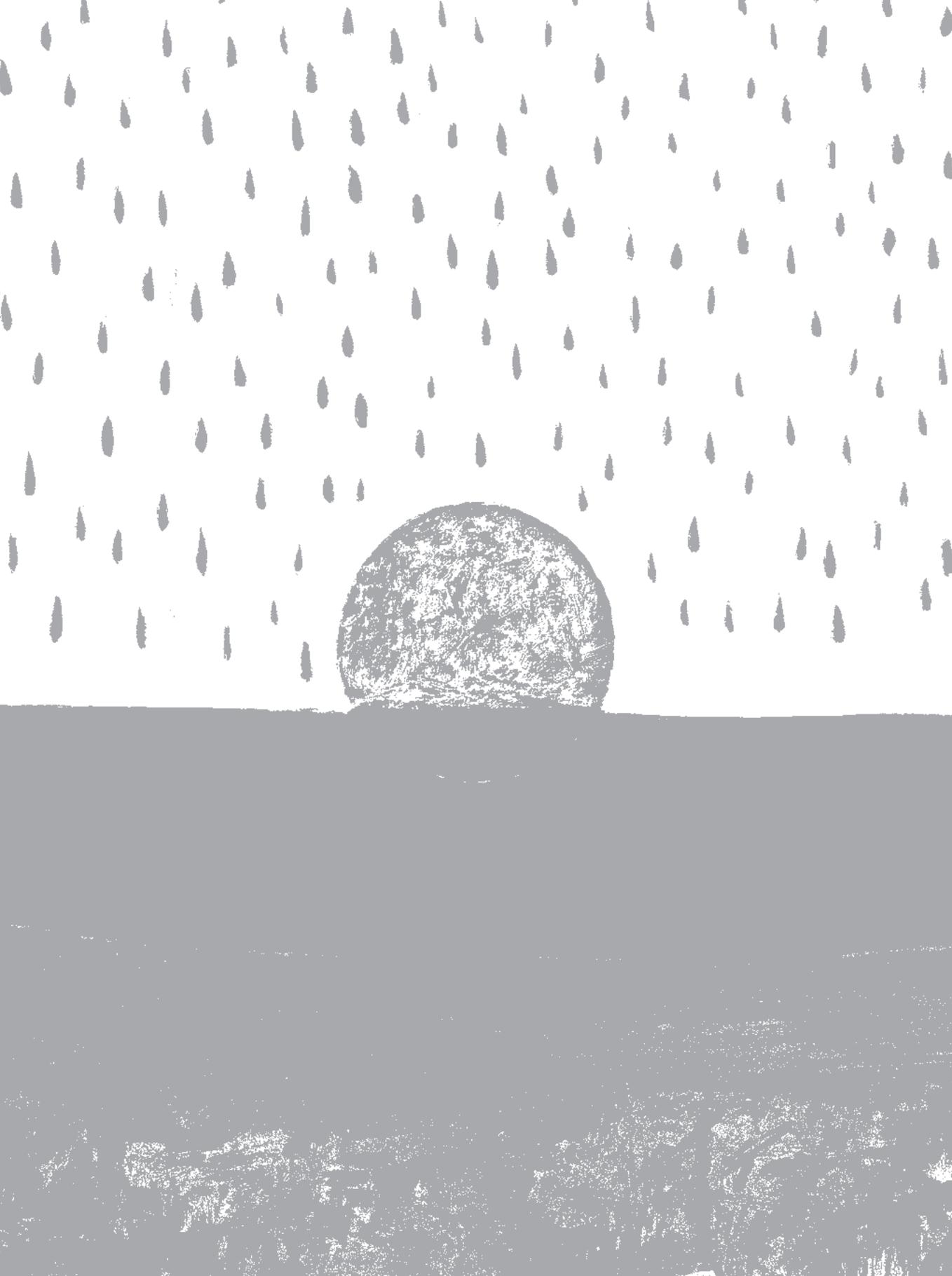
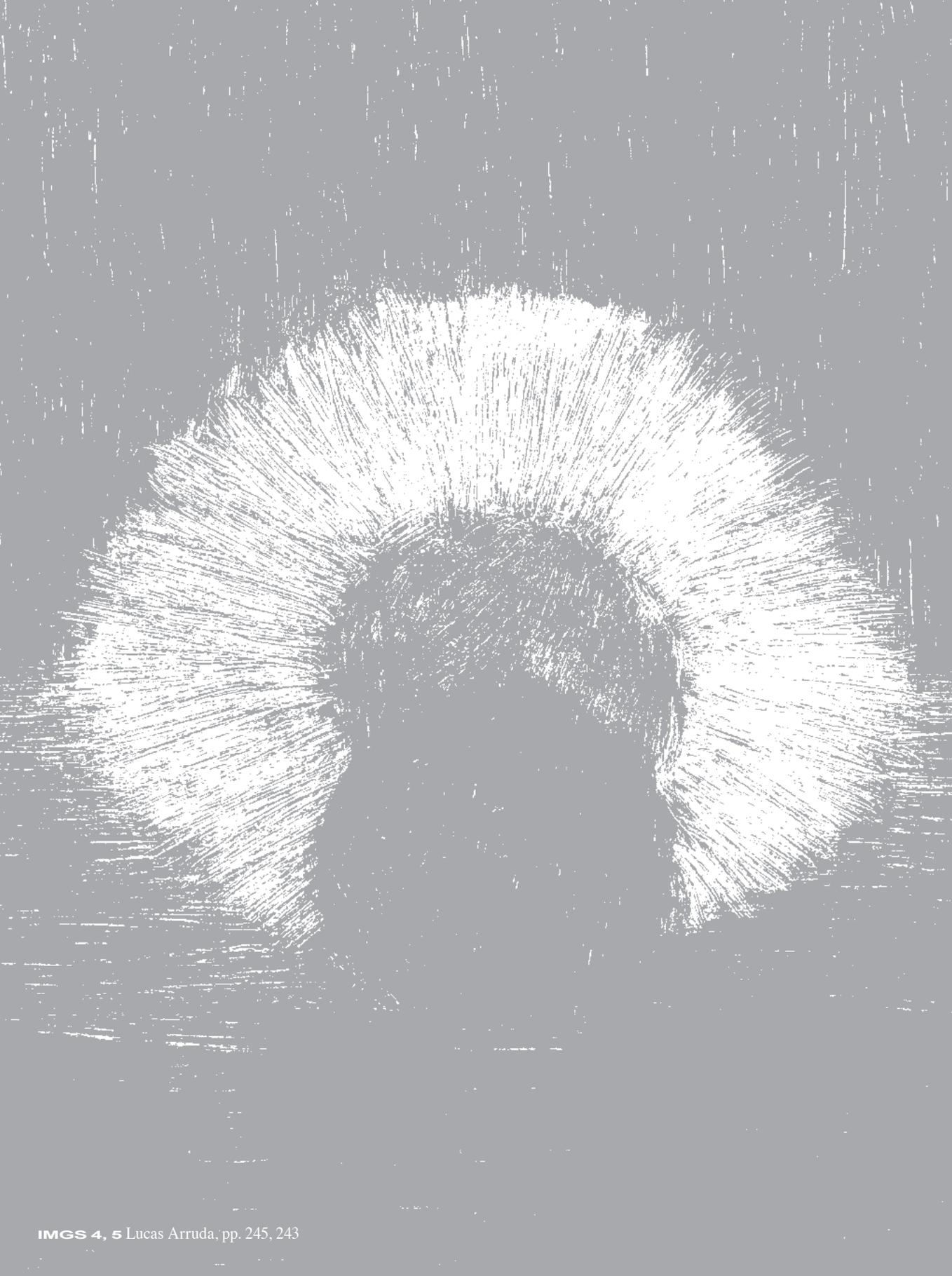
IMG 3 Dona Romana,
p. 185

O fogo, segundo as narrativas bíblicas, tem a função de purificar uma cultura corrompida pela violência e ganância, e o poder para Jesus só fazia sentido quando subvertido.

Afinal, os menores eram os maiores em seu reino, segundo Maria, Ele “depôs dos tronos os poderosos e elevou os humildes. Encheu de bens os famintos e despediu vazios os ricos” (Lucas 1:52-53). Traduzindo isso para a experiência negra, o poder de Jesus está na derrubada dos que agem sistematicamente em direção às injustiças; Ele se revela na derrubada do racismo, em cada oração que se levanta clamando pela vitória de cada pessoa negra desempregada neste país, em cada pregação e ação em direção à população de rua brasileira, que é majoritariamente formada por homens negros, o fogo e o poder se manifestam em cada família negra que dribla os planos de morte que tentam nos encurrar para as ruas, o caixão ou os presídios.

E como diz o louvor “500 graus”, que quando o fogo cai “toda enfermidade não resiste e sai [...] destruindo tudo que aflige você” e que todo esse poder e movimento “já fez o inimigo fugir de você”. Essa música, que surge da experiência pentecostal brasileira – que é a denominação mais negra no Brasil –, nos deixa um recado: que a espiritualidade entoada canta sobre a realidade que vivemos, por isso, precisamos nos perguntar: o que nos aflige enquanto pessoas negras? Se não o racismo, o que mais nos adocece? Se não o racismo, qual o maior inimigo do povo negro no Brasil? De alguma maneira esse fogo santo e esse poder apontam todos os dias para a ressurreição diária que promovemos, a vitória que o povo negro canta é o fim do racismo, o céu que o povo negro sonha é o fim de suas aflições e a quebra da vara de castigo daqueles que nos oprimem.

Jackson Augusto (Recife, PE, 1995) é comunicador, integrante da coordenação nacional do Movimento Negro Evangélico e da Coalizão Negra por Direitos, e conselheiro do Instituto Fogo Cruzado Brasil. É graduando em Teologia e Jornalismo, já trabalhou junto a organizações como Instituto Vladimir Herzog, PerifaConnection e Anistia Internacional Brasil. Cofundador do Instituto Commbne, organização voltada para a comunicação antirracista na diáspora africana. Já foi colunista no The Intercept Brasil, tem textos publicados na *Folha de S.Paulo*, *Marco Zero Conteúdo*, *Revista Amarello* e *Revista Continente*.



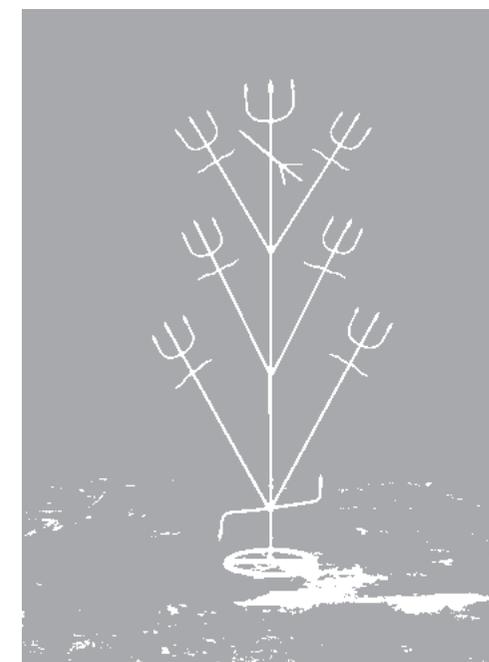
Dançando nas encruzilhadas Sidnei Barreto Nogueira

Ensaio

Mil graus

38º Panorama da Arte Brasileira

*Àgò, meu respeitoso pedido de licença para sentir e proferir palavras com sentido e para fazer sentir;
Àgò de palavra;
Àgò, aos primórdios;
Àgò, à origem das origens;
Àgò, aos que vieram antes e aos que virão depois de nós;
Àgò, à força criadora;
Àgò, à cabaça-útero-ancestral;
Àgò, para que possamos existir e que existir sem rótulos, sem pesos e sem medidas nos seja suficiente;
Àgò, a todes, todas e todos;
Àgò, às forças da natureza;
Àgò, àgò, àgò;
Àgò, para cruzar a linha reta e gerar encruzilhada, àgò;
Àgò, para entrar,
Àgò.*



Peço àgò para sentir. Sentir a partir, na, com e através da encruzilhada de Èsù. Trago a encruzilhada como território epistemológico de cura. A encruzilhada é um território da fertilidade. A encruzilhada produz e aceita novas possibilidades, aceita o que lhe é estranho, diferente, desproporcional, fora dos padrões da linha reta e, por isso, nunca precisamos tanto de saberes de encruzilhada.

Èsù é maior que uma noção preestabelecida de mito, divindade, um Deus. Èsù é tecnologia ancestral. Èsù é filosofia, antropologia, sociologia, geometria, biologia. Èsù é um acelerador de moléculas. Èsù é gerador de possibilidades. Ele é, a um só tempo, tudo e nada, silêncio e grito, ontem, hoje e amanhã em sincronia. Èsù é a força-criadora das possibilidades, identidade e alteridade, o eu e o outro, o aqui, lá e acolá juntos e se encontrando no centro da encruzilhada.

Èsù não é definível, determinado, ideia fixa, modelo, dogma. É quase impossível dizer quem Èsù é, mas é possível dizer o que Èsù não é.

Èsù não é encarceramento.

Èsù faz o erro virar acerto e o acerto virar erro.

É numa peneira que ele transporta o azeite de dendê que compra no mercado; e o azeite não escorre dessa estranha vasilha.

Èsù matou um pássaro ontem, com uma pedra que somente hoje atirou.

Se ele se zanga, pisa nessa pedra e ela põe-se a sangrar.

Aborrecido, ele senta-se na pele de uma formiga.

Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro.¹

No centro da cultura das CTTro² – Comunidades Tradicionais de Terreiro, estão os saberes originários dos negres escravizados no Brasil. No centro dessas comunidades, está a fertilidade da encruzilhada e da contradição que é Èsù.

Os povos e comunidades tradicionais de terreiro, desde a tradição Batuque do Rio Grande do Sul, desde o Xangô de Pernambuco, desde o Candomblé da Bahia, desde as Juremas do Nordeste até as Umbandas da Região Sudeste, possuem um código complexo e refinado, com língua, cultura, modos de pensar, ser, fazer e sentir.

Na essência da cultura de terreiro, o que temos é a liberdade existencial.

Mas vivemos uma crise que chamo de “encarceramento existencial”.

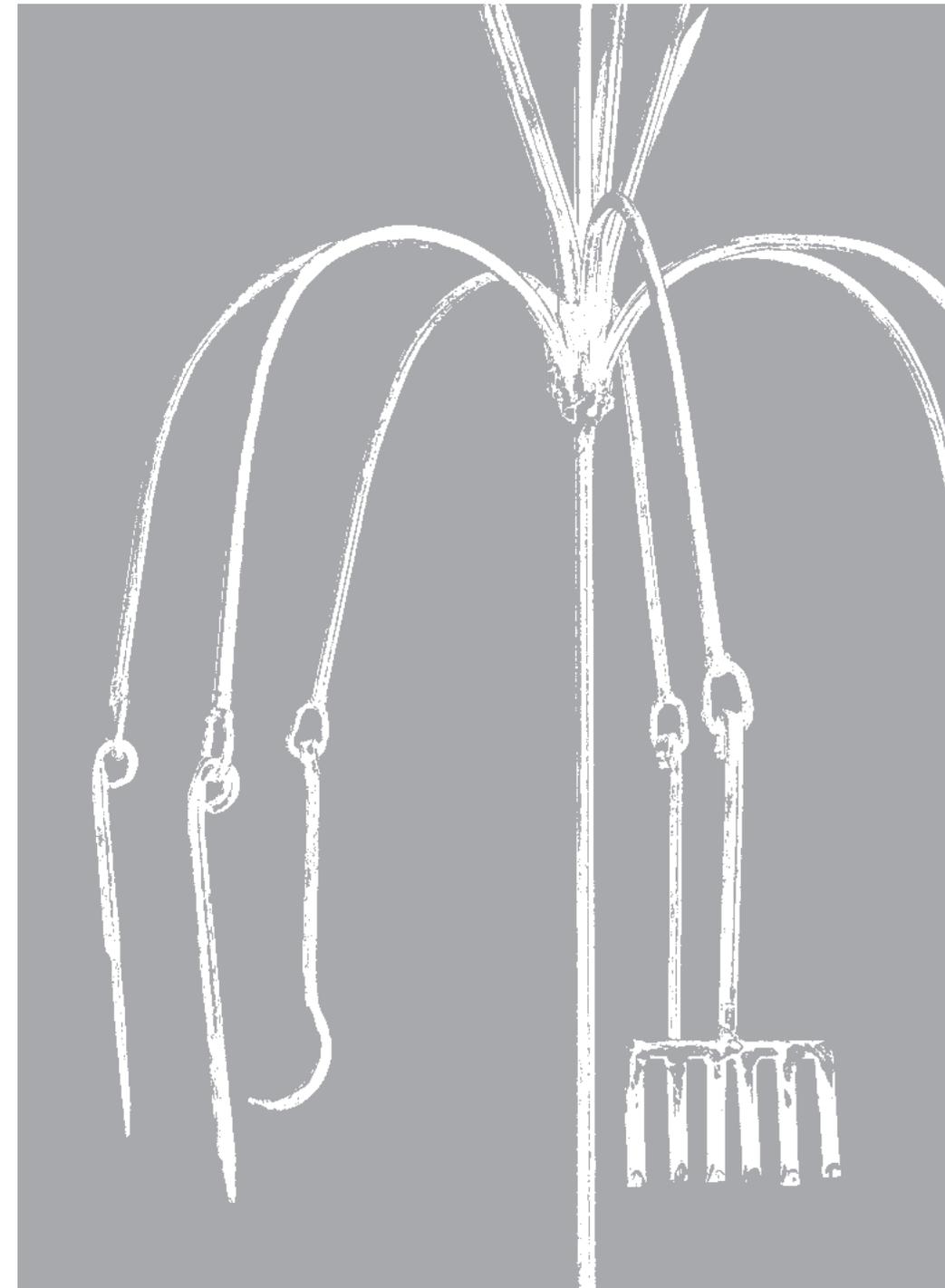
Não são só nossos corpos que estão encarcerados, mas também nossas mentes, nossos desejos, nossa criatividade, nossa capacidade de amar, de ser, de existir.

A sociedade contemporânea decide quem pode e quem não pode existir e como podemos existir, ou seja, os limites existenciais.

Precisamos voltar a poder existir, (re-)sistir para existir. A nossa luta é por existência.

1 Pierre Verger. *Fatumbi: Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio, 2002, p. 78.

2 CTTro – terminologia adotada para Comunidades Tradicionais de Terreiro. Territórios institucionalmente religiosos, recriados no Brasil como possibilidade de manutenção e convivência de uma cultura e sociedade “africana” escravizada. Os terreiros foram ressignificados no Brasil como possibilidade única de manutenção de crenças, saberes e do senso “africano” de comunidade. A expressão adotada pretende aglutinar todas as diferentes tradições afro-indígenas que resistem até hoje em todas as regiões do Brasil.



Mo wà – eu existo!

Na cultura yorùbá, há uma expressão linguística muito significativa e que se manifesta como oposição à noção de encarceramento existencial.

Essa expressão é utilizada quando você encontra uma pessoa. Trata-se de um cumprimento inicial. Uma pergunta para saudar e, com cordialidade, saber se está tudo bem com a pessoa.

[Pergunta] “Se àlàáfîà ni?” – “Como você está?” ou “Você está em paz?”

A resposta possível à saudação-cumprimento é o que mais nos interessa:

[Resposta] “Mo wà” – “**Eu existo.**”

Ou

[Resposta] “Àlàáfîà ni.” – “Estou em paz.” – “Eu tenho paz.”

A pergunta e a resposta juntas têm melodia, têm arte, têm poesia existencial.

[Pergunta] “Se àlàáfîà ni?” – “Como você está?” ou “Você está em paz?”

[Resposta] “Mo wà” – “**Eu existo.**”

[Resposta] “Àlàáfîà ni.” – “Estou em paz.” – “Eu tenho paz.”

Em duas expressões cotidianas, temos a negação do encarceramento existencial.

Eu existo e, por poder existir, estou em paz.

É a possibilidade de existir que traz a paz, o amor, a felicidade, a abundância e, sobretudo, a igualdade.

Quando somos os alvos do encarceramento existencial, deixamos de existir de modo espiritual, para existir dentro de jaulas que aprisionam os corpos e as mentes. Enrijecemos e deixamos de nos mover como existências forjadas pelo fogo, pelo ar, pela água e pela terra.

No mundo, tudo se move. Por que não podemos mais nos mover para dentro de nós?

E não dançamos mais!

Precisamos voltar a dançar.

No terreiro, dança-se, dança-se o tempo todo, dança-se no sentido anti-horário, porque se dança olhando para e em honra aos nossos ancestrais.

Dança-se para a vida e para a morte. Dança-se para a doença e para a saúde. Dança-se para a tristeza e para a alegria. Dança-se para se reviver a nossa jornada mítico-ancestral. Dança-se para sentir a ancestralidade e para dizer ao corpo que ele pode se mover e sentir cada movimento. Dança-se para a cura do corpo ao ser sintonizado com a voz ancestral dos tambores. Dança-se para tudo. Dança-se para a vida.

A dança cura, a dança expande, a dança, no seu sentido mais amplo, com seus giros, saltos, movimentos suaves e bruscos, diz ao corpo e à mente para que neguem um medo encarcerador.

É uma dança que nos leva para trás e para a frente; dançar é sempre um vaivém contínuo. Toda dança acontece no gerúndio, na continuidade e na expansão do corpo e da mente. Quando dançamos, somos levados – por meio de um movimento já feito – aos nossos ancestrais e a todes aqueles que já dançaram aquela dança.

A dança só acontece no encontro do corpo-coração e mente/cabeça – ará-okan e Orí – e, por isso, a dança une, a dança nos leva a aceitar o movimento da vida e da encruzilhada que nos constitui.

Só poderemos nos curar de um encarceramento existencial dançando na encruzilhada com Èṣù. Porque o mesmo encarceramento, que nega a possibilidade existencial de Èṣù, impede a dança da vida.

Èṣù também é o maestro da melodia existencial, e precisamos aceitar sua regência de encruzilhada.

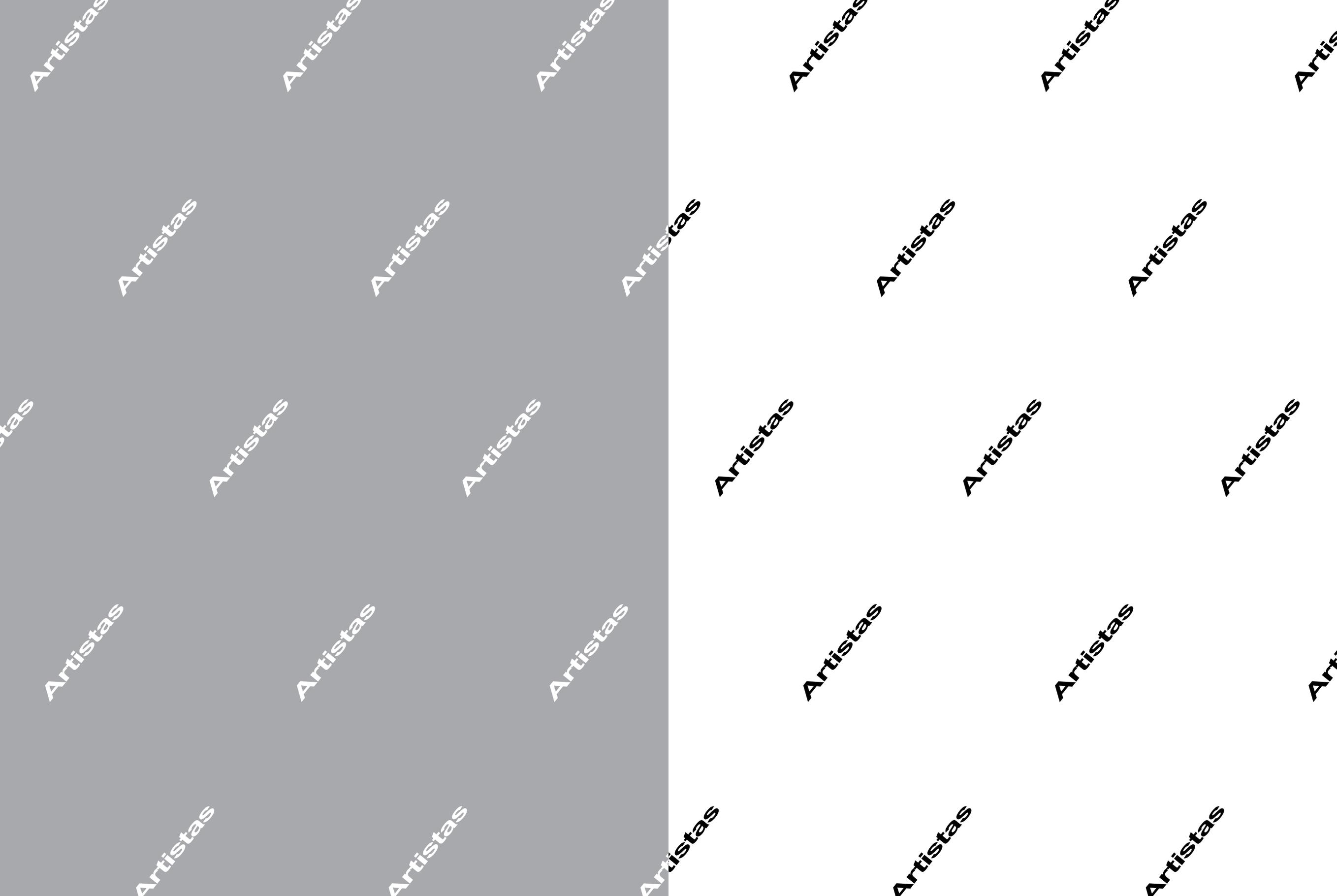
Precisamos dançar, dançar com amor, dançar com liberdade, dançar para a vida e celebrá-la, dançando.

Dancemos para existir!

Mo wà!

Laroyê Èṣù!

Sidnei Barreto Nogueira (Santo André, SP, 1968) é linguista, escritor e líder espiritual. Doutor em Semiótica e Linguística pela Universidade de São Paulo (USP), é coordenador e professor do Instituto Ilê Ará: Instituto Livre de Estudos Avançados em Religiões Afro-brasileiras. Também lidera a Comunidade da Compreensão e da Restauração Ilê Asè Sangó (Ccrias-SP). É escritor e colunista da revista *Carta Capital*.



Adriano Amaral

Ribeirão Preto, SP, 1982

Uma natureza sem nome, formada por hibridismos de todo tipo, atraí-nos com um magnetismo assombroso. Novas formas, cores e texturas se liquefazem numa mistura que agarra nossa atenção, provocando os sentidos e a memória, lançando-nos no fio cortante entre o estranho absurdo e o conhecido familiar.

Adriano Amaral combina materiais e processos de diferentes contextos para criar objetos e sistemas únicos. O artista usa resíduos de equipamentos e produtos industriais, bem como partes de animais, vegetais e minerais para compor elementos neotéricos que estabelecem suas próprias regras biológicas. Em sua obra, é difícil até mesmo discernir entre o sólido, o líquido e o gasoso, ou saber o que está emergindo e o que está em decomposição. Ao tomar o pensamento escultórico como método, ele trabalha num balanço sensível entre a livre intuição e a prática laboratorial. Nesse sentido, seu trabalho propõe experimentos complexos para discutir a qualidade física e espiritual das coisas que compõem o mundo e a jornada do ser humano no planeta. Seu barroco druida-futurista nos põe diante de uma abundância de soluções estranhas, como raízes fundidas em tubos de lâmpada, ninhos de insetos translúcidos, pássaros e hortaliças de silicone, espelhos-d'água de metal, entre outras situações e criaturas de um repertório inesgotável. Em seus ambientes, compostos por diferentes temporalidades e temperaturas, mergulhamos sempre no desconhecido, no mistério insondável cravado entre o orgânico e o artificial, o corpo e a máquina, o telúrico e o alienígena, a nostalgia e a novidade. Nas zonas indefinidas invocadas pelo artista, tudo que a princípio parece inexplicável nos aproxima de novos afetos e perspectivas. Entre o que já foi e o que ainda virá, a pulsão de novas frequências anuncia o alvorecer do antropoceno e, com ele, as incontornáveis implicações das ações humanas com sua natureza interior e com o ecossistema terrestre. No abismo do oculto, a atenção radical aos processos da matéria pode nos levar à sublimação espiritual, revelando a fluidez e a metamorfose como destino inescapável de tudo que é vivo, jogando luz sobre questões existenciais do passado, do presente e dos possíveis futuros.

Para o 38º Panorama, o artista criou uma instalação comissionada para o térreo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). A obra, intitulada *Cabeça-d'água* (2024), é uma cápsula octogonal que pode ser contemplada como uma escultura em si ou experienciada como uma estrutura arquitetônica contendo diferentes gestos. Nas paredes desse espaço, peças inéditas da série *Pinturas protéticas* (2022-), feitas com corte a laser sobre silicone, transliteram imagens prosaicas colhidas pelo artista na internet, criando hologramas tangíveis de cores ácidas e traçados que aludem tanto às projeções digitais quanto aos bordados e filigranas. Algumas dessas obras são estruturadas em três partes pontiagudas e articuladas, como pequenos oratórios em forma de capela. Ao redor, outras esculturas remetem a uma natureza reformulada pelos efeitos de uma tecnologia duradoura, como dois objetos suspensos compostos pela fundição de chuteiras, patas de aves e outros materiais. São como talismãs pagãos de tempos vindouros, conjurando uma nova iconografia. A atmosfera do ambiente, marcada por um caráter esotérico e ritualístico, é arrematada por sua peça central: um tanque octogonal com um líquido viscoso no qual crânios de homínídeos recobertos por uma lânguida mortalha descem do teto para ser

162

banhados continuamente. A obra comenta a condição humana atual, seus índices de transformação e paradoxos vitais, colocando-a em perspectiva temporal radical. No entanto, mais que uma representação, o trabalho propõe uma imersão psicocorporal, despertando sensações e estados de espírito ligados ao fascínio pelo quimérico.

Com essa instalação, Adriano Amaral resgata a tradição simbólica da forma geométrica de oito lados e ângulos. Em muitos lugares do mundo, desde a Antiguidade, é comum o octógono aparecer em padrões arquitetônicos e ornamentais. Sua simbologia está ligada à integração entre o mundo material e o espiritual, por meio da harmonia entre o quadrado — símbolo da terra — e o círculo, que representa o céu, a dimensão divina. Trata-se, portanto, de uma chave de transição, ou um canal entre o plano físico e o plano celestial. Não por acaso, em algumas tradições, o octógono está relacionado à regeneração ou ao renascimento que conduz à elevação espiritual. Em diversas igrejas cristãs, por exemplo, os batistérios assumem a forma octogonal para indicar a renovação e o acesso a outros planos, por meio do batismo. Diante das vertigens do ultradesenvolvimento científico, a obra evoca mistérios imemoriais e a aspiração à transcendência, incorporando a encruzilhada entre materialidade radical e ascensão mística.



Cabeça D'água, 2024, placas de alumínio, MDF, plástico, lâmpadas, PVC, alumínio e aço carbono [aluminum sheets, MDF, plastic, light bulbs, PVC, aluminum, and carbon steel], 708 x 525 x 525 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

○ estudo da obra [study of the work]

163



Sem título [Untitled], 2024, borracha de silicone, acrílico, feltro, linha, nylon, pigmentos, nanquim, grafite, impressão, alumínio e parafusos [silicone rubber, acrylic, felt fabric, thread, nylon, pigments, ink, graphite, print, aluminum, and screws], 84,5 x 80,5 x 8 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], 2024, borracha de silicone, acrílico, feltro, linha, nylon, pigmentos, nanquim, grafite, impressão, alumínio e parafusos [silicone rubber, acrylic, felt fabric, thread, nylon, pigments, ink, graphite, print, aluminum, and screws], 84,5 x 80,5 x 8 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

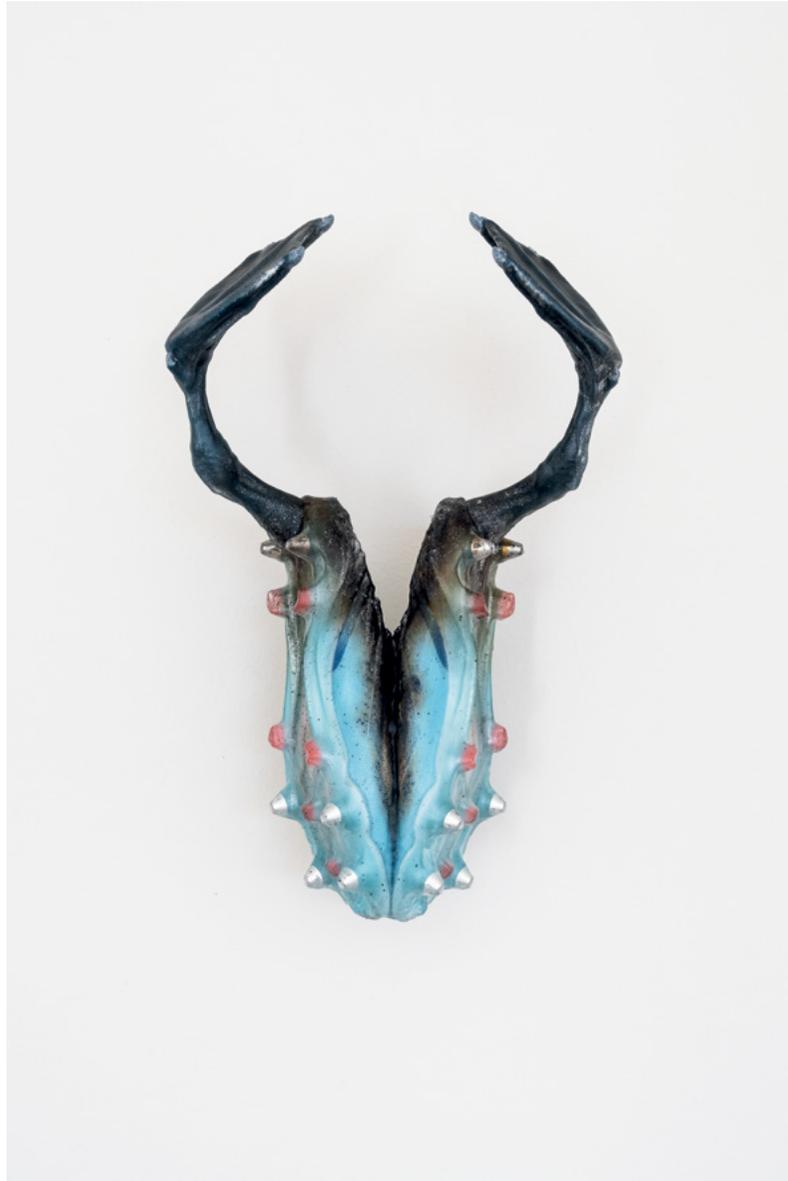


166



Sem título [Untitled], 2024, borracha de silicone, acrílico, couro metalizado, nylon, pigmentos, nanquim, grafite, impressões, madeira, dobradiças e parafusos [silicone rubber, acrylic, laminated leather, nylon, pigments, ink, graphite, prints, wood, hinges, and screws], 66 x 82,5 x 12,5 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

167



Sem título [Untitled], 2024, chuteiras de futebol queimadas, impressão 3D de patas de cisne, borracha de silicone, espuma estrutural, grafite, sementes, pó de alumínio, pó de ferro, parafusos e estrutura de inox [*burnt football boots, 3D prints of swan feet, silicone rubber, structural foam, graphite, seeds, aluminum powder, iron powder, screws, and stainless-steel structure*], 45 x 28 x 20 cm. Coleção do artista [*Artist's collection*]



Sem título [Untitled], 2024, estrutura de alumínio, chuteiras de futebol queimadas, patas de ganso, gafanhotos secos, borracha de silicone, e microesferas refletivas de vidro [*aluminum structure, burnt football boots, goose feet, dried grasshoppers, silicone rubber, and reflective glass beads*], 71 x 26,5 x 18 cm. Coleção particular [*Private collection*]

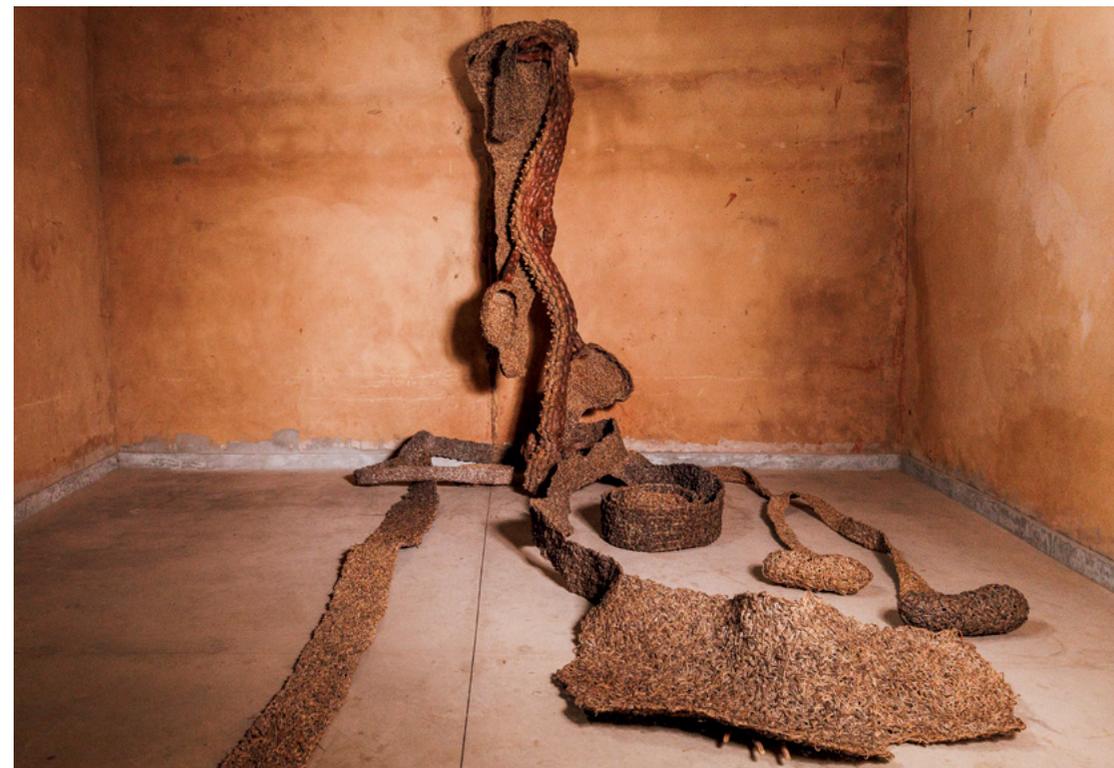
Advânio Lessa

Lavras Novas, MG, 1981

Uma segunda natureza emerge fortalecida. Sua verticalidade estonteante celebra a matéria orgânica como gênese do mundo, mas também revela processos e intervenções sutis da criação humana. O baile de formas e movimentos promove um encantamento inexprimível, que só pode existir no fio que entrelaça o que está no mundo com o que é pura invenção.

A obra de Advânio Lessa está intimamente conectada à atividade da agricultura e à região de Lavras Novas, tanto em relação a sua natureza orgânica, como a sua história e organização quilombola. Seu trabalho nasce da confluência entre os legados recebidos da família de seu pai — descendente de tropeiros, que desbravaram caminhos na selva para circular bens de valor comercial — e da família de sua mãe, em que a tradição da cestaria percorreu gerações. A matriz do “seu serviço” — como gosta de dizer — é o conhecimento dos antigos em relação à mata e ao trato da terra, e aos refinamentos e entrelaçamentos de materiais. O resultado são esculturas de grande escala, permeadas por ricos detalhes, que incorporam e reelaboram troncos, galhos, cabaças, cipó, raízes e outros elementos recolhidos nos arredores de onde mora e trabalha.¹ Por meio de um processo de compreensão profunda e reverente, envolvendo percepções e trocas com as fibras orgânicas, Advânio Lessa cria soluções formais características, aplicando-as em composições que sublinham a transformação, o movimento e a multiplicação da vida. Entre o barroco e biológico, sua obra origina uma nova vegetação, com formas abstratas e fluidas que reinventam, com vigor, a floresta e seus seres, folhas e frutos. Cada peça remete a um mesmo conjunto em expansão, como se todas viessem de uma mesma ecologia, mas trouxessem também uma carga vital específica, deixando transparecer a essência molecular e os fluxos que formam tudo que existe.

Como proposição para o 38° Panorama, Advânio Lessa constrói uma rede energética formada por diferentes polos, conectando, por meio de uma série de esculturas, o principal campo expositivo a outros espaços das imediações. No lado de fora do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, uma peça expandida e de larga escala acopla um de seus tentáculos em uma das fachadas da instituição, como se estivesse se nutrindo da energia contida ali. Na ponta, a obra traz uma formação que sugere a imagem de um arco e flecha, apontando sua energia para sua contraparte, localizada na área externa do MAC. Nessa segunda escultura, um cesto acoplado em um enorme tronco funciona como receptáculo para a carga imaterial que vem da primeira, transferindo-a para um pedaço de madeira carbonizada da qual saem três flechas. Cada seta aponta em uma direção, conectando-se a outras três peças menores, localizadas em três instituições dos arredores do MAC, respectivamente ligadas a um pilar da vida social: espiritualidade, educação e justiça.



Energia [Energy], 2014-16/2024, cipó-são-jão e cipó-alho, raízes diversas, pó de serra com cola [*São João vine and garlic vine, various roots, sawdust with glue*], várias dimensões [*various dimensions*]. Coleção [*Collection*] Vida/Life - Acervo Studio Advânio Lessa



Ana Clara Tito

Bom Jardim, RJ, 1993

Blocos de concreto, estruturas metálicas e resquícios comuns tomam o espaço numa cena de pós-explosão. São monólitos resultantes da aglutinação de experiências; erguendo-se ou desmanchando-se, afirmam o paradoxo movediço entre o perene e o transitório, entre a dureza e a leveza, entre a imobilidade e a fluidez.

Ana Clara Tito cria foto-esculturas que transcendem a captura estática dos momentos e investigam a dinâmica permeável das memórias. Ao jogar com os limites tradicionais da fotografia, sua prática envolve a transferência manual de imagens para blocos porosos compostos por uma amálgama de coisas. Por meio do uso de cimento, ferro, plástico e tecido, sua obra transforma resíduos urbanos e íntimos em uma paisagem que é tão construída quanto desmantelada. Ao rearranjar esses elementos cotidianos, Ana Clara Tito transmuta brutalidade em delicadeza, e a frieza de materiais duros, em lembrança palpável. Nesse sentido, cria uma espécie de arqueologia visual que incita a imaginação, preenchendo arbitrariamente lacunas impossíveis de ser completamente reconstruídas. Entre as práticas da fotografia, da escultura e da arquitetura, há nos objetos e instalações de Ana Clara Tito uma dinâmica de espacialização que se preenche também pela incompletude. Assim, sua obra reelabora modos de ocupar ambientes e interpretar formas, tanto pela presença quanto pela ausência, reconfigurando como percebemos territórios e sensibilidades. Suas construções cristalizam imagens para discutir não só o peso do acúmulo energético das experiências, mas também a agência dos corpos e o contínuo movimento das subjetividades.

No 38º Panorama, Ana Clara Tito apresenta uma instalação comissionada que ocupa o piso do campo expositivo com uma composição de peças em diferentes escalas, como uma ecologia rizomática. Ao sublinhar a indefinição em detrimento da clareza objetiva, seus objetos fotográficos convidam ao jogo de corpo, ao olhar cuidadoso e à investigação dos detalhes contidos numa miríade de cenas urbanas entrelaçadas. Essas peças destrincham, por vias não lineares, a maneira como os corpos são produzidos, informados e dotados de agência e movimento.



Sem título [Untitled], 2023, argamassa, argila expandida, rede plástica, transferência fotográfica, arame, vergalhão [mortar, expanded clay, plastic net, photographic transfer, wire, rebar], 48 x 40 x 4 cm. Coleção [Collection] Calmon-Stock



Sem título [Untitled], 2023, argamassa, argila expandida, rede plástica, transferência fotográfica, fragmento de construção, arame, vergalhão [mortar, expanded clay, plastic net, photographic transfer, construction fragment, wire, rebar], 46 x 47 x 7 cm. Coleção particular [Private collection]



Sem título [Untitled], 2023, argamassa, argila expandida, rede plástica, transferência fotográfica, vergalhão [mortar, expanded clay, plastic net, photographic transfer, rebar], 64 x 50 x 8 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

○ imagens de referência (obras não apresentadas na exposição) [reference images (works not shown in the exhibition)]

Antonio Tarsis

Salvador, BA, 1995

A risca do fósforo acende a matéria, ascendendo também as ideias. O elemento inflamável e a combustão por fricção refletem a ardência dos afetos. As coisas ignoradas aglutinam-se, encontram outros arranjos e dão vazão a processos de transmutação para alcançar novos sentidos.

A obra de Antonio Tarsis desenvolve-se a partir de dinâmicas de lealdade e ressignificação que ele estabelece com seus materiais de escolha. Sua formação, em grande parte autônoma, se deu caminhando diariamente pelos bairros de Sete Portas, Barroquinha e Baixa do Sapateiro, em Salvador, rumo à Biblioteca Pública do centro. Nessas andanças, a onipresença de caixas de fósforos descartadas pelas ruas da cidade despertaram sua atenção. O artista logo passou a colecioná-las como achados-amuletos num ritual diário que o ajudou a atravessar os momentos mais conturbados de sua vida. Seu interesse nas texturas e variações cromáticas das caixas de fósforos que encontrava fez com que ele convertesse esses objetos banais em elementos primordiais de sua produção artística. No processo criativo do artista, esses e outros resíduos coletados — como caixas de frutas, embalagens e recortes de papel — são trabalhados para criar arranjos vibrantes, por meio de uma geometria arredia. Em suas articulações de potências inflamáveis, Antonio Tarsis passou a incorporar outras matérias-primas relacionadas, como o carvão, a pólvora, o papel paraná e a madeira. Em sua abordagem experimental, o artista adota a colagem como método para compor desenhos, objetos e instalações por meio da aglutinação, sobreposição e construção de camadas — materiais e de significado —, estabelecendo sua prática entre a estratégia crítica e atos de afeto e cuidado.

Para o 38º Panorama, Antonio Tarsis apresenta a obra comissionada *Ascendendo o silêncio* (2024), uma instalação que toma o centro de uma das alas do campo expositivo. A proposição, embora simples e direta, traz uma complexidade visual e sistêmica, sendo composta por um tronco de eucalipto carbonizado suspenso no teto e um amplo círculo feito com pedaços de carvão no chão. No centro desse amontoado de carvões, há uma peça circular metálica superaquecida. A instalação faz gotejar água do tronco de ponta-cabeça direto no metal, performando a sensualidade da calefação, jogando com a sonoridade e a aparição fantasmática do vapor. A instalação apresenta-se como uma espécie de sítio ritualístico ou como um laboratório alquímico composto por gestos mínimos. Por meio da interação radical entre líquido e superfície, o trabalho lida com o suspense e as nuances que envolvem um processo de transformação imediato, afirmando as correspondências entre o que há acima e embaixo, entre o fogo e a água, e entre os diferentes estados da matéria.



Acender o silêncio [To Light Up the Silence], 2024, carvão, aço inox, água, equipamento de aquecimento e sistema hidráulico de gotejamento [charcoal, stainless steel, water, heating equipment, hydraulic dripping system], 400 x 300 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

○ imagem da obra em processo [image of the work in progress]

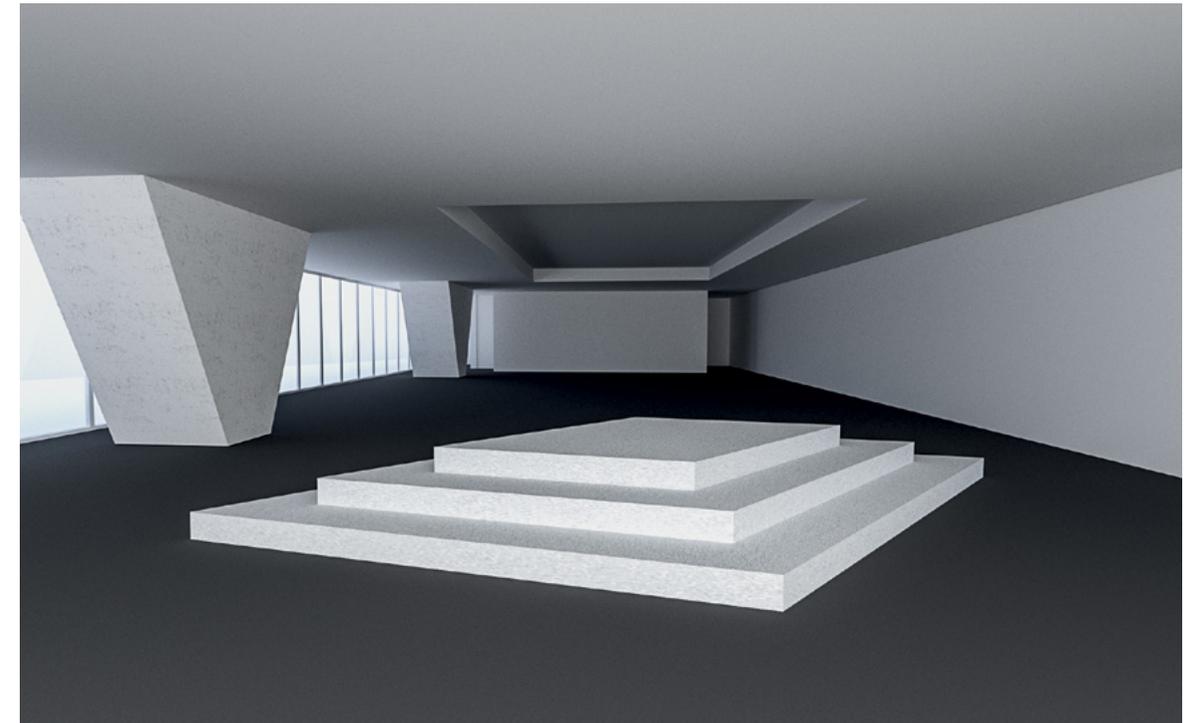
Davi Pontes

São Gonçalo, RJ, 1990

O movimento do corpo desenha possibilidades no espaço, infundindo o ar com uma energia eletrizante. Gestos magnéticos produzem sentido pela ação, esquentando os membros e esticando pontes de conexão.

A prática artística de Davi Pontes se posiciona na interseção da linguagem corporal, da coreografia e da autodefesa a partir de noções que envolvem racialidade e pensamento crítico. Suas criações refletem, sobretudo, o desejo de quebra com os engessamentos impostos pela modernidade e pela condição contemporânea. Nesse sentido, o artista subverte circunstâncias em que as violências cotidianas e estruturais são praticadas, com exercícios que traçam rotas vitais para corpos dissidentes e subculturas. Por meio de vocabulários coreográficos e da reencenação de discursos, o artista propõe uma resposta encarnada e ativa diante das estruturas opressivas. Em suas proposições, Davi Pontes busca criar situações envolventes em que o público não apenas assiste a, mas sente no próprio corpo a força das discussões em jogo. Sua prática estimula, assim, uma reavaliação dos meios pelos quais produzimos e carregamos a história em nós, propondo movimentos de resistência e reinvenção.

Davi Pontes apresenta um trabalho comissionado no 38º Panorama, que continua elaborações anteriores envolvendo a criação de um repertório em conjunto com outros agentes. Em diálogo direto com os performers da peça, o artista desenha imagens potentes que envolvem a manifestação de poses, passos de dança e expressões intensas em um vocabulário comum. O trabalho incorpora e traz à tona desejos e outras vibrações latentes, tanto subjetivas quanto ligadas a certos grupos e cenas culturais urbanas. Por meio de diferentes capítulos distribuídos no tempo, a peça vai afirmando gestos, ao mesmo tempo em que sublinha a diferença na repetição. A intensidade do trabalho é reforçada pelo palco sobre o qual é apresentada, uma estrutura de três níveis em forma de paralelogramo, espécie de pedestal que indica velocidade e transformação.



Componente serial [Serial Component], 2024, coreografia em colaboração com [choreography in collaboration with] Safira Sacramento e [and] Sebastião Abreu. Coleção do artista [Artist's collection]



Dona Romana

Natividade, TO, 1942

As energias que precisam vir ao mundo inevitavelmente encontram seus portais, buscando a matéria que lhe dará corpo terreno. Sob o sol rachante do centro do Brasil, essas forças que vêm de outros planos ganham forma de muitos jeitos, como “fundamentos para a firmeza da terra” que emanam cargas elétricas e profecias vindas do além.

O magnetismo de Dona Romana transcende o sítio Jacuba, onde vive, atraindo pessoas de muitos lugares do mundo. Quem passa pelo arco de sete pontas e entra na fenda estreita aberta no muro baixo que cerca o sítio acessa o que parece ser outra dimensão: um chão sagrado, um santuário. Astros, seres, inscrições e totens esculpidos em pedra canga e laterita afloram entre o solo rochoso amarronzado e a mata do Cerrado, brilhando sob o céu quente de um azul estourado. A erupção da escultura crua e de formas essenciais, realizada com materiais pouco usuais e gestos mínimos, revela um estilo próprio, imbuído de uma profunda magia. À dureza das pedras cimentadas, somam-se peças em arame e detalhes ou motivos cravados como mosaicos de pedrinhas variadas e outros resíduos. A expressividade das imagens que povoam o lugar carrega a sensibilidade de uma criação engajada com revelações maiores e que tentou, pelas mãos, dar conta de uma beleza e de uma potência indizíveis. Esses sóis, estrelas, anjos, antenas, cruzes, pássaros e outras figuras e símbolos sincréticos se multiplicam sem nunca se repetir. São peças que vibram forte, cada uma a sua maneira, ecoando suas mensagens singulares, mas que compõem uma constelação densa e coesa, cumprindo uma função fundamental entre a sustentação do solo e a ascensão aos céus.

Essa missão se conta pela trajetória da mística Romana: nascida e criada em uma das cidades mais antigas do Tocantins, no pé da Serra de Natividade, decidiu fechar sua venda de cachaça depois de ter a primeira visão espiritual em 1974. Guiada por seus “três curadores”, foi viver na área rural, onde aprendeu o poder das ervas e garrafadas e iniciou sua prática como rezadeira e benzedeira, tornando-se logo conhecida em toda a região como “Mãe”, vidente, curandeira, profetisa e líder espiritual. Os trabalhos em pedras começaram em janeiro de 1990 e foram gradualmente incorporando detalhes em cor e outros materiais. Sempre orientada por essas vozes, Romana criou peças e instalações cujo propósito se sedimenta em locais específicos, muitas vezes indicados por uma luz. Sua produção também se desdobrou em desenhos sobre papéis e pinturas nas paredes das construções de seu sítio, também conhecido como Centro Bom Jesus de Nazaré. Tudo isso integra o mesmo “fundamento”, cujo processo de construção Dona Romana concluiu em 2011, e que agora aguarda “a grande hora”. Essa obra grandiosa e brilhante firma um pacto entre mundos. É uma indivisível fusão de poderes e saberes tradicionais com as mensagens traduzidas por Dona Romana. É um núcleo de forças que segura a terra e conecta diferentes polos energéticos do planeta e também os liga a outras dimensões, servindo como pilar espiritual por meio de uma materialidade fascinante e extraordinária.

Sua participação no 38º Panorama traz registros documentais inéditos de seu centro espiritual e de suas obras, comissionados especificamente para a ocasião. Uma fotografia é apresentada em um painel de proporções

colossais, trazendo uma imagem emblemática de seu santuário em Natividade (TO) para dentro da exposição. Sua presença é reforçada por um repositório on-line com uma extensa documentação fotográfica, áudios de seus testemunhos e transcrições dessas falas que sintetizam sua jornada.





186



187







Centro Bom Jesus de Nazaré, sítio Jacuba [Bom Jesus de Nazaré Center, Jacuba Ranch], Natividade, TO, desde setembro de 1989 [since September, 1989], local de residência com obras em pedra, papel, tecido, pintura, arame, madeira e objetos diversos [place of residence with works in stone, paper, fabrics, painting, wire, wood, and various objects]. Registro fotográfico de [Photographic record by] Emerson Silva

Frederico Filippi

São Carlos, SP, 1983

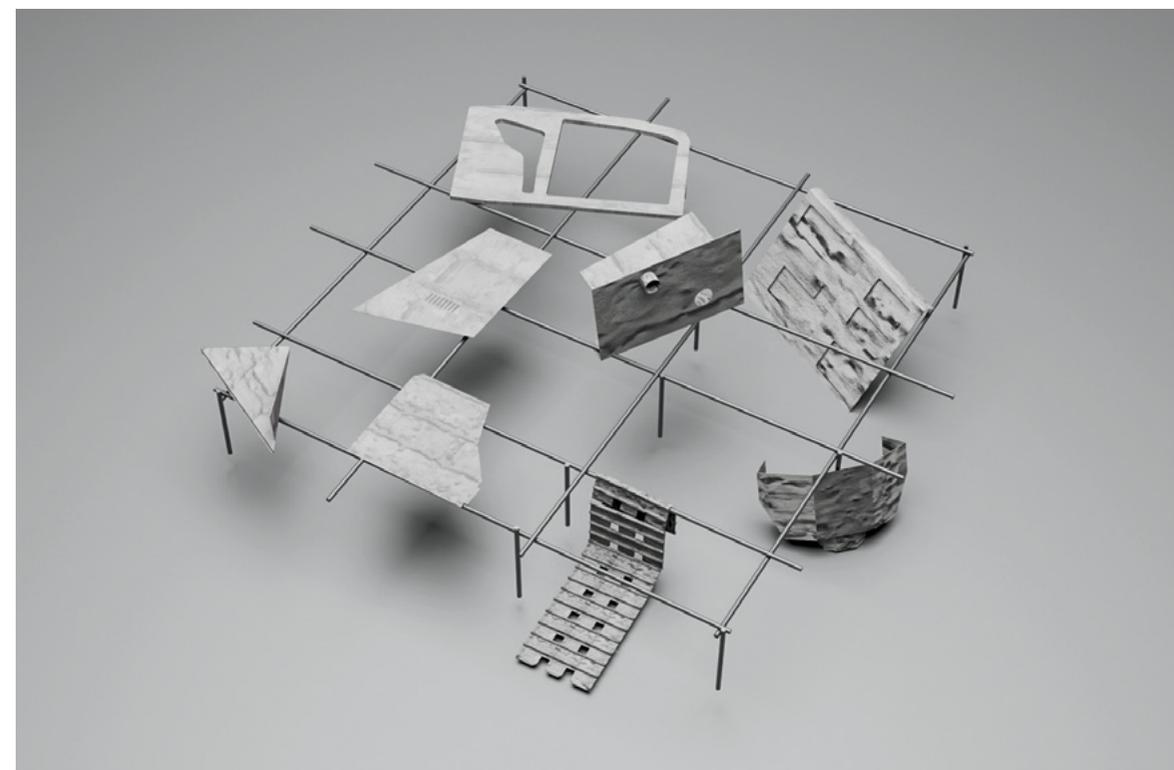
O peso da massa antropogênica paira sobre nossas cabeças; sob nossos pés, o verde e o vazio, as seivas e as chamas. O aço é o fio que demarca a terra e separa a gente, que encarna na máquina que arqueia a mata, desertifica a vida, transformando o mundo pela negação. Sob um calor massacrante e cores rubras, a era do ferro escancara o abismo existencial que se abre diante da hecatombe ecológica. Do outro lado desse buraco, só poderemos encontrar o mistério de nós mesmos, e do nosso inescapável estado de transformação.

O trabalho de Frederico Filippi baseia-se numa investigação intensa de conceitos e fenômenos contemporâneos, desdobrando uma mesma energia por meio de diferentes mídias, como pintura, desenho, fotografia, vídeo, performance e instalação. Sua prática, centrada nos contrastes e conflitos fronteiriços, discute a complexidade das intersecções e dos hibridismos entre diferentes vetores, e como uma coisa pode reverberar na outra. Seu campo de interesse, portanto, abeira-se dos limites entre os espaços naturais e as máquinas industriais, entre as formas de vida originárias e a voracidade acachapante do capital. Por vias narrativas não lineares, suas obras encaram de frente a estranheza e a violência do mundo. No entanto, abraçam uma noção ecológica abrangente, que não separa o homem do meio, a cultura da natureza, ou o advento tecnológico do elemento natural. Por meio de pesquisas que abrangem uma série de disciplinas e técnicas, bem como vivências e colaborações comunitárias — marcadamente no Igapó Açu, na BR 319, no Amazonas —, o artista aborda a colisão e o atrito como ferramentas conceituais para reelaborar criticamente o imaginário social do Brasil e da América do Sul sob as marcas indelévels do capitalismo avançado. Nessa voragem densa, quente e cortante, os fatos e suas imagens são devorados e regurgitados, deixando como resultado questionamentos metafísicos e materiais diante das transformações aceleradas que moldam — e agora ameaçam — nossa existência.

O artista apresenta duas obras inéditas, frutos de processos anteriores, mas que culminaram em projetos comissionados para o 38º Panorama. A primeira, *Moquém – Carnes de caça* (2023-2024), é composta por peças remanescentes de dois tratores incinerados pela Polícia Federal após uma operação de fiscalização em garimpos ilegais, na região de Itaituba, Pará. Na obra, esses resíduos queimados e derretidos são expostos num arranjo composicional, sob uma estrutura em grid. Sobre as peças, há incisões pontuais feitas com piche: desenhos livres, mas que remetem a padrões encontrados na natureza. O título da obra aponta a referência que fundamenta essa estrutura: “moquém” era o nome que o povo Tupi dava à grelha de madeira para assar carnes, fossem elas de animais

ou de prisioneiros preparados para rituais antropofágicos. O trabalho acontece na encruzilhada entre a força visual e material dessas peças e o jogo metafórico e conceitual. Por um lado, sugere, de modo dramático, a deglutição do homem pelo homem; por outro, propõe uma arqueologia do futuro, que cataloga e dispõe os resíduos do *loop* ecológico humano. Nesse sentido, comenta sobre o absurdo da cadeia industrial que extrai o minério por meios complexos e custosos, para depois empregá-lo na criação de máquinas utilizadas para extrair mais minério, que depois são destruídas, sendo largadas sem valor na selva, para serem absorvidas novamente pelo solo, juntando-se, de algum modo, ao mineral em sua forma bruta.

A segunda, intitulada *Arco* (2020-2024), é a materialização de uma pesquisa conduzida desde 2011, que resultou em sua dissertação de mestrado, fundamentada na ideia do “arco do desmatamento”¹ como obra de arte. Por meio de diferentes capítulos, a tese aborda esse fenômeno extrativista por diversos vieses, destrinchando seus aspectos conceituais, imagéticos e físicos. Essa noção do “arco do desmatamento” como ideia, como visualidade, como intervenção ou escultura é desenvolvida formalmente como uma videoinstalação em três canais. Nela, as telas são alinhadas de modo irregular e justapostas por um painel de madeiras cortado a laser, com formas que remetem a processos de fragmentação, afiados e caóticos. Aparecem, então, a brutalidade da desflorestação, a intensidade do calor, as dinâmicas destrutivas da economia e o assombro do caos que envolve esse fenômeno. Na parte de trás do painel, quatro imagens dispostas como bandeiras anguladas trazem imagens de geoglifos recém-descobertos na Amazônia, contrapondo temporalidades e visões de mundo.

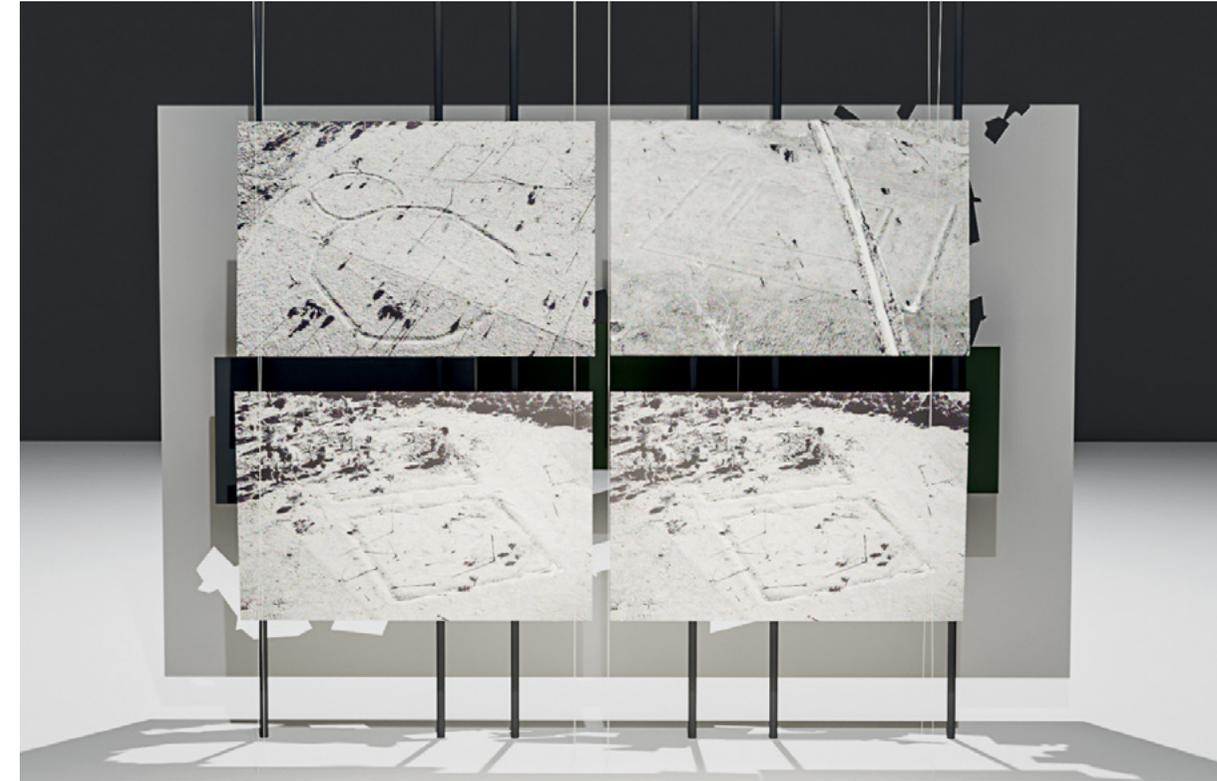


Moquém – Carnes de caça [Moquém – Game Meat], 2023-24, peças de trator incineradas e derretidas em garimpo em Itaituba, Pará; aço, ferro, plástico e asfalto [tractor parts incinerated and melted at mining site in Itaituba, Pará State; steel, iron, plastic, and asphalt], várias dimensões [various dimensions]. Coleção do artista [Artist's collection]

○ estudo da obra e, nas próximas páginas, imagens da obra em processo [study of the work and, on the next pages, images of the work in progress]

¹ Termo utilizado por órgãos e instituições ambientais para se referir à região onde a fronteira agrícola avança em direção à floresta, apresentando altos índices de desmatamento da Amazônia, somando cerca de 500 mil km² de terras, que vão do leste e sul do Pará em direção oeste, passando por Mato Grosso, Rondônia e Acre.





Arco [Arch], 2020-2024, videoinstalação feita a partir da pesquisa “Arco: desmatamento como obra” — vídeo tri-canal, 3’30”, sem som; imagens de geoglifos impressas em tecido, cabos de aço, tubo de aço, chapa de MDF cortada com padrão de desmate [video installation created from the research “Arch: Deforestation as Work” — three-channel video, 3min30s, no sound; images of geoglyphs printed on fabric, steel cables, steel tube, MDF sheet with a deforestation pattern cutout], várias dimensões [various dimensions]. Coleção do artista [Artist’s collection]

Gabriel Massan

Nilópolis, RJ, 1996

Seres indecifráveis habitam cenários vibrantes. Luzes ofuscantes, cores ácidas e tons metálicos compõem céus e chãos em plena transformação. Nesses terrenos surreais — um pouco mundanos e muito alienígenas —, tudo parece distorcer, derreter e se recompor o tempo todo, emanando o potencial das formas de vida numa ecologia extraordinária.

Com uma estética singular, que envolve formas fluidas, uma paleta explosiva e criaturas estranhas — formas de vida digitais, chamadas de “esculturas-atrizes” —, a prática de Gabriel Massan é focada na criação de imagens e jogos 3D, e instalações e objetos relacionados às tecnologias computacionais. Em suas composições, ideias ganham formas estranhas, fazendo emergir figuras zooantropomórficas — meio gente, meio bicho — integradas a paisagens liquefeitas, de texturas intrincadas, ultracoloridas e ardentes. Suas criações baseiam-se em métodos ligados ao que ele chama de “arqueologia ficcional”, combinando a análise de artefatos, documentos e episódios históricos com especulação e fabulação. A essa base conceitual e teórica, o artista alia técnicas de construção de mundo e contação de histórias no campo digital. Por meio de ambientes, dinâmicas e narrativas que extrapolam fatos reais, suas obras mergulham o público em conjunturas fictícias que recontextualizam certos locais, episódios e objetos, discutindo suas implicações socioculturais e propondo visões críticas sobre o passado, o presente e o futuro. Nesse sentido, seu trabalho propõe experiências — muitas vezes interativas — que lidam com temas como identidade e emancipação em contextos de opressões estruturais. Por meio de uma abordagem a que ele se refere como “alteridade subversiva”, o artista afirma a diferença não como base para a exclusão, mas como chave para acessar novas compreensões sobre os problemas estruturais do mundo. Suas sínteses visuais, fascinantes e ambíguas, operam como dispositivos para driblar preconceções enrijecidas e discursos dominantes, trazendo à tona, de modo inventivo, perspectivas tradicionalmente apagadas e marginalizadas.

No 38° Panorama, Gabriel Massan apresenta um novo desdobramento de sua obra *Baile do terror* (2022-2024), que traça um paralelo entre a escalada de tensões e violências em âmbito global e os traumas da brutalidade mortífera operada pela “guerra às drogas” no eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, os fundamentos do trabalho são atravessados por suas vivências na Baixada Fluminense, onde nasceu e cresceu, e suas experiências como imigrante, desde que se mudou para Berlim, na Alemanha, em 2020. Desenvolvida especificamente para a exposição, a instalação multiperspectiva é composta por telas de projeção, alto-falantes, luzes e mobiliário escultórico. Seu caráter imersivo reforça a cosmologia e os conceitos comuns na prática do artista, oferecendo uma situação de deslocamento sensorial e servindo como instrumento para questionar paradigmas coloniais e concepções distorcidas sobre o chamado “Terceiro Mundo”, e sublinhar a força da imaginação para afirmar outras formas de vida possíveis.

200



Baile do terror [Ball of Terror], videoinstalação — vídeos multicanal sonoros e coloridos, 07'56" | 04'11" | 04'25" | 05'25" [video installation — multichannel videos with sound and color, 7min56s | 4min11s | 4min25s | 5min25s], dimensões variáveis [variable dimensions]. Coleção do artista [Artist's collection]

○ estudo da instalação e, nas próximas páginas, modelo 3D dos personagens do filme [study of the installation and, on the next pages, 3D model of film characters]

201



Ivan Campos

Rio Branco, AC, 1960

A mata densa e quente revela seus mistérios no entrelaçamento labiríntico das folhas, galhos, troncos, bichos e trechos d'água. Esses elementos se dissolvem uns nos outros, formando uma só massa de calor, num caldeirão orgânico que fervilha a potência das formas de vida e seus jogos ecológicos.

A obra de Ivan Campos te envolve para te engolir: a grandeza da floresta transborda da tela e toma tudo à sua volta, enlaçando o espectador numa teia biológica e espiritual formada por infinitas conexões. Suas pinturas remetem às mirações, em que podemos enxergar as relações planetárias invisíveis, como se um véu tivesse sido levantado para que pudéssemos acessar outras dimensões a partir da natureza mundana. Estudioso da anatomia botânica, seu processo é orientado tanto pela força da intuição, quanto por muita matemática, envolvendo cálculos que dividem os espaços e a distribuição de componentes na tela. Dentro dos parâmetros estabelecidos pelo artista a priori em cada pintura, ele faz um estudo minucioso para encontrar a posição dos seres vivos e suas interações, compondo relações no espaço e batendo muita cabeça para encontrar o equilíbrio entre a vegetação, os animais e o que não se pode ver. É assim que seu trabalho elabora a harmonia no caos de ambientes em constantes disputas. Em suas pinturas, não há espaços vazios, e nada é ocioso, tudo é dinâmico e há potência em todos os cantos. Nesse horror vacui¹ amazônico, cujos temas e motivos são sempre reiterados, enxergamos a seiva vital que perpassa e mobiliza todas as coisas, a pluralidade de formas e agências da mata, e a dança dos seres em comunhão, pactuados num contínuo e eterno estado de transmutação.

No 38º Panorama, o artista apresenta uma tela de dimensões imensas, que traz os principais aspectos de sua obra. A pintura sem título (2008-2010), de sete metros horizontais, que marcou sua trajetória como seu projeto mais desafiador, demorou um ano para ser concluída e demandou longas e aguerridas sessões diárias. Na visão panorâmica que a obra oferece, enxergamos uma selva intrincada, cheia de complexidades, onde tudo está em movimento. Com poucas cores, de modo a manter uma coesão energética, o artista não deixa de sublinhar a mistura, a mística, as profundas camadas e a confusão de escalas e perspectivas que compõem um ecossistema. Por meio de tons esverdeados e azulados, e um traço sensível e dinâmico, o artista constrói um panorama que dá corpo à energia pulsante que forma e desforma tudo que nos cerca.

¹ Termo que, em latim, significa "horror ao vazio". Refere-se ao recurso artístico em que toda a superfície da tela ou suporte utilizado é preenchida por conteúdo, comumente com riqueza e profundidade de detalhes, de modo a não deixar nenhum espaço vazio ou neutro no campo visual.



Rebanhos do céu [Flocks of the Sky], 2008, acrílica sobre tecido [*acrylic on fabric*], 156 x 629 cm. Acervo da [Collection of] Assembleia Legislativa do Acre (ALEAC)



Jayme Fygura

Cruz das Almas, BA, 1951

† Salvador, BA, 2023

Sob o sol quente de Salvador, a aparição de uma figura mascarada nas ruas atravessa a memória e o espírito da cidade. Paramentado com sua armadura metálica indizível, ele faz barulho por onde anda, reluzindo a cada passo, incorporando o assombro da vida, embaralhando os limites entre corpo e contexto, entre arte e vida.

A prática radical de Jayme Fygura é forjada na mistura entre a espiritualidade dos Orixás e a brutalidade do contexto urbano. Sua obra combina a tradição da escultura em metal, da poesia marginal, do rock e de outras forças para gerar uma obra densa, pesada, cuja gravidade responde com força e fervor às opressões e violências cotidianas. Escultor, pintor, performer e músico, Jayme Fygura jamais foi visto sem máscara, e ficou célebre, sobretudo, por suas “vestes” hiperbólicas, indumentárias complexas que amalgamam uma série de materiais. Ao não revelar seu rosto, o artista pôde criar outras imagens para sua identidade, elaborando a própria mutação e abraçando a potência e as contradições de sua efigie. Com esses exoesqueletos existenciais que usava como se fossem uma continuação de seu corpo, Jayme Fygura ganhava as ruas, arrancando olhares consternados e curiosos, desenhando coreografias pelos becos, transformando a paisagem a partir de sua escala. Suas esculturas e pinturas incorporaram como temas os próprios capacetes, couraças, botas e tridentes, mas também entidades e criaturas de outras dimensões, livres abstrações, símbolos universais e sínteses da natureza orgânica do Brasil.

Desencarnado durante a concepção do 38º Panorama, Jayme Fygura é o único artista da mostra que não está vivo. Sua participação na exposição faz uma homenagem a sua força e contribuição artística singular para a história da arte brasileira. A apresentação de seu trabalho, sintética e densa, dá testemunho de seu profundo legado por meio de três pinturas a óleo e objetos característicos de suas vestes de metal. O grupo de obras sublinha aspectos centrais do imaginário que o cercava: capacetes pontiagudos, um tridente e figuras explosivas, ligadas ao fogo e à transformação matéria e espiritual.



Sem título [Untitled], 2023, óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 100 cm. Acervo [Collection] Galatea



Sem título [Untitled], 2023, óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 100 cm. Acervo [Collection] Galatea



Sem título [Untitled], 2023, óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 100 cm. Acervo [Collection] Galatea



Exu [Eshu], data não identificada [unidentified date], objeto em ferro [iron object], I: 98 x 55 x 38 cm, II: 178 x 35 x 5 cm. Coleção [Collection] Paulo Darzé Galeria

212



Exu [Eshu], data não identificada [unidentified date], objeto em ferro [iron object], 88 x 83 x 110 cm. Coleção [Collection] Paulo Darzé Galeria

213

Jonas Van & Juno B.

Fortaleza, CE, 1986 & 1982

Uma ave mística voa veloz, cortando o céu. Seu brilho é capaz de cegar os olhos e sua irradiação transforma tudo que toca. A luz manifesta-se em velocidade máxima, maquinando viagens antes impossíveis, criando portais energéticos ainda não vislumbrados, ensejando profundas metamorfoses.

Jonas Van e Juno B. são artistas que há algum tempo colaboram como dupla, navegando nas interseções e complementaridades entre suas práticas, marcadamente seus interesses sobre processos de transformação radical. Por meio de vídeos, objetos e instalações imersivas, o duo trabalha nas fronteiras entre pensamento crítico, fabulação, espiritualidade e o manejo da matéria, investigando o fenômeno da transmutação e as possibilidades existenciais ligadas à reinvenção do corpo. Jonas Van, influenciado pela teoria crítica e pela prática da ficção especulativa, utiliza elementos minerais e imaginários de monstruosidade. Sua obra cria narrativas íntimas que exploram descontinuidades fisiológicas, linguísticas e temporais, sempre a partir de uma perspectiva de ruptura com configurações estabelecidas. Juno B. se orienta por mutações e transgressões que movimentam paisagens adaptativas, desafiam a fixidez dos gêneros e tensionam os limites entre a estética, a ética e a política. Com o objetivo de driblar as matrizes racionais que regulam a vida, sua prática se vale da apropriação de objetos e mixagens materiais para provocar sensações específicas e deslocar percepções, num exercício contra-hegemônico que abraça as complexidades da condição biológica na era pós-industrial. Juntos, os artistas cruzam dimensões físicas e fenômenos extraterrenos para propor sínteses conceituais destiladas em narrativas que instrumentalizam o extraordinário para sublinhar o que nos é profundamente comum.

No 38º Panorama, a colaboração entre Jonas Van e Juno B. resultou na videoinstalação imersiva *Visage* (2024), uma experiência ambiental envolvente que combina esculturas e mobiliários feitos com peças automobilísticas, luz, som e vídeo. A obra propõe um jogo entre o cinema *drive-in* e a alegoria do carro como máquina do tempo. E reimagina o mito do “Pavão Mysteriozo” — figura lendária da cultura popular do Nordeste brasileiro — como um ser capaz de voar na velocidade da luz e se tornar visível para aqueles em avançado processo de transição, cujas percepções temporais não seguem a linearidade convencional. Inspirado na tradição do cordel e em diálogos com a escritora Octavia E. Butler, essa obra de ficção científica tece conexões entre linguagem, trauma e temporalidade, propondo uma viagem espiritual pelas fissuras do tempo-espaço, de modo que o corpo cede lugar ao espírito para engendrar deslocamentos transdimensionais. A jornada transpassa paisagens morfológicas e topografias imateriais entre geleira, vulcão e terreno arenoso, introduzindo novas perspectivas sobre magia, sonho e as possibilidades de existência além dos limites conhecidos.



Visage, 2024, videoinstalação — vídeo, 15', colorido, sonoro [video installation — video, 15 min, with color and sound], dimensões variáveis [variable dimensions]. Coleção dos artistas [Artists' collection]

○ estudo da instalação e, nas próximas páginas, imagens estáticas do vídeo [study of the installation and, on the next pages, still images from the video]





José Adário dos Santos

Salvador, BA, 1947

O ferro encontra o fogo. O que era duro, derrete. É torneado, erigido, fundido e soldado. Vira chave, ícone que conecta, recebe e assenta. Um conduíte espiritual, uma ferramenta que transforma.

José Adário dos Santos, ou Zé Diabo — como também ficou conhecido —, é um dos mais notáveis ferreiros da Bahia. Começou a trabalhar a forja ainda criança, recorrendo aos seus mestres para aprender o seu ofício: o ferreiro Maximiano Prates e seu padrinho, o orixá Ogum. Sua prática combina elementos de culturas religiosas afro-brasileiras com ênfase em tradições da cultura iorubá, tomando o ferro como matéria-prima, instrumento e objeto de devoção. Suas “ferramentas” — como chama suas peças — são feitas como trabalhos para os orixás e outras entidades, sobretudo aquelas ligadas a esse metal, de maneira que o artista molda com a matéria terrena um ativador para conexões espirituais. Nesse sentido, suas ferramentas são usadas em assentamentos — nome que se dá às moradas de divindades e entidades — e podem assumir diferentes formas a depender das intenções energéticas que lhes dão vida ou da função que irão assumir. Entre as incontáveis invenções formais que compõem seu complexo léxico, aparecem tridentes, flechas, pássaros, folhas de prata, entre outras recorrências. Em comum, todas as suas obras carregam densa carga estética, afirmando seu estilo marcante. São ícones que incorporam mistérios, canalizando a força ancestral do ferro e a presença espiritual. Como instrumentos-talismãs, suas obras são insígnias de poder, transcendendo a representação para estabelecer uma ligação direta com o sagrado.

No 38º Panorama, José Adário dos Santos apresenta um conjunto de peças que dão testemunho de sua maestria escultórica e profunda espiritualidade. No entanto, são obras criadas para circular em ambientes expositivos como museus e galerias, diferentemente das que são feitas com o objetivo de ser iniciadas dentro dos terreiros ligados às religiões de matrizes afro-brasileiras para fins de sacralização. O grupo de obras reflete a rica herança cultural do Candomblé e o saber metalúrgico que atravessou o Oceano Atlântico, e afirma a habilidade técnica e a sensibilidade artística que definem o trabalho de José Adário dos Santos. São peças que se referem a divindades e entidades distintas: há ferramentas dedicadas a Ogum Oniré, Oxossi Odé, Agué, Padilha e Exu. Apresentadas com a devida reverência totêmica, firmam uma ecologia simbólica fascinante, bem como um circuito energético ligado a diferentes forças vitais.



Ferramenta de Padilha [Padilha's Tool], 2022, ferro, solda e verniz [iron, welding, and varnish], 161 x 81,5 x 30 cm. Acervo [Collection] Galatea



Escrava de Iansã [Iansã's Slave], 2011, ferro forjado e soldado [forged and welded iron], 59 x 43 cm.
Acervo do [Collection of] Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB



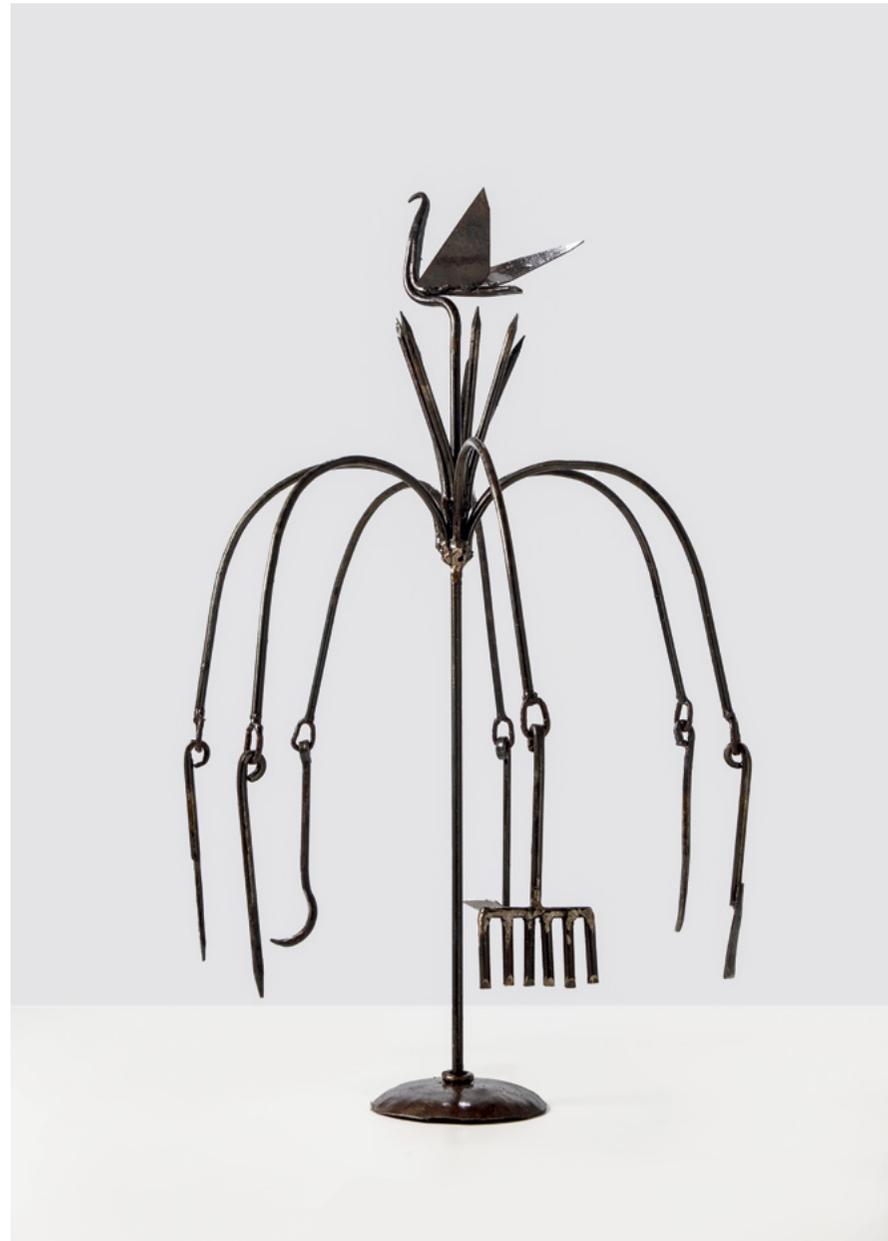
Exu-Fêmea [Female Eshu], 2011, ferro forjado, batido e soldado [forged, beaten, and welded iron], 57 x 51 cm.
Acervo do [Collection of] Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB



Ferramenta de Oxumaré [Oxumaré's Tool], 2020, ferro, solda e verniz [iron, welding, and varnish], 70 x 67 x 13 cm. Coleção [Collection] Ivani e [and] Jorge Yunes

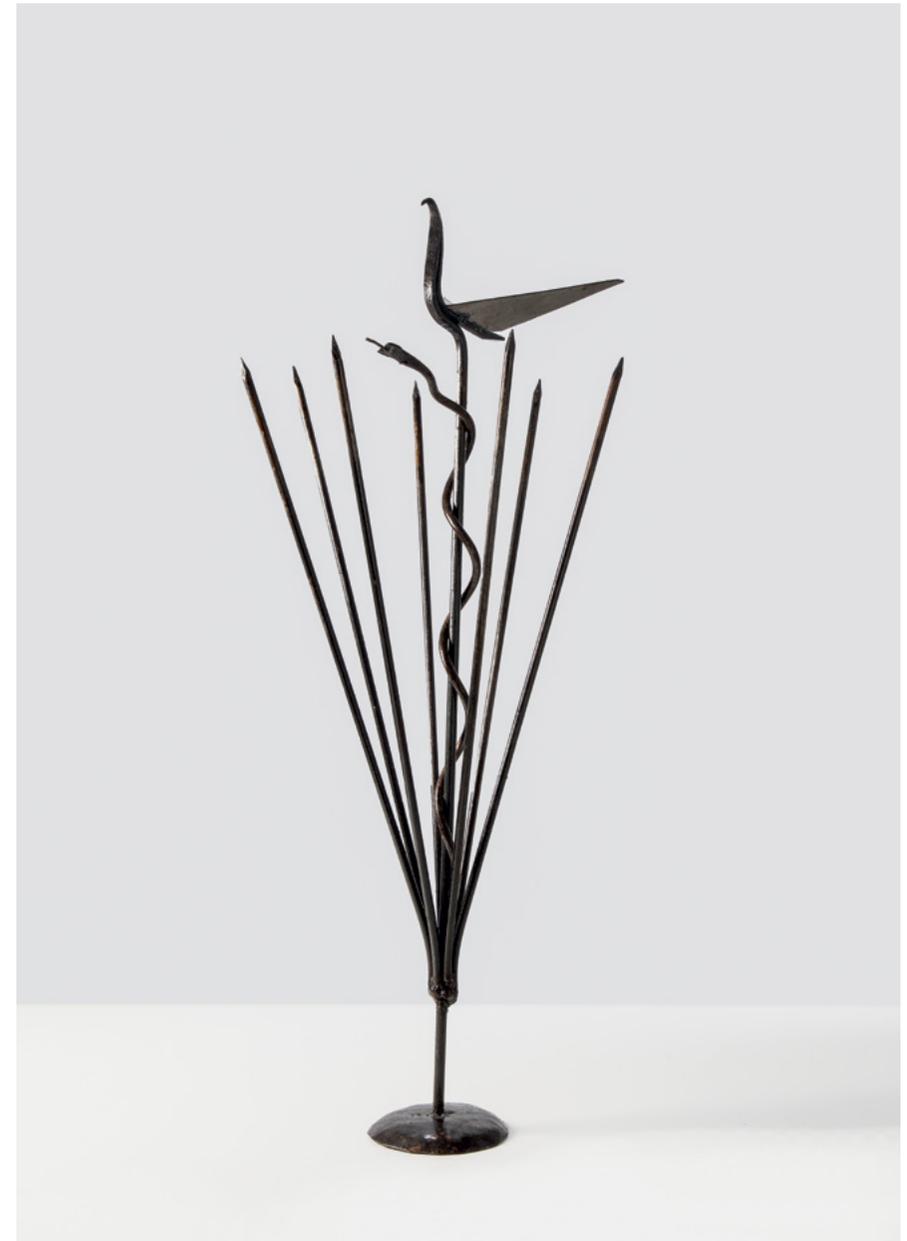


Ferramenta de Oxóssi Odé [Oshosi Odé's Tool], 2022, ferro, solda e verniz [iron, welding, and varnish], 74 x 54 x 14 cm. Acervo [Collection] Galatea



Ferramenta de Ogum Oniré [Ogun Oniré's Tool], 2022, ferro, solda e verniz [iron, welding, and varnish], 76 x 45 x 46 cm. Acervo [Collection] Galatea

226



Ferramenta de Agué [Agué's Tool], 2022, ferro, solda e verniz [iron, welding, and varnish], 77 x 31 x 30 cm. Acervo [Collection] Galatea

227

Joseca Mokahehi Yanomami

Terra Indígena Yanomami, RR, 1971

O entrelaçamento entre o visível e o invisível dá os contornos às imagens da terra-floresta, onde a mata, os bichos, os Yanomami e os xapiri pë (espíritos-auxiliares dos xamãs) convergem nos ciclos infinitos de aterramentos e encantamentos.

O trabalho de Joseca Mokahehi Yanomami é enraizado na cultura de seu povo, refletindo a natureza, os seres e elementos místicos que habitam a terra-floresta yanomami. Seu desenho, sensível e cheio de nuances, sintetiza o cotidiano da comunidade, a fauna e a flora, as sessões xamânicas, e as histórias transmitidas pelos anciãos, que o artista grava na memória para depois retratar. Há, também, uma dimensão onírica em sua obra, de modo que os sonhos servem como um espaço de estudo e reflexão, abrindo fluxos de imagens que depois vão para o papel. Sua prática é marcada por traços estilizados, grandes campos de cor e marcações de detalhes com pontilhismo e repetições de padrões. Por meio dessa síntese pictórica, emergem cenários, figuras e atividades que testemunham a pluralidade da floresta, o brilho inefável dos cursos de água e a convivência entre diferentes seres, tanto os visíveis e materiais quanto aqueles que habitam planos tangíveis apenas para os xamãs. Desse modo, expressam a rica cosmologia yanomami e seu entendimento sobre a criação e manutenção do mundo. Intituladas de forma amplamente descritiva, suas obras não apenas preservam uma memória essencial, mas também se posicionam como instrumentos de luta contra as opressões estruturais e as atividades extrativistas que ameaçam a floresta e a própria existência do povo Yanomami. Ao transliterar para o desenho essas narrativas, o artista afirma a resistência de seu povo, celebrando o modo de vida indígena diante das crescentes ameaças externas.

Joseca Mokahehi Yanomami apresenta dez obras inéditas no 38º Panorama, dispostas num círculo, como se flutuassem no espaço. Em composições aquecidas, o artista reafirma seu estilo singular, mas também expande a profundidade do seu trabalho com soluções visuais mais cheias e carregadas. Esses desenhos retratam animais e plantas em suas capacidades espirituais e funções materiais, as atividades xamânicas e os portais entre os planos. Com seu característico balanço entre a complexidade dos temas e a leveza da abordagem, o artista discorre, com uma rara habilidade, sobre as intrincadas implicações ecológicas que formam o planeta. Uma dessas obras, realizada especialmente para o Panorama — em diálogo com suas provocações conceituais —, conta o mito da origem do fogo, revelando como uma descoberta e uma grande articulação coletiva, envolvendo chiste e piruetas entre diversos seres, tornou possível capturar esse elemento transformador para as condições vitais.

○ tradução dos títulos em Yanomae para português: Ana Maria Machado

228



Yutuuha pata thëpënë yaropë rië wama, wamama kihî, waiha yanikinë ai hiya kupënë kaxa ehëpë ripi hiraaha taaheha weyaa purunë, hiya, pata, moko, thua pata, thëpë pihî kuaheha weyarinë. Wääröhö mahi thëpë kökâmuu xoaoma, nikere mahi thëpë wakëmamu xoaoma. Nikere thëpë nëhë ikaha thapramoraëma, lyoa a yai ikamai pihio yarohe. thî thëhë thëpë ha ruraprarinë thëpë praiäi xoaoma, makii, lyoa a yai ikâmanimi kama thuë hräemerî enë, lyoa anë ikâmapimiha, praia timapë pihî yai hõriproma makii, hiömöra moxinë a yai ikâmärëma, a praiäi thëhë xi keyuu yaro. thî thëhë a kohipë ikäräema yaro, wakë a hoprarema, wakë hoprai thëhë, komi thëpënë wakë toama makii, wakë yai tikiremahe huxonë, ihî thëhë, huutihî mathaha wakë araa tirekemahe, kuë yaro thuëpë hräemerî enë wakë hikëama makii, wakë hikepranimi. thî thëhë, wakë a kua xoaprarioma, inaha pata thëpënë wakë a thaa thapraremahe., 2024, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esferográfica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 50 x 65 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

[Pt] Antigamente nossos antepassados comiam carne crua. Apesar de comerem crua, depois, com o tempo, dois jovens viram cabeças de lagartas caxa cozidas quando a maloca estava vazia. Então jovem, velho, moça, mulher idosa, as pessoas ficaram pensando [sobre aquilo] até tarde. E assim, muitas pessoas se reuniram, juntas se pintaram com tinta de urucum de forma que ficassem engraçadas, já que queriam fazer o Jacaré rir [para conseguirem roubar o fogo que o Jacaré escondia dentro de sua boca]. E assim, ao terminarem, as pessoas continuaram a dançar, mas o Jacaré não riu de forma alguma. Sua esposa, a rã Hräemerî (*Otophyrne robusta*) não deixou que o Jacaré desse risadas, as pessoas que dançavam estavam passando dificuldades ali, porém o pássaro Hiömöra Moxi fez o Jacaré rir ao defecar durante sua dança de apresentação. Dessa forma, como o Jacaré riu com entusiasmo, deixou o fogo escapar [de sua boca] e todas as pessoas se apossaram do fogo. Então [o pássaro] pegou o fogo com seu bico e assim colocou o fogo no alto do tronco da árvore. A esposa do Jacaré, a rã Hräemerî, tentou apagar o fogo com sua urina, mas o fogo não apagou. Dessa forma o fogo existe até os dias de hoje, foi assim que nossos antepassados fizeram com o fogo.

[En] In the past, our ancestors ate raw meat. Although they ate it raw, over time, two young men saw the heads of *caxa* caterpillars cooked when the collective house was empty. So young, old, young women, old women, people kept thinking [about it] until late. And so, many people got together, painted themselves with annatto paint so that they would look funny, since they wanted to make the Alligator laugh [so that they could steal the fire that the Alligator hid inside its mouth]. And so, when they finished, the people continued to dance, but the Alligator didn't laugh at all. His wife, the frog Hräemerî (*Otophyrne robusta*) didn't let the Alligator laugh. The people dancing were having a hard time there, but the bird Hiömöra Moxi made the Alligator laugh by defecating during his presentation dance. So, as the Alligator laughed enthusiastically, it let the fire escape [from its mouth] and all the people took possession of the fire. Then [the bird] caught the fire with its beak and placed the fire on top of the tree trunk. The alligator's wife, the frog Hräemerî, tried to put out the fire with her urine, but the fire didn't go out. That's how fire exists to this day, that's how our ancestors used fire.

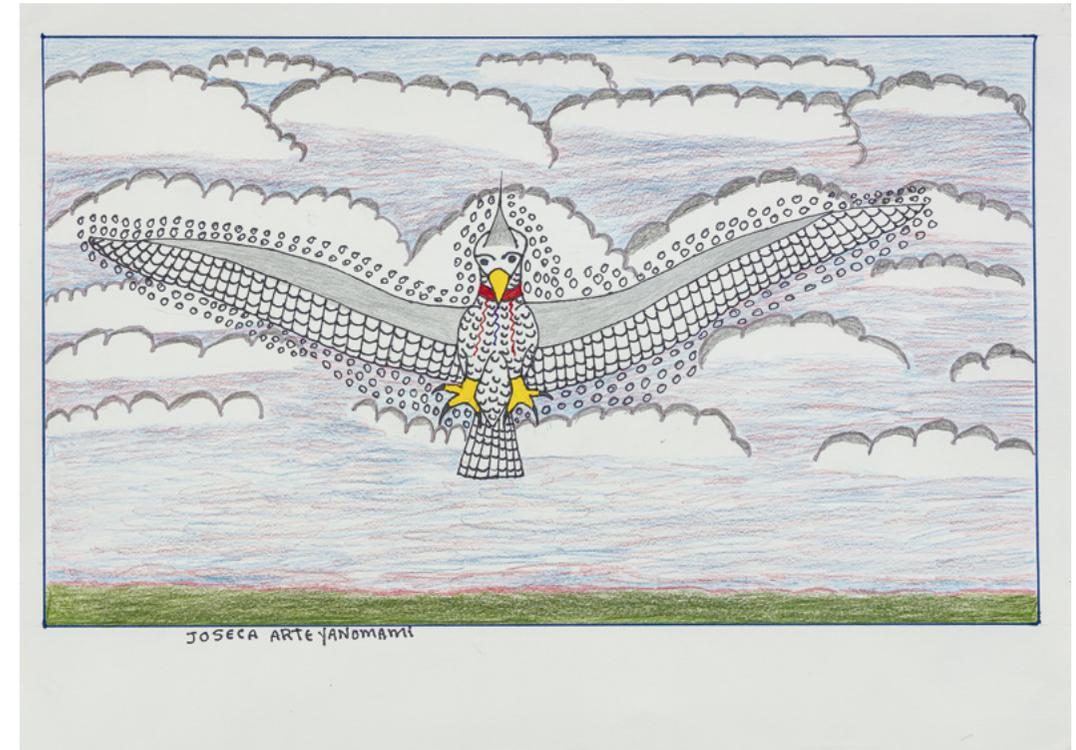
229



Xapiri thëpënë parara pë koihe tëhë. Pararayoma pë thëepë ithomaihe, hwei parar hika kii, xapiri pë iaiwii hwei Pararahi, Pararahi mao tehe xapiripë ohirayu. Xapiri pë xironë hwei Parara u koihe, tixori pënë u hore koihe. Xapiripënë hwei Parara a waiha wahrenë, xawara a wai xëihe, a wai xepraihe xapiripënë. Hwei Parara a waiha, xapiri pëkãe wai huu. Në wãri napë kãe huuhe, inaha hwei Parara a waiha xapiri pë kiaiha pë kuaí. Kuë yaro hwei Pararayomapë thëepë kua., 2024, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esferográfica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 50 x 65 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

[Pt] Quando os xamãs inalam *parara*, descem as filhas de Pararayoma, o espírito do pó *parara*. Os *xapiri* se alimentam desta árvore *Parara hi* (*Anadenanthera peregrina*), e caso não tenha *Parara hi*, eles passam fome. Apenas os *xapiri* bebem este mingau de *parara* e Tixori, os espíritos dos beija-flores, bebem o néctar de suas flores. Quando os *xapiri* se alimentam da *parara*, combatem as doenças graves, e acabam com sua potência maléfica. É através da potência da *parara* que os *xapiri* saem para se vingar dos seres maléficos *në wãri*. É assim que os *xapiri* agem, através da potência da *parara*, por isso existem estas filhas de Pararayoma.

[En] When the shamans inhale *parara*, the daughters of Pararayoma, the spirit of the *parara* powder, descend. The *xapiri* feed on this *Parara hi* tree (*Anadenanthera peregrina*), and if there is no *Parara hi*, they go hungry. Only the *xapiri* drink this *parara* porridge and the Tixori, the spirits of the hummingbird, drink the nectar from their flowers. When the *xapiri* eat *parara*, they fight serious illness and put an end to its evil potency. It is through the potency of the *parara* that the *xapiri* go out to take revenge on the *në wãri* evil beings. That is how the *xapiri* act, through the potency of the *parara*, which is why these daughters of Pararayoma exist.



Dia 25.04.2022, eu fiz este desenho de espírito Kaimari. Hwei Koimari aka kù, yanomae yamakí hamë, napë pë hamë, ai yaropë waithiriowi hamë, hwei Koimari pë nohimai. Kuë yaro, okapë xëprari, tihí a xëprari, ai xapiri pë kãe xeprari, yanomae yamakí xëprari, oxe tēpë yai xëixi wãripru. Hwei Koimari aka kii, a yai hōximi mahi. Makii, a pree totihi, ai thë xapirinë ihiru a teimakihí, hwei Koimari anë a hukëri, ihí tëhë, ihiru a haromari. Hwei Koimari a hoximi makii, a pree totihi he ruamatima thëha., 2022, lápis e caneta hidrocor sobre papel [pencil and felt-tip pen on paper], 30 x 42 cm. Coleção [Collection of] Mônica e [and] Fábio Ulhoa Coelho

[Pt] Dia 25.04.2022, eu fiz este desenho de Koimari, o espírito maléfico do gavião. Este ser Koimari gosta de nós Yanomami, dos brancos e dos animais ferozes. Por isso ele mata os feiticeiros inimigos, mata onça e outros espíritos *xapiri*, também mata os Yanomami e mata sem parar as crianças. Este Koimari, o espírito do gavião, é muito mau. Mas, por outro lado, também é bom, pois quando outro *xapiri* leva embora [a imagem vital] de nossos filhos, este ser Koimari a resgata de volta, fazendo com que a criança fique curada. Koimari é ruim, mas ao mesmo tempo é bom, já que é protetor.

[En] On April 25, 2022, I drew this picture of Koimari, the evil spirit of the hawk. This Koimari creature likes us Yanomami, the white people, and the ferocious animals. That's why he kills enemy sorcerers, kills jaguars and other *xapiri* spirits, also kills the Yanomami and endlessly kills children. This Koimari, the spirit of the hawk, is very evil. But, on the other hand, it's also good, because when another *xapiri* takes away [the vital image] of our children, this Koimari creature rescues it and the child is healed. Koimari is bad, but at the same time he's good, because he's a protector.



Xapiri pēha yanomaē yamakī pihī xarīramayuuwi, hwei xapiripē yahipē, inaha xapiri pata thēpēnē, yanomae hiya thēpē ūūxiha auha thapra henē, xapiripē kōaī piyēkuuha xoao henē, hiya thēpē xapiripramaihe. Xapiripē praipraa pēha inaha thē kuē. Ai thē xami praa ahetema poimihe, yanomaē yamakī riā riēri hoximi peximaimihe, kōomi xapiri pēnē thē peximaimihe. Kuē yaro hwei kama xapiripē puru upē katia, rēa kamapē kopraai kuapē hamē, ai xapiri a kōimai, a koimai yaro a wakaraxi axi xereroimai, urihi a taamu hōromae, urihi a araxinapē, kamapē pāri napē seisipē, wīsā wisāmasipē, nahikī pata taamuu yāikano totihi., 2024, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esférica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 50 x 65 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

[Pt] Esta é a casa dos *xapiri*, o lugar onde nós, Yanomami, aprendemos. Assim que os xamãs mais experientes fazem a limpeza do interior dos jovens [iniciados], eles buscam os *xapiri* que estão espalhados em vários lugares e assim fazem os jovens se tornarem xamãs. No lugar onde os *xapiri* chegam dançando, é assim: nada que estiver sujo pode se aproximar, eles não querem o mal cheiro que nós, seres humanos, exalamos. Nenhum *xapiri* gosta disso. Então os *xapiri* penduram sua flauta de bambu quando chegam em seu lugar. Outro *xapiri* chega, e ao chegar ele faz reluzir um brilho amarelo. A floresta está repleta de penas brancas de gavião real salpicadas, tem braçadeiras feitas com caudas de araras, seus espelhos são enfeitados com penas dos pássaros saíra azul e dos pássaros dos *wīsā wisāmasi*, a casa tem belas pinturas com traços em zigue zague.

[En] This is the house of the *xapiri*, the place where we Yanomami learn. Once the shamans have cleansed the inside of the young ones [initiates], they look for the *xapiri* who are around many places and thus make the young people become shamans. In the place where the *xapiri* come dancing, it's like this: nothing dirty can come near, they don't stench humans emanate. No *xapiri* likes that. So the *xapiri* hang up their bamboo flute when they arrive at their place. Another *xapiri* arrives, and when it does, it shines a yellow glow. The forest is full of royal hawk white speckled feathers, they have armbands made from macaw tails, their mirrors are decorated with feathers from the blue saíra birds and from the *wīsā wisāmasi* birds, the house has beautiful paintings with zig zag lines.



Hutumosi kreyuu tēhē xapiri pēnē mosi tierimai wihii, inaha xapiri pē kuaī, hutumosi hute mahima makii, xapiri pēnē mosi hutea praimihe. Ai xapiri pē yai kōhi mahiowiinē, hutumosi huēmaihe, paxori pēnē, totori a thari pēnē, kuumori pēnē, ai thēpē waro kua xoaa. Xapiri pēnē humosi huērii hētē, mosi yanikīa xoaki. Inaha xapiri pēnē thē thā he., 2024, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esférica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 30 x 50 cm. Coleção [Collection of] Bruce Albert

[Pt] Quando o céu racha, os *xapiri* o seguram, assim agem os *xapiri*. Apesar do céu ser muito pesado, não pesa para os *xapiri*. Alguns *xapiri*, por serem muito fortes, seguram o céu: Paxori, os espíritos dos macacos aranha, Totori a thari, os espíritos dos jabutis, Kuumori, os espíritos dos macacos da noite e ainda vários outros seres. Quando os *xapiri* seguram o céu, o céu se acalma. É assim que fazem os *xapiri*.

[En] When the sky cracks, the *xapiri* hold it up, that's how the *xapiri* act. Even though the sky is very heavy, it doesn't weigh them down. Some *xapiri*, for being so strong, hold up the sky: Paxori, the spirits of the spider monkeys; Totori a thari, the spirits of the tortoise; Kuumori, the spirits of the night monkeys, and many other beings. When the *xapiri* hold up the sky, the sky calms down. That's what the *xapiri* do.



Hwei kama xapiripë yahipë xirō xatiti piyëkë, hwei maki hamë komi xapiripë yahipë, hwei kama xapiripë urihi, kōomi ìhamë pë parinapë yariki, kōomi kamapë rotipapë yariki, pë urihpëriã pata rierinë kirihì., 2023, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esferográfica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 29,7 x 42 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

[Pt] Estas casas dos *xapiri* somente ficam juntas perto umas das outras e estão espalhadas por todos os lados. Todas estas pedras são moradas dos *xapiri*, nessa terra deles, por todos os lugares, caem espalhadas abelhas *parina*, elas caem em todas suas clareiras, por isso suas terras são muito perfumadas.

[En] These houses of the *xapiri* are always close together and are scattered all over the place. All these stones are the houses of *xapiri*. In this land of theirs *parina* bees fall scattered everywhere. They fall in every clearing, which is why their land smell so good.



Kami ya oxeo tëhë, hwei kurenaha kure ya thë taarii kure, kami ya oxeo tehe, Äyökörari ya pë mori taari, Äyökörari pënë ware napo kãe mori ithorayuu kupere. Kami yanomae yamaki hwei Äyökörari, pë yai totihi, xawara a wai kohipë xëprai prai yaro he. Komi ya oxeo tehe yaroriwë yapenë ai pë ai taama, Tixoriwë, Äyökörari, Ixorori, Naporeri. Inaha kami ya oxeo tehe ya kuama., 2023, grafite, lápis de cor, tinta de caneta esferográfica e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [graphite, colored pencil, ballpoint pen, and felt-tip pen on paper], 42 x 59,4 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

[Pt] Quando eu era pequeno vi uma imagem parecida com esta, vi uma vez Äyökörari, o espírito do pássaro japim-xexéu. Os espíritos Äyökörari desceram até mim uma vez. Este ser Äyökörari é muito bom para nós Yanomami, já que consegue acabar com doenças letais. Quando eu era criança ficava alterado e conseguia enxergar os espíritos dos animais ancestrais. [Via] Tixoriwë, o espírito do beija-flor, Äyökörari, espírito do japim-xexéu, Ixorori, espírito do japim-guache, Naporeri, espírito do japu verde. Era isso o que se passava comigo quando eu era criança.

[En] When I was little I saw an image like this one, I once saw Äyökörari, the spirit of the yellow-rumped cacique bird. The Äyökörari spirits came down to me once. This Äyökörari creature is very good for us Yanomami, as he can put an end to lethal diseases. When I was a child, I would get rattled and would be able see the spirits of ancestral animals. [I would see] Tixoriwë, the spirit of the hummingbird. Äyökörari, the spirit of the yellow-rumped cacique. Ixorori, the spirit of the red-rumped cacique. Naporeri, the spirit of the green oropendola. That's what used to happen to me when I was a child.

Labō & Rafaela Kennedy

Belém, PA, 1995 & Manaus, AM, 1994

Os calores que emergem das profundezas da terra irrompem como magia nas matas e nos rios, como o alento que alimenta e movimenta, dando forma, sustentando e transformando todos os corpos.

Labō e Rafaela Kennedy desenvolvem seus trabalhos em profunda conexão com os elementos naturais e culturais de suas cidades de origem, Belém e Manaus, respectivamente. As artistas tecem narrativas visuais a partir do contato íntimo com matérias orgânicas das matas e rios, do diálogo com tradições orais e das experiências em cenários urbanos eletrizantes. Suas criações conjuntas, frequentemente materializadas em fotografias, utilizam as paisagens locais como cenários para momentos de emancipação de corpos híbridos, dissidentes, não normativos e ligados a outras dimensões. Nesse sentido, suas obras contrapõem-se a noções fixas relacionadas à ecologia e à tecnologia, performances de gênero, relações interespecies e a intersecção entre a matéria da terra e o plano espiritual. Labō parte de sua ligação com a cultura amazônica e a transmissão de saberes ancestrais para empregar técnicas inventivas no manejo de materiais ribeirinhos, ressignificando manifestações terrenas em indumentárias, aparatos, esculturas e instalações de rara força visual. Rafaela, por sua vez, foca sua prática na fotografia, costurando narrativas entre o documental e o fabulado, o espontâneo e o encenado, para produzir uma visualidade carregada de emoção e sentido. As vestimentas que aparecem em seus trabalhos, confeccionadas a partir de materiais colhidos — como palhas, sementes e plantas — ou ligadas a atividades locais — como tecidos naturais e cordas — desempenham um papel crucial nesse processo criativo, transcendendo a moda para se tornarem ferramentas de novas ficções e parte essencial da narrativa visual. Nas obras da dupla, o cotidiano funde-se com o extraordinário, de modo que aspectos míticos, ora dirigidos pelas artistas, ora encontrados espontaneamente no dia a dia, ecoam em suas invenções. Por meio do enlace entre o uso de matéria orgânica, a efervescência da cena LGBTQIA+ e as influências de mitologias locais, a dupla cria imagens com alta carga visual, imbuídas não só de forças telúricas, mas também de magia e mistério, discutindo como nos transformamos para expressar nossas subjetividades.

Para o 38º Panorama, Labō e Rafaela Kennedy apresentam uma série de fotografias que mergulham no entrelaçamento entre fenômenos naturais e cenários urbanos do Norte do Brasil. As imagens, povoadas por figuras extraordinárias com armaduras naturais que reconfiguram o corpo, criam narrativas visuais que sublinham a capacidade de transmutação da vida no planeta e sua relação intrínseca com seres de outras dimensões. Nesse caldo imagético quente, o que é mais material revela o intangível, assim como o que é mais antigo junta-se às transformações vertiginosas da condição contemporânea. Nesse sentido, essas imagens-talismãs invocam forças de outros tempos e dimensões para repensar nosso lugar no agora e projetar possíveis futuros.



Amoré, 2023, fotografia digital impressa em papel Hahnemühle Photo Rag 308 g/m² [digital photography printed on Hahnemühle Photo Rag 308 gsm paper], 105 x 70 cm. Coleção das artistas [Artists' collection]

Laís Amaral

São Gonçalo, RJ, 1993

A imagem fragmentada revela-se por meio de sensações e sentidos traduzidos em texturas e nuances, flertando com uma paisagem tanto mineral quanto imaginada. Rochas sobrepostas refletem a sedimentação das memórias, os movimentos no desfiladeiro geológico do sensível e as frestas pelas quais ressoam os ecos de mistérios longínquos.

A pintura de Laís Amaral é marcada pela justaposição, criando uma amálgama de campos de cor, manchas, linhas e texturas que transcende a figuração. A artista opera num sistema, ao mesmo tempo, arbitrário e permeável à imaginação de quem vê, cujas composições irradiam a potência espiritual da experimentação pictórica. Suas pinceladas produzem fendas dilacerantes que atravessam diferentes níveis e encontros eletrizantes entre tons e traços — muitas vezes, por meio de rupturas e contrastes. O resultado são paisagens fracionadas e ampliadas, em que massas e partículas parecem sedimentar-se em um fluxo contínuo de energia. A presença de horizontes implícitos, contrabalançada pela verticalidade das pinceladas e a inserção de informações pontuais, confere dinâmica e uma sensibilidade própria ao seu trabalho. A morfologia que emerge daí traduz sentimentos e intenções em campos abstratos que remetem às topografias e às agências dos elementos, revelando as camadas infinitas do solo e do sujeito.

Laís Amaral participa do 38º Panorama com duas pinturas da série “Como um zumbido estrelar, um pássaro no fundo do ouvido”, *Sem título I* e *Sem título II*, ambas de 2024. Essas paisagens feitas com acrílica sobre linho apresentam uma série de encaixes e sobreposições de formas e texturas, num balanço dinâmico, cheio de detalhes intrincados. As superfícies quase táteis, que parecem recortes de campos visuais maiores, dão a ver correntes energéticas em ação, remetendo a diferentes temporalidades e espécies de movimento.



Sem título I [Untitled I], da série *Como um zumbido estrelar, um pássaro no fundo do ouvido* [from the series *Like a Starry Buzz, a Bird in the Bottom of the Ear*], 2024, acrílica sobre linho [acrylic on linen], 160 x 150 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM



Sem título II [Untitled II], da série *Como um zumbido estrelar, um pássaro no fundo do ouvido* [from the series *Like a Starry Buzz, a Bird in the Bottom of the Ear*], 2024, acrílica sobre linho [acrylic on linen], 160 x 150 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM

Lucas Arruda

São Paulo, SP, 1983

A difusão de luz dá vazão à energia intangível que arquiteta as fundações do mundo. Os movimentos da claridade riscam um horizonte movediço, do qual emergem sensações e estados mentais que sublinham a natureza indefinida e transitória da vida.

A obra de Lucas Arruda é um exercício contínuo sobre as experiências em torno da paisagem, de maneira que investiga as qualidades formais de certas visões terrenas e suas ligações com exercícios mentais e estados de espírito. No entanto, suas pinturas não são representações de lugares do mundo que possamos localizar no mapa. Em suas mãos, o tema da paisagem, tão antigo quanto a história da arte, é transformado em fantasmagoria, como modo de refletir sobre o fato de que enxergamos pela mediação da luz, e de instigar nossas faculdades oculares e extrassensíveis. Nevoeiros, inícios e fins de dia, cenas marítimas, matas em movimento e campos cromáticos abstratos são temas recorrentes nas suas obras, revelados sempre com uma profundidade dinâmica. A suspensão temporal e o aspecto efêmero e impreciso desses cenários ajudam a compreender o paradoxo existencial entre a nostalgia melancólica e a vontade de revelação. Em comum, suas pinturas trazem uma densidade energética, uma alta carga atmosférica e um encanto magnético que abocanha e submerge o espectador num episódio delirante e esfumado, evidenciando as relações intrincadas entre o que se vê e o que se sente.

A participação do artista no 38º Panorama inclui sete pinturas, numa constelação que oferece uma visão panorâmica mas também injeta novo vigor em sua obra. Apresentados numa espécie de ermida, os trabalhos convidam o visitante a acessar seus mistérios interiores por meio da contemplação ativa. No lado de fora desse recanto, duas matas tropicais agitadas guardam as entradas do lugar. Seu segredo é simbolizado por uma imagem de alta densidade entre as florestas, construída entre a paisagem de um horizonte, o fenômeno astronômico e a experiência espiritual. No interior, a natureza mística do espaço é sublinhada uma pintura vertical de grande formato — algo visto apenas uma vez em sua produção — que toma o centro com uma composição de figuração mínima e amplos campos de cor, trazendo em seu núcleo um astro flamejante rodeado por fenômenos meteorológicos, estruturas arquitetônicas e elementos simbólicos. Em uma das laterais, uma grande pintura monocromática convida ao mergulho num verde profundo, como um sorvedouro por onde correm sensações e sentidos. Na outra, uma dupla de pinturas reformulam paisagens a partir de uma abordagem metafísica, combinando questões matéricas com abstrações. Como conjunto, dizem respeito a um calor primordial, cuja ativação pode iniciar processos de transformações físicas e subjetivas.



Sem título [Untitled], da série [from the series] *Deserto-Modelo*, 2024, óleo sobre tela [oil on canvas], 185 x 140 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série [from the series] *Deserto-Modelo*, 2024, óleo sobre tela [oil on canvas], 30 x 30 cm. Coleção particular [Private collection]



Sem título [Untitled], da série [from the series] *Deserto-Modelo*, 2022, óleo sobre tela [oil on canvas], 30 x 37 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *[from the series] Deserto-Modelo*, 2022, óleo sobre tela *[oil on canvas]*, 24 x 30 cm. Coleção do artista *[Artist's collection]*



Sem título [Untitled], da série *[from the series] Deserto-Modelo*, 2022, óleo sobre tela *[oil on canvas]*, 20 x 26 cm. Coleção do artista *[Artist's collection]*

Marcus Deusdedit

Belo Horizonte, MG, 1997

A tensão entre forças objetuais e fantasmáticas desencadeia a reestruturação de espaços. Deslocamentos, cruzamentos e justaposições febris que sacodem o olhar, abrindo fendas nas estruturas que sustentam regimes de visibilidade, imaginação e poder.

A pesquisa de Marcus Deusdedit utiliza o remix como ferramenta de imaginação radical para propor reconfigurações e deslocamentos de códigos conhecidos. O artista processa informações de fontes diversas — como arquivos pessoais, elementos do consumo de massa e imagens da internet — para infundir os campos da arquitetura e do design com o pensamento e a estética oriundos de contextos periféricos, abordando o entrelaçamento entre raça e os limites arbitrários entre valorações culturais. Por meio da justaposição de imagens e materialidades de naturezas diversas, e da recontextualização de signos e objetos, o artista cria fricções no tecido estético que compõe o imaginário social. Suas colagens, objetos, vídeos e instalações multimídias ligam os fios entre os campos da estética, política e funcionalidade, refletindo sobre como as imagens e objetos que produzimos moldam nossa percepção do mundo e afirmam ou apagam subjetividades. Em seu trabalho, objetos comuns podem se converter em instrumentos para discussões históricas e metafísicas, ícones modernistas podem ser infundidos por dinâmicas da cultura de massa, e memórias pessoais e familiares podem ensejar sonoridades e espaços de submersão. Seu trabalho questiona as dinâmicas de poder e de visibilidade na era da superinformação, em que as culturas periféricas começam a ocupar um papel essencial na formação do núcleo cultural brasileiro, apesar da manutenção das desigualdades estruturais. Nesse sentido, os trabalhos de Marcus Deusdedit sublinham, por meio de dribles conceituais e acoplamentos materiais, o contraste entre a fluidez das ideias e a rigidez das estruturas, propondo uma reflexão crítica sobre a formação do tecido sensível da sociedade contemporânea.

Para o 38° Panorama, Marcus Deusdedit apresenta uma obra comissionada que desdobra sua investigação sobre a edição de objetos, reformulando um equipamento de exercício físico para discutir questões sociais e políticas. Essa estação de musculação reconfigurada é posta em diálogo com um vídeo no qual enxergamos uma figura humana digital e idealizada, criando um paralelo entre a arquitetura brutalista — com seu uso de volume e massa para projetar imagens de poder — e processos de hipertrofia muscular. Nesse sentido, a obra questiona a performatividade demandada do corpo negro em detrimento da possibilidade do exercício de um pensamento abstrato, sublinhando a tensão sistêmica entre esses pontos no balanço complexo entre as cargas e polias.



Sem título [Untitled], da série *[from the series] Performance*, 2024, instalação multimídia *[multimedia installation]*, 210 x 120 x 170 cm. Coleção do artista *[Artist's collection]*

Maria Lira Marques

Araçuaí, MG, 1945

As formas de vida espalham-se pelo mundo manifestando seus calores, esticando seus membros e inventando seus contornos. Bichos e signos sem nome correm carregando a substância e os sentidos dos três reinos, como testemunhos vivos da força que faz a terra.

As obras de Maria Lira Marques celebram os movimentos da natureza e seus eternos ciclos de transfiguração. Com cerca de cinco décadas de produção, a artista utiliza cerâmica e desenhos feitos com pigmentos naturais sobre papel e pedras para retratar intensos fenômenos naturais e firmar uma rica simbologia. Paisagens minerais, cenas da fauna e da flora, seres elementais e hibridismos diversos se conectam no tempo da criação vital, dando a ver o movimento incessante da vida em expansão e eterna transformação. Desse modo, ela traduz o mistério que nos cerca e nos constitui por meio de uma combinação rara entre elegância, humor e precisão. Sua relação profunda com o Vale do Jequitinhonha — onde nasceu, cresceu e vive até hoje — se reflete na construção de um vocabulário tão amplo quanto coeso, tão simples quanto complexo, e que levanta questões ecológicas e estéticas desde o sertão do Brasil. O calor intenso da região manifesta-se nas cores vibrantes e nos gestos de suas figuras, evidenciando o momento crucial em que as coisas se transmutam em resposta às demandas da vida. Nesse sentido, a artista costura ecos e presenças de sítios arqueológicos, culturas indígenas, comunidades quilombolas e ocupações sucessivas desse território. Entre a revelação espontânea da matéria e a afirmação de sua identidade negra e indígena, seu trabalho também é informado por questões históricas, e sintetiza a resistência e a luta dos povos historicamente oprimidos. Por meio de suas peças, a artista celebra a força e a resiliência das matrizes culturais de sua formação, refletindo sobre o apagamento enfrentado por certas comunidades e reafirmando suas raízes como fonte de inspiração e poder criativo.

No 38º Panorama, Maria Lira Marques apresenta uma série com mais de dez desenhos sobre pedras. Cada peça é marcada por figuras feitas com tons ocres, marrons e amarelos, dando a ver uma ecologia expressiva de plantas e bichos em suas relações entre si e com o meio. É como se os resquícios do calor da terra tivessem impregnado a superfície desses fragmentos minerais, convertendo-os em testemunhos imemoriais sobre os mecanismos pelos quais a vida incorpora e se desenvolve no mundo.

250



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 18,5 x 16,5 x 8,5 cm.
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 6,5 x 16 x 11,5 cm.
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co

251



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 7 x 20 x 12 cm.
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 10 x 21 x 26 cm.
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co

252



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 25 x 15 x 10 cm.
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co

253



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 23 x 16 x 8 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co



Sem título [Untitled], 2021, pigmentos naturais sobre pedra [natural pigments on stone], 14 x 14 x 8 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Gomide&Co

Marina Woisky

São Paulo, SP, 1996

Os bichos brilham, desfilando sua natureza indefinida, como testemunhos vivos das metamorfoses planetárias. Sejam animais ou pedras, em estado líquido ou sólido, tudo se dissolve e se recompõe, numa confusão amórfica entre as coisas e suas representações, entre fundo e superfície, entre o mundo e seus signos.

O trabalho de Marina Woisky nasce do interesse pelo magnetismo de certas imagens e pelos fenômenos de reprodução visual sob o fluxo massivo e sempre crescente de informação. Influenciada por técnicas de transferência rápida de imagem e por fundamentos do barroco mineiro, suas obras dão vida a imagens-objetos cujas formas ambíguas e conteúdo indefinido intrigam o observador como enigmas insolúveis. Cavalos, cachorros, conchas, flores, feras místicas, colunas e outros ornamentos arquitetônicos emergem reconfigurados por um processo radical de manipulação imagética. No espaço transitório entre o bidimensional e o tridimensional, sua prática articula pesquisa, edição e impressão de fotos, costura de tecidos, preenchimento com cimento e concreto, e finalização com resina. Ao trabalhar com imagens retiradas de suas fotografias ou da internet, de livros e de revistas, a artista reinterpreta motivos universais, ícones da história da arte ou elementos cotidianos. Essas imagens, imbuídas de simbolismo, são combinadas com a complexidade material da corporificação escultórica, passando a habitar uma fenda entre o familiar e o estranho. Surgem, então, soluções visuais inusitadas, com uma alta carga dramática, que jogam com as escalas e borram a linha entre o plano e o relevo, o duro e o mole, o seco e o molhado. No repertório singular criado por Marina Woisky, é impossível falar em categorias. Permeada por seres amorfos, figuras mais ou menos reconhecíveis e corpos que parecem alienígenas, a ecologia esquisita criada pela artista provoca os sentidos e desloca o olhar, pronunciando a magia das imagens que estão sempre em transformação.

No 38º Panorama, Marina Woisky apresenta uma instalação formada por uma série de peças inéditas, realizadas para a exposição. A artista toma como ponto de partida as ilustrações científicas e representações idealizadas, que combinam diferentes eras e regiões para demonstrar o movimento ou a evolução da vida biológica na superfície terrestre. As esculturas exploram diferentes formas, cores e texturas, e são dispostas como se habitassem uma paisagem ideal, capaz de sintetizar as morfologias de um longo e indeterminado período biológico. Os corpos desse conjunto, formado por répteis, aves, equinos, ornamentos e o que mais não se pode identificar, se misturam num ecossistema vibrante, sublinhando o mistério da transfiguração contínua que injeta vida no planeta.



Veados em L/Animais e ornamentos [L-shaped Deers/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido e argamassa [print on fabric and mortar], 81 x 40 x 55 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Coluna de jardim/Animais e ornamentos [Garden Column/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido, concreto e resina [print on fabric, concrete, and resin], 81 x 40 x 55 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Bicho de chão II/Animais e ornamentos [Floor Creature II/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido, pelúcia tingida, cimento e resina [print on fabric, dyed plush, cement, and resin], 3 x 124 x 33 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Jacaré/Animais e ornamentos [Alligator/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido, pelúcia tingida, cimento e resina [print on fabric, dyed plush, cement, and resin], 3 x 137 x 31 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Besouro/Animais e ornamentos [Beetle/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido, pelúcia tingida, cimento e resina [print on fabric, dyed plush, cement, and resin], 2 x 127 x 51 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Bicho de chão I/Animais e ornamentos [Floor Creature I/Animals and Ornaments], 2024, impressão sobre tecido, pelúcia tingida, cimento e resina [print on fabric, dyed plush, cement, and resin], 2 x 127 x 35 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

○ componentes da instalação apresentada na exposição [components of the installation shown in the exhibition]



Marlene Almeida

Bananeiras, PB, 1942

As cores refletidas na rocha guardam em si a energia do centro da Terra. Suas histórias se contam em camadas e texturas que impregnam os poros de todos os cantos. Grãos e pedras revelam suas caminhadas, seus atritos, seus deslizos e erosões, entre o céu e o chão, sob sóis e chuvas, nos incontáveis ciclos de uma jornada infinita.

Marlene Almeida começou seu trabalho há mais de cinquenta anos, instigada pela vibração cromática das barreiras litorâneas da Paraíba. Para a artista, é na pesquisa de campo que a obra de arte primeiro acontece: no encontro de cores, texturas e cheiros de cada solo. Sua prática envolve um trabalho meticuloso e interdisciplinar a partir de expedições artístico-científicas ao redor do Brasil e do mundo. Durante as viagens, ela absorve saberes e coleta amostras da Terra, que depois cataloga, processa e transforma em base para suas obras. Em seu ateliê-laboratório, fragmentos de rochas e argilas cuidadosamente separados em frascos formam um imenso arquivo que guarda a memória molecular do chão de onde vieram. Entre a ciência, a alquimia e a poesia, é ali que a artista transmuta em matéria-prima e metáfora resíduos de falésias, vales, planícies, morros, estradas e cavernas. Ao usar procedimentos comuns aos campos da química, da geologia e da arqueologia, seu processo articula investigações sobre a estabilidade, durabilidade e outras características de cada solo, com reflexões filosóficas sobre a ancestralidade telúrica e a sedimentação policromada de suas entranhas. Por meio de experimentos com os espectros e as nuances de pigmentos naturais de cada local, a artista reelabora as essências da crosta terrestre. Entre o estado sólido e aquoso, suas pinturas, esculturas e instalações sintetizam e reimaginam a experiência do planeta, propondo imersões entre tons terrosos que, a um só tempo, afirmam a memória e conjuram novos sentidos para os lugares por onde a artista passou.

Para o 38° Panorama, Marlene Almeida apresenta duas obras com dinâmicas distintas. *Derrame* (2024) é uma instalação inédita feita com recortes de algodão cru tingidos com pigmentos originários do basalto, rocha vulcânica que, ao se decompor, produz argilas das quais se extraem tinturas. Impregnados com tons de terracota, ocre, marrom e cinza, os tecidos trazem alta densidade energética, encarnando a temperatura da terra e a história das diversas localidades em que foram coletados.¹ A artista encadeia os pedaços para formar uma montanha que serpenteia o espaço, remetendo ao animismo das rochas em contínua transformação. Na outra obra, *Tempo voraz II* (2012), Marlene Almeida comenta sobre questões existenciais diante da fugacidade da vida. A artista reinterpreta o uso milenar de ampulhetas como artifício humano para medir o tempo e conferir-lhe materialidade por meio da areia que escorre dentro de cápsulas de vidro. O trabalho, que está ligado a uma série iniciada entre 1999 e 2000, é composto por cinco sacos de algodão cru preenchidos com terras de diferentes lugares do Nordeste brasileiro e tingidos, na metade de baixo, com pigmentos de terras escuras. A imagem que se cria é de uma oposição entre claro e escuro, positivo e negativo, calor e frio, vazio e preenchido. Nestas ampulhetas em que ambos os lados estão fechados, a areia imobilizada é uma manifestação do desejo de parar o tempo. No entanto, o contraste que enxergamos parece inevitavelmente vivo, tal qual a voracidade do tempo, que tudo permite e tudo consome, que tudo cria e tudo destrói.

¹ Localidades incluem: o Pico Cabugi, em Angicos, e Cerro Corá, ambos no Rio Grande do Norte; o Saco do Inferninho, em Picuí, e as almofadas de lavas basálticas na região do Cariri e Ceridó, na Paraíba; e em Ipojuca, Pernambuco.



Tempo voraz II [Voracious Time II], 2012, pigmentos minerais naturais sobre tubos de tecido de algodão cru, preenchidos com terras de regiões no Nordeste brasileiro [natural mineral pigments on unbleached cotton fabric tubes, filled with soil from regions in the Brazilian Northeast], 190 x 24 x 4,50 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Derrame [Spill], 2024, pigmentos minerais, especialmente oriundos de basalto intemperizado, e amostras de basalto de regiões no Nordeste brasileiro sobre lona crua, em superfícies rígidas [mineral pigments, especially from weathered basalt and basalt samples from the Brazilian Northeast on raw canvas, over hard surfaces], 280 x 900 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

Melissa de Oliveira

Rio de Janeiro, RJ, 2000

Cortes à risca, cabelo na régua. Ronco de motores. Motos voando, garupas com multidões. Dias de baile, corpos e carícias, safadeza e malícias, alegria insubmissa, caos e invenção.

O trabalho de Melissa de Oliveira é profundamente enraizado na fotografia, mas também se expande para objetos e instalações, sempre mantendo a imagem como eixo central. Com um olhar afiado e um envolvimento total, sua prática envolve a imersão cotidiana e uma relação profunda com o que e quem retrata, transcendendo os limites entre quem vê e quem é visto. Seus temas principais são as culturas de rua periféricas em suas manifestações mais efervescentes, marcadas pela inventividade e intenção rasgante, com a energia no talo, sempre incendiária e eletrizante. Atenta às opressões históricas e aos regimes de visibilidade da sociedade contemporânea, a artista trabalha para construir imagens que afirmam a vida e a potência criativa, batendo de frente com as visões estigmatizadas e objetificantes que engessam as narrativas sobre esses territórios. Desde 2019, ela registra o cotidiano do Morro do Dendê — localizado na zona norte do Rio de Janeiro, onde nasceu e cresceu — jogando luz na estética, no lazer e na autoestima da juventude local, em oposição aos enredos que ligam esses espaços repetidamente à violência e à pobreza. Sua fotografia, portanto, não apenas documenta vivências, mas também serve como ferramenta de poder e visibilidade, revelando um universo complexo e diverso em que o “grau” das motocicletas e os “corte de cria” se tornam símbolos de resistência e expressão cultural. Suas fotos transbordam momentos espirituosos, trocas de afeto e, sobretudo, a força de uma diversão indomável.

Neste Panorama, Melissa de Oliveira apresenta duas obras ligadas a suas vivências no universo do “grau”. As imagens, produzidas com conhecidos e familiares, retratam a prática de empinar moto em manobras exibicionistas e arriscadas. Essa manifestação tem sido cada vez mais celebrada como expressão estética e tem mobilizado grandes acontecimentos culturais. Esses eventos, que envolvem competições e trazem camisas, bandeiras e adesivos das turmas envolvidas, são organizados com seriedade e participação massiva. Sempre intensos, transformam ruas em palcos onde habilidades acrobáticas são exibidas com músicas e atividades paralelas, fortalecendo laços comunitários e promovendo a identidade cultural local. Nas fotografias, duas cenas comuns em ensaios preparatórios retratam o fio cortante dessa cultura que entrelaça destreza, risco e excitação.



Sucessagem, 2024, fotografia colorida em papel Hahnemühle Photo Rag Satin 310g/m² [color photography on Hahnemühle Photo Rag Satin 310 gsm paper], 110 x 160 cm. Coleção da artista [Artist's collection]



Mestre Nado

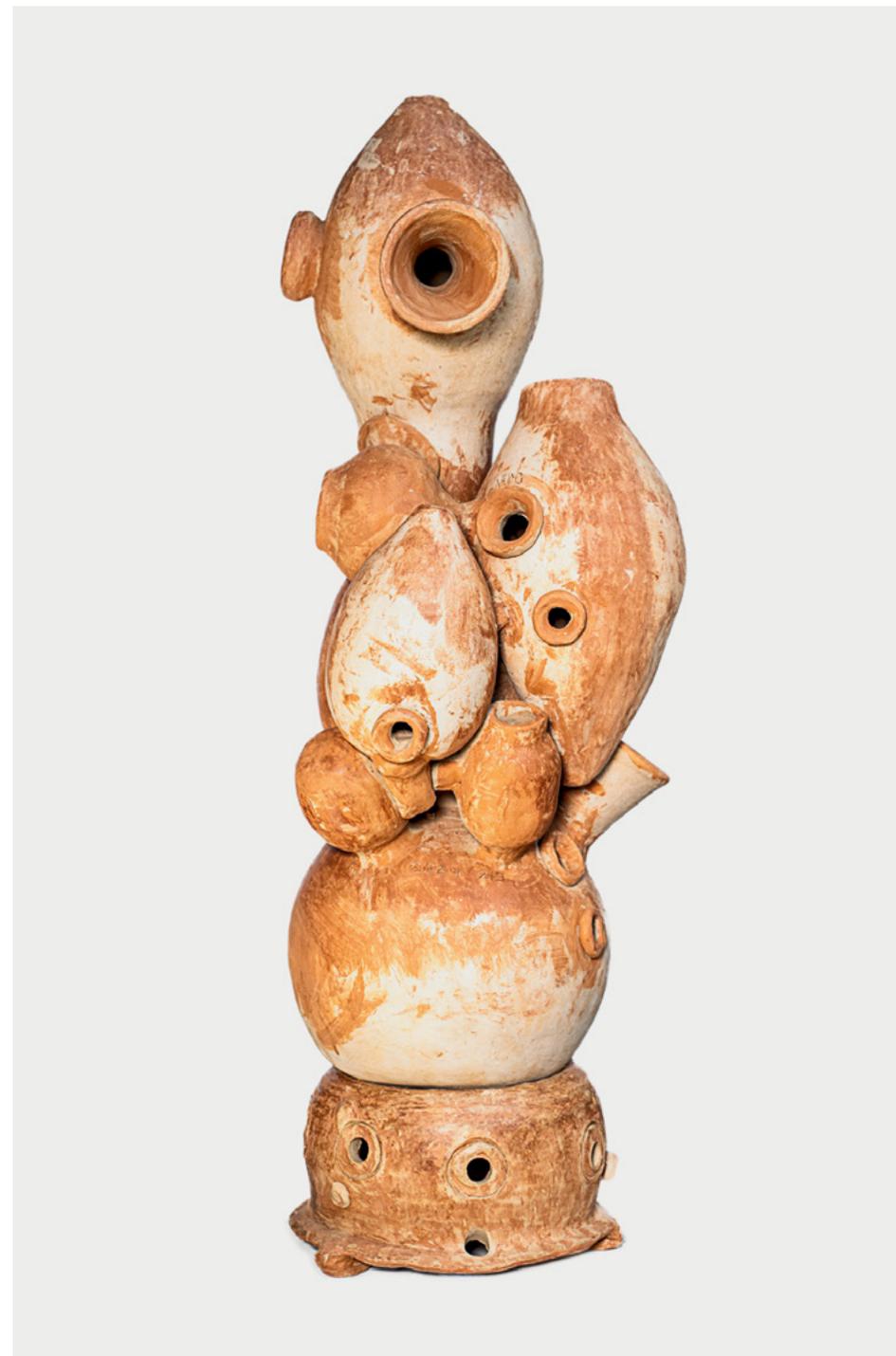
Olinda, PE, 1945

O barro moldado ressoa os mistérios dos quatro elementos: é originado na terra, amaciado com água, consagrado no fogo e ativado pelo ar. O amuleto-instrumento de forma curva e orifícios precisos canta suas formas, vibrando a potência vital da matéria do futuro.

Mestre Nado, como ficou conhecido Aguinaldo da Silva, é um escultor-instrumentista que desenvolve peças cantantes de cerâmica. Sua arte vem da relação íntima que tem com o barro, do qual tira formas diversas e que, em contrapartida, molda a vida do artista. Ainda na infância, Mestre Nado começou modelando brinquedos com argila retirada das margens de rios na Zona da Mata pernambucana. Já adolescente, iniciou o trabalho em olarias, onde aprendeu a produzir quartinhas — como são chamados os vasos de cerâmica com tampa, que mantém seu interior fresco — e filtros de barro. Com o passar do tempo, seu talento e devoção ao ofício levaram-no a aperfeiçoar técnicas tradicionais e inventadas por ele, encontrando misturas e pontos ideais da massa de argila para modelar e suportar o forte calor do forno. Quando iniciou sua produção autoral, Mestre Nado mergulhou em suas memórias para buscar inspiração: os apitos que fazia quando criança com caules de folha de jerimum e coqueiro e a cantoria dos oleiros enquanto trabalhavam. Assim, de uma bolinha oca, nasceu a primeira *Flauta Nado* — sua versão da ocarina, pequeno instrumento de sopro milenar —, desabrochando um talento singular para infundir o barro com som. No manejo habilidoso da matéria, entre o molde e a queima, sua busca é por novas notas e oitavas com afinações perfeitas, fazendo emergir uma coleção de instrumentos musicais originais. Como ferramentas-ícones universais, remetem tanto à cultura material pré-colombiana quanto a artefatos de um futuro distante. Suas peças possuem diversas variações de forma e, naturalmente, de sonoridade. Há esculturas zoomórficas que aludem a baleias e tamanduás, e outras que lembram conchas e frutas. Há algumas mais simples, com formas sintéticas arredondadas, e outras intrincadas, que parecem amalgamar partes de naturezas distintas. Em comum, essas obras, que na maior parte das vezes também são feitas para ser tocadas, carregam seu estilo inconfundível, num balanço sensível entre a crueza do barro, as soluções ornamentais e a musicalidade experimental. São tanto talismãs feitos do encontro entre terra, água e fogo, quanto dispositivos que, sob a infusão do ar, cantam suas formas, propagando as mais diversas sonoridades.

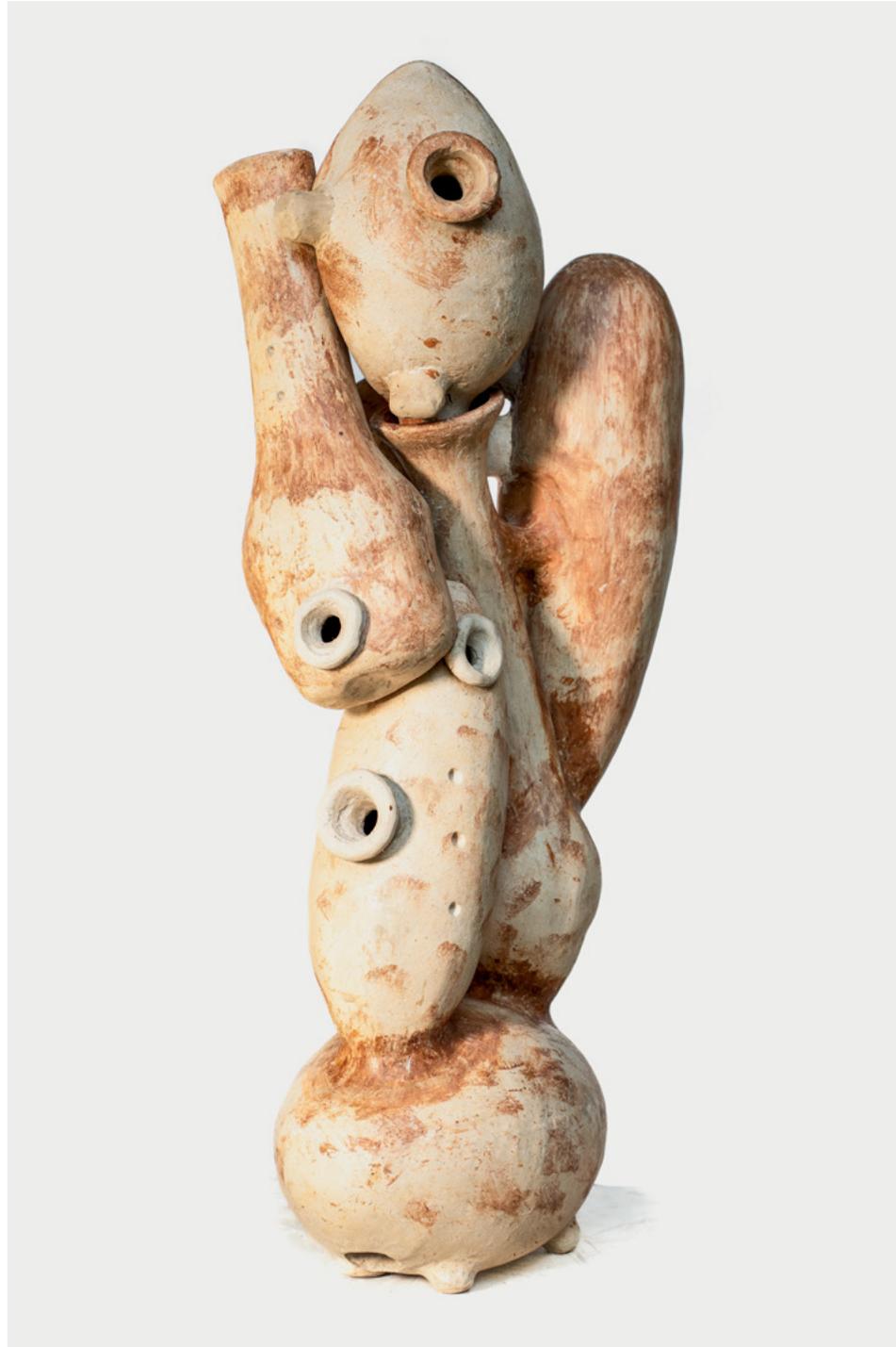
No 38º Panorama, Mestre Nado apresenta três obras inéditas produzidas especialmente para a exposição. São peças de grande escala — coisa rara na sua produção — que parecem espécies de torres de sopro, remetendo a instrumentos que demandam o emprego do corpo inteiro para ser tocados, como a gaita de foles. Como esculturas, suas formas orgânicas remetem às geometrias espontâneas da natureza, sejam tubérculos ou arquiteturas animais — como as do cupim e do João-de-Barro. Imbuídas de uma vontade totêmica, as obras são construídas por meio da incorporação de diferentes pedaços que, aglomerados, constituem uma estrutura complexa e marcam uma forte presença corpórea.

270



A forma do som II [The Shape of the Sound II], da série *Esculturas* [from the series *Sculptures*], 2024
argila [clay], 94 x 33 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

271



A forma do som I [The Shape of the Sound I], da série *Esculturas [from the series Sculptures]*, 2024
argila [clay], 84 x 39 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

272



A forma do som III [The Shape of the Sound III], da série *Esculturas [from the series Sculptures]*, 2024
argila [clay], 75 x 43 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

273

MEXA

Criado em São Paulo, SP, 2015

O grito apoteótico e os gestos extraordinários decretam a transmutação como destino incontornável. O feitiço da língua provoca o estilhaço fatal, com fragmentos projetados para representar e confundir, para espalhar a memória e celebrar a imaginação. O espelho quebrado em infinitos fractais reflete o mundo como ele é, mas permite reconstruí-lo de muitos outros modos, tornando possível a reinvenção de si e do outro.

A gênese do MEXA está ligada à efervescência do Centro de São Paulo, com suas potências e mazelas. O coletivo — formado por pessoas de diferentes lugares do Brasil, majoritariamente LGBTQIA+ — tem suas raízes nas lutas por direitos humanos e, sobretudo, na transformação subjetiva e material por meio do pensamento crítico e da inventividade artística. Diante de abismos existenciais, o grupo trabalha no enlace entre as experiências radicalmente biográficas e a ebulição coletiva das ruas da cidade, tomando a autoficção e a ação performática como principais ingredientes para sua dramaturgia. Indo e vindo entre diferentes polos, os trabalhos do MEXA são marcados pela transgressão de limites e conjugação de extremos: o absurdo e o corriqueiro, a abundância e a miséria, a alegria voraz e a melancolia profunda, a violência e o afeto, a rua e o museu, a vida e a morte. Suas apresentações, hipnotizantes e arrebatadoras, combinam teatro experimental, música, dança e “palavra-falada” com contatos diretos com o público, abraçando os riscos da mistura, do improviso e das trocas espontâneas. Por meio de diferentes linguagens e estratégias, o coletivo cria situações intensas e imersivas para circular narrativas que emergem entre a dureza da realidade material e o fervor da criação explosiva.

No 38º Panorama, o MEXA apresenta a ação *A última ceia (abertura)* (2024), desdobramento da peça *A última ceia* (2024) — ainda inédita no Brasil —, após uma temporada inaugural na Europa. Na obra, um grupo que irá acabar decide encenar seu último espetáculo. Diante do anúncio fatal, a ocasião transforma-se em uma despedida, uma refeição derradeira na qual todos precisam lidar com a iminente dissolução de uma identidade compartilhada e com os efeitos que o ato terá sobre cada um. Ao longo do festim, o coletivo discute que imagem deveria inventar como seu último registro, enquanto realiza sua ceia final no espaço expositivo, junto ao público. No final da performance, toda a estrutura é desmontada, restando apenas as caixas de som, que emitirão os vestígios do jantar e a foto que o MEXA decidiu produzir como sendo sua última imagem. Nessa ficção, cujas ameaças representadas são frequentemente reais, o grupo subverte a conhecida narrativa bíblica retratada por Leonardo Da Vinci — cuja tela empresta o título à peça — para refletir sobre vida, morte, reinvenção e imortalidade. Entre o documentário e a experimentação surrealista, a obra se vale de um momento de alta pressão para abordar os muitos modos de viver e morrer à luz da importância da partilha, da função existencial de um coletivo, e das possibilidades de existir após o fim. Convidado a se servir com o MEXA nesse misto de banquete ritualístico e acerto de contas, o público é arrematado por um êxtase de emoções numa situação da qual ninguém sairá o mesmo.

274



A última ceia (abertura) [The Last Supper (Opening)], 2024, performance, 120', fotografia e instalação sonora [performance, 120min, photography, and sound installation]. Coleção dos artistas [Artists' collection]

○ as imagens se referem ao espetáculo teatral *A última ceia*, criado pelo MEXA em 2024; a performance/instalação *A última ceia (abertura)*, apresentada na exposição, é um desdobramento desse espetáculo [the images refer to the play *The Last Supper*, created by MEXA in 2024; the performance/installation *The Last Supper (Opening)* presented in the exhibition is a spin-off of the previous work]

275



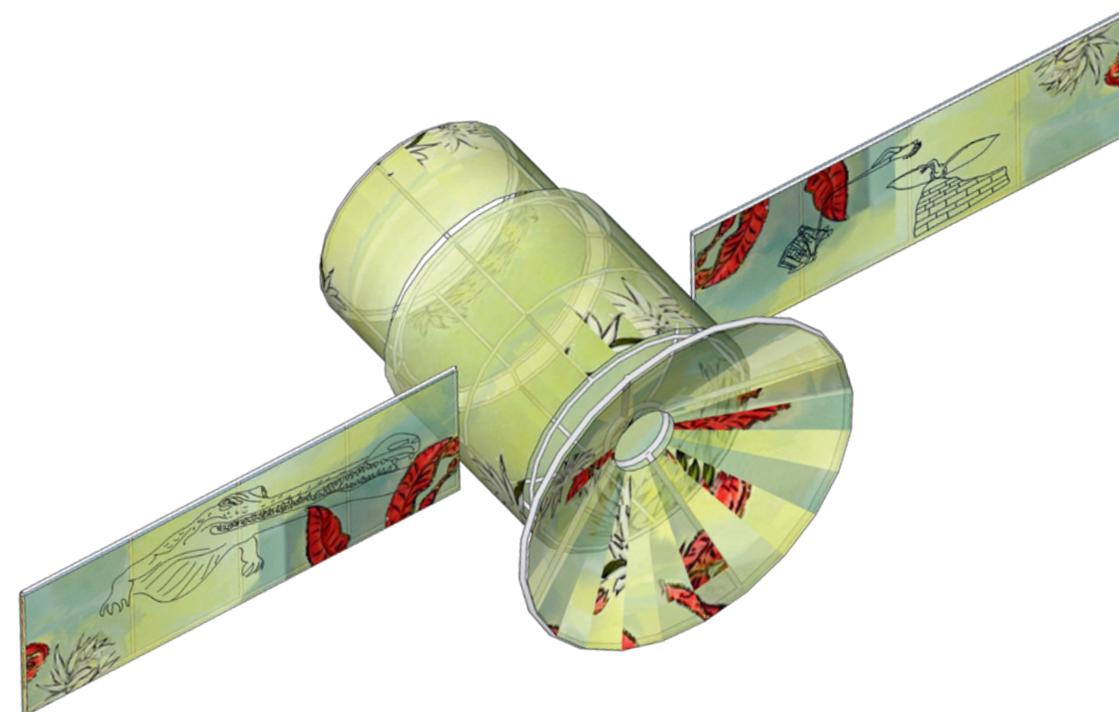
Noara Quintana

Florianópolis, SC, 1986

Camadas de materiais e significados viajam entre eras e territórios, acumulando informações que justapõem-se em massas amorfas e anacrônicas. A memória da poeira cósmica e do planeta recai sobre os paradigmas da colonialidade e da modernidade. Da seringueira ao concreto, dos fósseis às naves espaciais, o sopro da história serpenteia ao nosso redor, colocando diante de nós as questões de sempre, agora renovadas sob os sinais dos novos tempos.

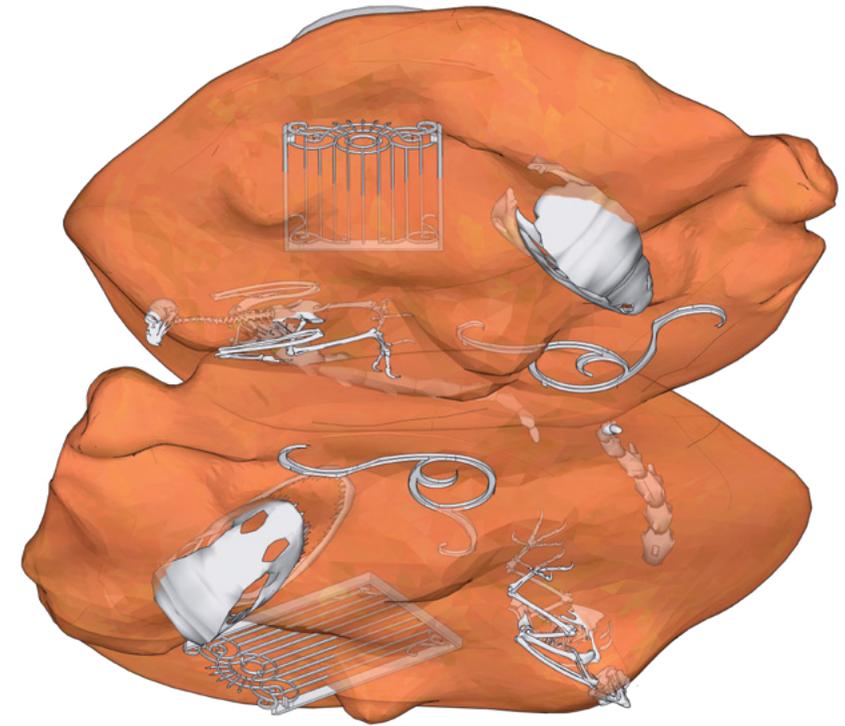
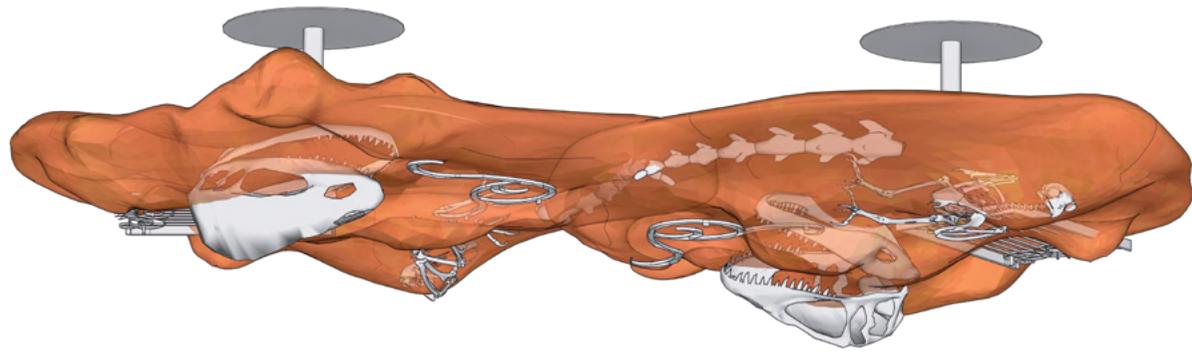
O trabalho de Noara Quintana está centrado nas implicações históricas e qualidades físicas de objetos relacionados com questões geopolíticas que repartem e dirigem o mundo. Por meio de instalações, esculturas, objetos e desenhos expandidos que absorvem e reformulam elementos familiares, sua obra oferece leituras críticas para o legado colonial e modernista, revelando trocas simbólicas e econômicas, formas arquitetônicas e narrativas que constituem aspectos do imaginário social contemporâneo. Nas fronteiras entre o poético e o político, a artista combina pesquisas historiográficas e práticas especulativas para pensar processos de construção e desconstrução de paisagens e territorialidades. Temas do passado e visões de futuro se entrelaçam no “tempo total” do agora, colocando-nos diante de questões urgentes e incontornáveis. Em seu trabalho, o vegetal e o animal fundem-se aos resíduos cotidianos e às tecnologias avançadas, formando complexos culturais entre a mata e a indústria, o território originário e a sociedade do capital. Por meio de uma abordagem radicalmente material — que explora texturas e soluções insólitas — e imbuída de poesia e metáfora, sua obra traz à superfície sentidos estratificados, tornando tangíveis as sedimentações de contrastes e contradições.

A artista apresenta duas obras inéditas comissionadas para o 38° Panorama. A primeira, *Satélite esqueleto âmbar* (2024), da série *Futuro fóssil*, configura uma reprodução de um objeto espacial gravitando sobre o campo expositivo. A peça, feita com alumínio, organza de seda pura, grafite, borracha de poliuretano e pigmento fosforescente, funciona como um misto de símbolo da infraestrutura humana e suporte para um desenho lançado no espaço como modo de encapsular as memórias do solo terrestre e navegá-las pelo infinito sideral. Na segunda obra, intitulada *Gengiva de fogo* (2024), uma grande massa rubra e disforme paira sobre nossas cabeças. Essa amálgama indizível remete a uma lava na qual se fundiram, num só corpo, sem começo ou fim, os mais diversos índices da vida matéria no planeta.



Satélite Esqueleto Âmbar [Amber Skeleton Satellite], da série *Futuro fóssil* [from the series *Future Fossil*], 2023, alumínio, organza de seda pura, grafite, borracha de poliuretano e pigmento fosforescente [aluminum, pure silk organza, graphite, polyurethane rubber, and phosphorescent pigment], 120 x 80 x 240 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

○ estudo da obra [study of the work]



Gengiva de fogo [Fire Gums], da série *Sonhos na era do fogo [from the series Dreams in the Fire Age]*, 2024, borracha de poliuretano, resina, pigmento fosforescente, esmalte cromado, painel de LED e alumínio [polyurethane rubber, resin, phosphorescent pigment, chrome enamel, LED display panel, and aluminum], 50 x 180 x 110 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

equipe de realização artística [artistic production staff]: Oficina Dimitri Kiruki Yoshinaga (Dimitri, David Felipe Vieira “D2” e [and] Fernando Alves), André Santos (montagem [installation]), Dragão Soldas de alumínio (Edgard e [and] Tom), Ludovico Bücher (impressões 3D [3D prints])

consultoria técnica [technical consultants]: Ankur Mehta (professor assistente [assistant professor], Electrical and Computer Engineering/Mechanical and Aerospace Engineering, UCLA); Alex Ungprateeb Flynn (professor adjunto [associate professor], Department of World Arts and Cultures/Dance, UCLA); Ludovico Bücher, Dimitri Kiruki Yoshinaga, Cristiano (Moldflex), Márcio (Central de Metais e Ferragens); Felipe, Rosângela e [and] Paulo (MZUSP)

○ estudos da obra [studies of the work]

Paulo Nimer Pjota

São José do Rio Preto, SP, 1988

Em meio a manchas de cor e calor, rodopiam clichês universais e rabiscos regionais, tradições clássicas e vernaculares, arte erudita e desenho animado, máscaras e vasos, armas e monstros, tesão e assombro, tensão e festejo. Tudo junto e ao mesmo tempo, num só plano de ação, tecendo fábulas globais numa mistura anárquica entre a dureza do mundo e o livre-arbítrio da imaginação.

O trabalho de Paulo Nimer Pjota assimila fenômenos coletivos que ultrapassam limites temporais e geográficos, sublinhando, por vias esquisitas e caóticas, a universalidade da experiência humana. Suas obras nascem de reproduções e mixagens de informações diversas, como um músico que usa *samples* e *beats* para compor suas rimas. Seu repertório simbólico inclui elementos da vida orgânica, das mitologias, dos discursos sociais e da cultura material dos cinco continentes, indo da Antiguidade ao universo pop e à cultura de massa, dos cânones da arte às manifestações da rua e às banalidades cotidianas. Com base nessa ampla pesquisa iconográfica, o artista transpõe, sobrepõe e rearranja imagens que revelam, como evidências arqueológicas, o processo amalgamante e transcendental que forja culturas singulares, mas sempre interligadas. Entre a aleatoriedade dos arranjos e uma meticulosa prática pictórica, vão surgindo composições intensas, sempre com uma base energética marcada por grandes campos de cor, nos quais uma constelação de corpos suspensos aparece como fantasmagorias da história. Em cada nova composição, Paulo Nimer Pjota elabora a natureza desses códigos informacionais operados por infinitos sujeitos, que vão percorrendo os séculos, se transformando e acumulando novos significados. Por meio do ritmo e da repetição, o artista orchestra a reprodução desses signos para investigar os mecanismos que os originam e os difundem na era da ultracomunicação. Como instantes suspensos num grande fluxo de consciência, cada obra é um disparador de memórias, sensações e estados psicológicos. Em comum, seus trabalhos afirmam uma política da contaminação e uma visão espiritual pautada pela noção de contínua transformação, em que tudo vai e volta num grande fluxo cósmico.

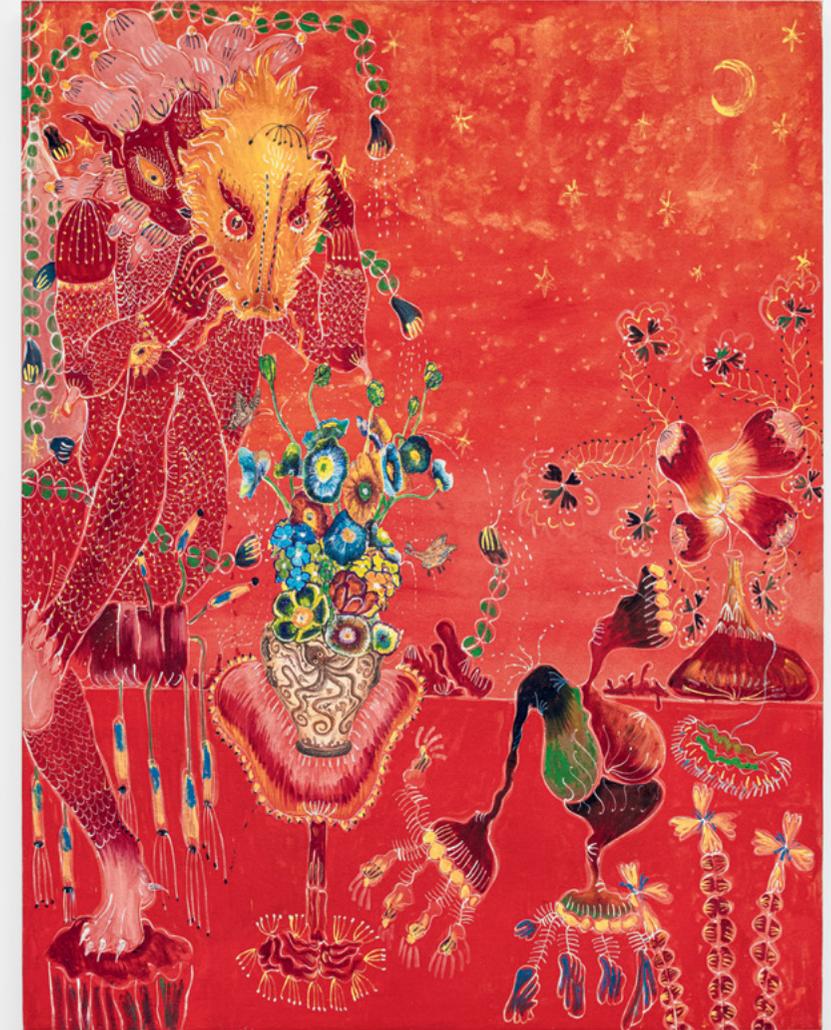
No 38º Panorama, Paulo Nimer Pjota apresenta uma obra inédita, feita especificamente para a exposição. Em cinco telas, o artista cria um gigantesco mar de chamas atravessado por raios de sol difusos, em que animais e seres fantásticos se misturam a lendas e tradições da natureza-morta de diferentes culturas, numa fusão quente e extasiante. O cenário onírico — inspirado em contos que assombravam navegadores medievais — propõe um paradoxo entre a ativação de uma alta temperatura e um recorte oceânico, num jogo de reiteração e variação que convida a uma examinação minuciosa, revelando detalhes fascinantes em meio ao fogo líquido que toma conta de tudo.



Carta marinha com salamandra [Sea Chart with Salamander], 2024, óleo, têmpera e acrílica sobre tela [oil, tempera, and acrylic on canvas], 206 x 160 cm. Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM



Carta marinha e a batalha real [Sea Chart and the Battle Royale], 2024, óleo, têmpera e acrílica sobre tela [oil, tempera, and acrylic on canvas], 206 x 160 cm. Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM



Carta marinha com fauno [Sea Chart with Faun], 2024, óleo, têmpera e acrílica sobre tela [oil, tempera, and acrylic on canvas], 206 x 161 cm. Cortesia do artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM



Paulo Pires

Poxoréu, MT, 1972

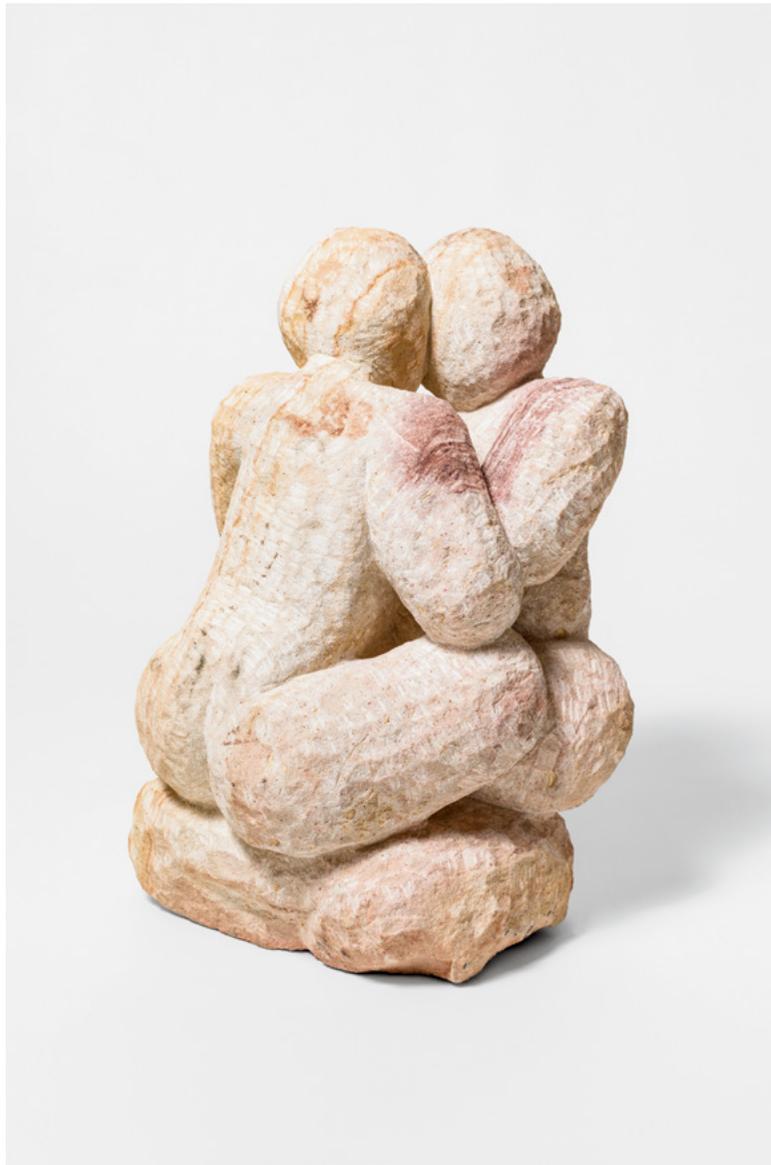
A pedra grita, convocando o toque e a talha que revelarão figuras sentimentais em sua carne. A aparição das formas registra, na rocha, o fluxo fervente dos corpos e suas paixões, desvelando a potência que pulsa nos contatos, nas aglomerações e nas correrias.

O trabalho de Paulo Pires acontece por meio da aceitação do estado bruto do arenito e da escuta extrassensorial da matéria natural, acessando o que ela invoca como novas possibilidades. Seu processo somente se inicia quando as pedras “estão em grito”: é a disposição espiritual delas que indicará o caminho. O método do artista — que envolve banhos de água para amolecer e cortes precisos para modelar — alia delicadeza à força bruta. Para dar formas às ideias, Paulo Pires abre um canal de duas vias entre suas mãos e a substância, formando uma corrente energética pela qual transcorrem sentimentos e emoções entre criador e criatura. Nesse jogo, em que a pedra é a matéria-prima e também a grande metáfora, um tramado sensível é traçado entre a essência da rocha e a figura do corpo humano, de modo que vão aparecendo abraços, carinhos, danças, cópulas, amontoados e outras agregações. Desse modo, o artista esculpe no mineral os afetos, por meio dos gestos que lhes correspondem, cravando uma síntese particular das dinâmicas e aspirações humanas no mundo. Entre a dureza e a maleabilidade, suas peças oferecem imagens dinâmicas, que parecem se transformar a cada novo ponto de vista. Por meio da animação do inanimado, Paulo Pires versa sobre as questões universais, mas também sobre subjetividades, narrativas cotidianas, suas vivências e livres fabulações. Há sempre o peso da vida, mas também a capacidade flexível de invenção e reinvenção a partir da força da criação. Na monotemática de sua obra, o artista afirma a semelhança pela diferença, fazendo-nos enxergar que, embora a natureza maior seja imutável, há infinitos — e sempre renovados — modos de existir.

Em sua participação no 38º Panorama, as quatro obras apresentadas mostram o balanço entre seu estilo reconhecível e a versatilidade de suas composições. Em *Os desejos da pedra* (2023/2024), uma escultura de grande formato, enxergamos uma infinidade de corpos que se amontoam numa montanha humana. Essa sugestiva aglutinação pode remeter, a um só tempo, à gênese — como se ali estivesse o barro original ganhando formas que mais tarde irão partir com autonomia no mundo a partir de suas vontades individuais — e à dinâmica de aglutinação mobilizada pelo desejo quente e impetuoso, pela vontade de aproximação entre diferentes corpos. Ao espectador, é possível se perder na riqueza de detalhes, em cada interação, tentando compreender os mistérios envolvidos nesse ajuntamento. A obra sem título (2024) traz uma versão menor desse empilhamento, numa composição que desafia a gravidade. Já em uma outra obra sem título (2024) e *O namoro da pedra* (2021), a densidade energética aumenta, concentrando-se na conexão entre dois corpos que estão em entrelaçamento profundo, de modo que um passa a se fundir no outro.



Os desejos da pedra [The Desires of the Stone], 2023-24, arenito [sandstone], 146 x 130 x 50 cm.
Coleção particular [Private collection]



O namoro da pedra [The Courtship of the Stone], 2021, arenito [sandstone], 55 x 37 x 40 cm.
Coleção particular [Private collection]



Os desejos da pedra [The Desires of the Stone], 2023, arenito [sandstone], 32,5 x 55 x 13,5 cm.
Coleção particular [Private collection]



*O consolo da pedra [The Consolation of the Stone], 2024, arenito [sandstone],
70 x 96 x 34 cm. Coleção particular [Private collection]*

Rafael RG

Guarulhos, SP, 1986

Na ponta da língua ou do lápis, na movimentação dos corpos celestes e de baile, emergem escritas que orientam e registram a vida. Nas inscrições concretas ou nos traços invisíveis que conectam os astros estão guias que se revelam para quem os souber ler. Em cada página e em cada constelação reside uma chama capaz de abrir portais entre mundos, criando rotas de fuga, convertendo caminhos em dinâmicas de potência e espaços de liberdade.

Rafael RG trabalha conexões vitais a partir de duas fontes de informação, ou matérias-primas: o afeto espontâneo que nasce de suas experiências pessoais e encontros íntimos; e a pesquisa documental, interessada, sobretudo, por memórias latentes em arquivos. Por meio desse enlace, sua obra costura a dimensão subjetiva com vivências coletivas, promovendo discussões políticas, raciais e sexuais. Suas relações eróticas, amizades e outros envolvimento cruzam-se com o espectro ampliado da vida em sociedade. Seus textos, objetos, performances, instalações e proposições catalisam imaginários na linha cortante que separa o registro documental da ficção, tensionando o limite entre memória e fabulação. Muito embora sua obra sempre encontre novas formas para manifestar essas ideias, em comum há a intenção de criar atravessamentos que transcendem épocas e categorias, revelando a força dos laços afetivos diante da aspereza de um mundo organizado em estruturas arbitrárias. Nesse sentido, o amor e os vínculos entre pessoas racializadas e em grupos historicamente marginalizados é um tema recorrente. Ao adotar um certo nomadismo em sua vida pessoal, que impacta diretamente sua pesquisa e sua prática, Rafael RG costura suas vivências intensas em muitas partes do Brasil numa miríade de reflexões biográficas, crônicas, poesias e outras estratégias narrativas.

Para o 38º Panorama, Rafael RG apresenta duas obras comissionadas que se conectam e se complementam em suas naturezas: uma objetual e outra performática. Na primeira, o projeto *De quando o céu e o chão eram a mesma coisa* (2024), o artista resgata grafias imemoriais inspiradas na observação do céu. Nele, Rafael RG evoca a relação entre o terreno e o firmamento na fundação da espiritualidade, utilizando símbolos e escrituras que remetem às práticas mais antigas de compreender a vida na Terra pelo movimento das estrelas. A obra faz referência a locais sagrados como a Pedra do Ingá, na Paraíba, um sítio arqueológico célebre por suas pinturas rupestres pré-colombianas associadas a práticas espirituais e astrológicas, conectando o terreno ao celestial, e às escrituras da sociedade secreta cubana Abakuá, cujos ricos simbolismos cosmológicos preservam uma resistência cultural em meio à diáspora africana no Caribe. O artista inscreve essas grafias com folhas de ouro aplicadas por meio da técnica de douração — tradicionalmente utilizada em arte sacra e barroca — numa grande rocha extraída das

jazidas de pedra-sabão de Minas Gerais. No trabalho, esses dois elementos materiais de amplo uso na exploração colonial e na tradição católica são ressignificados em uma cosmologia não cristã, um outro sagrado permeado por poesia e livre imaginação. Nesse contexto, a escolha desse material simboliza a fusão entre o espiritual e o matérico, entre a escrita e a geologia, criando uma obra que é tanto um marco físico quanto uma aspiração cósmica.

Na segunda obra, Rafael RG propõe a performance *Ao cair da noite, eu me guiarei pelo brilho dos seus olhos* (2024). A obra envolve profissionais da astronomia que, junto ao artista, reelaboram narrativas ocidentais modernas baseadas em mitologias greco-romanas sobre as constelações. Ao utilizar sons ambientais e leituras ao vivo combinadas à projeção de luz, o artista cria uma sinfonia que evoca as rotas de fuga dos ex-escravizados, para os quais o rastro das estrelas oferecia uma chance de escapar da opressão e iniciar uma nova vida. Além disso, a obra incorpora as observações dos povos originários e seus registros em pedra, contribuindo para a memória contemporânea de diferentes visões cosmológicas.



De quando o céu e o chão eram a mesma coisa [From When the Sky and the Ground Were the Same Thing], 2024, pedra-sabão e folha de ouro 22k [soapstone and 22k gold leaf], preparação e edição de desenhos [preparation and editing of drawings]: André Victor, 170 x 260 cm. Coleção do artista [Artist's collection]. Cortesia [Courtesy of] Mitre Galeria

Com apoio de [With support from] Pedra Sabão do Brasil, Quartzito do Brasil, Dinária Loch, Salésio José Loch e [and] JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia.

○ estudo da obra por [study of the work by] Eduardo Cotta Fuentes

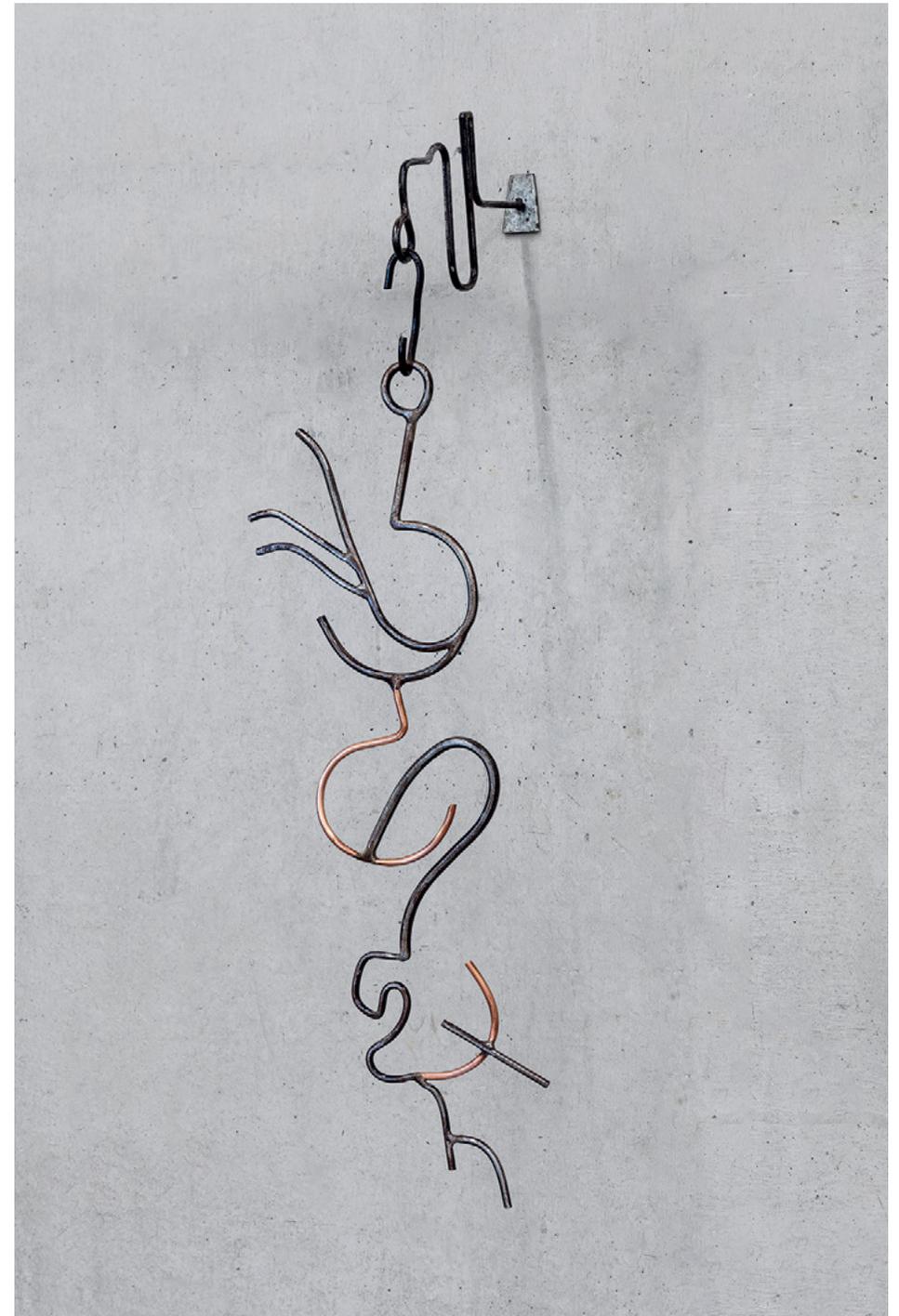
Rebeca Carapiá

Salvador, BA, 1988

Pronunciar o ferro: contorcer o elemento rígido para emanar sua vibração metálica no ar. Essa força que transforma energia em movimento e o metal em sentido faz ranger as estruturas, como uma broca que cria novas fissuras no mundo como o conhecemos.

Rebeca Carapiá é uma ferreira-deseenhista, uma escritora de formas cuja obra se funda no manejo singular do ferro, matéria-prima usada para criar contornos orgânicos que evocam caligrafias abstratas e signos enigmáticos, densos e reluzentes. Em sua prática, a artista tece narrativas que emergem na tensão entre a brutalidade e a maleabilidade do material, criando obras que são tanto danças livres quanto inscrições de histórias enraizadas na Cidade Baixa de Salvador e de experiências subjetivas da artista. Suas esculturas coreográficas e telas abstratas são um diálogo contínuo entre corpo, linguagem e território, recusando a representação compulsória e as categorizações simplificadas. Placas e vergalhões são transmutados em linhas fluidas, revelando um idioma corporal que transita entre o prazer e o labor, manifestando uma poesia que liberta a essência do ferro da sua condição física para que possa se desdobrar em múltiplas dimensões.

No 38º Panorama, Rebeca Carapiá apresenta uma grande peça comissionada para a exposição, que remete tanto a uma escrita urbana quanto a códigos de outros tempos. Sua escultura de aço e cobre forma um texto carregado de força e significado, mas cujo acesso se dá além das fronteiras daquilo que pode ser facilmente decifrado. A peça, magnética e sinuosa, convida o observador a percorrer um labirinto de sentidos intrincados que se anunciam a partir da aproximação e do envolvimento sensível. Sua gramática singular articula, a um só tempo, materialidade e mistério, flutuação e gravidade, discurso e rasura, austeridade e transcendência, firmando um modo autônomo de inserção no mundo.



Sustento 7 [Support 7], 2024, ferro e cobre retorcidos [twisted iron and copper], 68 x 20 cm. Coleção da artista [Artist's collection]

○ imagem de referência (obra não apresentada na exposição) [reference image (work not shown in the exhibition)]

Rop Cateh Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella

Em colaboração com Gê Viana (Santa Luiza, MA, 1986) e Thiago Martins de Melo (São Luís, MA, 1981)

Terra Indígena Taquaritiua, MA

Sobre o chão ancestral, sob a guia dos encantados, correm os cachorros de Bilibeu. Jenipapo no corpo e fuligem no rosto, festa nos olhos e, na boca, o júbilo da alma. Gritam sua força no sol e na chuva, no asfalto e na mata, percorrendo o território para sacralizá-lo e demarcá-lo com os próprios pés.

O processo de retomada de identidade e das terras ancestrais do povo Akroá Gamella, originário do Maranhão, tem como celebração simbólica central o “Ritual do Bilibeu”, que cria um laço fundamental entre a luta territorial e as festividades culturais para a continuidade do povo em meio a um contexto de constante ameaça e opressão. Esse ritual é uma prática ancestral que envolve toda a comunidade e se conecta profundamente com a cosmologia Akroá Gamella. Bilibeu, o encantado reverenciado, é uma figura mítica, um guardião ligado a aspectos da fertilidade e da proteção. Com duração de vários dias, seu ápice é conhecido como a “corrida dos cachorros de Bilibeu”, na qual os participantes se transmutam em “cães”, pintados e adornados com elementos naturais, simbolizando uma fusão festiva entre o humano, o animal e o divino. Nessa etapa, percorrem as aldeias de seu território em uma jornada intensa que dura cerca de doze horas e percorre, ininterruptamente, mais de trinta quilômetros sobre estradas de terra, grama, asfalto, barro, lama, e por entre florestas e cursos de água. Em cada casa em que param, animais e bebidas são lançados aos cachorros para ser caçados como oferendas a Bilibeu. Fisicamente extenuante, o percurso energiza e regozija a alma, repactuando a conexão espiritual com a terra e com os encantados.

Esse evento, que harmoniza tradições afro-indígenas e do catolicismo, é um momento de transe permeado por votos de fertilidade e prosperidade. A caminhada reúne, em si, aspectos de cerimônia espiritual, de celebração comunitária, de grande festejo e de afirmação política, e é, ainda, um importante rito de passagem para os homens, que participam como uma forma de marcar sua transição para a vida adulta, confirmando seu compromisso com a cultura e a continuidade de seu povo. Desde abril de 2017, quando a comunidade sofreu um brutal ataque perpetrado por agentes externos que feriram irreversivelmente várias pessoas, o Ritual de Bilibeu ganhou ainda mais centralidade, sendo transferido do Carnaval para o mês do ataque. A autodeclaração política do povo Akroá Gamella — cuja etnia já foi dada oficialmente como extinta — é uma resposta contundente à sociedade que frequentemente questiona sua identidade e seus direitos, e a todo custo tenta apagá-los.

O termo Rop Cateh – Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella, escolhido para representar a participação do território no 38º Panorama, reflete a essência do Ritual de Bilibeu. A apresentação envolveu uma série de conversas e processos com os membros do Conselho de sua comunidade e com o recém-formado Coletivo Pyhan — que tem se organizado como corpo de comunicação da comunidade —, e contou também com a colaboração

de dois artistas maranhenses que já tinham laços com o território e cujas práticas em tudo se relacionam com as questões do Panorama: Gê Viana e Thiago Martins de Melo. A partir de costuras e alinhamentos fundamentais, foram selecionadas filmagens — editadas em um único vídeo — e fotografias de diferentes autores que documentam, de modo implicado e com um olhar livre e poético, as atividades do ritual. Uma série de colagens manuais e pinturas produzidas por membros da comunidade em oficinas conduzidas no território pelos artistas colaboradores somam-se à apresentação. Nesses trabalhos, são visíveis gestos de afirmação que revelam laços familiares, atividades comunitárias, mapas subjetivos da terra e representações da fauna, da flora e dos encantados. O resultado é um grande painel multimídia de visualidade expressiva, sublinhando a explosão estética, a potência criativa e as discussões fundamentais sobre território, identidade e espiritualidade articuladas pelo povo Akroá Gamella.



Chão de Encantaria [Enchantment Grounds], 2018, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



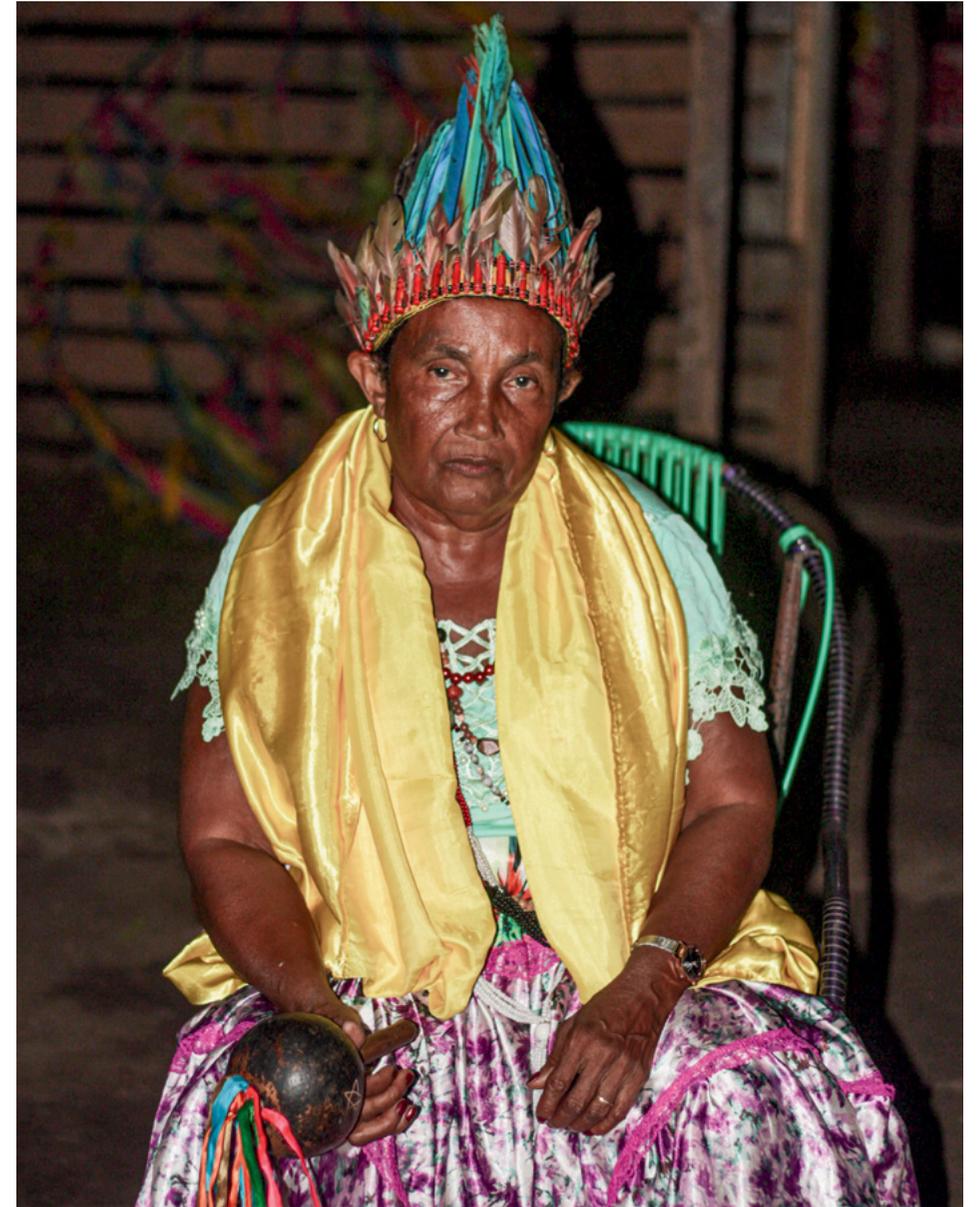
Alma pintada [Painted Soul], 2022, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Zé Barro fez a travessia pra outra margem do rio Grande [Zé Barro Made the Crossing to the Other Side of the Grande River], 2018, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



A bença, Bilibeu [The Blessing, Bilibeu], 2022, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Pajé Craa Cwyj [Craa Cwyj Shaman], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Cruupyhre Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



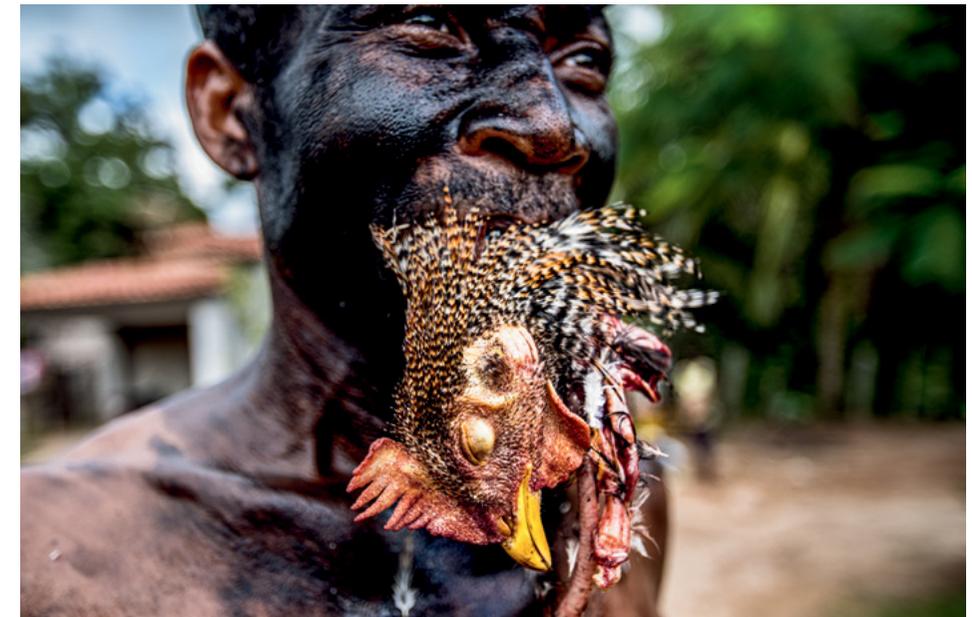
Reverência à caça [Praise for the Hunt], 2022, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Demarcando a terra com os pés [Demarcating the Land by Foot], 2022, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Salve Billibeu! [Praise Billibeu!], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Onça líder [Leader Jaguar], 2018, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh

(pp. 304, 305) **Rosinha**, 2018, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh





Beber junto: partilha de Bilibeu [To Drink Together: Sharing the Bilibeu], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Énh Xym Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Cachorros de Bilibeu [Bilibeu Dogs], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Crêere Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Caça e cachorro [Hunt and Dog], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Wacô Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Jabuti [Tortoise], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Wacô Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



Salve o santo, viva as aldeias [Praise the Saint, Long Live the Villages], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Ana Mendes/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh



São Bilibeu é nosso ancestral [Saint Bilibeu Is Our Ancestor], 2024, fotografia digital [digital photography], foto de [photo by] Crêere Akroá Gamella/Coletivo Pyhã. Coleção [Collection of] Rop Cateh

○ componentes da instalação multimídia apresentada na exposição [components of the multimedia installation shown in the exhibition]

Sallisa Rosa

Goiânia, GO, 1986

O chão sobe para ganhar formas pelas mãos de quem semeia, cuida, molda e dá contorno às memórias, fazendo girar num só torno os calores da alma, os pontos de resistência e as visões de futuro.

O trabalho de Sallisa Rosa é um exercício contínuo de vínculos com a terra e os territórios. Por meio de esculturas, instalações, performances, fotografias e vídeos, a artista dá vazão a experiências intuitivas que registram acontecimentos, firmam identidades e elaboram ficções sobre os fenômenos naturais e as relações sociais a partir de suas raízes na região Centro-Oeste. Como gesto ético e estético, sua prática afirma o compromisso com dinâmicas de compartilhamento e construções coletivas, tateando um campo de experiências que transcende agências individuais. O solo é matéria-prima e metáfora recorrente, de modo que sua produção muitas vezes se manifesta em peças e instalações marcadas pela cerâmica. Seu interesse é pela energia que vem do chão, pelos processos tradicionais envolvendo os quatro elementos e pelas compreensões sobre o tempo que percorrem esse manejo da matéria. Nesse sentido, a artista molda um punhado de terra não apenas com a intenção escultórica da forma, mas na busca pela conexão tátil com o telúrico, como portal espiritual para outras dimensões e temporalidades.

Sallisa Rosa apresenta no 38º Panorama um conjunto de esferas cerâmicas com marcações gráficas feitas com óxido de ferro. Nessa série, o conceito de “veneno” ganha um papel central sob diversos pontos de vista. A construção desses objetos se relaciona com ideias ligadas aos processos de envenenamento oriundos de traumas coloniais, atividades extrativistas, de manejo do solo e experiências pessoais. Nesse sentido, cada peça é um corpo cerâmico que representa uma expurgação de toxicidades e carrega, portanto, uma escafição, ou uma cicatriz gravada como um testemunho da intoxicação passada, mas sobretudo dos caminhos orgânicos percorridos pelo tratamento, o antídoto e suas doses de cura.



Sem título [Untitled], 2023, óxido de ferro sobre cerâmica [iron oxide on ceramics], Ø25 cm cada [each].
Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] A Gentil Carioca



Solange Pessoa

Ferros, MG, 1961

A energia primeva coreografa sua multiplicação. Do calor das profundezas surgem as formas visíveis que se espalham pelo mundo em suas infinitas variações. Bichos, plantas, pedras e signos que guardam em si o equilíbrio caótico entre o parentesco universal e os sotaques locais, iluminando os segredos insondáveis que correm quentes pela superfície terrestre.

A obra de Solange Pessoa é um amplo tratado sobre as qualidades físicas e visuais do mistério vital, evocando imagens que emergem da fenda entre cultura e natureza para falar do sonho e da memória da Terra. Seus trabalhos não só abordam os aspectos essenciais da biosfera, mas também buscam revelar as fundações da linguagem como modo de associar ambas as dimensões. A artista trabalha com a reverência e a escuta profunda ao chamado da matéria, estabelecendo uma ligação mental, emocional e espiritual com os materiais que emprega. Ao recorrer ao uso de rochas, argila, terra e matéria orgânica, seus desenhos, pinturas, esculturas e instalações ressoam as forças primordiais do planeta, como erupções manifestas das energias latentes. Por meio de gestos elementares, Solange Pessoa realiza exercícios de síntese que assimilam as questões universais pertencentes a todas as eras e lugares, sem deixar de celebrar, no entanto, suas manifestações regionais. Há, em suas obras, as matrizes, modelos, símbolos e arquétipos, mas também há o que existe de mais específico. Nos ventos do tempo espiralar, rodopiam as repetições e os ecos de uma coisa na outra, mas também o caráter singular que pode se instalar em qualquer canto, seja como subjetividade ou costume coletivo. Suas interpretações dos movimentos da vida lidam com a morfologia e a fluidez das formas, com os hibridismos e as dinâmicas da mistura, e com a linha tênue entre permanência e impermanência, entre repetição e transmutação. São pistas sem destino, provocações sensíveis e bailados existenciais sobre o que nos cerca, o que nos forma, nossa origem, nosso lugar no mundo, nossa razão de ser.

Solange Pessoa participa do 38º Panorama com dois conjuntos de obras, revelando a coesão de um estilo profundo percolado numa gama de meios e soluções formais. O primeiro é uma constelação de mais de uma dúzia de esculturas de pedra-sabão, com obras das séries *Caveiras* (2016), *Fontes e tanques* (2016), *Mimesmas* (2016) e *Dionísias* (2017), além de peças isoladas. Essas esculturas sublinham o caráter único dessa rocha metamórfica densa e maleável, de textura oleosa e suave, tão abundante em Minas Gerais. Por isso, tem sido utilizada desde tempos coloniais na produção de utensílios, esculturas e elementos arquitetônicos, especialmente no período barroco. Cada pedra é esculpida negativamente, de modo a criar inscrições com padrões mínimos: curvaturas, buracos e espirais. São, portanto, ícones portadores de padrões que podemos observar em todos os cantos – na cúpula celestial, na crosta terrestre, nas formações biológicas – e que foram estudados e elaborados por incontáveis sociedades e culturas. Essas obras nos oferecem ideias de profundidade e movimento, da sobreposição de camadas, ciclos e processos de renovação que envolvem os fluxos vitais, evocando uma temporalidade alargada, como vestígios

314

da gênese ou de uma era vindoura. O segundo conjunto é composto por três peças de cerâmica e lã (2019-2024) que se portam como resíduos minerais enigmáticos, fragmentos de rochas escuras ou carvões. São totens de alta densidade visual, que guardam a potência material de tempos imemoriais.



Sem título [Untitled], da série *Caveiras* [from the series *Skulls*], 2016, pedra-sabão [soapstone], 50 x 85 x 57 cm. Coleção [Collection of] José Olympio da Veiga Pereira



Sem título [Untitled], da série *Fontes e Tanques* [from the series *Fountains and Tanks*], 2016, pedra-sabão [soapstone], 73 x 77 x 59 cm. Coleção [Collection of] José Olympio da Veiga Pereira

315



Sem título [Untitled], da série *[from the series] Mimesmas*, 2016, pedra-sabão [soapstone], 26 x 76 x 64 cm. Coleção *[Collection of]* Daniel Feffer



Sem título [Untitled], 2017, pedra-sabão [soapstone], 50 x 69 x 61 cm. Coleção Hollander-Yehudi e artista *[Collection of Hollander-Yehudi and the artist]*



Sem título [Untitled], da série *Fontes e Tanques [from the series Fountains and Tanks]*, 2016, pedra-sabão [soapstone], 65 x 57 x 71 cm. Acervo *[Collection]* Juliana Siqueira de Sá

316



Sem título [Untitled], da série *[from the series] Dionísias*, 2017, pedra-sabão [soapstone], 30 x 77 x 101 cm. Coleção *[Collection of]* Virginia Weinberg

317



Sem título [Untitled], 2019-24, cerâmica e cabelo [ceramics and hair], 75 x 50 x 30 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM



Sem título [Untitled], 2019-24, cerâmica [ceramics], 80 x 70 x 55 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM

318



Sem título [Untitled], 2019-24, cerâmica e lã [ceramics and wool], 85 x 75 x 37 cm. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM

319



Tropa do Gurilouko

Criado no Rio de Janeiro, RJ, 2023

O estrondo de fogos nos céus e bexigas estalando no asfalto anunciam a saída apoteótica. As ruas em ebulição transbordam de temor e fascínio diante do grupo de gorilas enormes portando seus estandartes. O barulho é alto, e a festa não pede passagem, impondo-se com ritmo próprio, elevando as temperaturas para transformar a vida.

A Tropa do Gurilouko é uma turma de “bate-bolas” criada em 2023, quando uma brincadeira informal entre amigos ganhou corpo e ímpeto, explodindo em potência e popularidade. O bate-bola, também conhecido como “clóvis”, é um personagem clássico do Carnaval do Rio de Janeiro, caracterizado por trajes avolumados e coloridos, composto por uma roupa bufante, máscara, luva e sua marca registrada: uma bola de borracha ou de plástico presa por uma corda à extremidade de um bastão, usada para bater no chão. É o som forte e característico dessa batida que dá nome e anuncia a aparição do bate-bola, uma figura que tanto apavora quanto diverte. Sua criação vem da releitura de tradições europeias durante a Folia de Reis, e teve raízes fincadas durante as décadas de 1930 e 1940, sobretudo nas zonas norte e oeste do Rio e na Baixada Fluminense. Com o tempo, as turmas passaram a criar narrativas para cada saída e a se identificar por cores, estampas e acessórios específicos — como bexigas, bandeiras, sombrinhas e bichos de pelúcias —, além de hinos autorais. Entre os temas que emergiram estão figuras históricas, celebridades, super-heróis, personagens de filmes, desenhos animados, animes, monstros, animais, entre outros. Com a evolução da tradição, seja por criatividade ou necessidade, o modelo clássico do clóvis também deu lugar a trajes que encarnam outras figuras, como bruxas e gorilas.

É nesse contexto cultural, altamente territorializado, que surge a Tropa do Gurilouko no bairro carioca de Campo Grande. O grupo injeta nova energia na tradição dos bate-bolas, reafirmando seu vigor e inventividade estética. Na fusão de duas figuras clássicas do Carnaval, o bate-bola e o gorila, a Tropa do Gurilouko marca forte os aspectos do seu universo local. A cor e os acessórios de sua fantasia variam a cada ano, de modo que cada saída se torna única. O conjunto de calça e casaco demanda pelo menos 15 mil sacolas cortadas em fitas para ganhar suas proporções imponentes, e é complementado por uma máscara com olhos que acendem e a tradicional bexiga presa a um bastão. Os muitos meses de dedicação árdua culminam num intenso espetáculo. Ao abrir a porteira da casa em que se concentram, a saída do grupo eclode uma energia indizível, sob rojões, fumaças, cascatas de luz, rugidos e lapadas no chão, gritaria e gargalhadas. O bando em alvoroço encarna sua missão brincante, jogando com o poder da coesão coletiva, do anonimato individual e do personagem característico. A turma borra a linha entre o terror e a diversão, e conjuga a doçura da infância e a dureza da vida adulta para criar um momento de êxtase coletivo. O furor que trazem consigo é a melhor mistura do mistério, da fantasia e do júbilo que definem o espírito do Carnaval.

A Tropa do Gurilouko marca sua presença no 38º Panorama por meio de um exemplar da indumentária criada para o Carnaval de 2024, e de uma saída da turma por São Paulo, nas imediações do Museu de Arte Contemporânea (MAC) e do Parque Ibirapuera. A vestimenta traz a representação de um gorila de grande porte com seu “pelo” amarelo vibrante, tributo a um membro da Tropa falecido no ano anterior, que, em seu último Carnaval, estava vestido nessa cor. Já a saída busca criar uma aparição especial da turma em outra cidade e território cultural, e numa data descolada do Carnaval, sublinhando a força universal da performance do grupo.



Indumentária da Tropa do Gurilouko [*Garments of the Tropa do Gurilouko*], 2024, sacolas plásticas amarradas em tecido [*plastic bags tied to textile*]. Coleção [*Collection of*] Tropa do Gurilouko. Registro fotográfico de [*Photographic record by*] Vincent Rosenblatt

(pp. 324, 325) Saída da Tropa do Gurilouko no bairro de Campo Grande no Rio de Janeiro [*Outing of the Tropa do Gurilouko at the Campo Grande neighborhood in Rio de Janeiro*], 2024, performance — indumentária e membros da Tropa [*performance — garments and Tropa members*], registro fotográfico de [*photographic record by*] Vincent Rosenblatt



Zahy Tentehar

Colônia, Reserva Indígena Cana Brava, MA, 1989

Ecossistemas de temporalidades distintas ressoam por paisagens híbridas, resgatando a inteligência e a magia de um passado urgente para nos guiar por um futuro incerto. Na justaposição da mata original e das novas engrenagens de metal, as linhas invisíveis de força tornam-se presenças palpáveis, moldando os espaços e corpos que os habitam.

O trabalho de Zahy Tentehar é centrado na produção teatral e audiovisual, e fundamenta-se em suas raízes na Terra Indígena Cana Brava. Suas obras utilizam o corpo como matéria-prima elástica e flexível, compreendendo a dramaturgia e a performance como tecnologias indígenas. Em sua poética, aborda a vida como uma grande encenação, na qual somos todos autores, diretores e atores de nossas histórias. Inspirada pela “Poética do Oprimido”, de Augusto Boal, ela vê cada indivíduo como um “espect-ator” — alguém que simultaneamente age e observa, capaz de se emocionar com pensamentos e refletir sobre emoções. Em suas criações, a artista investiga a capacidade humana de criar e negociar verdades, construindo máscaras sociais que são, ao mesmo tempo, coerentes e contraditórias, dentro das normas comportamentais. Embora reconheça a opressão estruturante imposta pela sociedade do capital, Zahy Tentehar trabalha com a visão de que não estamos fatalmente definidos por seus desígnios. Como atriz e autora, ela busca transformar e transcender essas imposições, conectando-se a sua ancestralidade e aos movimentos de resistência que a cercam. Ao utilizar o teatro e o vídeo para ressignificar tradições, sua prática artística reflete a força histórica e a adaptação cultural dos povos indígenas diante das tramas complexas da modernidade e das inexoráveis transformações planetárias.

No 38º Panorama, Zahy Tentehar apresenta sua pesquisa mais recente, que desarma — por meio de uma forte visualidade e simbolismos marcantes, mas também de modo sensorial — a noção fixa que existe da tecnologia. A videoperformance intitulada *Máquina ancestral: Ureipy* (2023) é construída em dois canais, com a justaposição de duas dimensões opostas, nas quais uma mesma figura vive uma série de atos em busca da compreensão de sua natureza. Nessa ficção científica, uma entidade robótica solitária habita, a um só tempo, duas realidades: uma ancestral, em meio a um cenário ruinoso, e outra ligada à civilização tecnocrata, em um ambiente laboratorial. Em vez de oferecer respostas definitivas, a obra envolve o público em uma experiência sensorial que subverte percepções comuns e tateia os atravessamentos entre ancestralidade, humanidade e tecnologia. No lugar de um destino único e fatal, a artista avança um futuro plural e suas múltiplas possibilidades vitais.



***Máquina ancestral: Ureipy* [Ancestral Machine: Ureipy], 2023, vídeo bicanal, 11', sonoro [two-channel video, 11min, with sound]. Coleção da artista [Artist's collection]**

Criação e atuação [Created and performed by]: Zahy Tentehar. Direção criativa [Creative direction]: Zahy Tentehar e [and] Candombá (Daniel Wierman, Marcelo Hallit e [and] Philipp Lavra). Produtor executivo [Executive producer]: Daniel Wierman. Efeitos visuais e cenografia [Visual effects and scenography]: Modular Dreams (Priscilla Cesarino e [and] Danilo Barros), Danilo Rosa e [and] Marcelo Hallit. Primeira assistente de câmera e logger [First camera assistant and logger]: Isadora Relvas. Operador de steadicam [Steadicam operator]: Murillo Henrique, Breno BL. Trilha sonora e sonoplastia [Soundtrack and sound design]: Pedro Zopelar. Fotos de estilo [Styling photography]: Philipp Lavra e [and] Isadora Relvas. Gradação de cores [Color grading]: Isabela Moura. Figurinista [Costume designer]: Rosina Lobosco. Maquiadora [Make-up artist]: Camila Machado. Direção de movimento [Direction of movement]: Elaine Erhardt Rollemberg. Produtor de cenário [Set producer]: Luiz Felipe Bianchini. Catering: Sandra Godoy. Produtora artística [Arts producer]: Elaine Erhardt Rollemberg. Gaffer: Bruno Obara. Elétrica [Electrician]: Heitor Nogueira. Motorista [Driver]: Marco Diogo.

Zimar

Matinha, MA, 1959

A careta apavora e espanta até a morte, mas também diverte a vida. Sua feição derretida, de olhos arregalados, orelhas grandes e a boca aberta, não revela se é de gente ou se é de fera. Levada pela toada, a figura dança e balança o quadril, armando a brincadeira, mexendo com quem passa, desfilando sua ginga, encantando as ruas com sua magia.

A arte de Zimar, como é chamado Eusimar Meireles Gomes, vem de sua ligação vital com o Bumba meu boi, manifestação cultural de maior importância na região onde vive, a Baixada Maranhense. A chamada “festa do boi” é uma celebração vibrante, que combina teatro, dança e música. Tendo como pano de fundo uma fazenda no Brasil colonial, envolve uma série de personagens arquetípicos do imaginário popular e intervenções sobrenaturais. A narrativa, que pode ter diversas variações, a depender da região e do grupo que a apresenta, tem como ponto central de sua trama o abate e a ressurreição de um boi, dramatizando e ritualizando a vida e a morte. A vivência de Zimar como brincante do Boi, e mais especificamente como quem incorpora o “cazumba” — ou “cazumbá” —, é o que impulsiona e define sua prática artística. O “cazumba” é um personagem que participa das versões do Bumba meu boi de alguns territórios do Maranhão. Sem espécie ou gênero definido, e com uma áurea mística, o “cazumba” dança e atua com irreverência e alegria, podendo também ser igualmente intimidante e assustador. Na representação dramática, geralmente age de modo travesso e imprevisível, cumprindo funções complementares e interagindo diretamente com o público. Seus trajes, ornamentados e repletos de detalhes, são marcados sobretudo pelas máscaras, também chamadas de “caretas” ou “queixos”.

Zimar começou a fazer caretas para uso próprio no início dos anos 2000, depois de ter machucado o rosto com uma máscara comprada. Com o objetivo de produzir peças que resolvessem o problema técnico do conforto anatômico, ele acabou por dar vazão a uma explosão estética, firmando sua inventividade artística. Na primeira fase de sua produção, Zimar usou madeira de paparaúba, criando máscaras de cortes retos e feições rígidas. A partir de 2015, após sofrer um AVC que comprometeu sua disposição física para o talho, passou a utilizar capacetes de moto descartados e assimilar toda sorte de resíduos encontrados — como PVC, borracha, perucas e ossos de animais —, ressignificando esses materiais em composições singulares, que trazem mandíbulas articuladas, e que depois podem ser finalizadas com pó de serra, papel machê e pintura. Por meio de um raro entrelaçamento entre a liberdade de imaginação e o domínio da técnica, Zimar — que é reconhecido como mestre — subverte e inova a tradição das caretas de “cazumba”, introjetando nova energia nessa antiga cultura. De estilo inconfundível, suas máscaras trazem hibridismos quiméricos e fisionomias monstruosas, como se as expressões faciais das mais diversas feras tivessem sido cristalizadas por meio dos gestos do artista. A partir das sugestões dos próprios materiais encontrados, vão surgindo feições de cavalo, macaco, bode, porco, cachorro, onça, jacaré, pássaro e outros bichos inomináveis. A prática de Zimar soma-se à tradição imemorial da máscara como objeto de poder, capaz de conferir propriedades extraordinárias ou permitir a transfiguração de quem a veste. O próprio artista,

328

com sua careta na cabeça, se transforma: não interpreta, mas incorpora o “cazumba”, esquecendo seu corpo físico e subjetividade para performar danças e gestos característicos, fazendo graça de todo tipo.

Para o 38º Panorama, Zimar apresenta um conjunto expressivo de dez máscaras. A constelação de caretas dá conta apenas de uma pequena parte da inesgotável força criativa do artista, mas revela os aspectos fundamentais de seu trabalho. Entre as peças, observamos elementos diversos e variadas características: chifres, cabelos, barbas, bocas redondas e outras de bico pronunciado. As caretas são expostas numa espécie de diagrama de cinco pontas, posicionando cada obra em um ponto, em diferentes elevações. O dispositivo confere dinâmica ao conjunto, reforçando a vivacidade das máscaras, ao mesmo tempo em que sublinha o aspecto místico e ritualístico das obras, como um altar que celebra a figura do “cazumba”.



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba [from the series Cazumba Mask]*, 2024, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [*polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper*], 60 x 60 x 30 cm. Coleção do artista [*Artist's collection*]

329



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 48 x 46 x 25 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 70 x 55 x 36 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 50 x 40 x 40 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico, espuma e tinta [polypropylene from a discarded helmet, plastic, foam, and paint], 30 x 20 x 29 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

332



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2024, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 30 x 27 x 30 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2024, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 27 x 45 x 27 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

333



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 26 x 37 x 20 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2022, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 32 x 47 x 27 cm. Coleção do artista [Artist's collection]



Sem título [Untitled], da série *Careta de Cazumba* [from the series *Cazumba Mask*], 2024, polipropileno de capacete descartado, plástico e papel [polypropylene from a discarded helmet, plastic, and paper], 29 x 43 x 24 cm. Coleção do artista [Artist's collection]

Texts

in English



337

Nota editorial [Editorial disclaimer]

O Museu de Arte Moderna de São Paulo segue um padrão editorial e museológico para as legendas que divulga e publica, que se aplica tanto ao formato quanto ao seu conteúdo bilíngue. Algumas legendas nesta publicação, porém, diferem do padrão geral. Casos de não tradução de título, especificamente, resultaram da solicitação de alguns autores (Adriano Amaral, Lucas Arruda e Melissa de Oliveira) ou do entendimento do MAM de que a tradução das palavras ou expressões originais não preservaria seus sentidos.

[The Museum of Modern Art of São Paulo follows an editorial and museological standard for the artwork labels it releases and publishes, applied to both the format and their bilingual content. Some labels in this publication, however, differ from the general standard. Specifically cases in which titles were not translated resulted from the request of some authors (Adriano Amaral, Lucas Arruda, and Melissa de Oliveira) or from MAM's understanding that translating the original words or expressions would not preserve their meanings.]

Presentation

MAM São Paulo

The Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] series is a landmark in the history of exhibitions. Initiated in 1969 as an annual show through the efforts of Diná Lopes Coelho, the Panorama of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo) has had its format revised over time. Since 1991, it has been held every two years, except for the COVID-19 pandemic period, when the exhibition was postponed and, ever since, it has been happening in even-numbered years instead of odd-numbered years. The different Panorama exhibitions have marked the museum’s history and contributed to the formation of its contemporary art collection. Each edition has established dialogues or reflections from various perspectives on Brazilian artistic production and its connections with culture and society.

The beginning of the Panorama of Brazilian Art coincided with the installation of MAM at its headquarters in the Ibirapuera Park marquee. It marked the return of MAM São Paulo to the Park and the museum’s presence in the marquee designed by Oscar Niemeyer. In this location, the *Bahia no Ibirapuera* exhibition, organized by Lina Bo Bardi, took place in 1959. In the 1980s, Bo Bardi would design the renovation project for the museum building.

Closed for about five years, the marquee began to be renovated by the São Paulo City Hall in March 2024. Although the section above MAM is in good condition, a restoration to maintain the integrity of the project is scheduled to take place between September 2024 and January 2025—precisely during the 38th Panorama of Brazilian Art. For the renovation, the entire MAM art collection has been moved and stored in a specialized warehouse with controlled temperature and humidity, alongside the library’s publications, the museum’s archives, equipment, and furniture, which were all placed in adequate temporary spaces.

MAM’s program and all scheduled activities have been maintained thanks to the support and hospitality of partner institutions with historical ties to the museum, such as the Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial Foundation], which hosted part of the MAM team, and the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] (MAC USP), which, in addition to providing space for the museum staff, houses the 38th Panorama. The first six editions of the São Paulo Biennial, between 1951 and 1961, were organized by MAM. MAC USP was established in 1963 from the donation of the collection formed by MAM, including the works it acquired at the São Paulo Biennials.

MAM has been partnering with institutions in the Ibirapuera Park cultural axis for several years. Holding the 38th Panorama of Brazilian Art at MAC USP represents more than a historical connection between the two institutions, signaling a moment of integration and collective effort for the benefit of art.

The selection for the 38th Panorama of Brazilian Art: *Mil graus* [A Thousand Degrees] involved invitations to various curators and discussions within the MAM Art Commission. Developed by curators Germano Dushá, Thiago de Paula Souza, and Ariana Nuala, the chosen project for the 38th Panorama stems from a colloquial expression with multiple meanings depending on the context, but always conveying a sense of high intensity. The curatorial focus of the exhibition, which presents artists from various regions of the country, points to conditions marked by heat, melting, and drastic changes in any existing matter. In the current edition, the contemporary world is observed from extreme conditions, both in terms of historical and sociopolitical issues and of ecological and technological discussions, promoting initiatives that encourage reflections on art in our society.

Throughout its history, this is the first time that the Panorama of Brazilian Art is not taking place at MAM’s headquarters in the Ibirapuera Park marquee. Although the renovation has deeply impacted the museum, reopening this public space will certainly bring many benefits to all. Besides being an architectural landmark, the marquee has always facilitated dialogue between MAM and park visitors. With

the restored space, MAM will enhance its ability to fulfill its mission and play its role in preserving art and educating diverse audiences.

Elizabeth Machado President of the Board of Directors of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

Cauê Alves Chief Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAC USP

It is with great pleasure that the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] (MAC USP) hosts the 38° Panorama da Arte Brasileira [38th Panorama of Brazilian Art], traditionally organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo). Since 2018, a key aspect of MAC USP’s management has been to establish institutional partnerships to put forth exhibitions and cultural events in general. In the case of MAM, this had already resulted in the sharing of two curatorial projects: the exhibition celebrating MAM’s 70th anniversary, in 2018, and the *Zona da Mata* [Wood Zone] exhibition in 2021/2022. MAM was also one of the institutions invited to participate in the webinar “MAC USP Curatorial Processes: São Paulo Network” in 2020. Thus, a new generation of curators and directors is revisiting the relationship between these two institutions.

For MAM’s 70th anniversary exhibition, curators from both museums worked together to draw parallels and relationships between the two collections. Commonalities were identified in collecting practices, such as the use of exhibitions and calls for submissions as a way to expand their respective artistic collections. What MAM initially had in its “DNA,” so to speak—the acquisition awards from the São Paulo Biennials in the 1950s—served as a strategy for both MAC USP and MAM (in its reestablishment) to create their own periodic exhibitions in the 1960s to foster contemporary production. For MAC USP, this included the editions of Jovem Arte Contemporânea [Young Contemporary Art] (the acclaimed JACs), and, in the case of MAM, it meant precisely the editions of the Panorama of Brazilian Art.

In the case of *Zona da Mata*, the curatorial teams from both institutions worked together again, this time to address the issues of landscape, architecture, and their connections with ecological urgency—topics of focus for both MAC USP and MAM due to their location in the Ibirapuera Park, a place that carries the ancestral memory of our territory in its name and bears the marks of violence against it. To emphasize our presence in this shared site, the exhibition was divided into four stages, spread across the two museums, which required visitors to cross the Cicillo Matarazzo walkway connecting MAC USP’s building to the park—reminding us that the complex involves this entire ensemble.

One should not forget that MAC USP itself was created at the University of São Paulo to house the collection of the former MAM between 1962 and 1963. Numerous studies conducted over the past two decades on the history of the two museums have shown that the separation of MAM and its collection, gathered throughout the 1950s, was a mutual decision between the Museum and the University. Although it caused considerable controversy at the time, this decision led to the creation of two new institutions, both fundamental to the maturation of the local art scene: MAC USP and the São Paulo Biennial Foundation. Now united in the Ibirapuera Park complex, along with its parent institution, the relationships built between them have proven extremely fruitful. This was evident in the 2021 São Paulo Biennial, when both MAC USP and MAM São Paulo formed partnerships for exhibitions linked to the Biennial project.

Finally, beyond exhibition projects, it is worth noting the transit of professionals that currently work or have worked for MAC USP and MAM, reinforced by the formative and educational roles of both institutions, which has allowed both to share curators, educators, and museum specialists over nearly eight decades. Part of this formative

role is precisely in supporting contemporary artistic production, which is the very reason for the existence of the Panorama of Brazilian Art.

Ana Magalhães Curator of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

José Lira Director of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo



Curatorship

Introduction

Entitled *Mil Graus* [A Thousand Degrees], the 38th Panorama of Brazilian Art critically elaborates on the current reality of the country through the concept of *limit-heat*—a temperature at which everything transforms. The project seeks to outline a multidimensional horizon of contemporary Brazilian artistic production, establishing points of contact and contrast between various research and practices that, in common, share a high energetic intensity. By bringing together artists and other agents addressing ecological, historical, sociopolitical, technological, and spiritual issues, the exhibition catalyzes memory and public debate. The set of works dribbles the limitations of language and its preestablished meanings, revealing universal signs through regional gestures and accents. The idea of a temperature opposite to absolute zero—that is, an *absolute hot*—highlights this Panorama’s interest in radical experiences, extreme conditions—whether metaphysical or climatic—and transient states—of both matter and soul—that confront us with transmutation as an inevitable destiny.

Axes

Five conceptual axes emerged to ground the curatorial thinking throughout the research process that informed the exhibition. Like compasses guiding fundamental questions of the project, they helped shape the selection of the Brazilian contemporary scene captured in this Panorama. However, these axes were not used to segment the exhibition, nor did they serve as categories or groupings. Instead, they are conductor wires that spark reflections and readings, drawing potential connections between the artworks from these new perspectives.

General Ecology

Ecological notions and expanded environmental practices guided by a view of total interconnectedness. By rejecting anthropocentric and dichotomous dogmas that separate culture from organic nature, these movements embrace the plurality of life forms and their biological games. Under a growing sense of urgency, these streams of thought propose new conceptions of the human condition and chart new paths for us to act and relate to the planet and its many agents.

Original Territories

Narratives and experiences of Indigenous peoples, *quilombolas*, and other ways of life outside the homogenizing matrix of capital, capable of reflecting alternative views on the invention and current situation of Brazil. In this sense, they invoke ancestral energies, formative mythologies, and expanded consciousnesses to bring forth aesthetic inventions, socioenvironmental technologies, and transpolitical articulations. Whether in the struggle for land demarcation or in various strategies to strengthen autonomous communities, what is at stake is the multiplication of vital possibilities in the face of the omen of an uncertain future.

Tropical Lead

Critical readings that subvert imaginaries and representations of Brazil, questioning central aspects of national identity. In this sense, they contrast—or equate—the fetishes surrounding paradise in the tropics with the weight of an enslaving and exploitive colonization, the modernist colossus, the conservative and authoritarian impetus—and its inevitable militarization—and the eternal promise of economic takeoff. These proposals challenge dire premises and burn down historical imprisonments to denaturalize environmental devastation, financial speculation, and racial oppression.

Body-Soundsystem / Body-Equipment

Experimental interventions and reflections on the ongoing corporeal transmutation of beings and things, with their hybridizations and interrelations. This axis encompasses the culture of technical reproduction, sampling, and appropriation; the relationships between cutting-edge technology and ingenious makeshift solutions; the effects of high internet connectivity; and the concepts of biohacking and bodily modifications within a cyborg, transhuman, and post-human imaginary. Sounds and images are remixed, distorted, and sometimes dismantled as a way to confront head-on the radical consequences of a world in vertiginous transformation.

Trances and Transitions

Transcendental knowledge, spiritual practices, and ecstatic experiences that channel vital mysteries. These include rituals, instruments, and spaces that invoke inspirations to nourish the soul and pulsations that energize the body, achieving protections, grounding resistances, and reworking oppressive conditions and confining traumas. They are vessels that navigate crossroads and crossings, going beyond the boundaries of matter and earthly perceptions to connect with the ethereal and coexist with the unknown.

Brazil a Thousand Degrees: Absolute Hot

We begin with the absolute heat, the primordial flame of the universe, the incandescent core that is the origin of everything. We begin with the total heat, under which time suspends and dilates, the wind yields, and even silence turns to embers. We begin with the indomitable heat, which makes each particle dance at the edge of thermal ecstasy; with the blaze of the fatal fire, after which everything transforms and burns into infinity.

The idea of an unsurpassable maximum temperature—in which molecular agitation would be so intense that all matter would disintegrate—is not practically and definitively applicable in physics. Or at least it is still beyond our analytical capacity. However, the German physicist Max Planck (1858–1947)—the father of quantum physics—proposed a temperature that would serve as a theoretical limit. The so-called “Planck temperature” (something like trillions of trillions of trillions of degrees Celsius) is believed to have been reached moments after the Big Bang, when the universe was still minuscule and dense. This temperature represents an energy regime so high that the laws of physics collapse, entering a completely new domain for our comprehension.

In the sacred words of the ancients, this essential fire appears as a force that transitions between creation and dissolution, echoing powers that transcend material understanding. In Hermes Trismegistus’ *Corpus Hermeticum*, fire is a dynamic symbol connected to the divine mind that shapes the universe. It is the emanation and body of the intellect that form and animate creation. In the *Upanishads*, fire is one of the primary elements born from the cosmic self. Associated with vital transformations, it embodies the energy that permeates the universe. It is also responsible for mediating between the earthly and the celestial and is central to spiritual purification rituals. In the *Bhagavad Gita*, Krishna reveals fire as the means by which the cosmic force manifests, burning within beings and sustaining life. Fire imagery

also symbolizes complete transformation, with its consuming flame that engulfs multitudes, engendering endless cycles of death and rebirth, as the engine of eternal cosmic renewal.

Bringing the discussion to tangible grounds, the hottest temperature on Earth is found at the heart of volcanic eruptions. The liquid lava that bursts from the depths of the crust, pulsing like the planet’s burning blood, can exceed 1,000°C. At some indescribable point between solid and liquid, these streams of molten rock flow with fury. They are rivers of fire that shape reality in an act of ceaseless transformation, carrying within them the encounter between the distant past and the farthest future, gleaming as the earthly memory of a total time.

The notion of a “heat limit” serves as a conceptual key for the 38th Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] to address phenomena with high energy charge and transmutation dynamics. As in science fiction, the idea of an “absolute heat” is activated to evoke extreme changes, which may relate to matter and physical bodies but also to subjective, social, political, and spiritual realms. Entitled *Mil graus* (*A Thousand Degrees*), the exhibition celebrates an expression that energizes the streets, commonly used in some urban contexts in Brazil. This slang, which accurately encapsulates the curatorial foundation of the 38th Panorama—creating a striking image on the spot—carries a sharp ambiguity: depending on the context, it can indicate a high level of excellence or a situation of high intensity. Therefore, *Mil graus* is a flexible and expandable concept that can assume different senses, depending on its activation, but invariably refers to transformative experiences.

Under the vitality of this expression and its many meanings, the 38th Panorama brings forth multiple approaches and means of addressing the poetics of heat. The exhibition gathers a heterogeneous group of participants, including various generations, contexts, experiences, and perspectives. There are artists born in the 1940s and from various other generations up to the late 1990s and the 2000s. It also includes people from all regions of Brazil and from sixteen Brazilian states, with diverse research and practices connected to different cultural matrices. Thus, besides artists, the exhibition features other agents, such as a spiritual leader, a community, and a carnival group.

When discussing this thermal metamorphosis, representations and incorporations directly related to fire and heat, their visual aspects, chemical reactions, and physical processes immediately emerge. Similarly, it is unavoidable to consider wildfires and global warming. Given the current environmental catastrophe, which oppresses the present and casts a dense shadow on the future, this cannot be ignored. As this text is being written, Brazil has been hit by an epidemic of fires over the past few days, ending August with a staggering increase that has more than doubled the number of fire hotspots compared to the same period in 2023. Images of these wildfires overwhelm traditional news and social media, projecting a burning, feverish, and unstoppable apocalypse. The immediate effects of these blazes are visible in the skies of the country’s major cities, just as the intricate implications of the climate crisis are increasingly felt each day. However, by embracing high intensity and transmutation as focal points, the project works with a much broader spectrum of vital dynamics.

The exhibition articulates expanded ecological visions and notions that dismantle false dichotomies between humanity and nature. There are artists working with intersections and hybridizations, combining distinct elements to create new visualities and meanings from interspecies relationships and the blend between the organic and the artificial. Many works deal with material alteration, studying the action of time and other natural phenomena, and experimenting with manual processes. Others investigate—both as subject and medium—new materials, tools, and processes, incorporating industrial inputs and techniques, engaging with technologies, and navigating the digital sphere. These are ways to think of the human being and the anthropocentric mass as inseparable parts of the natural environment, reflecting on the interconnections between all living beings, and questioning the human condition itself in the face of the uncanny vastness surrounding us.

Overheat and body transformation also appear through various means, extrapolating physiology to discuss the politics of embodiment and the identities in mutation. Moving forward, we see works that reflect on the porosities between the individual and the collective, and the role of the subjective in cultural and political construction, especially during times of high pressure and social effervescence. In this context, the heat limit symbolizes not only material changes but also the fervor of celebrations and struggles that shape our way of coexisting in the world. Finally, there are manifestations related to soul experiences, mystical symbolisms, and esoteric practices. Beyond sacred spaces and objects, this spirituality is in the telluric mysteries and the magic of the forest, and also in urban daily life, appearing whenever certain phenomena reach a high degree of ascension and allow for otherworldly access and points of contact between different dimensions.

Mil graus invokes science but also poetry and transcendence. It can prompt questions related to physical variations—concerning matter—but also to intangible and immaterial planes. Amidst the heterogeneity of languages and the rich contrasts between the participants of this Panorama, one can discern common points that traverse cultures, aesthetics, and formal solutions. There is an energy flowing, connecting the threads, always vibrating at high intensity, often escaping human apprehension.

Imagining a point of inflection in which heat reaches its maximum intensity implies shifting the human being from the center of the discussion, invoking a common ground that includes other forms of life and recognizes multiple agencies and purposes. Here, the core of the debate is not cultural but *elemental*. Instead of a limited anthropocentric view, space opens to broaden the understanding of ecological interactions, rethinking intrinsic connections with a multitude of agents, and thus, the place of the human being in the world. Furthermore, this imaginative exercise projects a reality that transcends the limits of the physical world as we know it, fostering radical questions and new understandings by confronting the unknown.

To discuss the Brazilian contemporary art scene from this point of view also underscores the vocation of this heated fiction we call “Brazil,” with its powers and contradictions. In the context of a “Panorama of Brazilian Art,” it can also refer to urgency, the heat of the moment, the “scorching” of the time, or something that is at its peak and demands immediate attention, something that is sizzling. However, as a panoramic overview, the curatorial project takes into account the material and subjective limitations inherent in any project aiming to capture a scene as vast as that of a country with the dimensions and complexities of Brazil. In this sense, it is a provisional and deliberately open record that does not seek to create a fixed or rigid image. By taking transformation and transience as starting points, it sketches the image of a “*Brazil mil graus*” [a thousand degrees] as a vast mass of heat, an “absolute hot” permeated by a plurality of signs, discourses, and narratives in continuous movement.

Mil graus is the pulse of life. It’s what radiates, what burns bright. It’s fusion and combustion. It’s what melts or evaporates. It’s the sweat that soaks. It’s the drop of water on the sizzling plate. It’s people turning into animals and stone turning into flesh. It’s the fire that consumes. It’s rupture and reinvention. It’s the mystery of the forest, the language of magma. It’s the formless shape. It’s the bending of metal and the molding of clay. It’s a journey through time and a leap into the cosmos. It’s the dance of stars and the sun’s bright glow. It has no end and no beginning. It’s found in immemorial icons carved in ancient stone. On the streets, it’s the fury of the masses, the fervor of bodies, and the roar of engines. It’s trance, it’s ecstasy, it’s the reverse within the reverse. The heat within the heat.

Germano Dushá (Serra dos Carajás, PA, 1989) is a curator, writer, and cultural agent. In the intersection of aesthetics, critical thinking, and esoteric traditions, his practice assumes multiple forms—as curatorial, literature, and hypermedia experiments—to investigate social imaginaries and dwell on the energy fluxes connected to radical subjective experiences and transmutation processes. He holds a law degree (Fundação Getúlio Vargas, São Paulo) and a postgraduate degree in Art: Criticism and

Curatorship (Pontifícia Universidade Católica, São Paulo) and has been collaborating with many organizations in different countries. His recent exhibitions include *Cosmo/Chão* (Oficina Francisco Brennand, Recife), in 2024; *Esfingico Frontal* (Mendes Wood DM, São Paulo), in 2023; *Calor Universal* (Pace, East Hampton, USA) and *Every Other Week* (Casa Zalszupin, São Paulo), in 2022; *Terra and Temperature* (Almeida & Dale, São Paulo), in 2021; and *The Unstable Hour* (Bruno Múrias, Lisbon, Portugal), in 2019. He cofounded Observatório (2015–2016), an autonomous exhibition space in São Paulo, and Coletor (2012–2016), an itinerant field for contemporary artistic practices. Currently, he is the coordinator of Fora, a multidisciplinary organization founded in 2018 that works with cultural manifestations and institutional strategies.

“Thousand Degree”¹

*Magnetic lights in the blue-high haze
A magnifying glass upon my face
It’s so hot I’ve been melting out here
I’m made out of plastic out here
You touch down in the base of my fears
Houston, can-can-can you hear?
And we both had to harness our pain
Close it and hope it decays
Oh, inhale and I’m up and away
Up and away*²

Note 1: In science, *heat* is energy in transit, the exchange of energy between elements with different temperatures, whether they are in physical, solid, liquid, gaseous, or plasma states.

Note 2: There is no *heat* in the interaction between two or more bodies at the same temperature.

I

In her essay “On *Heat*,”³ philosopher Denise Ferreira da Silva argues that the increase in the planet’s temperature exemplifies the connections between colonial legacies, racial events, and capitalism. Enchanted, we might not have realized that these three elements are part of the same web that organizes global modernity. In just a few lines, she synthesizes centuries of philosophical thought that placed the human figure at the center of the then-emerging planetary system, solidifying it as the prism for understanding everything that inhabits this planet. As she has done for decades, Silva criticizes the fact that the linear perspective of time and human experience, a legacy of Western societies, has been established to the detriment of other temporal perceptions. She proposes an inventive and less conventional approach to shift the modern subject’s dominance over Earth while simultaneously reestablishing a less hierarchical connection between the different elements and species that make up the Earth.

As a way to circumvent this supremacy, she revives a classical tradition of studies with natural elements and selects *heat* as a metric capable of defocusing this universalizing lens. Thus, she uses this element as a tool to propose an intertwined reading of the world that does not prioritize either the Western linear progression or the human figure. To this end, she relies on scientific guidelines of energy transfer and flow within the same system as a matrix from which we can understand that energy, derived from unrestricted capital exploitation—through human labor, animals, and raw materials—results in the *heat* of pollutant gases that accelerate global warming.

II

When we began working on the project for the 38th Panorama of Brazilian Art, I was initially unaware of the distinctions established by physics and chemistry, treating *heat* and temperature as if they had the same stature. In various discussions about the curatorial proposal, both with participating artists and curatorial colleagues, I used these terms interchangeably. Although we were not initially rigorous about the scientific definitions of these categories, we did not disregard their particularities. Our interest lay in attempting to develop a concept

that articulated the Panorama’s main commitment over the decades: presenting a provisional landscape of the country’s contemporary art scene. Our task was to develop a curatorial thought that, surrounded by contradictions and paradoxes, rejects any national-colonial fantasy. Although we aimed to encompass different practices and regions of Brazil, we recognized that exclusions would inevitably occur. The chosen path was a curatorial method that, while unable to tackle the issue fully, started from shared interests and served as a guide to interpret and access contemporary practices within our reach.

Interest in practices involving the metabolism of raw materials, the conductivity of materials, and their decomposition into energy emerged as a common denominator for our research. We decided to fully embrace the idea that our method of work would focus on the phenomenon of *transmutation*—of materials, natural elements, energies, and consequently ideas—as a starting point. We then chose *heat* in its various forms as a conceptual hook and directed our imagination towards reflections on how this element, present in numerous creation myths across different societies, has enabled new understandings of time and space, reorganized life and death cycles, and transformed scientific paradigms.

It was also crucial to investigate the relationships that the group of artists with whom we had already worked had with this element. What were their interests in the effects of *heat* on matter? How does the transformation of energy influence their practices?

With this in mind, we chose “1000° / Mil graus” [A Thousand Degrees] not only as a title but as a curatorial image that guided the “temporary projection of meanings and significances”⁴ that was the basis of our research. The image-title suggests conceptual articulations and carries the rich sensory and visual charge we envisioned for the exhibition. Through it, we aimed to investigate the convergences between art, technology, spirituality, and social critique, reflecting on the diversity of works presented and the multiple contexts they address.

By evoking attributes of intensity and emotion, the expression “1000° / Mil graus” functions for us as a metonymy of heat—whether metaphysical, metaphorical, or climatic—and can be understood from two perspectives. Through this image, we were able to conceive the exhibition as a model where the works convert into elements of the same system. However, due to their belonging to different social and geographical contexts, employing different techniques, and preserving their *differences without separability*, internal energy radiates from one object to another. The first perspective, more urban, directly refers to slang originating from the outskirts of São Paulo, which has spread and is now used in various regions and contexts in Brazil. Often said without agreement between the numeral and the noun, its meaning might seem self-explanatory but contains ambiguities, suggesting either positive contexts or situations of risk. It can represent the fast pace of cities, the peak of an experience, exceptional technical skills, the pleasure of a meeting, the euphoria of the dance floor, or the sudden effect of a rush. On the other hand, it can also denote imminent danger, such as the violence of situations reflecting land and social disputes in Brazil like the tension and brutality of a police raid at a favela party or an eviction action. As ambiguous as the first, the second notion is more related to the transformative capacity of *heat*, expanding into less mundane and more spiritual contexts, or to that which lies beyond verbal language. It is not about a mystical turn in our Millennials’ curatorial approach, bewildered by existential crises and catastrophes, seeking the sublime. However, it was fascinating to observe our alignment with artists whose practices, many of them involving organic matter as a crucial point, leaned towards the mysterious and the unsaid.

III

The heat is unbearable, and the air is unbreathable. Observing images of the immense smoke from fires over South America—with the news that, for several days, São Paulo was considered the most polluted city in the world—brought me back to memories of August 19, 2019. That day, a cold front met the smoke clouds from the Amazon fires, turning the afternoon in Greater São Paulo into night. I remember that in 2023, when we began developing the curatorial project for the 38th Panorama of Brazilian Art, this image was one of the references we chose for study.

Over time, it was forgotten as we realized that we were not seeking a literal representation of events but rather developing the exhibition as a platform to touch on contemporary issues through artistic practice. If heat is the central image of our thought, its most destructive facet reigns today.

Thiago de Paula Souza (São Paulo, SP, 1985) is a curator and educator. He is interested in stretching and re-elaborating the exhibition format and in the intersection of contemporary art and education in the creation of new ethical codes. He was a member of the curatorial team of “We Don’t Need Another Hero” — 10th Berlin Biennale (2018) and is a member of the curatorial team of the 36th São Paulo Biennial. He’s a researcher in the arts program at HDK Valand – University of Gothenburg, in Sweden.

Endnotes

- 1 In the streets, the expression “mil grau” [a thousand “degree”] is used without the plural, which was adopted in the exhibition title following Portuguese grammatical rules.
- 2 “Plastic 100°C” is a song by the British artist Sampha from his debut album, *Process* (2017).
- 3 *On Heat* is one of the essays published in this catalogue.
- 4 Quote by Paulo Herkenhoff about curatorial practice from 2008.

Ignite, Burn, and Transform

The infinitude of life is revealed in the continuous exchanges between temperatures and molecules, generating an infinite flow of energy. Holding a fixed idea of death as an end, however, prevents us from seeing the true nature of existence. We should not understand the end of life as a final stop but as the closing of a cycle and the transition to new existential states. Far from being a conclusion, death is merely a stage in a larger process that dissolves life so it can recreate itself, continuously transforming. In this sense, death and recreation are forces that coexist, intertwining their breaths in a dance that promotes constant renewal.

Through a Western lens, fire, like death, is often framed in a singular view, linking it only to violence and destruction. Fire has also been assigned the image of sin. “Burning in hell,” which has become a common phrase, or the burning of heretics at the stake both reflect the persistent Christian presence in popular vocabulary and imagery; inflaming with a punitive fervor. Burning would then be something destined for demons or those who access manifesting forces outside the canons. In the hell depicted in Dante Alighieri’s (1265–1321) *Divine Comedy*, fire is not omnipresent but appears in specific forms to inflict pain corresponding to the nature of the sins committed. Moreover, fire possesses deep symbolism, often associated with purification or intense suffering, always reflecting the sin committed by the condemned in life. When I think of the demonization of elements and entities in Brazil, I am reminded of a great friend, professor and writer Alexandro de Jesus,¹ who revisits the revealing archives of the colonial “bad encounter”² and the misinterpretation of the *curupira*³ in the reports of the Jesuit priest José de Anchieta (1534–1597). In official texts, Anchieta describes nocturnal apparitions that terrified the Indigenous people, referring to these enchanted beings, and specifically the *curupira*, as demons. Here, translation transforms enchantment into paralyzing matter: that which is unknown quickly becomes evil, attacking out of fear of being attacked. The Cartesian logic of “I think, therefore I am” prevails in the face of difference, resulting in the obliteration of other worldviews.

In these and other memories, some paths distance fire and heat from the malevolent and the sinful. In Haitian Voodoo cosmology, the *loas*⁴ Petwo and Rada, which symbolize distinct forces and elements, also represent complementary and equally vital polarities. The Petwo, associated with heat, intensity, and action, are volatile and temperamental, manifesting a burning and impetuous energy. In contrast, the Rada, linked to a sweeter and more reliable nature, evoke a sense of calm and stability, like a gentle breeze. Instead of a hierarchy, these forces coexist in balance, reflecting the duality necessary for the cycle of life and death. In rituals, they occupy distinct places, and their evocations serve different purposes. However, both energies are respected in their complementarities, acknowledging each other as part of the universe.

Drawing on the example of Haitian Vodou, deeply linked to the revolutions that took place in Haiti in the 18th century, we see how magic and heat integrate into the vitality of combat. These uprisings reflect other forms of self-organization, a rebellion that radiates and often transcends boundaries, moralities, and demonizations. An insubordinate body that defies the fire of hell and embraces the flames of passion, like magma that, when it erupts, irrevocably transforms territories. It is with this same fervor that James Baldwin calls for *The Next Time Fire*, in his 1963 book that mobilizes teachings and strategies around the rights of the Black population in the United States.

The violence of fire may be intertwined with its own existence, this being a common interpretation. Unlike other elements—earth, water, and air—that we can touch, manipulate, and feel, even in their extreme states, fire is distinguished as the only one that we cannot truly manage without risk. Earth can be molded; water can be contained; and air can be directed, but fire brings with it a destructive power that escapes human control.

Since ancient times, fire has been seen as both a creative and destructive force—capable of purifying, but also of annihilating. This brutal characteristic manifests in the swiftness of the flame to consume, destroy, and transform. It is used to shape and temper but can also reduce everything to ashes in seconds. This duality makes fire both revered and feared, recognized as an essential albeit potentially lethal element.

In Yoruba cosmology, fire reveals iron. It makes this element bubble up from its encounter with the earth; heat forges this imposing element in restructuring movements, whether of war, hunting, or road construction. There is a chant evoked by the Nago Nation dedicated to the orisha Ogun, a deity worshiped in candomblé associated with iron and metallurgy, in which we find the following words expressing the imminence of a battle:

oluri oluri
Ogum já oluri
Ogum tapassi
*é umbe omã*⁵

which translates as: Ogun, the war has begun.

But it’s not just about celebrating a battle: it’s an invocation of the transformative power that permeates everything, from technologies and tools to the lines drawn in black sand,⁶ where iron is forged by flames.

There is a deep wisdom at this point, extending beyond the human or that which has been defined as human by modernity. Battles do not harden or imprison us; on the contrary, they generate a pliable vitality, in harmony with the justice forged by Shango’s fire and his oxê.⁷

It is important to distinguish the conflict exercised as a form of self-defense from the hegemonic colonial violence. The former emerges as a necessary response to oppression and dispossession, seeking to preserve threatened lives and cultures. Moten and Harney⁸ remind us: “Our task is the self-defense of the surround in the face of repeated, targeted dispossessions through the settler’s armed incursion.” Colonial violence, on the other hand, is a force that obliterates, suppresses, and subtracts belief systems, imposing a domination that attempts to dissolve cultural and spiritual diversity.

Elsa Dorlin,⁹ in her discussion of self-defense, presents the idea of a “defensive apparatus.” This device operates in response to a force or movement, oriented towards self-protection, marking the trajectory of the lives of individuals and groups. It can legitimize or hinder the effectiveness of this defensive impulse, leading the defensive reaction to be seen as skilled or dangerous.

The “defensive apparatus” creates a demarcation line between subjects considered worthy of protection and vulnerable bodies that only possess their unarmed subjectivities. It leads us to a paradoxical dynamic of resistance, in which the subject is formed by the need for self-defense in the face of violence. In this line of thought, the *canela-de-ema* flower [*Vellozia squamata*], found in the Brazilian *Cerrado*, can be seen as a living metaphor for this process. Just as bodies that defend themselves develop tactics to survive violence, the *canela-de-ema* also manifests an internal strength that, through self-combustion, challenges its own

environment and reveals new possibilities of life by awakening dormant seeds. Both those who fight and the flower use, in inventive ways, their self-defense capacities to transcend external control and recreate themselves.

Esses corpos desenvolvem táticas defensivas como estratégia de vida, constituindo o que Dorlin chama de autodefesa, em contraste com a legítima defesa jurídica. In defensive resistance, paradoxically, there is no preexisting subject to the resistance; the subject is formed in the very act of resisting violence. Dorlin calls this formation “martial ethics of the self.”

The “violent” fire, when manifested in its form, is a natural force that maintains an unpredictable and dangerous character despite its utility and beauty, reminding us of its capacity to transcend any attempt at control.

In a Bachelardian¹⁰ reading, we find that *there is a quick explanation for everything that changes fiercely: fire. It is perhaps the most convincing snap of arduous transformation, a process of hyper-life or hyper-death, if we may call it that.* This perspective leads us to see fire as more than just an element; it becomes the symbol of a radical metamorphosis, under which life and death coexist in a dance of extremes. Fire not only destroys but also recreates, operating as the archetype of the transition between being and nonbeing, in a continuous cycle of renewal and devastation. Its gentle form is also associated with the need for comfort, for home. It is possible to warm oneself with it, with the heat that resembles coziness, permeating the bodies along with moisture, taking refuge in their porosity.

Positioning fire within the contexts of alchemical relationships and the handling of street games, early morning riots, and the sciences present in African and Indigenous ritual spaces, is to recognize fire as an agent of transformation that permeates both sacred rites and everyday practices. In this alchemical context, fire is the purifying element, the catalyst that triggers the transmutation of materials and spirit. On the streets and in rituals, fire takes on new forms: it is the flame that awakens the collective, inflaming souls and rekindling ancient traditions. It is the heat that energizes dances, capoeira circles, and songs that span the nights. Therefore, fire is not just destruction but also a means of rebirth and regeneration, in which every spark carries the power to reconfigure realities.

Ariana Nuala (Recife, PE, 1993) is a curator, educator, and researcher. Her work involves collaborating with artistic collectives to discuss the dynamics of power, impermanence, and diaspora. She combines strategies emerging from the body in her writing, shaping her curatorial practice poetically. She holds a degree in Visual Arts from UFPE and is currently pursuing a master’s in Art History at UFPB, with academic experience at UNAM and CLACSO. She is currently a curator and researcher at the Museu Afro Brasil Emanuel Araujo. She served as Education and Research Manager at Oficina Francisco Brennand (2023–2024), where she was also a curator (2021–2023). She held the position of Education Coordinator at Museu Murillo La Greca (2018–2020). She curated the exhibition *Invenção dos Reinos* [Invention of Kingdoms] in collaboration with Marcelo Campos at Oficina Francisco Brennand. She has collaborated with several galleries, including Marco Zero (PE) on the exhibitions *As Janelas de Bajado* [Bajado’s Windows] by Bajado and *Festa para o Caçador* [Party for the Hunter] by Gilvan Samico; with Verve (SP) on the exhibition *Vira-casaca* [Turncoat] by Fefa Lins; with Almeida e Dale (SP) on the group exhibition *Arqueia mas não quebra* [Bend, But Don’t Break], in collaboration with Germano Dushá and Rafael RG; with Cavallo (RJ) on the exhibition *Labirintos Vivos* [Live Labyrinths] by Ana Clara Tito; and with Nara Roesler (SP) on the exhibition *Infinito outros* [Other Infinities] by José Patrício, among other collaborations such as curating the exhibition *Além. Aquém. Aqui.* [Beyond. Shortcoming. Here.] by Abiniel João Nascimento at the Centre d’Art Contemporain Paradise (France) and the group exhibition *Estratégias para o contorno* [Strategies for Contour], which traveled to various Sesc PE locations. She was also a mentor for the PEMBA residency in the DOS BRASIS project and contributes to artistic juries and the creation of residencies for art professionals.

Endnotes

- 1 Alexandro S. de Jesus, *Corupira: mau encontro, tradução e dívida colonial* [Corupira: Bad Encounter. Translation, and Colonial Debt] (Recife: Titivillus, 2019).
- 2 According to Alexandro de Jesus in the text “Notas sobre a atualidade da ferida colonial” [Notes on the Current Relevance of the Colonial Wound] (2022), the “bad encounter” [*mau encontro*] is characterized by a radical division of the sensible, which is established from a military advantage. This pre-political and economic division creates a deep asymmetry among people, manifested mainly in unequal access to energy resources. From this point on, life is suffocated and in the process of dissolution. However, this asymmetry does not prevent energy from continuing to flow and accumulate, as evidenced by the labor and procreation capacities of the enslaved, who experience this energy under a “diet of minimum excess”—that is, a condition in which, although there is an accumulation of energy, it is rigidly controlled and limited.
- 3 *Curupira* is a mythological entity from Brazilian Indigenous cultures (often considered “folklore”) known for protecting the forest and its creatures. Often depicted as a small, red-skinned being with backward-facing feet, it uses its deceptive abilities to lead hunters astray and punish those who harm the environment.
- 4 *Ioas* or *Iwa* are terms used for the entities in Haitian Vodoo.
- 5 The lyrics to this *toada* [chant] and its Portuguese translation were extracted from the booklet of the album *Sítio de Pai Adão: ritmos africanos no Xangô do Recife* [Pai Adão Site: African Rhythms in Recife’s Shango], recorded in January 2005 during the Turista Aprendiz project, by the group A Barca, at Maracá Studio, in Recife.
- 6 In Yoruba mythology, the Itans are sacred narratives that convey the deeds and teachings of the orishas. In Reginaldo Prandi’s book *Mitologia dos orixás* [Orisha Mythology], one of the Itans about Ogun, titled “Ogum cria a forja” [Ogun Creates the Forge], recounts the moment when the orisha discovers the process of creating iron. According to the Itan, after performing a ritual with fine black sand, Ogun places it in the fire, and, to his surprise, the sand transforms into a hot mass that, upon solidifying, becomes iron.
- 7 The primary tool of the orisha Shango, the *oxê* is his double-edged axe.
- 8 Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions, 2013), 17.
- 9 Elsa Dorlin, *Self-Defense: A Philosophy of Violence*, trans. Kieran Aarons (London/New York: Verso, 2022).
- 10 Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, trans. Alan C. M. Ross (Boston: Beacon Press, 1964).

Travels and visits

In the months leading up to the opening of the 38° Panorama da Arte Brasileira [38th Panorama of Brazilian Art], the curatorial team conducted a series of encounters with some of the participants. These trips spanned various cities across different states in Brazil: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Tocantins, Bahia, Pernambuco, Paraíba, and Maranhão. This research process is represented here through accounts and photographs from four of these visits: with the spiritual leader Dona Romana de Natividade; the artists Advânio Lessa, Zimar, and Marlene Almeida; and with a part of the Akroá Gamella people. The records bring together notably diverse contexts and experiences, but in common, they depict agents who have been working for many decades with practices rooted in the territories to which they are connected. Their creations, complex and full of nuances, articulate geographic and geological aspects, sociopolitical dimensions, and cultural layers—both traditional and contemporary—to reflect or incorporate the vital essences of these places.

These encounters not only allowed for a deeper understanding of the contexts, influences, and ways of working of some participants, but also revealed themselves as beacons that guided the process of curating the exhibition and its many developments. In this sense, the contact with the energy of these people and places was fundamental to nourish—conceptually and spiritually—the project as a whole, while also enabling direct exchanges between curators and artists about their contributions and the presentation of works in the exhibition. Amidst natural landscapes and social dynamics, countless hours were spent listening, exchanging, engaging in studio practices, sharing meals, and participating in rituals in both sacred and everyday spaces. These experiences generated emotions and insights that profoundly marked the history of this Panorama.

Tocantins

Locality	Natividade
Dates	March 10 to 12, 2024
Traveller	Germano Dushá
Artist	Dona Romana

On the first research trip, Germano Dushá visited Dona Romana de Natividade to meet her in person at the Jucaba site—a sacred space that serves both as her home and a temple for spiritual practices. This is where all her sculptural work is displayed on a massive scale, along with her wall paintings and drawings on paper, which she created over twenty years, from 1990 to 2011. Dona Romana, or Mãe Romana as she is also known, was a key reference throughout the development of the 38th Panorama. Her story, woven between ancestry and prophecy, spiritual vision and material legacy, has been a significant influence on the conceptual and energetic development of the project from the start.

The approach to her work places us at the intersection of our world and other planes, creating a profound experience at the crossroads of esotericism and artistic creation. Although Dona Romana does not see herself as an artist, her spiritual mission involves creating pieces that, besides their deep mystical charge, possess remarkable aesthetic qualities, with formal power and captivating visual appeal. This visit was crucial for understanding the formal issues related to her participation in the Panorama—since it was anticipated that no sculpture or drawing could leave her site, a fact that was confirmed. Therefore, the interaction with the works, the site, and Dona Romana was even more defining in imagining how her presence could be represented in the exhibition. Traveling to Tocantins in the process of creating a “panorama of Brazilian art” is also significant and symbolic. Situated in the center of the country, this newest state of the federation is still one of the least known, but it holds a millennial history within its territory.

Germano arrived in Tocantins through the capital, Palmas, the day before meeting Dona Romana. On the morning of March 11, he departed for Natividade, embarking on a smooth three-hour drive through a flat road that crosses a homogeneous landscape, with low trees and shrubbery, and mountains in the background that gradually approach as one nears the small town. Everything was framed by the contrast between the green and the strong brown of the soil under a bright blue sky. Upon arrival, he was welcomed by Simone de Natividade—a regional cultural agent whom Dona Romana refers to as the “bridge to the world”—who took him to the site. The power of the place is impressive even from outside, where figures emerge from behind a low wall and a portal preceded by three enormous crosses and other totemic elements. Entering the portal, one is surrounded by a unique, unmatched place. The mystery of the space is manifested in objects, sculptures, and paintings of various natures and scales, filling the place with an infinite richness of detail. The atmosphere is simultaneously dense, charged with energy, and bright, light, and illuminated. The mystical landscape is enhanced by the intense sun and the ecology of the Brazilian Cerrado.

Dona Romana welcomed them full of disorientation, despite mentioning some physical limitations. She smiled broadly as she embraced the visitor and seemed pleased to know the reason for this long-planned visit. In the first conversation with Dona Romana, which lasted about an hour and a half, she shared her journey with a characteristic mix of gravity and humor, discussing her work and showing specific sculptures and drawings, explaining her creations. She spoke of otherworldly dimensions and mystical entities, of timeless and future times, of the formation of the planet and an impending cataclysm—“the great hour”—that will impose great challenges on humanity and ultimately reveal the true nature of her work. Although she often emphasizes not fully understanding what they are, she makes it clear that her works will come to life and should fulfill specific functions in aiding and reorganizing the planet. Her sculptures are thus linked to present-day energetic balances and necessary dynamics in the face of what is to come, positioning Brazil and Tocantins at the center of the potential salvation of the world.

Reaching its peak during the gold cycle in the 17th century, Natividade became an important village that housed a significant population of Black people, both enslaved and freed. When Germano left the site with Simone to tour the village and have lunch at a restaurant, they made sure to visit the ruins of the Nossa Senhora do Rosário dos Pretos church, an essential visitation point in the region. The unfinished church, with its impressive forms and dramatic beauty, was built by the local Black population using special stone and bricks from the period and remains a major architectural event of the colonial era. From there, Germano returned to the Jucaba site to speak again with Dona Romana and spend a few more hours carefully viewing the works, exploring the painted sheds, and walking through all the paths of the place. In the late afternoon, he returned to Palmas and took the flight back in the early hours of the 12th.

Minas Gerais

Locality	Lavras Novas
Dates	April 3 to 5, 2024
Travellers	Germano Dushá, Thiago de Paula Souza
Artist	Advânio Lessa

The trip to Lavras Novas was undertaken by curators Germano Dushá and Thiago de Paula Souza with the goal of visiting the artist and farmer Advânio Lessa, aiming to deepen their understanding of his work by exploring the place where he was born, lives, and draws both the raw materials and inspiration that underpin his creations. They arrived in Minas Gerais via the capital, Belo Horizonte, and the following day took the road to Lavras Novas, in the district of Ouro Preto. The journey, which takes approximately two hours, winds sinuously through the region’s mountains. Along the route, the vegetation becomes denser, the valleys deepen, and the mountains grow more imposing. The road, increasingly narrow, and the fresher, rarer air signal their arrival at this small village nestled between rich nature and traditions dating back centuries.

Germano and Thiago arrived in the afternoon and were welcomed by Advânio—and his contagious smile—at the artist’s workshop, a vibrant orange wattle-and-daub construction located next to the town’s church. As with all buildings in Lavras Novas, the low, welcoming facade conceals the spaciousness inside, which expands as one crosses the threshold. The workshop houses countless pieces, many of large scale, showcasing the artist’s creative potential. Large logs, twisted branches, and various types of weaves and finishes highlight hybrid forms and states of transformation. It is as if a single language has spun around, transforming nature as we know it, reworking the vegetal element to unfold in new forms in the world.

There, the artist introduced them to his collection and working materials, extending the conversation into the evening. Advânio shared insights into the foundations of his artistic practice, rooted in knowledge passed down from his father’s family—who were *tropeiros* [cattle drivers]—and his mother’s family, deeply involved in basket weaving. Thus, the intertwining of forest engagement and artisanal carpentry forms the basis of his art. In his words, his process involves knowing how to enter and leave the forest, working the earth, handling materials with the awareness that we are an integral part of nature, and that spiritual and ethical balance must precede any action.

The encounter also allowed for an exchange of ideas between the curators and the artist regarding the 38th Panorama project and Advânio’s participation. The artist expressed his interest in expanding the scale of the sculptures themselves, involving activations in different settings—beyond the museum—and educational activities with MAM around one of the works. His vision of an expanded sculptural practice was clear: first, by asserting his pieces as energetic reactors capable of connecting with each other and their contexts through immaterial means; and second, by envisioning his work as a space for encounters, intending to use his sculptures as a venue for discussions on education, ecology, and spirituality.

At the end of the day, the exchanges continued over dinner at a restaurant on a high point of the village, overlooking a vast valley. Advânio shared his biographical journey, emphasizing how his artistic practice has always been intertwined with his life. However, it was only at a certain point that he experienced a kind of calling, a “do or die” moment. From then on, his practice developed purely guided by spiritual intuition and the pursuit of aesthetic depth. The artist also discussed the history of Lavras Novas, as the town is inseparable from his work, whether through ecological or sociocultural aspects. As a small village, with about 1,500 inhabitants, Lavras Novas has its origins linked to 18th-century mining activities but truly established its identity only after the exhaustion of gold and the subsequent departure of miners. Given the place’s strong *quilombola* tradition, Advânio grew up in a context of autonomous organization, grounded in communal land ownership and community-based, participatory management.

The next morning, the three of them had breakfast together, and the curators had the opportunity to observe some of the processes and techniques that the artist develops in a unique way. In his workspace, it is possible to witness the organization, hydration, and various processing of natural fibers, as well as the formulation of his specific sculptural solutions. Advânio also took Germano and Thiago to a nearby forest where he often walks and collects his raw materials. In the late afternoon, the curators drove back to Belo Horizonte.

Maranhão

Locality	Matinha; Taquaritiua Indigenous Land
Dates	April 29 to May 2, 2024
Travellers	Germano Dushá, Ariana Nuala
Artists	Zimar Rop Cateh, Thiago Martins de Melo, Gê Viana

The trip taken by Germano Dushá and Ariana Nuala to Maranhão, specifically the Baixada Maranhense region, was both the most intense and the longest visit. The purpose was to visit the artist Zimar in the municipality of Matinha and the Akroá Gamella people in the Taquaritiua Indigenous Land. Departing from the capital, São Luís, early in the morning on April 29, Germano and Ariana drove for about four hours on a straight but extremely bumpy and inconsistent road, making the journey exhausting. Under intense humidity and high temperatures, the trip through the region passed magnetic landscapes, crossing fields covered by the Mata dos Cocais, the vegetation that transitions between three major Brazilian biomes—Amazon Rainforest, Cerrado, and Caatinga. In this hot zone, palm trees—mainly babassus and carnaubas—rise amidst vast areas, often crossed by watercourses and flood zones, reinforcing the mystical aspects of the region.

The first stop—in Matinha—was at Zimar’s house, which serves both as his residence and workspace, identifiable by the masks hanging on the wall. There, Zimar welcomed them with all his nuances: between shyness and receptiveness, between sweetness and playfulness. He immediately began showing his collection pieces, materials, and tools. He also revealed part of his working process. Using a kind of support mask, the artist “cleaned” a motorcycle helmet to prepare it for burning. Later, the piece was taken to the stove, where it was gradually melted, then molded and reshaped. After a lunch break at a restaurant in the city center, they visited an important local site: a deck on the shores of Viana Lake, an immense, fascinating waterway, where Zimar donned one of his masks and Bumba meu boi costumes, embodying the mystical figure of Cazumba with dances and gestures unique to him, “making fun in every way,” as he likes to say.

On the way back, they talked about Zimar’s biography, including his passion for Matinha, the city where he grew up, and his long and deep relationship with the local Bumba meu boi groups. Of course, he also discussed his existential attraction to Cazumba, a character in the Boi festival “with a regional accent” with whom he has always identified and which is the reason for his art. As he delved into

his artistic practice, Zimar shared how he began making his own masks, or “caretas,” after injuring his face with someone else’s mask. Initially, his *caretas* were made of wood and thus more rigid. After a health problem diminished his strength and precision for working with wood, he found discarded motorcycle helmets to be essential raw materials for his unique creations, which also incorporate other industrial waste and organic remnants. Regarding his work, Zimar says his masks might resemble various animals, such as alligators, pigs, horses, or goats, but he is emphatic that each is different from the others, always new faces, unique in their shapes and adornments. He concludes: “My *caretas* are uglier than death.” The scarier they are, the better, because to be beautiful, they must be terrifying. “Just say the name: *careta!*”

A few hours later, after bidding farewell, the curators traveled to the Cajueiro Pirai village in the Taquaritiua Indigenous Territory, about thirty minutes from Matinha, to spend four days and three nights with the Akroá Gamella people. They were accompanied by Maranhão artists Thiago Martins de Melo and Gê Viana, invited to collaborate with the community’s participation in the Panorama, due to their prior relationship with the territory and the affinity between their practices and the foundations of the 38th Panorama. During this period, the peak of the Bilibeu ritual, celebrated by the Akroá Gamella since ancient times, would take place. This ritual symbolizes the life, death, and rebirth of the people’s patron saint, with syncretic origins related to their prosperity and fertility. Its celebration, moved from Carnival to April 30 to honor those who resisted the attack orchestrated by local ruralists and politicians on that day in 2017, reflects the Akroá Gamella people’s ongoing struggle against violence and erasure of their identity and ways of life. The ritual’s highlight, the “dog race,” traverses various homes and villages in a walk that covers over 30 km in about twelve hours. It is from this ritual that came the title representing their participation in the Panorama: Rop Cateh — *Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella* [Rop Cateh — Painted Soul in the Enchanted Land of the Akroá Gamella].

Arriving there in the late afternoon, they were warmly welcomed by Kum’tum Akroá Gamella, a significant leader in the territory, whom Thiago and Germano have known for many years and with whom they have collaborated on other projects. The repeated tight hugs marked the exuberant joy of the encounter. The visitors were hosted in his home, which was filled with relatives who had come for the ritual. The spirit of communion, good humor, and exchanges set the tone for the entire experience: the village was bustling with visitors from other communities, such as the Krikati and Tremembé, helping to understand how relationships extend between different communities in the territory. Naturally, there was great anticipation and excitement for the following day. That night, everyone gathered under a tent at the edge of the village, a kind of shelter where Bilibeu’s image is placed and where conversations, prayers, and rites occur. After a prayer and a series of hymns, Ariana, Germano, Gê, and Thiago were introduced to the community, explained why they were there, and discussed the Panorama project. The ritual continued in another larger tent in the village center, with chants repeated by everyone, accompanied by marked dance steps and the resonating of drums.

At four in the morning, fireworks began, creating anticipation and heating up preparations for the race. The journey itself started around five in the morning. The “dogs” soon appeared with their bodies and faces painted with annatto, genipap, and soot, shouting, making noise, and performing some group movements. Buckets of water were passed around to bathe the participants’ bodies, who soon gathered around the mast central to all ritual actions: a totem made of offerings, usually fruits like bunches of bananas, sodas, and other foods. Here, the first hunt was offered. The chicken was thrown into the air toward the dogs, who quickly contested it, tearing off its head and saving the body to be cooked and eaten later in communion. The heads collected were used as adornments for the heads and necks of the dogs. The dogs, who make up most of the group, are led by the master dog and also interact with the jaguar, an animal that in some way leads the entire walk and its actions, but antagonizes the dogs, as does the *maracajá* cat. Therefore,

in addition to ritual gestures, there are spontaneous performances and a strong element of reenactment, present throughout the ritual-walk and transcending the boundaries between humans, animals, and other beings.

Throughout the day, the scene was repeated numerous times—with the same intensity—at different homes, where people awaited to offer animals and drinks to the dogs and thus to Bilibeu. Pigs and chickens, brandies and cachaças became offerings. The route, which changes every year, was covered under strong sun and rain, traversing dirt roads and asphalt, forests, marshes, flood zones, and deep watercourses. Between moments of offering the game to Bilibeu’s dogs, other activities were carried out, such as circles, songs, and physical struggles. The walk is fundamentally performed to mark the territory with their own feet, symbolizing a very clear and direct message: the ground they tread is their ancestral territory, the Akroá Gamella territory. It is the sacred land of their ancestors and their enchanted beings. The race ended around 5 p.m., when the group was greeted with fireworks, celebrations, and enthusiasm. That night, following the ritual, Bilibeu falls ill and dies. The next day, he is reborn. By late morning, the mast with offerings is brought down with individual axe blows by different people, amid celebration and sanctification. Later, the trunk is taken to the saint’s feet in the tent, and the final acts are completed. Today, the Bilibeu ceremonies and festivities are essential for the reaffirmation and assertion of Akroá Gamella identity: beyond reaffirming their existence, ancestry, and beliefs, the ritual strengthens community ties and connection with the Enchanted Ones, as a way to sow more prosperous futures.

A few hours later, there was a gathering and review of the ritual period and its festivities, where different people shared their testimonies about the past days and future activities involving the territory. Following that, an important meeting was held between the Panorama group and the newly formed Pyhan collective, which discusses and practices the visual and communicative aspects of the Akroá Gamella territory, working with textual, audiovisual, and photographic narratives. The history and sociocultural context of MAM and Panorama, as well as the concepts underlying the exhibition and its formal issues, were discussed. Given the centrality of this celebration in the Akroá Gamella participation and the complexity of thinking about presenting a territory in an art exhibition, it was crucial for the curators and artists to be present during the Bilibeu ritual festivities to experience its existential depth and cultural richness and to have an in-person meeting with the territory’s leaders to explain more about the Panorama project, develop the curatorial concept, and formally consider what could represent them in the exhibition.

This marked the beginning of conceptual and practical thinking for the community’s presentation in the exhibition. Gê Viana played a key role in the discussion, which focused on themes such as sharing, education, and collectivity. The occasion also served to define the next steps, including workshops to be conducted by her and Thiago Martins de Melo in the coming months, aimed at enriching the process with theoretical and conceptual discussions but especially with practical activities involving collage, drawing, and painting. By late afternoon, they drove back to São Luís, exhausted but their spirits warmed by the brief yet infinitely memorable experience of those days.

Paraíba

Locality	João Pessoa
Date	June 7, 2024
Traveller	Ariana Nuala
Artist	Marlene Almeida

The last trip was made by Ariana Nuala to João Pessoa with the aim of visiting Marlene Almeida. Ariana left Recife early in the morning on June 7 and drove along the BR-101 route between the capitals of Pernambuco and Paraíba in about two hours. The route—well known among locals from Recife and João Pessoa—is still marked by the monotony of sugarcane fields, among other remnants of a colonial past. As she approached João Pessoa, the rural landscape gradually gave way to factories, gas stations, large markets, and the Federal University

of Paraíba. Further on, the historic center—with its cobbled streets, old mansions, and colonial churches—is a testament to the city’s rich cultural heritage, where the past and present intertwine in preserved and revitalized buildings that now house museums, art galleries, and cultural spaces.

It is within this context that Marlene Almeida’s studio-home is situated. Ariana arrived at Marlene’s address late in the morning and was warmly welcomed by the artist. After being offered and accepting a chilled *cajuína* (a local drink), Marlene took her guest to her workspace, a large annex to her home with two floors. Entering Marlene’s world is like discovering a treasure: a vast collection of rocks and soils from all eras, various regions of Brazil, and some places around the world cover almost every corner, in shelves filled with jars and other containers. On other open surfaces, books, fabrics, sketches, and experiments complete the environment, attesting to the artist’s curiosity about life and the various ways to feel and understand it. In this initial conversation, amid the hundreds of soil samples she has collected—which serve as both memory and material—Marlene explained the processes of mineral and geological formation, such as magma crystallization, particle sedimentation, and the metamorphosis of elements into others. This “Museu das Terras Brasileiras” [Museum of Brazilian Soils]—as Marlene calls it, regardless of its informal institutional status—reflects the dimension of her journey and work, both completed and potential. The artist then expressed what was already evident: her greatest desire is to turn this archive into a public collection, whether for a university or a cultural center.

Meeting Marlene in person is like rediscovering a certain magic—a militant and poet, scientist and artist, connected to existence and the earth, not by ownership, but by the desire to experience its charms and colors. Marlene sees stones as ancient storytellers, and this perspective unfolds into a keen listening to geological formations. Regarding her own story, the artist mentioned that at the beginning, her ideas about ecology were seldom spoken of, and much less understood. The political dimension of her interest in the telluric teaches that “having” is fundamentally different from “feeling.” For her, ecological thinking and practice open pathways for a connection between the human body and the mineral, where fascination is not limited to form, color, or shine, but to what these elements reveal about the history of the world and our own existence. Despite the density of the subject, Marlene made sure to summarize—with a didactic approach characteristic of her—her experiments with earth and colors with which she creates her works.

While showing Ariana workspaces filled with pieces in progress on the second floor of her home, Marlene emphasized that her creative process, developed over fifty years, essentially involves the relationship with the natural dimension. Her research and artistic production assimilate scientific and laboratory practice but can also involve a simple walk to smell the earth and pick up a bit of the ground with her hands. At the beginning of her artistic journey, she combined natural colors with industrial paints until she gathered knowledge from different fields to eventually work exclusively with pigments extracted from the earth. Time—always long and continuous—is another central element that permeates Marlene’s entire production. In recent decades, this deep involvement with the foundations of her work has converged into a fidelity that the artist feels towards the landscape, which provides her raw material in unique encounters with the tones and memories embedded in each territory. Thus, she says that when preparing a color, she often feels that the work was already ready, even before being worked on and applied to any surface. In her studio, however, she conducts experiments with geotint (made with natural pigments) that she applies to installations and paintings. In each composition she creates, Marlene revisits the places she has been, reconnecting and reconfiguring them.

Throughout the visit, her radiating force became evident in her roots in spaces of discussion and struggle for agrarian reform, in classes, workshops, and courses that circulate her thinking, or in her profound interdisciplinary exchanges. Marlene is an artist-geologist, combining literary, scientific, and alchemical knowledge to tell the stories she has heard from the stones that crossed her path. It was past lunchtime when Ariana began preparing to leave. They had briefly discussed her project

for the 38th Panorama, which Marlene had defined some time before. The surprise was that, at eighty-two years old, the artist said goodbye by affirming that the possibility of presenting a synthesis of her work in an exhibition like the Panorama is something deeply significant for her. With the certainty that it was also significant for Brazil, Ariana said goodbye with a hug and set out to eat on her way back.

Architecture and Exhibition Design

The 38th Panorama of Brazilian Art is the first edition to be held outside the MAM in the fifty-five-year history of this exhibition series. This year, the exhibition crosses the 23 de Maio overpass and is hosted by the neighboring MAC USP. The project, initially developed for MAM’s space, had to be completely rethought for MAC with only four months remaining before the exhibition’s opening.

The building now housing MAC was inaugurated in 1954 and is part of the Ibirapuera Park complex designed by Oscar Niemeyer. Originally called the Palace of Agriculture, it became the headquarters of São Paulo’s DETRAN [State Department of Traffic] a few years later, in 1959, and remained there until 2008. Following negotiations between the São Paulo State Culture Department and the USP Rector’s Office, concluded in 2012, it was decided that the building would become the new headquarters of MAC USP.

In its essence, this pavilion reflects the symmetry of a large rectangular form, offering wide and open spaces, and is characterized by its V-shaped pilotis on the ground floor, a sequence of structural pillars on the upper floors, and expressive use of concrete. The building also presents challenges due to the adaptation from its previous public administrative function to an exhibition space. In this sense, the noise of temporal overlays and structural technical limitations have inevitably influenced the adaptation efforts of this Panorama.

For an exhibition conceptually and poetically focused on extreme situations and their consequent processes of transformation, the change of location required the practical incorporation of theoretical discussions. In this sense, the energy generated by this challenge has certainly infused the nature of the exhibition. Despite the radical changes prompted by the move, the teams saw the situation as an opportunity to re-energize and consolidate initial curatorial and exhibition design ideas. To guide this process, original approaches such as the site-specific vision of the exhibition’s design and the creation of a flexible vocabulary for furniture and display supports were crucial in reprogramming the 38th Panorama for its new space.

Organized across two floors of the museum—part of the ground level and the entire third floor—the adaptation process began with the challenge of connecting these non-contiguous spaces and addressing the material and visual implications of the space in relation to accommodating the works, especially those of larger scale or with specific material demands. Thus, three main exhibition design axes or approaches were adopted: the mirrored occupation between wings A and B of the building, with balancing elements in each wing; the use of standard metal panels as a grammatical matrix, infused with combinatorial variation and a selection of materials for their surfaces; and the installation of commissioned works in appropriate spaces within MAC, including under the entrance canopy, on the ground floor, and on the third floor.

The metal panels play a crucial role in creating exhibition surfaces and redesigning perimeters, given it is prohibited to attach works to the existing walls for technical reasons. Except in a few cases, the panel sets were aligned close to the axis of the columns to keep the floor space as open as possible. This decision was crucial in responding to the physical and visual imposition of the column rows and minimizing the effects of the low ceiling height.

From this initial thought, different combinations of metal panels were explored, creating a modular and variable system. To expand their usage and flex the possibilities for displaying two-dimensional works, a material palette was defined for exhibition surfaces and furniture. Additionally, options for complementary structures to the main panels were considered, functioning as “prosthetics” that transform

their original configuration. In this way, the exhibition design project integrated both curatorial concepts and the visual and formal issues of the works on display. The result is a dynamic and open system capable of incorporating anticipated variations and deliberate exceptions within the same structure.

Digital Space

A 3D digital environment completes the structure of the 38th Panorama of Art, serving as a natural extension of a project that aims to address fundamental issues of contemporary life. With free and unrestricted access during the exhibition period, this immersive platform extends the reach of the exhibition and functions as a space for curatorial experimentation, challenging our perception of materiality and critically examining how digital infrastructures and experiences are inseparable from what we call the “real world.”

Its architectural design leverages the infinite range of logical and visual possibilities offered by digital tools, creating a space that does not adhere to the material limitations of the physical world, nor does it aim to replicate an existing museum’s exhibition space. Instead, the platform aims to provide an engaging situation to freely explore and expand concepts, imaginations, and visualities of the curatorial proposition, reflecting everyday life and the vibrant cybernetic creativity in Brazil.

As an exhibition field, the environment features works originally created as digital media and others that are three-dimensional representations of physical works by some of the artists participating in the 38th Panorama. Thus, the space is imbued with new layers of meaning, offering alternative interpretative keys for the curatorial proposition. With a collection of 3D objects, videos, and sounds, the digital environment is a way to experiment with imaginaries and connections that challenge established conventions on how we perceive, produce, and interpret images and narratives in the field of art.

In a post-dystopian geological scenario, composed of previously impossible colors and skies, users navigate freely in first person, creating their own paths through a non-localizable and temporally expanded landscape. In this new ecology, under a dense atmosphere and magnetic suspension, a series of phenomena, objects, and images reveal themselves to evoke the memory and mystery of transformative processes, where mystical, biological, and technological experiences intersect.

Essays

To conceptually unfold the curatorial proposal of the 38th Panorama of Brazilian Art—interweaving its meanings through many hands—eleven authors were invited to develop visions, propositions, and provocations in the form of short essays. These thinkers and contributors from different generations and contexts weave themes between biology and philosophy, funk and technology, interspecies relations, and the poetry of religiosity. Thus, dialogues, subjective experiences, imaginative exercises, and political questions emerge at the intersection of science, art, and spirituality. In common, the texts evoke the power of heat as a catalyst for transmutation—a vital process that amalgamates past and present to forge the future, creating new existential perspectives. Like a prismatic field between continuities and changes, the essays offer reflections that traverse the separations of time and space, connecting all beings in their eternal states of transformation.

Grandfather Fire

Our conscious, ancestral production of fire was key to transforming us into animals capable of subjugating any and all land predators. What must we recover to save ourselves from our own Death drive?

The shaman Davi Kopenawa Yanomami sent me a question about the origins of fire through my friend and editor Ricardo Teperman. What gave rise to humankind’s profound relationship with the colorful flames that captivate eyes, warm up nights, and devastate forests?

Although the scientific worldview estimates that there are between two billion and two trillion galaxies in the Universe, containing

just under 200 sextillion stars of approximate similarity to the Sun, fire is a rare astral wonder, a distinct phenomenon that is intimately linked to the surfeit of oxygen and to humankind’s conscious propagation of flames. Contrary to popular belief, the Sun doesn’t shine because it is burning but because the hydrogen and helium at its core, which make up 99.9% of that celestial sphere, are in a constant process of nuclear fusion, in which temperatures can reach 15 million degrees Celsius.

Fire is a relatively cold phenomenon in comparison. Temperatures hover around 1,000 degrees Celsius, though they can range as low as 600 degrees Celsius when the flame is red and 5,000 when the flame is blue, with yellow in the mid-range. Chemistry as it is studied in universities and research laboratories defines the Grandfather Fire responsible for driving out animals as oxygen’s sudden reaction to various combustible compounds. This rapid oxidation produces light, heat, and combustion derivatives like carbon dioxide.

Since the origin of life on Earth 3.7 billion years ago, fire has mostly been scarce or non-existent. This is due to lack of oxygen in the atmosphere. Only after the plant kingdom began evolving 470 million years ago was there enough oxygen for fires to occur. Even so, the emergence of this chemical reaction only became more widespread 420 million years ago, when oxygen levels increased to the point of causing large conflagrations, which are evident in fossil records as distinct layers of carbonized plants.

Around 6 or 7 million years ago, fires became more common as highly combustible vegetation we refer to as grasses—herbaceous plants that can lie low as pasture or rise taller than a person—spread across the globe. With the passage of time, conflagrations grew more frequent, larger, and longer lasting as the planet’s surface temperature increased and humidity decreased due to the occurrence of fires. Seasonal wildfires began to take place during periodic changes in biodiversity, becoming crucial to the dynamic balance of biomes like prairies and savannas—for example, the Cerrado, a vast ecoregion of tropical savanna in Eastern Brazil.

The most recent chapter in the saga of fire on Earth bears the indelible mark of human intervention. Our ancestors’ exploitation of fire was not a singular event, as suggested by the Greek myth of Prometheus, the titan who is said to have stolen fire from the gods and gifted it to humankind, thereby changing the course of history. Rather, fire was humanized in a long string of discoveries and inventions that made it possible for this transformative phenomenon to be controlled, preserved, and used in multiple ways.

It is believed that our ancestors discovered the heat and light properties of fire when they encountered conflagrations caused by sunlight, lightning, or lava. At first, human beings only used fire—to warm their bodies, scare off predators, and cook food—when they happened to come across it. Much like chimpanzees and other primates today, our ancestors probably began to follow signs of wildfires so they could feed on the dead plants and animals left in their wake.

Sporadic as it was, the availability of cooked foods increased our access to nutrients. In time, our great-great-grandparents understood that fires could be kept alight by continually feeding the flames with wood, kindling, straw, and dry leaves. We began to coevolve around fire, alongside grasses and other species.

The 2017 film *Piripkura*, directed by Mariana Oliva, Renata Terra, and Bruno Jorge, movingly documents the great lengths gone to by the two remaining members of the Pirikpura people to maintain their only flame alight in a hollowed length of wood, zealously safeguarding the incredible power of fire, night and day, in rain and sunshine.

Research shows that our ancestors discovered how to make fire between 1.5 million and 400 million years ago, either by using sunlight or rubbing together rocks over straw, kindling, and charcoal. But it was only in the Upper Paleolithic Period, which started 50,000 years ago, that fire became widespread, forever altering our relationship to other animals and also to our own species. Human beings socialized around hearths, spurring group cohesion and cultural accumulation.

We were never the same again. The conscious production of fire was key to reversing ecological perspectives and transforming us into one of the most feared animals on the planet, capable of subjugating

any land predator. It is highly probable that fire-related spiritual beings began to be devised around this time, ushering in a long era of deifying fire that would translate into countless gods worshiped by peoples around the planet, like the Aztec Xiuhtecuhtli, the Hawaiian Pele, the Japanese Kagu-tsuchi, the Hindu Agni, the Greek Hestia and Hephaestus, the Roman Vesta and Vulcan, the Celtic Brigid, and the Norse Logi.

Following the last glacial period 11.5 million years ago, with the development of ceramics, metallurgy, and agriculture, fire’s impressive capacity for chemical transformation gained greater and greater importance in human societies. Low-temperature, controlled burning was used to return nutrients to the soil and clear land for cultivating edible plants. At the same time, there were more and more high-temperature, uncontrolled fires. These were deployed as furious weaponry in the capitalist war against soil, fungi, trees, non-human animals, and, most of all, other people.

Starting in the Bronze Age, 5,300 years ago, fire became indispensable to numerous human activities, especially considering our growing obsession with war. Our ancestors’ sacred fire was progressively used as a tool for oppression, torture, and execution, from the destruction of Tenochtitlan to the bonfires of the Inquisition, from the U.S. firebombs that devastated Japan and the U.S. napalm that rained down on civilians during the Vietnam War, from the criminal fires set by the Myanmar military to the white phosphorus launched into the lungs of children in Gaza by the Israeli military.

We know wars are often motivated by the desire to plunder resources and make money. The desecration of Grandfather Fire as an instrument of Death is a clear symptom of the diseases of commodity and money worship that Davi Kopenawa Yanomami speaks of:

When gold is in the cold depths of the earth, everything is good. Everything is truly good. It isn’t dangerous. When white men retrieve gold from the earth, they burn it, they meddle with it over fire as if it were flour. And smoke comes out. This is how *xawara*, the smoke that comes out of gold, is created. Later, this *xawara wakëxi*, this “smoke-epidemic” spreads through the forest, where the Yanomami people live, but also through the white man’s land, everywhere. This is why we are dying... When this smoke reaches the sky’s chest, the sky also falls very ill and starts being affected by *xawara*. And the earth also falls ill.¹

Today fire is used in tropical rainforests to create pastureland and prospect for gold, accelerating the socio-environmental crisis and giving rise to the catastrophe of depleted rivers and decreased humidity that make the Amazon dryer and more flammable. This only reinforces the global heating trend and increases the climate variability caused by carbon dioxide and other greenhouse gases produced by the cattle industry and our fixation on burning fossil fuels.

Our ancestral relationship with fire is sacred and must be healed. The fire that wreaks destruction on biodiversity in the Amazon and Pantanal is the same fire needed to preserve biodiversity in the Cerrado. In the final stages of the mortuary ritual of the Yanomami people, fire is used to turn bones into ash and lay the memory of the deceased to rest. The problem isn’t fire but the undue frequency and intensity of its use for the profits coveted by predators outside the law, science, and human decency.

Present-day climate change points to the desertification of large swathes of Brazil’s northern, northeastern, and midwestern regions. Meanwhile, the south is subjected to progressively destructive, heavy rainfall. Luzia do Paraguaçu, the protagonist of Itamar Vieira Júnior’s striking novel *Salvar o fogo*, published in Brazil in 2023 by Editora Todavia, has the gift and curse of fire, which both saves and destroys. What vital fire must we recover from within us to save Grandfather Fire from our Death drive?

○ Published on: <https://sumauma.com/en/o-fogo-nosso-avo/>, 22 November 2023.

Sidarta Tollendal Ribeiro (Brasília, DF, 1971) is a neuroscientist, writer, and professor. He is a co-founder of the Instituto do Cérebro and the Universidade Federal do Rio Grande do Norte (ICE-UFRN) and a researcher at the Centro de Estudos Estratégicos de Flocruz (CEEE-RJ). He writes the column SementeAR on the SUMAÚMA platform: journalism from the center of the world.

Endnote

1 Carlos Alberto Ricardo, ed., “*Xawara: o ouro canibal e a queda do céu*,” *Povos Indígenas no Brasil 1987–90*, Aconteceu Especial series, no. 18 (São Paulo: CEDI, 1991), 169–171.

On Heat

Rising temperatures may provide a guide for thinking through how the colonial, the racial and the capitalist are deeply—and materially—implicated and intertwined.

How to unthink the world? How to release it from the procedures and tools that presume everything that exists or happens is an expression of the human? What descriptors will support critical accounts of climate change that do not—like the theses on the Anthropocene—simply reaffirm the human and its unique attributes? What accounts of change can displace Universal time and release its grip on our imagination?

Experimenting with the Elemental as a metaphysical descriptor exposes how colonial and racial violence is vital to the accumulation of capital in its various

(merchant, industrial and financial) moments. Thinking with heat, I find, displaces Universal time (the time of the Human) toward a non-anthropocentric account of what exists or what happens. With heat, it is possible to figure change not as progression but as material transformation.

Early modern philosophers, such as Locke (1632–1704) and Hume (1711–1776), delimited the reach of Science by framing Man as a thing of time. This gesture, which placed Man at the basis of the modern epistemic and ethical programs, had one condition: Man would not become an object of scientific knowledge. Hence the consolidation of Universal time only occurred centuries later, in Hegel’s (1770–1831) and Cuvier’s (1769–1832) accounts of History and Life, respectively, which refigured Man as the Human—that is, rendered it the measure for knowing everything else in the world. Both accounts—Hegel’s historic and Cuvier’s organic—convey time as universal, at once finite and transcendent, by figuring History and Life as a progressive unfolding that finds its culmination in the human condition, as it existed in post-Enlightenment Europe. Through these notions, the historic and the organic, Universal (Human) time would occupy the World: it became the basis for classifying everything that exists and happens, from the composition of bodies, collectives, to (the geological layers of) the planet we inhabit.

How then to interrupt the pervasiveness of Universal (Human) time? Lately I have been experimenting with the correspondence of the classic elements to the four typical phase transitions: solid/earth, liquid/water, gas/air, plasma/fire. Elemental thinking—in particular Empedocles’s notion that all that exists is but a composition, re-composition or decomposition of the four classic elements (air, fire, water, earth)—I find, inspires a description of *what happens which* does not recall Universal time’s presentation of change as a temporal progression. Instead, it figures change as *material* transformation, that is, as phase transition.

Let me briefly illustrate what I mean by material transformation, with heat as a guide for thinking through the colonial, the racial and capital as deeply—materially—implicated. The warming of the planet is caused by the excess emission and accumulation of greenhouse gases—carbon dioxide, methane and nitrous oxide—which raises the temperature of the troposphere, the lower layer of the Earth’s atmosphere. Five things that we know are relevant to how excess accounts for climate change: (a) that temperature is a measure of heat; (b) that heat is the transfer of internal kinetic energy; (c) that the total energy in a system, such as the

cosmos, remains constant; (d) that the expenditure of a certain form of energy is basically its transformation into another form of energy; and (e) that matter and energy are equivalent.

What I am proposing, then, is that the accumulation of greenhouse gases in the troposphere corresponds to (as it is a transformation of) the extensive and intensive *extraction* of matter from the earth, in the form of fossil fuels, soil nutrients to feed crops and livestock, and the (human and more-than-human) work that sustains capital. The accumulation of atmospheric gases expresses (is equivalent to) the extent of expropriation and the intensity of the concentration of expropriated internal (kinetic) energy of lands and labour facilitated by coloniality and raciality. What has been and is extracted through colonial juridic mechanisms and racial symbolic tools—the “means of production” or the “raw materials” it uses for accumulation (the internal energy of African slaves and Indigenous lands)—now exists as the *form* of global capital.

○ This is an article from Fall 2018 issue, “Climates.” FEATURES / OCTOBER 29, 2018

Denise Ferreira da Silva (Rio de Janeiro, RJ) is an artist and philosopher. She currently holds the position of Samuel Rudin Professor in the Humanities in the Department of Spanish & Portuguese at New York University. She has also been a visiting professor at the University of Paris 8, the University of Pennsylvania, the University of Toronto, and La Trobe University.

my tikum is very happy

On February 27, 2021, I posted at https://www.instagram.com/tikum_/: at the end of February 2020, the coronavirus pandemic takes over Brazil. Lockdown, confined, and wondering what to do as an art project during quarantine that would circulate on Instagram?

A project related to my practice of care, daily maintenance, safeguarding, and commitment, just like the *imburana* project,¹ *Rés do chão*, and the quarantines *Açúcar invertido* and *Bcubico*, and which would also affirm my conviction of impurity, dissolving purist narratives.

Raising a mutt was the idea. It couldn’t be bought at the thousand pet shops in the neighborhood; it had to be adopted. A mixed breed, a mongrel without a defined race, like a *cão mulato* [mulatto dog].² We began the search; many offers of neutered puppies did not interest me. I looked in Carnaubeira da Penha, in Petrolina, and found him on September 7, at Posto São Luiz [gas station], on the road to Riacho das Almas (PE).³ They called me to choose him from a litter of seven; I asked for it to be a surprise.

He arrived, to me and yann, in the palm of my nephew Etinho’s hand, looking like a *mocó* [tiny rodent], the cutest thing! with the suggested name “Ludwig” and aged about a month, according to the vet. A Leo.

Tikum can be pronounced by anyone in any language. It means nothing, refers to no one. An event-name. He is about to turn seven months old, requiring maintenance, daily care, affection, and producing surprises at every moment.

He sleeps, runs, jumps, eats, goes for walks, plays, swims, gets sick, poops, pees, grows, bites, destroys everything in his path, gives and asks for affection. A dog’s life. He lives like a work of art.

*What is or who could be a creator? To create can be someone who creates a creation, a dog breeder, for example. But can a dog breeder be ‘the Creator’? Perhaps, why not?**⁴

from November 10, 2020, to July 20, 2021, we managed the instagram profile @tikum_. we stopped due to the excessive exposure of our lives and also because it was tiring. the dog/creation represents nothing, so, living with tikum means engaging in our stories; actively cohabiting our history of coevolution and interspecies sociality, without training and with freedom of initiative. we care for him, and he cares for us. after joining monsieur tikum, our human ways of life have

visibly transformed in this “game of flexibility and opportunism for both species.”⁵

yann⁶ massages my left foot, and tikum licks my right leg, we form a family of two humans and one dog, a homocanin *trisal* [“throuple”] of a mixed-breed, bicolor dog of nearly four years + two older queers, I, an Indigenous person from the northeastern *sertão* [dry lands], living in the urban context of Recife, a sixty-year-old artist with a fatty liver and 40 percent of his lung destroyed by cigarettes, functioning on daily medications, and living for twenty-two years with the parisian gay filmmaker, a septuagenarian with a liver transplant and also functioning on many daily medications.

they pull theirs. the lgbtqia+ families we meet on our journey are so reserved that the connection doesn’t flow. but sharing walks with tikum got me out of my laziness. and i enjoy being led by his nose along paths where he chooses the vegetation that suits him, and we cross people, dogs, cats, and pigeons. avoiding bakeries or hurrying past them so he doesn’t have to wait while i buy bread. he scratches himself in the middle of the avenue when we are hastily crossing it. _run, tikum, run! horns and noise from cars and motorbikes, horse-drawn carts, tailless donkeys, and bicycles with sound systems. buildings rising and others dwindling, embargoed. today, he stood in front of the door to marco zero gallery, which opened automatically, he entered the exhibition and was kindly welcomed by a lady. if we necessarily part, he gets sad, but soon cheers up walking on the beach, sniffing and peeing around, and seducing his friends, who even come out of the sea to greet him on the sand.

carnaubeira da penha>são paulo>leñóis maranhenses> governador valadares>belo horizonte>juiz de fora>mosoró> sobral>juazeiro do norte>jequié>teresina>timon>picos, petrolina–schizogeolocations we lived together—sorocaba>floresta>aracaju>parnaíba>barreirinhas>santo amaro do maranhão. we travel and stay in places that accept all of us in the house. accommodations, sometimes precarious, but very happy to accept us. four critters, two humans + tikum + car. it is important to have a garage to protect the car full of hair and mites. tikum’s 23.8 kg prevents us from staying in hotels. also, we cannot travel in airplane cabins, yet. but we travel together in a white Fiat 500 and visit different places and experience life as a humananimalcar trio. on our trips to carnaubeira, tikum gets excited with joy and anxiety in the car, barking at goats, sheep, dogs, donkeys, and chickens he sees on the road. when we park at the entrance to the *imburana* project, he runs into the gate of the land and disappears into the two hectares of caatinga with its catingueiras [*Cenostigma pyramidale*], *imburanas*, bees, birds, *mandacarus* [*Cereus jamacaru*], *quipás* [*Tacinga inamoena*], *aroeiras* [*Brazilian peppertree*], *juazeiros* [*Sarcophalus joazeiro*], *xique-xiques* [*Pilosocereus gounellei*], fire caterpillars, black snakes, big ants, scorpions, mushrooms, and so many other native beings of the white forest that we preserve as place-specific art.

inter-species coexistence in art reminds us of eduardo kac, who commissioned the french national institute for agronomic research (inra)⁷ to create a fluorescent pet rabbit named alba. a transgenic rabbit that, under blue light, emitted a greenish fluorescence. the team that produced her refused to deliver her to the artist, but kac wanted to live with alba as family, unlike works that derive meaning from the violent annihilation of nonhuman species, such as the dog tied to death in the gallery by guillermo habacuc vargas⁸ or the live chickens burned by cildo meireles in a ritual at the event ‘do corpo à terra’ [from body to earth].⁹

in 2014, french artist pierre huyghe painted a dog’s paw pink and let it wander around the ludwig museum exhibition in cologne, subtitled ‘living and nonliving beings, made and unmade.’ in 1969, italian-greek jannis kounellis also decontextualized twelve horses, turning the gallery into a stable. in 2015, this work was repeated at the new york gallery gavin brown’s enterprise. between life and death in the white cube, we can still find the pigs tattooed by belgian artist wim delvoye, who, after their death, have their skin turned into art. delvoye has been tattooing pigs since the 1990s. in the next decade [2000s], he moved the project to a farm in china, away from the disapproval of animal rights organizations. and he exhibits them embalmed in museums.

franco-algerian adel abdessemed, who has already released lions and wild boars on the streets of paris for video and photo production, showed, in 2018, the video *spring* at the lyon museum of contemporary art, with chickens hanging by their legs on a wall, burning alive. the images and sounds were shocking! due to protests, the video was removed from the exhibition a week later. morbid, too, is damien hirst’s shark in a formaldehyde tank.

in the installation *soma* [sum], produced in 2010 for the hamburger bahnhof museum using the central hall of an abandoned train station in berlin, german artist carsten höller divided twelve reindeers, twenty-four canaries, eight mice, and two flies into two equal groups, for the public to observe the behavior of the animals that ingested hallucinogenic mushrooms and compare it with the behavior of those that did not ingest them. the reindeer urine, also hallucinogenic after mushroom consumption, was mixed with the food of canaries, mice, and flies, so any behavioral changes in these creatures could also be observed. a hotel bed was set up in the middle of the installation-laboratory, allowing two visitors, for one thousand euros each, to sleep within the exhibition and taste the reindeer urine, stored in refrigerators.

also in 2010, nuno ramos confined three vultures in a cage with three large geometric sculptures. on top of one of them, speakers played music, in the installation *bandeira branca* [white flag], at the 29th bial de são paulo [são paulo biennial].¹⁰ the work had been shown before, in 2008, at the banco do brasil cultural center in brasília. ‘liberate the vultures’ painted on one of the sculptures, protests on the internet, and ibama revoked the license a week after the biennial opened and asked for the birds to be removed, as they were in a closed environment, with no sunlight and excessive noise, coming from both the speakers and the visitors. the same problems occurred with ramos’ 2006 work with three donkeys carrying speakers, exhibited in a room at the tomie ohtake institute, where environmentalists’ protests had no effect.

tikum distances us from this frequent perverse possession between species in art history. the good other is the dead or dominated other, in works that restrict the animal and influence its behavior in crude postures that evoke clichés of the human species. i see in the actions captured in photographs and videos of these artists, unbalanced and embarrassing interspecies relationships with the nonhuman, which reverberate colonial remnants of the exercise of power and force over the other.

rabbit (eduardo kac), vultures and donkeys (nuno ramos), snake, scorpions, and snails (aura), crabs and goats (rodrigo braga), chickens (victor de la rocque and cildo meireles), buffalo and tortoises (labô and juliana notari), fish (jonathas de andrade), spices and cereals (denilson baniwa), native vegetation (daniel caballero). the legitimization by art of poetic practices of peripheral. Black, *quilombola*, and Indigenous communities further expands this spectrum to the interspecies relations characteristic of these communities’ ways of life.

rodrigo braga, in *fantasia de compensação* [fantasy of compensation] (2004), incorporated parts of the body of a euthanized rottweiler into his face. in the video series tônus [tonus] (2012), braga establishes a relationship of domination with a goat and a crab, both tied to him, with no option to refuse to play.

in 2014, juliana notari tied herself to a buffalo and let herself be dragged through the sand of a marajó beach in a photo-performance that makes a cathartic analogy of violence in hetero-cis-normative relations. the next day, she ate the raw testicles of *mimosa*.¹¹ in marajó, labô also used a live buffalo for image construction in a selfie operation, as did aura with a live snail and also with dead scorpions and snakes, placed in the artist’s eye.

another consciousness of interspecies relationality in brazilian contemporary art forms in the installations/gardens of daniel lie. the artist uses decomposing matter, growing plants, mushroom fungi, seeds, ceramic utensils, and fabric to create living and interdependent environments that relate to each other and the viewer’s body, as does denilson baniwa with medicinal and ornamental herbs, flowers, spices, and corn. baniwa does temporary gardening in decontextualized works for the art space, which dry up at the end of the event.¹² the dried matter returns to the earth.

in a reverse action, daniel caballero recovers native cerrado species, a biome at risk of extinction but also present in são paulo, in the outskirts and re-plants them in squares and plots in the city center. the work highlights the educational role of art and the artist’s ecological commitment.

returning to the ‘dog of a person’ that accompanies us at vernissages, makes friends, barks like thunder, and studies us attentively to create capture devices, tikum reveals himself as a strange and generative relative of those donna haraway suggests we create to discard the dichotomous and anthropocentric notion that opposes nature and culture.

“my atikum is very happy.” is one of the most beautiful and symbolic *toantes de toré*¹³ [ritual chants] of the atikum people. this *toante* was sung before the “authorities of the capital” to obtain their recognition as an Indigenous people.

human and nonhuman swayed by a fake *toante de toré*. “monsieur tikum is very happy,” i adapted the toante and i sing to lull/calm/celebrate with a nonclassified, unqualified, and socially undeserving dog.

_can a dog breeder be “the creator”?
hélío oiticica asks, and he answers:
_perhaps, why not?, of course—it depends on how you do it,
how you engage in leisure-pleasure-making.

edson barrus atikum (Carnaubeira da Penha, PE, 1961) is a multimedia artist interested in creating situations that stimulate art-related thinking. He is the author of the project Cão Mulato and founded the Espaço Experimental Rés do Chão in Rio de Janeiro, the Bcubic space in Recife, the Quarentenas de Arte Açúcar Invertido, and the arTTrainee project, which facilitates creative production processes. He is dedicated to preserving *the imburana-de-cambão* tree, creating visibility strategies to achieve this goal.

Endnotes

1 created by the artist in 2016, the *imburana* project is an initiative to safeguard *imburana* trees and the land where they grow in the village of logrador, in carnaubeira da penha. a native tree of the Caatinga (Brazilian biome), the *imburana* (*Commiphora leptophloeos*) is increasingly rare in the semiarid region of Pernambuco due to uncontrolled deforestation. the project unfolds into situations of visibility and awareness of the extinction risk faced by the species. the *plantAção c e r c a v i v a* [plantAction living fence] is one such situation. funded by the lei paulo gustavo [Cultural Incentive Law], this year we will plant *estacas* [stakes]—an ancestral technique used by Indigenous peoples to create kinship through an act of regeneration, rather than through sexual reproduction—of *imburana* in museums in the interior of Pernambuco.

2 for over two decades, i formulated the project *cão mulato* as a conceptual device for mixing dogs, aimed at producing the impure, with the *mulato* serving as a counter-model to ideals of purity and repetition of the same. i planned to intersect six phenotypically different breeds from distinct origins so that, in the fourth generation, an experimental specimen would serve as a mixed-breed model, embodying the most diluted hereditary information

regarding this project, the artist abiniel nascimento wrote in the catalog of the exhibition *imburaninha* (2022) that “it is a brazilian social analysis marked by the very experience of the body-author; expressing an anguishing truth of a collective body that at times operates in the margins for the survival of its dreams, at other times surpasses its own end on a daily basis, in the face of a denial of colonial time.”

if in the *cão mulato* leaflet, a certain number of genomes are discarded in the name of a “scientific” rigor, in theory, the *cão mulato* is the product of a mixed matrix, and each copy is its original. this allows us to consider tikum as a *cão mulato*.

3 This road is PE-095, 2152 – Riacho das Almas, PE, 55120-000.

4 reference to Hélío Oiticica, “crelazer,” in *Aspiro ao grande Labirinto* [I Aspire to the Great Labyrinth] Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

5 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin with the Chthulucene* (Durham: Duke University Press), 2016.

6 yann beauvais, experimental filmmaker.

7 the researchers isolated the fluorescent protein from *aequorea victoria*, a small jellyfish found in the pacific ocean, and inserted it into the genes of a rabbit zygote.

8 in 2007, the costa rican artist took a stray dog from the street, tied it with a rope, and attached it to the wall of an art gallery in honduras, where the animal was left to starve to death.

9 *tiradentes: totem-monumento ao preso político* [tiradentes: totem-monument to the political prisoner]. external area of the palácio das artes [arts palace] in belo horizonte, exhibition ‘do corpo à terra’ [from body to earth], curated by Frederico Moraes in 1970.

10 from september 25 to december 12, 2010.

11 in the installation *verstehen* (2002), notari used thirty tortoises in a room at the amparo 60 gallery, along with sand, human hairballs, and video projections.

12 in the work *nada que é dourado permanece 1: hilo* [nothing that is golden remains 1: thread] (2021), he cultivated a garden in the parking lot of the pinacoteca do estado de são paulo [são paulo state pinacotheca], where plants grew and bloomed among the cobblestones. a network of volunteers took turns watering the plants, which attracted caterpillars, butterflies, and birds that came to eat the caterpillars. this garden, which was broadcast in real time via security cameras to the interior of the museum, dried up when the exhibition ended. At the 35th bial de são paulo [são paulo biennial], baniwa planted a cornfield in the outdoor area, which also dried up after the harvest.

13 the toré is a ritual guided by a *toante* [chanted song] and held by different indigenous peoples, in which espiritual entities and ancestral memories are invoked and celebrated through rhythmic movements, singing and instrument playing.

How to Bloom Amidst the Trash?

1 – Introduction

Decades ago, I wrote a text titled “Blooming Amidst the Trash.” When I wrote it, I analyzed the consequences of racism and the displacement of Indigenous peoples from their ancestral lands, which is included in the book *Metade cara, metade máscara*. Today, I would ask: “**How to bloom amidst the trash?**” and survive the harsh impacts of colonization and neocolonization, such as racism, loss of lands, displacement, violence, murders, and genocides, while reconstructing oneself, both individually/ spiritually and socioeconomically/collectively.

Peoples who have undergone forced migrations have faced embarrassing, undignified, and humiliating situations. Today, how do readers or thinkers envision the results of these migratory practices, the large transformations, and what strategies and tools are there for new reinventions and ways to live and survive?

This is the focus of this text. How can a people, a territory, a body reinvent themselves and, consequently, survive and overcome the consequences of the destruction of hearts, souls, spirits, bodies, and territories in all areas of life? How can one recover their seal skin, escape the entanglements of bones trapped in the nets at the bottom of the sea, emerge from the darkened holds of pain and suffering, reintegrate, piece together their flesh, and envision the highest level of human existence?

2 – Love

The determining element for Indigenous resistance is the family itself. Fighting for one’s own is the motivating command through love, first and foremost. Without this condition, there is no progress.

There have been many separations between families in past decades, and even generally among the Brazilian people. Even today, people search for each other through social media, and we see on TV reunion programs that boost audience ratings. In this sense, the internet has been a means of reconstructing love.

Love has succumbed and been mistreated over the centuries due to ethical violence, but in the case of family reunions, it seems to have worked, unlike the love between spouses. Love between partners, due to daily routines and difficulties of life, rampant capitalism, ego, lack of trust, and competition, has become deranged. There needs to be a system for reconstructing life among loving couples. But the love between peoples and families is the most ardent, surprisingly.

And the Earth turns gray due to the lack of truth... Leaders quarrel over a lack of coherence. Humans block each other due to a lack of trust. And conflicts arise. Competitions, wars, deluges, ecstasy of distrust, and destruction resurface.

Living, which is a real state of impermanence, time, the hours that cruelly pass without waiting a single second, succumbs to the lack of love between peoples, between nations, between humans, animals, and inanimate beings. The cliffs and waterfalls weep. Storms destroy metropolises, hinterlands, forests, fields, and rural areas. Even so, life reconstructs itself as in the destruction of European countries, as in the case of World War II and other wars. The Maya, Aztecs, and Incas, who suffered genocide in Central and South America, have rebuilt themselves into today's societies. Memories and denunciations remain! The world renews itself; the planet has the capacity to self-reconstruct. Thus are our passages in life. Only transubstantiation makes us end our lives six feet under. There, other generations take the stage. What do the new generations or the other stages of life say after the deluge?

3 – How Indigenous Women Recreate Their Identity and Self-Esteem

The word sounds like something that flows, something that moves smoothly, sweetly, passionately, something that runs through the meadows, water that runs through fingers, a waterfall that falls, a river that flows. And when it reaches its destination, it resonates, encourages, renews, spiritualizes, recreates, and sensitizes those who watch or listen. The Word! A poetic term that travels in the symbology of the semantics of passionate hearts or evolved minds, like a true diamond. And if thrown into the wind, it materializes immediately.

This image that forms, opposing the system we live in, an oppressive system that suffocates humanity and nature. This is the picture that denotes the existence of ethnic peoples who suffer violence, stigma, racism, poverty, misery, and scarcity of constitutional rights daily. And, prominently, we place the Indigenous woman, the one who gives life!

However, a state that does not provide the necessary conditions for a woman to feel loved in her entirety is a state that abandons its daughters to the margins of life. An unloved woman has her soul shattered, her dignity interrupted, her self-image deplorable. She screams, she cries, she resonates... And, in this act, she becomes a warrior, combative and active. She is a militant woman. She then seeks a connection with nature so that her speech transforms, and her people recognize themselves as the first nations of planet Earth. In this recognition, the valuation of her ancestral territory occurs. Her body is part of this territory, as are her culture, language, traditions, natural medicine, ancestry, education of children and youth, interpersonal relationships, work on the land, food cultivation, hunting, fishing, way of living, community development, among other attributes. At this moment, she—glorified—reconstructs her essence as a warrior woman. This happens in cycles, and a dream sprouts in her eyes daily, so that the strength of her nature resists violence, killing, and family destruction. Why do we endure so much violence? Time passes, and she sees the light of hope sprout. Her offspring will be warriors. The woman carries forward, along with the community, the **pedagogy of nature**, whose main characters are the rivers, seas, forests, in short, the environment of her culture: Mother Earth and her ancestry. In this context, the Indigenous culture is strengthened, and consequently, her identity as a people, as soul and spirit, is reinforced. In light of this, she invokes the Prayer to Nature because she recognizes that something greater governs the life of her people, her body, her light...

New technologies, sciences, strategies, a new education, a range of options for spiritual growth, which is, in reality, the growth of the Indigenous human mass. The same happens with the intuitive man, the man reconstructing new forms of cultural expression—new ways of living that forever dispel evil.

And, in practice, how does the process of reinvention or rediscovery occur?

Individuals lifted by new visions move towards the longed-for FREEDOM!

Firstly, there emerges the self-denomination of Indigenous people as citizens, victimized by immigration and racism. Self-denomination is supported by ILO Convention 169¹. The return of

Indigenous lands, the occupation in different regions of the country takes place. Old buildings related to Indigenous issues are occupied. And the new claim movement gains strength. Indigenous quotas in universities are achieved through public policies that had previously been claimed. Many Indigenous people graduate in their professional and artistic categories. And, in this context, information technologies and science from original sources become visible to society. Recently, CNPq invited us, alongside Raoni and various Indigenous leaders, for a national discussion on ethnic science. This is a victory! It means that the scientific world is recognizing the traditional knowledge of the original peoples. A range of political achievements arises after the promulgation of the 1988 Constitution. This is our achievement!

Brazilian schools are occupied by Indigenous educators and writers. But there is still much to be done for teachers and children to become aware of the Indigenous presence in Brazil. Brazilian media, including television, is haunted by the Indigenous existence. But this is our achievement and never an offered space. Brazilian society itself feels obligated to make significant changes. Indigenous literature and arts are gaining space and becoming instruments of struggle and resistance. Indigenous women, who once did not voice their pains, are becoming ministers, deputies, directors of Funai and regional Funais, judges, lawyers, teachers, turning into great innovators who break free from institutional racism and promote trust and determinations regarding the rights of Indigenous peoples. Internationally, they become protagonists in history, collaborating with technical cooperation institutions to promote the development of Indigenous lands and lives.

Lately, I have been surprised by Indigenous slam, rap, music, songs, and poetry produced by young people, which drives listeners or festival audiences into ecstasy.

We could categorize hundreds of reinventions, but one that I consider of utmost importance is the reflections of Indigenous thinkers on nature preservation and their critiques of the political system. Ailton Krenak and Davi Yanomami have left grand legacies on this topic. Kaká Werá informs us that today we have over 160 Indigenous writers. I am proud to be the first Indigenous woman in Brazil to become a writer. The *Jornal do GRUMIN* (an eight-page tabloid edited by me), created in the 1980s, had the slogan: “Indigenous women! Organize yourselves even within your homes.” Certainly, we still have and will have many reinventions motivated by both physical and political genocide, the latter being penned by ruralists and the retrograde religious lobby.

But as we are seeds, and our lands and memories are ancestral, we will have thousands of reinventions to combat those who wish to kill us. Therefore, we choose not to die but to fight for the originality of our peoples. Thus, we are resistant peoples all over the world.

Eliane Potiguara (Rio de Janeiro, RJ, 1950) is a writer, poet, teacher, activist, and social entrepreneur. She holds an honorary doctorate from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), where she also earned her degrees in Literature and Education. She is a co-founder of GRUMIN [Group for Indigenous Women's Education] and the Enlace Continental de Mujeres Indígenas. As a Peace Ambassador for the Circle of Ambassadors in France and Switzerland, she has worked on the Universal Declaration of Indigenous Rights at the UN. She has also been awarded by the PEN Club of England and The Fund for Free Expression in the USA for her book *A Terra é a mãe do índio*.

Endnote

¹ Convention No. 169 of the ILO is an international treaty that protects the rights of indigenous and tribal peoples. It establishes the obligation to consult these peoples before taking measures that directly affect them.

The Land Eats

Through memory, we relive within ourselves the continuity of fundamental technologies of *quilombola* life; we access knowledge. In this sense, this text is my attempt to converse—as an imaginative exercise through my memories—with the master philosopher, Mr. Nego Bispo (1959–2023). To fable an exchange with him and his epistemic legacy only months after his ancestralization¹ seems like a grand challenge—making me think of his untimely departure and his continuity. It is also a joy—through writing—to propose a gesture that can perpetuate the knowledge of this organic intellectual who contributed so much to the preservation and dissemination of *quilombola* knowledge. Nego Bispo left us clues on how to live his concepts; among them, I will highlight the connection with the land and the soil, from which he, as a farmer, perceived and coined many of his concepts. Preparing the land, planting manioc, watching it grow, looking at the stars, feeling the rain wind are only some of the ways to be enchanted by—and commit to—the completeness of the cycles we are implicated in; to manifest in life the ancestry that has brought us to now.

Ancestry teaches us that death is not the end.

“beginning, middle, beginning”

I have come to believe in land as a nonlinear time machine capable of trespassing the binary opposition between death and life, in a cosmic game that allows us to both relive and prophesize the ancestral paths laid down by our elders. With you, dear Nego Bispo, I learned to be enchanted by the land and its cycle. I remember when I made my first compost bin and how your knowledge was embodied in me. The act of working the land is perhaps one of the simplest and—simultaneously—most complex ways to grasp your knowledge; when I saw the compost turn into soil, I understood what was beginning, middle, and beginning.

“I turned our minds into fields and sowed a handful of seeds.”

The master undoubtedly fertilized the fertile land of our minds with possibilities that were dormant under colonial monocultures. Through this, one of my greatest desires was to talk with you about manioc and how to plant it. When I moved for a few months to Berlin, Germany, I received a piece of divination advice to always eat manioc to remember my land, where I came from, and to cultivate the wisdom of those who planted the root that underpins life in South America.

“And there it is. Our book is a field because the field is not only where you plant rice, corn, and beans. The field is a place where you live the engagement. Engagement with diversity, engagement with life. You plant the field, you harvest, but in the field, you also live affections.”

I understand, then, that between words and fields, we exchange counter-colonial imaginaries together. Conversing here, I feel I'm in a field, yard, garden; a piece of land capable of germinating what is to come, what will be, which, at the same time, already is. To plant manioc, *aipim*, or *macaxeira*, it is necessary to prepare the land, work the soil capable of constantly generating and regenerating life. The soil—an ancient living entity of the planet—is one of the places where ancestry inhabits, a spiral-time being that reveals life and wisdom through your involvement with it.

“With fire, we prepare the land for planting.”

I grew up in the *Cerrado*, master, and I always remember the fire at a certain time of the year, happening out of nowhere, burning everything, and, a few days later, the first sprouts coming back through the land. You mentioned the fire to prepare the Caatinga land for planting. A similar technique is used in the *Cerrado*, where part of the land is burned and soon regenerates for planting and harvesting in the next season. The master also spoke about how fire is one of the trickiest elements to relate to, at the same time that it is essential to life—contradicting simplistic ecological discourses that portray fire as the natural enemy of living ecosystems. To prepare the land, one must know how to move with fire, dance with it, so that flame and soil converge in a path of

fertility. Hearing these words reminds me of an episode when dancer and filmmaker Carmen Luz² told me about Shango and the fire of justice. Carmen told me about the Yoruba perspective of justice and its link to an explosive feeling, rather than a legal system, closer to notions of love and happiness, of a livable fiery feeling. Fire and land, like volcanoes, are paths of chaotic fertility that enchant me; with these masters, I have understood that eruption is a fruitful path. Sometimes, a great explosion—radical regeneration—is necessary for the new to come forth; a deep transformation that only fire can ignite.

“Writing is like plowing a field.”

In one of your talks, you commented about manioc and its food derivatives like flour, tapioca, cheese bread, and *biju*. About the impacts of colonial food domestication and its monocultures, including wheat, imposed as a substitute for our dietary habits rooted in manioc. To me, food sovereignty seems to be one of the pillars of knowledge, where you invoke us to notice how powerful it is to eat, to incorporate something into us by eating. So, by incorporating manioc instead of wheat, we invoke—in our cells—the deep memories of the land we tread, memories of insubordination, awareness, and well-being.

“I was a cattle trainer; I know that to domesticate is to dominate.”

Yes! This is where the master teaches us about the effects of domination through training and domestication. Undoubtedly, large monoculture areas are responsible for domesticating our palate, training what we incorporate into our day-to-day lives, gradually making us forget the knowledge involved in daily diet and nutrition. It was certainly with you that I learned the value of eating, of bringing the land inside, and how this is the first step to end the monoculture of territories. When we eat, we incorporate not only the nutritional values of the foods but also the knowledge of those who planted, harvested, transported, and cooked them.

“The grandmother generation taught me that good words, sometimes, and bad words, never. The first thing we need to do is not to speak bad words. For example: those who read our book Colonização, quilombos: modos e significações [Colonization, Quilombos: Modes and Meanings] will see that even when I speak of death, I speak in poetry. When I say: Fire! They burned Palmares! Canudos emerged. Fire! They burned Canudos! Caldeirão emerged. Fire! They burned Caldeirão! Pau de Colher emerged. Fire! They burned Pau de Colher. So many other communities emerged and will emerge that they will tire to burn. For even if they burn the writing, they will not burn the orality, even if they burn the symbols, they will not burn the meaning, even if they burn the bodies, they will not burn the ancestry.”

Nourishing our minds with your words and knowledge helps us distance ourselves from the domesticating system inaugurated in modernity, in which human and nonhuman lives lost their agency in favor of a system they did not choose to participate in. You show us the darkness within the mystery of that which cannot be finite; even under the many incursions of epistemicide we have experienced in colonized territories, ancestry, *quilombo*, and their modes and meanings have danced, moved towards making and remaking. What I want to say is that you left us clues on how to move, despite colonial adversities, to counter-colonize them, creating the present with ancient foundations. Gestures remade from the dancing body that choreographed them: continuity in an infinite spiral flow.

“So, counter-colonization is a germinating word that today I can say, without a shadow of a doubt, has transformed into a concept. Counter-colonialism has become a concept, but today it is more than a concept, it is, let's say, a thought in motion. It is a thought today of counter-colonial peoples, of traditional community peoples. And confluence is a word that everyone already knows, that everyone was already saying, but it gained a new connotation, a new evidence.”

Counter-colonization may be the radical regeneration required from all beings, human and nonhuman, visible and invisible, ancestors of the past and future. At the same time, counter-colonization expresses to the world a perspective and offers possible frameworks capable of maintaining and sustaining planetary lives. Counter-colonization is the heritage of *quilombola* radicality. Within the tradition of radical black imagination around vital possibilities in an anti-Black world, counter-colonization does not submit to agreements established in the world as it is. Far from a simple matter of creating a binary view between colonial and counter-colonial worlds—where opposing forces reaffirm themselves—what is proposed is an ethical, aesthetic, and ontological position that prioritizes life, and here I emphasize *all* lives, as a response to the civilizational, genocidal, and climate chaos crisis we have been subjected to. Counter-colonization reaffirms the enchanted possibility of life, in which, through habits and gestures, new possibilities of inhabiting the uninhabitable are conjured. I believe planting and harvesting your manioc, in the space you have, is a gesture of counter-colonizing your own existence in the name of freedom and autonomy. By remembering and perpetuating that our physical, mental, and spiritual existences do not depend on the world systems created by colonization, we find ways of existing that have the prosperity of all beings as our main purpose. Counter-colonization is not a theory but a practice, depending daily on the subjective commitment to destroy the colonial way of existing within oneself and in the environment one lives in; a path of challenges, commitments, and responsibilities.

“Just remember the people of the Kalunga quilombo (Goιάs, Brazil); there they have sixteen varieties of manioc. Some maniocs are for making flour, others for cattle, and others for the land.”

You highlight something essential to my understanding when talking of the diversity of maniocs in just one *quilombo*. You alert us to the multiplicity of beings and forms of existence, in which there is no hierarchy, but rather an increase in possible relations. In a colonized world, where monocultures of existence and the hierarchization of lives are systematically imposed, one of the clues left by the master is to bet on the multiplicity of beings in unity. Even though they are all maniocs, they each present different forms and purposes for existing, where one is never a unique being but rather a multiple of what is to come, what will be, in confluence with their cosmological purposes in the collective. The land gives, but it also wants, in a dance of fair exchange, to offer and receive, to converge.

“Dialogues, sharing of knowledge, sharing of affections, this is what I believe in.”

I believe in that too, master: in the power of orality, of sharing, of encounters. In a dimension where chance does not exist, only confluence, I strive to be someone who tries daily to be the continuity of you and many others who, like you, fertilized our hearts, minds, and spirit. May we, who walk these lands, never forget the immeasurable value of sharing. Abundance comes from the generous act of sowing.

Walla Capelobo (Congonhas, MG, 1992) is a transfeminist researcher and artist. She holds a master’s degree in Contemporary Arts Studies from Universidade Federal Fluminense (IACS/UFF) and acts as pedagogical coordinator of the platform Desculonizac[i]o[n]: acc[i>o[n] y pensamiento (Mexico-Brazil).

Endnotes

1 Antônio Bispo dos Santos (1959–2023), known as Nego Bispo, was a Brazilian poet, writer, teacher, and intellectual. He passed away on December 3, 2023, in São João do Piauí, state of Piauí, in the Northeast region of the country. Beyond formal schooling, he was taught by men and women of the Saco-Curtume quilombo, where he gathered his cosmovision around *quilombola* culture and territories. He authored articles, poems, and the books *Quilombos, modos e significados* [*Quilombos, ways, and meanings*] (2007), *Colonizaç[ã]o, Quilombos: modos e significaç[õ]es* [Colonization, *Quilombos: ways*

and significations] (2015), *A terra dá, a terra quer* [The land gives, the land wants] (2023). He also led several discussions and activities at the Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí [State Coordination Office for Quilombola Communities of Piauí] (CECOQ/PI) and at the Coordenação Nacional de Articulaç[ã]o das Comunidades Negras Rurais Quilombolas [National Coordination Office of the Black Rural Quilombola Communities Alliance] (CONAQ).

2 Carmen Luz is a choreographer, film director, curator, educator, and visual artist. She holds a master’s degree in Contemporary Art and Culture from the Universidade Estadual do Rio de Janeiro [State University of Rio de Janeiro (UERJ)], a postgraduate degree in Theater from the Universidade Federal do Rio de Janeiro [Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)], and a postgraduate degree in Documentary Film from Fundação Getúlio Vargas [Getúlio Vargas Foundation] (FGV-RJ). She is also a bachelor and licensed teacher in Portuguese/Literature from UFRJ. Carmen is the founder and artistic director of Cia. Étnica de Dança and created the course Danças Negras at the Faculdade Angel Vianna [Angel Vianna College, where she serves as a tenured professor. Her audiovisual work includes writing, producing, and directing both short and feature-length documentary films, such as *Um poema para Quenum* (2008), *Tia Lucia* (2019), *Um filme de dança* (2013), and the works *Um preto* (2010) and *Panelaço* (2020).

Sacralize Brazil, Exorcize Haiti

In the year 1821, on the eve of Brazil’s Independence, João Severiano Maciel da Costa (1769–1833) wrote his *Memória sobre a necessidade de abolir a introduç[ã]o dos escravos africanos no Brasil* [Memoir on the Need to Abolish the Introduction of African Slaves into Brazil]. He was concerned about the country’s governability given its immense contingent of Black inhabitants: “. . . we would soon see Africa transplanted to Brazil, and the enslaved class in terms of the most decisive preponderance. What shall we do then with this majority [and] once a declared enemy?”¹ Facing “frenzied philanthropists . . . vomited from hell” who were spreading human rights discourses and being applauded by “ignorant people,” it was only by “happy circumstances” that Brazil had kept at bay this “pestiferous atmosphere that poured contagious ideas of liberty and chimerical equality into the heads of Africans in French Colonies.”² To prevent the worst in Brazil it was necessary to pay close attention to Haiti. Maciel da Costa urged his readers to look at the “island of Saint-Domingue, the pinnacle of colonial culture, the precious gem of the Antilles, still smoking with the sacrifice of human and innocent victims.” From South America, one could see raising thrones “upon the bones of legitimate Lords to serve as a reward for the Avengers of Toussaint Louverture.”³

The author’s view was influential. Trusted by Dom Pedro I (1798–1834)—who inherited Brazil as a colony and crowned himself Emperor after declaring independence—Maciel da Costa was among the country’s “founding fathers,” being deeply involved in its first Constitution (1824). For him, the French Caribbean example was didactic: it was the sounding of the “so-called declaration of ‘rights of man’” that had “heated spirits” and led “Africans to serve as instruments to the greatest horrors that the imagination can conceive.”⁴ His solution to prevent “a new Haiti” within Brazilian borders was equally straightforward: promote open and organized state violence against the “lower people” through the “powerful corrections” of the “good Police,” while ensuring the denial of universal citizenship, incompatible with a Black demographic majority.

Fear surrounding the Haitian Revolution ran so deep among Brazil’s ruling class that it molded their project for an independent state. In Maciel da Costa’s writings and speeches, this is further charged with ominous portrayals and catastrophic predictions to cast a shadow over Brazil’s future in light of such a potentially influential event. This horror of the Black people’s fight for rights also informed the possibilities of imagining the nation within the context of global history. For the children of the *casa-grande* [master’s house]—who wished to prolong the world of slavery indefinitely—the Independence of Haiti—with its fires, smoke, darkness, horrors, and demons “vomited from hell”—was

the Apocalypse. A world-ending threat that needed to be exorcized to make Brazil viable in economic, political, but also imaginative terms.

As historian Marlene Daut argues in “All the Devils are Here,”⁵ the aesthetic representation of Haiti’s Revolution as a cataclysm of irrational and unrestrained violence was a common trope among Atlantic elites. Images of revolutionaries torturing, chasing, and killing French people were used to depict them as indefensible rebels, bloodthirsty to the detriment of a just cause. The intention was to invert the victim’s position, undermine empathy with Africans, and reject the critique of colonial slavery embodied by the Black struggle for freedom. In this context, paintings like *Vue de l’incendie de la ville du Cap Français* [The Burning of Cap Français] (1794) by J. L. Boquet⁶ were common. The painting depicts ships fleeing from a fire that consumes the island in the background. The flames resemble the legs of demonic satyrs walking over the city. Dark clouds envelop the sky, turning day into night. The Black Revolution is portrayed as the Day of Judgment, the eclipse of the world as it was known by the masters. Through a shared fear, the visions of J. L. Boquet and Maciel da Costa served as a warning to global whiteness: the identity between Black people and human rights is dangerous. Words of freedom and equality in places of non-white majorities awaken hell on earth.

From this lordly and racist reading emerged a complementary and alternative framework for imagining abolition and the role of the Black population in this process. It can be summarized in the conception defended by Joaquim Nabuco (1849–1910) in 1883: “It is in Parliament, and neither on farms or *quilombos* in the countryside, nor in the streets and squares of cities, that the cause of freedom is to be won or lost.”⁷ In seeking to direct the strategy of Brazilian abolitionism, Nabuco was also shaping the memory of the movement: the end of slavery was to be portrayed as having been orchestrated from above peacefully, without the participation of the people and the Black population itself.

This narrative was crystallized in paintings such as *A libertaç[ã]o dos escravos* [The Liberation of the Slaves] (1889) by Pedro Américo (1843–1905),⁸ done one year after the final abolition law was signed, on May 13, 1888. The image—which reflects the artist’s usual epic style and dramatic tone in a more allegorical, rather than historical approach—is hard to relate to the Brazilian context. In a Roman-styled arena, goddess-like white women are seated around the center stage action. Above them, an apparition of angels blesses the scene, providing its main source of light. An enthroned princess bearing the Brazilian Royal Family’s coronation mantle and scepter shares the central axis of the painting with the divine. In the foreground, another female figure stands with her arms outstretched, a broken shackle in one hand, and three—faceless—Black figures kneeling at her feet. A Black demon lies dead beside them while a hovering radiant white cross crowns the event, rendering a powerful interpretation: it’s the exorcism of slavery by the divine intervention of Liberty.

Beyond highlighting the heroism of the elites and the idea of reconciliation, the active erasure of enslavement’s violent nature and day-to-day practices, as well as Black people’s engagement in their struggle for freedom and citizenship, had another purpose. It was central to instill the notion of the Brazilian population as a “passive spectator” of its own history, thankful to be granted any rights. This was yet another strategy of the country’s elite to ensure that there would be no ghosts of Haiti left to haunt them. The painting, therefore, is a perfect allegory of what they wanted the abolition to be, “a revolution of the white for the white,” as later decreed by Florestan Fernandes (1920–1995).⁹

The spirit reincarnated in Maciel da Costa, Nabuco, Américo, Fernandes, and many other opinion makers projected the same message: Black people must purge the Haitian within them to participate in the nation’s stage. The fallen demon, as a fault expiated from the Black population, symbolizes the passage into citizenship in a submissive and thankful manner, as far away as possible from the “contagious ideas of liberty and chimerical equality.”

Contemporary art, however, has been raising the dead and firing up the specters. In his masterpiece, *Incômodo* [Bother] (2014)¹⁰, Sidney Amaral (1973–2017) creates a pantheon of Black heroes, figures, and symbolic practices related to the end of slavery, shown in light of

their prominence, rather than trauma. It is a polyptych consisting of five drawings and watercolors that depict the transition from slavery to freedom, highlighting and celebrating Black culture. In these works, we see the struggle and negotiations of the enslaved challenging their masters, portraits of Black abolitionists, and a grand celebration in an apotheosis-like atmosphere, featuring drums, necklaces, dances, attire, and African smiles. Anonymous and well-known faces—including Luiz Gama (1830–1882), Chico da Matilde, known as “Dragão do Mar” (1839–1914), and José do Patrocínio (1853–1905)—celebrate the Abolition under the sign of Liberty, represented by a Black woman. In the final panel, with children in the background, another Black woman, now pregnant, symbolizes the hopes and uncertainties of the day after May 13, which continue to this day.

With his *Incômodo*, which disrupts our aesthetic and moral imagination, Amaral restores the rightful place of Black people in history and the nation. It transcends past attempts to control Black individuals as a way to limit their future. *Incômodo* recalls fragments of the Abolition archive that reach us, such as the photograph of the open-air mass on May 17, 1888.¹¹ Carefully orchestrated to center Princess Isabel, the image shows a crowd that escapes and dominates the scene, reducing the royal entourage to a corner of the portrait. When we focus on each of those figures who went out to celebrate the end of slavery, we are inevitably led to ask: what were they thinking? Which sensations were running through their bodies? What kind of joy and other emotions did they feel? How many others were celebrating in suburbs, courtyards, shacks, taverns, dance halls, slums, squares, alleys, and backstreets across the country? How did these people see themselves in that process?

In her archival research about these celebrations, historian Wlamyra Albuquerque¹² found, jumping out of the archives, women of color celebrating, drinking, and dancing samba. She came across a document that made her laugh—a sort of memo from a sheriff to the chief of police asking “Now that they are all freed, what kind of things can they do? What is possible and permitted for them?” Reading between the lines, Albuquerque translates: “In other words, he was asking: how far does their freedom go?”¹³ The sheriff’s question exposes the fear and the confusion towards how to maintain control over Black people but, under another light, it also reveals how incomprehensible the idea of Black freedom and citizenship was for those under the racist imaginative framework of the Brazilian nation and society. Just as the drums of the Bois Caïman¹⁴ ceremony marked the beginning of the Haitian Revolution, announcing a different future from apocalyptic enslavement, the sambas of the Brazilian Abolition tell us that there have always been and will always be other projects of freedom beyond the sacralized nation.

Desecrate Brazil, imagine Haiti.

It is here.¹⁵

Marcos Queiroz (Brasília, DF, 1988) is a jurist, writer, and Law historian. He is a professor at the Instituto Brasileiro de Ensino, Desenvolvimento e Pesquisa (IDP) and editor of the *Revista Jacobina*.

Endnotes

1 João Severiano Maciel da Costa, “Memória sobre a necessidade de abolir a introduç[ã]o dos escravos africanos no Brasil, sobre o modo e condições com esta aboliç[ã]o se deve fazer; e sobre os meios de remediar a falta de braços que ela pode ocasionar” [Memoir on the Need to Abolish the Introduction of African Slaves into Brazil, on the manner and conditions under which this abolition should take place; and on the means to remedy the shortage of labor it may cause], in *Memórias sobre a escravidão* (Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1988), 22. Translated for this article.

2 Maciel da Costa, “Memória,” 23. The original excerpt reads: “If happy circumstances have so far kept away from our bays the pestiferous atmosphere that poured contagious ideas of Liberty and chimerical equality into the heads of Africans in French Colonies, that were burnt and lost, are we to be completely and effectively preserved? No. The frenzied philanthropists haven’t been extinguished yet; and an entourage of the lost and foolish, vomited by Hell, find no other way to quench their hunger except by selling blasphemies in morality and politics, scorned by respectable and educated men but perhaps applauded by the ignorant masses. Yet this

is not what currently frightens us the most. A contagion of false and dangerous ideas does not spread as quickly among the lower classes that a good Police force cannot counter with powerful corrections; but what seems extremely difficult to remedy is an insurrection rising, fueled by a powerful foreign enemy established on our borders.” Translated for this article.

3 Maciel da Costa, “Memória,” 24. The original excerpt reads: “You, Reader, must gather all your strength, and if you can bear such a spectacle, contemplate the island of Saint-Domingue, the pinnacle of colonial culture, the precious gem of the Antilles, still smoking with the sacrifice of human and innocent victims... Observe without tears, if you can, two thrones raised upon the bones of legitimate Lords to serve as a reward for the Avengers of Toussaint Louverture... Behold in cold blood, if you can, the pleasant Barbadas still draped in mourning and stained with the blood of the catastrophe stirred up by slaves....” Translated for this article.

4 João Severino Maciel da Costa at the Assembleia Nacional Constituinte do Brasil [Brazil’s National Constituent Assembly session] (1823). *Anais da Assembleia Nacional Constituinte – Tomo V* [Annals of the Assembleia Nacional Constituinte do Brasil, Tome V]. (Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1874), 209.

5 Marlene Daut, “All the Devils Are Here,” *Latham’s Quarterly* (October 2020).

6 Little is known of J. L. Boquet, with archives such as Barry Lawrence Ruderman’s identifying the artist as possibly being the French painter Pierre Jean Boquet (1751–1817) or a “J. L. Boqueta de Woiseri,” “John-Louis Bouquet,” or “Boqueta de Woiseri” working between New Orleans and Philadelphia after 1803. Despite the mystery, at least three views of the Haitian Revolution are attributed to a “J. L. Bouquet.”

7 Joaquim Nabuco, *O abolicionismo* [The Abolitionism] (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938), 26. Translated for this article.

8 The painting belongs to the Artistic-Cultural Collection of the Governmental Palaces (AACPG), which are properties of the São Paulo State Government.

9 Florestan Fernandes, *Significado do protesto negro* [The Meaning of Black Protest] (São Paulo: Cortez, 1989), 7 and 13.

10 The work belongs to the São Paulo State Pinacoteca, and there is also a study of the work at the Afro-Brazil Museum Emanuel Araujo, both located in the city of São Paulo (SP).

11 “Missa campal celebrada em ação de graças pela Abolição da escravatura no Brasil” [Open-air mass celebrated in thanksgiving for the Abolition of slavery in Brazil] (May 17, 1888), by Antonio Luiz Ferreira. IMS Collection.

12 Professor at the History Department of the Universidade Federal da Bahia (UFBA) [Federal University of Bahia]. She won the 64th Prêmio Jabuti [Jabuti Prize] in the “Textbook and Supplementary Educational Material” category with coauthor Walter Fraga with the book *Uma história da cultura afro-brasileira* [A History of Afro-Brazilian Culture] (São Paulo: Moderna, 2009) and has also authored the book *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil* [The Dissimulation Game: Abolition and Black Citizenship in Brazil] (São Paulo: Companhia das Letras, 2009).

13 From her interview in the documentary *A última abolição* [The Last Abolition], directed by Alice Gomes. Gávea Filmes and Esmeralda Produções, at 39:50.

14 Also referred to as “Bwa Kayiman,” it was a ceremony held on August 22, 1791, in the vicinity of one of the most traditional plantations in Saint-Domingue, in the Morne Rouge forest, located on a mountain near the city of Le Cap. It is considered the inaugural event of the Haitian Revolution and was led by Zamba Boukman, a political leader and voodoo priest. Praying in Créole, Boukman summarized the call to revolutionary struggle for freedom: “The god who created the sun which gives us light, who rouses the waves and rules the storm, though hidden in the clouds, he watches us. He sees all that the white man does. The god of the white man inspires him with crime, but our god calls upon us to do good works. Our god who is good to us orders us to revenge our wrongs. He will direct our arms and aid us. Throw away the symbol of the god of the whites who has often caused us to weep, and listen to the voice of liberty, which speaks in the hearts of us all.” (C. L. R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L’Ouverture and the San Domingo Revolution* [Knopf Doubleday Publishing Group, 1989], 87.)

15 Reference to world-famous Brazilian composer and musician Caetano Veloso’s song “Haiti,” in which the chorus says “Pense no Haiti, reze pelo Haiti / O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui” [Think of Haiti, pray for Haiti / Haiti is here / Haiti is not here].

Visions of Interconnectivity

In a not-so-distant world, all things were governed by invisible formulas, with the power to influence everything from the melodies that enchanted our ears to the decisions that shaped our destinies. Many believed that these formulas were fair and impartial, like celestial judges hovering over our lives. But the truth was far more complex and sinister: it was no magic, only algorithms developed by human hands.

Under the illusion of instant and total visibility, the voices of the people—especially Indigenous and *quilombola*—were reduced to zeros and ones, to seconds of screen time, to fleeting causes quickly lost in the digital wind. Their stories, rich in ancestral wisdom, were emptied of meaning in the hands of the great wizards of technology. The algorithms—created in crystal towers far from the forests and *quilombos*—promised a new world but perpetuated the same injustices that have haunted these communities for centuries.

Before raising banners to dismantle these invisible formulas and their apparatus, it is necessary to consider whether it is even possible to escape life’s digitalization. With its artifacts increasingly attached to our bodies and its intangible machinations becoming more essential to the relationships that move the world, any proposal to halt the digital is doomed to deepen the inequality in its access and benefits even more.

But what if we could reimagine this digital web? What if algorithms could dance to the sound of drums or sprout the wisdom of medicinal herbs?

Imagine a future where binary codes intertwine with Afro braids and lines of programming flow like the sacred rivers of Indigenous lands, where social media platforms are built to amplify the voices of digital griots, sharing stories that have long been silenced. Think of artificial intelligences guided not by big data¹ but by the ancestral wisdom held in body paintings and sacred chants.

Visualize systems in which facial recognition celebrates the infinitude of features and the beauty of all skin tones, rather than discriminating them; in which experiences come together to add to action, rather than dispersing or forming entrenched niches. Systems in which the language of codes is not English or any other specific idiom, but circular logics and intuitive characters, reverberating the orality of Indigenous cosmogonies and the vibrant rhythm of African dialects. Imagine an algorithm that helps us respect the time of nature and teaches us the value of silence and contemplation.

This other world would be a new Era of Digital Decolonization, in which not only benefits but algorithmic *rationality* has been transformed. In it, invisible formulas are no longer tools of oppression, but weavers of a cultural tapestry, rich in diversity and respect.

In this new world, traditional communities are no longer objects of study but cocreators of their technological destiny. They use digital tools not only to empower themselves but also to shape them, according to their worldviews, needs, and dreams.

Here, technology is no longer a colonizing force but an ally in preserving and celebrating cultural diversity. Data are no longer extracted as natural resources but carefully cultivated and shared as precious seeds of knowledge, as bases for joint solutions.

Is it really possible to have a world—or even a Brazil—where every click, every swipe, every digital interaction is an act of cultural affirmation? A step toward a fairer and more inclusive future? A future in which technology does not erase our history but amplifies it, does not homogenize our differences but celebrates them?

After all, why would this be just a distant dream, when the world as it is today—with its satellites, algorithms, and other technologies that once seemed impossible—was all invented by us? Digital decolonization is an invitation to action: a call to reimagine our relationship with technology, to question the algorithms that shape our lives, and to build together a truly Brazilian digital future—diverse, vibrant, and just.

We must ask: Does anyone here want cold, opaque, and distant algorithms? Who else would prefer that these formulas, so deeply embedded in our lives, become living expressions of our culture, our history, and our collective dreams? Whose rhythm would follow

the pulse of vital forces, respecting the wisdom of our ancestors and opening paths to a future where everyone has a voice and place in the great flow of existence?

This “dream”—like many basic rights and transformative inventions once were—is, in fact, just a supposition. After all, in the world of technology and beyond, everything starts with a simple “What if...?” That is, indeed, magic.

Nina da Hora (Duque de Caxias, RJ, 1995) is a computer scientist, researcher, and activist. Currently a master’s student in Ethics in Computer Vision at the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), she is the author of various books and articles on cybersecurity, algorithms, and technology. In addition to founding the Instituto da Hora in 2020, she works with various institutions such as the Bienal de São Paulo, the Museu da Língua Portuguesa, TikTok Brazil, and the Federal Government, among other national and international organizations.

Endnote

¹ Big data refers to extremely large and complex datasets that are difficult to process using traditional data management tools. It involves programming that enables the analysis of vast amounts of information from various sources in order to uncover patterns, trends, and insights that can guide decision-making and drive change.

Sex in Funk: The Politics No One Wants to See

Permission to arrive.

“Mas eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”

[But all I want is to be happy, to walk calmly in the favela where I was born]

With all due respect to history, but I think it’s time we start hating this song.

This is a famous line from “Rap da felicidade” [Rap of Happiness],¹ a song that became the example of socially acceptable funk, sung by rich kids and even by those who, deep down, still detest poor, Black, and favela dwellers. The lyrics have been domesticated, and their political meaning transformed into mere sonic embellishment.

Released in 1994, “Rap da felicidade” was performed by the duo MC Cidinho and Doca. Despite the name, it belongs to the genre formerly known as *Carioca funk*, now simply called funk. The term rap was used as a title for various funk productions because, although their rhythmic bases were not the same as rap, both genres are musical products of the hip-hop culture² and share spoken *singing* as a characteristic.

The song belongs to a subgenre known as Funk Consciente [Conscious Funk]. These are reflective funks with relatively long lyrics that address the difficulties of marginalized life, Black life, and favela life. This makes Funk Consciente be commonly perceived as “more political.” However, the biography of its composers has been erased; it’s not mentioned in major reports or academic articles that one of them was a woman who met a tragic end.

Cidinho and Doca were, in fact, the performers responsible for popularizing the song, while the actual composers were Julio Cesar “Julinho Rasta” Seia Ferreira and Katia Sileia Ribeiro de Oliveira, both now deceased. However, Katia’s death was a gruesome murder, being dismembered and burned.

Listening to “Rap da felicidade” today is hearing the political emptying and erasing of a tragic death.

The great contradiction that funk teaches us today is that **the more explicit the political critique is in the lyrics, the less political tension it will create.**

I see that the greatest rebellion of political critique is not in Funk Consciente but in Funk Putaria [Raunchy Funk], which ironically is accused of being depoliticized and alienating.

While Consciente [Funk] is acceptable, [Funk] Putaria seems politically untamable, generating public debates, especially in social media.

Among the chapters of a recent book on contemporary hip-hop,³ Rodrigo Faour, one of the authors states:

“It is striking how, unlike other times, there has been a virtually total absence of politicized songs in the charts on radio and TV in the first twenty years of the 21st century.”

Really? Well, I intend to show the opposite, at least regarding funk!

Funk Putaria is a generic term used to refer to various types of funk music that focus on describing the dynamics of sexual relationships. These are typically productions intended for balls and parties with short lyrics and varying degrees of explicitness. This subgenre is the main focus of my doctoral research, conducted in the music department at USP.

Sharing my academic research on social media has reached a considerable audience, which has led to increasing invitations to teach, give lectures, and conduct courses on funk in various learning environments: cultural centers, universities, public schools, juvenile detention centers (Fundações Casa), and, more rarely, private companies.

I am very pleased to see musicology breaking out of university walls; I am grateful and remain hopeful with each opportunity. However, it seems that the more invitations I accept to teach and give lectures, the more resistance to funk I encounter.

It is quite common for some funk songs that I wish to show and discuss in classes and lectures to be politely censored or simply not allowed.

This is a great indicator of the politically challenging potential of funk, as schools and universities are conservative spaces⁴.

For a lecture at a federal university, I was prevented from playing the song “Me Fode Fdp X 700 Por Hora” [Fuck Me S.o.b. x 700 Per Hour] by Carioca MC Rose da Treta, which has over five million plays in only one of the main music platforms currently available.⁵ Rose sings:

... bate com o pau na minha cara, dá tapa na minha bunda, fodendo a noite inteira. Me fode, filho da puta! ... a 700 por hora sem parar e nem pensar ... sem eu pedir tu me enforca que essa é a minha tara
... hit me in the face with your cock, slap my ass, fucking all night long. Fuck me, son of a bitch! ... at 700 per hour nonstop and without thinking ... without me asking, you choke me, that’s my kink.

The explicit sex in the song disturbs white and whitened spaces, institutions of education, morality, and the intellectual sphere.

“How far will they tolerate us?” I wonder. What is the limit of acceptance of funk as it is? How far are they willing to accept peripheral art as it really happens in the peripheries?

Classrooms and learning spaces are (or should be) places to observe and analyze reality but they often function as moralizing spaces that separate what is and what is not morally appropriate content for study. In April 2024, the Campinas City Council approved an “anti-funk” project for public and private education.⁶ I often say that policies like this create a schizophrenic education.

The word “schizophrenia” originally means something like “divided mind and emotion.” A combination of the Greek words *skhizein* (to divide) + *phrēn* (mind, heart).

Study and life are disconnected in our schizophrenic educational project. The consequence of this division of worlds (classroom/reality) is a peripheral youth that distances itself from school and learning spaces,⁷ and with good reason!

It is likely that the shock my work still causes is a result of our moralizing education: “What do you mean, a doctorate in funk?” Both at the university and among the general public who has access to my research, I’ve noticed that my work is seen as “exotic.”⁸ However, in my field of study, no work on Mozart or Beethoven is viewed with strangeness.

On the other hand, the moralism of educational institutions always gives space to funks like “Rap da felicidade” and Funk Consciente, protesting without swear words.

We know that the passage of time legitimizes artistic practices that have faced prejudice and persecution, as shown in the history of capoeira and samba, for example. “Rap da felicidade” turns thirty years old in 2024, an age that contributes to its greater acceptance. But it’s not just because time has passed. The song is a “nice” funk, with appropriate wording that can be played on any occasion without causing embarrassment.

White spaces, educational institutions, and universities more easily accept Funk Consciente, as well as rap in general. I suspect, from a psychoanalytic view, that the white unconscious likes to hear suffering in rap and funk lyrics. **Poor, Black, and favela dwellers are allowed to suffer, but not to gozar [homonym for enjoy and cum].**

The enjoyment of the favela is always problematized by intellectuals. It is always seen as simple, depoliticized enjoyment.

The inclusion of the periphery reveals a certain sadism

In 2020, the lyrics of the album *Sobrevivendo no inferno* [Surviving Hell] by Racionais MC’s became mandatory reading for the entrance exam at the Universidade Estadual de Campinas [State University of Campinas] (Unicamp), one of the most prestigious universities in the country.⁹

More recently, many police officers have gone viral on social media posting videos reacting with approval to Funk Consciente. “This funk is good. It doesn’t need to talk about sex, drugs, and guns to be successful.”

Wait a minute! There’s something wrong!

The moral of the story is that a rap group that denounces social discrimination has become part of a process of social discrimination. Historically, entrance exams select and favor those who are whiter and wealthier.

At the same time, police officers listen to and approve of the lyrics of funk by an MC lamenting the loss of friends who have likely died due to police violence! “This funk is good!” Huh?

Through the appearance of social change and greater inclusion of the periphery, what we actually see is a sadism of sorts that preserves old social structures and nullifies the political critique of the lyrics of a peripheral youth, accepting only what is deemed appropriate, what does not cause moral embarrassment, that is, silencing rebellion.

It’s as if the acceptance of peripheral culture is tied to a process of political emptying.

Raunchiness always rebellious

I often say that *putaria* (raunchiness) is the art of talking about politics while giving the illusion that the subject is sex and drugs.

“How good it is to fuck a professional whore,” sang MC Pedrinho as a child, later being banned from performing by the Ministério Público [Public Prosecutor’s Office].¹⁰

What these lyrics reveal is that being a child does not necessarily mean that there is a childhood, after all, childhood is a social construct related to material reality; and that often there is no right to (bourgeois) childhood in the peripheries.

The not-so-childlike way MC Vitinho sang about crime, the state, and politics in the song “Bala na Dilha Sapatão” [Shoot Dyke Dilma (former Brazilian President)]¹¹ during a long-term pacifying police (“UPP”) invasion in 2010 is an example of the adultification that occurs in many favelas in Brazil.

On another facet of political conflict, there are lyrics like

Escureci sua família, vai vim bebezim pretão
[I darkened your family, we waitin’ for a Black baby]¹²

If our society’s racist history openly advocated whitening, these lyrics provocatively bring explicit reference to Blackening. It inverts the racist logic that views Blackness as evil and white as a symbol of moral and intellectual elevation.

Vai ter doce, vai ter lança, vai ter todo tipo de droga, mas no final tu solta a xoxota

[There will be candy (LSD), there will be poppers, there will be all kinds of drugs, but in the end, you release the pussy]¹³

While speaking openly about cannabis is still taboo, MC D20 sings freely about synthetic drugs. The discussion of “all kinds” of drugs deepens the debate about legalization.

While left-wing intellectuals often accuse funk artists of being sexist and “objectifying women,” MC K.K sings that while a “bunch of MCs are fighting,” his only controversy is being a “pussy beater,” fame that lends the funk its title.¹⁴ However, the song begins with a famous viral audio message from a woman to a man moaning with pleasure:

Eu tô transando, idiota. Para de mandar messageeeeeem.
[I’m fucking, you idiot. Stop sending me messageeeeee.]

Although at first, the audio seems disconnected from the lyrics sung from a male perspective bragging about his sexual prowess, it is not: by bringing female pleasure to the forefront, it re-signifies the “pussy beater.”

He is not someone who harms women indiscriminately, but a man who yearns for the pleasure and desire of his partner. It links the song’s meaning to a context of SEXUAL CONSENT around sadomasochistic erotic fantasy: the woman is getting her pussy beat and doesn’t want to be interrupted by calls from a boring man.

As researcher GG Albuquerque pointed out,¹⁵ the now worldly famous “Baile de favela” [Favela Ball] (2016) by MC João¹⁶ was once used by white middle-class intellectuals as an example of lyrics that promoted “rape apology” or “ostentation of collective rape. The discussion, however, deliberately ignored the verse that shows sexual consent as a premise for the sexual relationship described in the lyrics—“ela veio quente” [she came in hot].

So even when women sing about their desires, female consent is delegitimized, as if it was not a genuine wish but the result of alienation. The way female funk artists have been viewed by academic feminists is proof of their **active disempowerment** of what is actually an expressed consensual desire in the lyrics.

In her doctoral thesis, later published as the book *Funk-se* quem quiser [Get fucked for yourself] (2011), researcher Adriana Carvalho Lopes¹⁷ writes:

I don’t see female funk as a type of feminist funk.... It’s problematic to recognize that this sexuality sung by female funk artists would be a kind of resistance.

At that time, the academic white middle class argued that funk could not be feminist because everything sung by these artists aligned with the dictates of the pornographic industry, which is fundamentally sexist. It was also common for female funk artists not to see themselves as feminists, given that feminism was, at that point, something from another world, a world not peripheral or Black. “I don’t consider myself a feminist. But if being a feminist means saying what you want, then we are all feminists.”¹⁸

It took a peripheral and Black feminism to emerge and counterargue that talking about sex, shaking ass, and wearing whatever you want is not about pleasing men but about the women themselves, as shown by other researchers, such as Mariana Gomes Caetano.¹⁹ In a similar vein, Bárbara Cazumbá²⁰ shows that it was thanks to women that explicit content became more prominent in funk.

The idea of sexual consent seems to be a foundation for funk creations, but this consent is cunningly ignored.

“The victim is the hero of our time,” notes Italian thinker Danieli Giglioli,²¹ speaking of imaginary victims who place themselves in that position to gain social sympathy and political capital, like Donald Trump and Jair Bolsonaro, for example.²² If being a victim is being a hero, then those who make victims are the villains! And that is the rule of contemporary censorship: placing funk artists in the role of villains by using broad moral consensuses (like protecting childhood, women, opposing sexual abuse and drug excesses) to, ultimately, erase funk from existence.

At the end of the day, those who want to cancel funk are not concerned with social causes.

After all, who is saying funk is the villain?

Long before funk, Norbert Elias (1897–1990) had already explained the politics of breaking moral taboos:

“Inferior” people are apt to break taboos that “superior” people have been trained to observe from childhood on. Breaches of such taboos are thus signs of social inferiority. They offend, often very deeply, the “superior” people’s sense of good taste, propriety, morals They arouse in “superior” groups ... anger, hostility, disgust, or contempt.²³

There is an automatism in our society that conditions marginalized people to break norms. Being a researcher from the Northeast, of peripheral and non-white origin who sings Funk Putaria, I recognize this in myself.

The moral shock caused by these lyrics is a consequence of the political organization between social classes. Lyrics like these seem impervious to any police or institutional approval. Funk artists know this and use these morally unacceptable elements as the main ingredient in their aesthetic creation. Therefore, Funk Putaria engages in direct dialogue with morality. For aesthetic shock to exist, it requires knowledge of the moral values being questioned.

Lyrics considered sexist by white intellectuals are heard with little moral issues by a crowd of predominantly Black women who are funk enthusiasts at favela balls. This fact reveals that young, racialized women from the peripheries receive funk lyrics in a less condemnatory manner, which cannot be seen as alienated or passive, but as *com-passive*.²⁴ They know the ball, often know the artists, and understand that reality is a bit different from what the lyrics portray.

It is necessary to look from within before judging from outside, I learned from the “mina” [girls] of funk.²⁵

Funk Putaria, or *música de baile* [favela ball music], is so rebellious that the most successful MCs no longer make music for the street flows: MC Ryan SP, MC Ig, MC Hariel, for example. Other MCs who dedicate themselves to favela ball music may be as well-known as the mentioned trio but seem to have less financial gain. It is also common for *putaria* to be the start of many MCs’ careers. “It’s easier to get a breakthrough with [Funk] Putaria,” many MCs tell me. However, it seems more difficult to stay in Funk Putaria. Cases like MC GW and MC Saci are rare exceptions.

Another relevant fact is that many young people who live and produce funk see less artistic value in [Funk] Putaria. This perception is the result of a strong religious morality that increasingly inhabits the favelas.²⁶

“Art does politics before artists do”²⁷

It is common to see conservative opinions among artists who sing Funk Putaria, making it necessary to further understand how the questioning artistic verve coexists with conservative political conceptions.

We certainly perceive the greatness—and depth—of the world’s phenomena through our own repertoire. Under this light, undermining the musical, poetic, and aesthetic value of Funk Putaria reflects our own impoverishment in those dimensions. An impoverishment of minds that is very well planned by educational institutions.²⁸

[Funk] Putaria exposes political issues that only affect us profoundly because self-acceptance seems to be our greatest—real—difficulty.

Returning to “Rap da felicidade,” what the lyrics do not question is if someday it will be possible for the poor, Black, and favela-dwelling people to be “happy,” enjoy, and flaunt²⁹ without being problematized by white intellectuals.

Thank you all for reading!

Thiagson (Uauá, BA, 1989)—as Thiago de Souza is more widely known—holds a bachelor’s degree in Music from the Universidade Estadual Paulista (Unesp), a master’s degree in Artistic Processes from the same university, and is pursuing a doctorate in Music from the Universidade de São Paulo (USP). He is a musicologist, funk artist, composer, writer, and digital influencer.

Endnotes

- MCs Cidão and Doca, “Rap da Felicidade,” 5’11”, 1994. Composed by Julio Cesar “Julinho Rasta” Seia Ferreira and Katia Sileia Ribeiro de Oliveira. “Cidão” is the artistic name of Sidney da Silva, while “Doca” is Marcos Paulo de Jesus Peixoto. They are still an active duo.
- One of the pioneers in the history of funk in Brazil, DJ Nazz (initially known as DJ Nazista [DJ Nazi]), stated that in the beginning everything was called rap and that the name *Carioca funk* was “a name given by the Paulistas” [referring to two neighboring states in Brazil’s Southeast region, respectively Rio de Janeiro and São Paulo]. However, in general, the American musical bases that influenced funk in Brazil came from the dancing musical productions of hip-hop. Because of this connection with dance, the beats are faster, composed at approximately 120 or 130 BPM (beats per minute). On the other hand, the musical bases of rap were usually slower, composed at around 80 or 90 BPM. Renan Moutinho Ribeiro detailed these differences in his doctoral thesis “Bota o tambor pra tocar/ geral no embalo, esse batuque é funk: processos afrodiaspóricos de organização sonora no funk carioca” [Put the drum to play / everyone in the rhythm, this beat is funk: Afro-diasporic processes of sound organization in Rio de Janeiro funk] (2020, 145 and 247).
- Rodrigo Faour, *História da música brasileira: sem preconceitos / De fins dos explosivos anos 1970 ao início dos anos 2020* [History of Brazilian Music: Without Prejudices / From the Late Explosive 1970s to the Early 2020s], vol. 2 (Rio de Janeiro: Record, 2022).
- See Pedro Demo, *Outra universidade* [Another University] (São Paulo: Paco Editorial, 2014).
- MC Rose da Treta and DJ Kaio VDM, “Me Fode Fdp X 700 Por Hora,” 1’49”, 2023. Available on Spotify, where it had nearly six million views on August 6, 2024, <https://open.spotify.com/intl-pt/track/19BHGIZ8CNipZ0Hv2cEQFN>.
- Political prohibitions on the circulation of certain music are based on the idea that music has the power to influence human action and consciousness. This idea is present in many cultures, historical periods, and religious, philosophical, and scientific discourses. In her book *After Adorno: Rethinking Music and Modernity* (2018), the author Tia DeNero investigates how the belief in the influential power of music appears in the reflections of different philosophers since Plato’s writings, analyzing phenomena such as the emergence of pop culture and music bans in the Middle East.
- Rio de Janeiro professor Ludmylla Gonçalves discusses ways to use funk in the classroom and is the author of the book *Funk na escola* [Funk at school] (2022). On her Instagram profile, @ludmyllaprof, she also addresses the topic through educational videos.
- In 2023, a lecture I delivered at Unesp Bauru received the title “Um exótico doutorado sobre Funk e Redes Sociais” [An Exotic Doctorate about Funk and Social Media]. This event can be watched on YouTube at <https://www.youtube.com/watch?v=tCwqiFH4F4w>, accessed July 19, 2024.
- “Álbum do Racionais MC’s vira obra obrigatória em vestibular da Unicamp” [Album by Racionais MC’s becomes mandatory in Unicamp’s entrance exam]. Press release published on May 24, 2018, on the university’s official website, accessed July 19, 2024, <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/clipping/2018/05/28/album-do-racionais-mcs-vira-obra-obrigatoria-em-vestibular-da-unicamp>.
- According to the decision published on their official website on August 25, 2015, “MC Pedrinho may only present artistic content appropriate for the age groups of children and adolescents. Any obscene or pornographic content or content that explores any type of violence is prohibited, under penalty of a fine of R\$50,000 per show or media appearance where this occurs, and R\$5,000 per day of delay in removing the inappropriate content, including from social media.” See “MC Pedrinho faz acordo com o MP para adequar músicas ao público infanto-juvenil” [MC Pedrinho cuts deal with the MP to adjust his songs to young audiences], accessed July 19, 2024, <https://www.mpsp.mp.br/w/-mc-pedrinho-faz-acordo-com-o-mp-para-adequar-musicas-ao-publico-infanto-juvenil>.
- MC Vitinho, “Bala na Dilha Sapatão,” 2’47”, 2010/2011, accessed August 6, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=D49W5PHOYXg>.
- Mc Frog and Markin WF, “Escureci sua família,” 2’45”, 2021, accessed August 6, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=9lGKmQd9s18>.

- 13 CYPHER DJ mandrake – DJ mandrake, MC D20, MC LDM, MC vinhas, and MC menor LK (DJ mandrake), 3rd 29th, 2020, accessed August 10, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=rXjXyT8kfm0>.
- 14 MC K.K., MC WID, and DJ FK6. “Espancador de BCT/ Vários MC Brigando” [PSSY Beater/Bunch of MC Fighting], 2nd 36th, 2021, accessed August 6, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=PAWggWjZhQ>.
- 15 Post published by GG Albuquerque on his X (ex-Twitter) account on July 29, 2021, reading: “Today ‘Baile de Favela’ is the soundtrack for a historic moment of Brazilian sport, but until a few years ago, intellectuals and commentators (white middle class) did not spare any effort to accuse it of promoting ‘rape apology’ or ‘ostentation of collective rape,’” accessed August 6, 2024, <https://x.com/ovolumemorto/status/142080424571192707>.
- 16 MC João. “Baile de favela,” 3rd 07th, 2016, accessed August 6, 2024, https://www.youtube.com/watch?v=kzOkza_u3Z8.
- 17 Adriana Carvalho Lopes, *Funk-se quem quiser* (Rio de Janeiro: Bom Texto/Faperj, 2011), 194 and 189, respectively.
- 18 Janaína Medeiros, *Funk carioca: crime ou cultura? O som dá medo. E prazer* [Funk carioca: crime or culture? The sound creates fear. And pleasure] (São Paulo: Terceiro Nome, 2006), 89.
- 19 Mariana Gomes Caetano, (2015). “My pussy é o poder: Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural” [My pussy is power: Female representation through the funk: identity, feminism, and cultural industry] (PhD diss., UFF, 2015).
- 20 Bárbara de Brito Cazumbá. “Elas estão descontroladas: um estudo das estratégias linguístico- discursivas de (re)afirmação do machismo nas letras de funk masculinas nas décadas de 1990, 2000 e 2010” [The women are out of control: a study on the linguistic/ discursive strategies of sexism (re)affirmation in male funk lyrics in the 1990s, 2000s, and 2010s] (master’s thesis, Universidade do Estado do Rio de Janeiro [State University of Rio de Janeiro], 2010).
- 21 Daniele Giglioli, *Critica della vittima* (Nottetempo, 2014).
- 22 Donald J. Trump and Jair Messias Bolsonaro are two right-wing politicians that were respectively presidents of the United States of America (2017–2021) and Brazil (2019–2022). Neither was reelected for a second term, breaking with both the country’s electoral traditions.
- 23 Norbert Elias & John L. Scotson (1965), *The Established and the Outsiders: A Sociological Enquiry into Community Problems* (SAGE Publications, 1994), 153.
- 24 This separation of the word “compassive” with a hyphen has the intention of highlighting its conjugated aspects of collective listening and compassion in moral judgement.
- 25 Among Black *funkceiras* [funk artists] and researchers, see: Tamiris Coutinho, Maira Neiva Gomes, Bárbara Cazumbá, Carla dos Santos Mattos, Renata Prado, Fernanda Souza, Juliana Bragança, and Mariana Gomes Caetano.
- 26 This relates to the case of Christian criminals in the book by Bruno Paes Manso. *A fé e o fuzil: crime e religião no Brasil do século XXI* [Faith and Firearms: crime and religion in 21st-century Brazil] (São Paulo: Editora Todavia, 2023).
- 27 Jacques Rancière, “Política da arte” [The Politics of Art], trans. Mônica Costa Netto, *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* [Journal of Studies in Performing Arts] 2, no. 15 (October 2010): 45–59. Originally a lecture delivered by the author in April 2005 at the seminar *Práticas estéticas, sociais e políticas em debate* [Aesthetic, Social, and Political Practices in Debate]. São Paulo: Sesc Belenzinho, https://www.researchgate.net/publication/329603322_Politica_da_arte.
- 28 See the criticisms of the ‘new High School’ in the article by Jenerton Arlan Schütz and Vânia Lisa Fischer Cossetin, “Orfanade instituída e legalmente amparada: reflexões críticas sobre o ‘novo’ Ensino Médio brasileiro” [Institutionalized and Legally Supported Orphanhood: Critical Reflections on the ‘New’ Brazilian High School], *Educação Unisinos* 23, no. 2 (April-June 2019).
- 29 In a reference to Funk Ostentação [Ostentation Funk], a subgenre that is also frequently criticized by the white middle class, accused of being ‘consumerist’ and alienating. A musical example of this arrogant critique is the song “Resposta ao Funk Ostentação” [Reply to Ostentation Funk] by Edu Krieger.

ignite the World with water

*perhaps everything started with dreaming/studying
with the heat*

going straight to the point, studying saved my life more than once. during the covid-19 pandemic, a brutal event whose magnitude has not left our imagination or our immunity systems, i had to study to avoid dying. i began studying with the Sun every morning. energy was my greatest lesson. one needs to accumulate energy to work, that is, to transform energy into creation. one must also spend excess energy. from one side to the other, ancestry awaited me patiently: the bath, the sweat, the crying on one of those mornings of wet study, fire appeared in a surprising way. i had just picked up a copy of the so-called *Book of the Dead* of Ancient Egypt (Kemet), that had arrived, and was heading to the backyard where, next to the cats and under the sun, i began to read. i read as someone who is hungry, not because i devoured the book, but because i savored our meeting. right on the first pages, Osiris appears before me. “no, it can’t be!” i remember speculating to myself, silently. my eyes filled with tears, my heart was racing, and i was overcome by a shiver whose extent seemed to exceed the contours of my skin. i read the note about Osiris and did a quick search: the son of the earth (Geb) and the sky (Nut), the brother of Isis, who would later become his wife, and of Set and Nephthys, who would also later marry. Osiris is murdered by Set, who dismembers him into numerous pieces, spreading them throughout the Nile Valley. Isis and Nephthys, together, retrieve Osiris’s mortal parts, reassemble his body, and perform a resurrection ritual. Osiris is reborn from the dead, whole and triumphant. he is depicted as a pharaoh whose skin can be green or charcoal black, adorned with royal garments, usually sitting on a throne within a sanctuary shaped like a funerary urn. Lord of Eternity, Neter (God) of Vegetation and Rebirth, there, in my presence, and of my grandmother’s. i call my mother to talk about my recent encounter, between my grandmother Ozires, the mother of my mother, housewife and poet, granddaughter of slaves, and Osiris, one of the greatest Neters of the kemetic pantheon. she already knew something about this encounter, showing no surprise, except when i mentioned that Osiris was a dark-skinned Pharaoh-God and described the characteristics of his mysteries

after meeting Osiris, the scribe Ani, the protagonist of the papyrus, continues his saga in the Duat (underworld). Ani and his Ba (his soul in the form of a falcon with a human head) find themselves before Anubis (Neter of the Dead, humans with the head of a jackal) and Thoth (Neter of Writing, Music, and Magic, a human with the head of an ibis). in front of them is a scale, on which Anubis places Ani’s Ib (heart) next to a feather. if the heart were to be lighter than the feather, the deceased may enter the Duat. one could describe this scene as an ethical scene because the Ib, which is an ambivalent place between reason and emotion, soul and body, is the record of the dead’s life: those who lived a just life have a light heart; those who lived a vile life have a heavy heart. one could also say that this scene is ontological because it revolves around the processes of transmutation of being. however, faced with the complexity of kemetic Mysteries, the analytical tools of western metaphysics, and the tools of modern thought unveil nothing. *may they never wound me with their bullets, may i never fall defenseless, and utterly fucked, to the bottom of their tombs*

the birth of water

between 2020–2024 i completed the study *the transition is an escape: the poetics of the infinite and the end of Ontology*, which was my doctoral thesis in Philosophy. its point of departure was an intuition: ontology does not work for trans people or black people. the main foundation of ontology is ontological difference, the difference between being and entity. i had just started hormonizing when i heard this formulation for the first time. i was feeling the changes in my flesh caused by hormonal therapy, a merely ontic (entity) phenomenon according to ontological tradition; but, together with my flesh, it was my spirit that was radically transforming: uncontrolled crying, outbursts of rage, latent and unprecedented desire for femininities, eroticization of my breasts,

anger at *ocós*,¹ anger at everything, changing my name; my entire b/eing crossed by a wild transmutation, which most of the time presented itself only as crisis. i intuited, there and then, that for trans people, and not only for those who undergo hormone therapy, ontology simply does not work; our complexity does not obey the principle of ontological separation. in the same process of transition, i was reconnecting with my black and indigenous ancestry. for the first time in my life, at age 24, i let all my hair grow. according to white metaphysics, that was a merely ontic phenomenon (hair growing), however, i feel that it was also, and since the beginning, an ontological eruption; with it, i had ancestral encounters (from Salvador to New York), i was able to cultivate the beauty and power of a new existence, forging a completely new being. there too onto/logy was beneath my feet; on one side, the carcass of the being, on the other, the pieces of the entity

in this study, through autobiographical narrative and artistic creation (understood inseparably), i investigated how other fugitives from Gender Binarism and the Racial Event also shook the foundations of Ontology and, thus, the World as we know it since Ontology is the foundation not only of Metaphysics but of *Physis*, that is, of Nature or even the Universe. in this sense, part of this study becomes an investigation into the ways through which the poetics of the infinite shake the World as we know it, founded on the expropriation of native lands and the exploitation of the enslaved body by europeans and their descendants, as Denise Ferreira da Silva affirms, but also, as i argue, the spirit of greek colonization, especially athenians, inscribed in their totalitarian metaphysics and their despotic geopolitics. from these poetics, i begin to question myself about the strategies built by the enslaved and expropriated women and their descendants to radically transform the World as we know it

she keeps pumping straight into the heart

art, understood in its broadest sense, has played a very important and contradictory role in transforming this World as we know it with a geographic and historical reach that exceeds temporal linearity and spatial determinability. anyone with a snout can sniff that out. i think of black pop female artists influencing, not without contradictions, the imagination of all worlds about the Racial Event. but i also see further and much earlier. i think of the *quilombos*, whose self-defense strategies were fundamental both to wear down the colonial slave regime and to keep their descendants alive, finding themselves at the crossroads of war and art: imagine a *preto velho* [old black man] sitting on a tree stump in a clearing, carving wood and melting iron to make spears; in him, metallurgy and sculpture are just unknown words for what he does best

there is a kind of generalized bet among most groups historically expropriated and exploited by europeans (and their descendants) and their colonial ordering of the World, which is explicit, but unconfessable, that the regime of discursive rationality is the most efficient means to effect a radical transformation of the global present. there, a kind of discursive war is inscribed. reason is mobilized to convince minds of the need for radical transformation of the World. a battle of minds. Justice, Science (History, Anthropology, Geography...), Politics are the privileged forms of action of this cognitive war, this rhetorical economy

during my study, a very old intuition began to increase its orbit and expand its grasp. at first, it was an annoyance. then it became a dream. what i have felt, from my experience, is that the greatest transformations i have lived were not promoted by logical-rational discourses that i occasionally came across. they were, on the contrary, the feelings, emotions, and affections that made me lose my balance the most, alter the orbit, deviate and drift. i remember that Revolution is a word first used by physicists, to name the turn, and, more broadly, movement, motion. much of the recovery of my black ancestry has to do not so much with the texts i read but with the emotion i felt seeing the joy of a black friend who, after years of suffering, was finally going through a hair transition in 2010. the first book i read by Glissant was *La Cohée du Lamentin* (2005) and what struck me most about it were not necessarily the ideas but the overwhelming feeling i had of throwing it against the wall within the first pages. this is one of the books i *love* *edengo*² most. when i think

of *4 Waters / Deep Implicancy* (2018) by Denise Ferreira da Silva and Arjuna Newman, the first thing that comes to mind is that, after the session, in the middle of that small crowd, i looked at that star and, even though we had never met before, i knew precisely that she was my elder thus, what i have been feeling is that art, as a field of creation, even within the modern limits, is, perhaps, the area most receptive to the radical work of emotions. moreover, i feel that many artists also have this intuition, little does it matter whether it is conscious or discursive, and have sought to make their artistic work a tool for transforming the World through the affective path. it is precisely these creations that have challenged and fertilized me. i am interested in works that provoke an active discomfort, that, due to the mystery, fuel my imagination; those texts that leave me breathless, that make me cry, or that leave me wet; that performance that makes you want to dance or that song that makes you want to set fire to a Bank or a Police Station; or that book that makes you imagine turning into a dolphin to steal a chest of stolen gold from the bottom of the sea; or that performance that stimulates different ways of looting a Museum. i have called this practice *setting hearts on fire*. i speculate and invent the heart in the ballast of *Ib*, the kemetic mystery between flesh and spirit, emotion and reason, and also in the trail of *Okän*, the yoruba word for both heart and soul

i create my art with intention! most of the time, it contains the radical desire to bring down the World as we know it, from the ontological to the quantum level, ending every molecule of it, including in me. a spell to end everything! on the other hand, my work always contains the dream of imagining and remembering radically different ways of breathing the infinite. i feel both the task of destroying the World and that of imagining/remembering the infinite as moments of fruition, that is, i think of ways to destroy and imagine/remember that are fertile, prosperous, and abundant, seeking to distance myself from the christian logic of sacrifice, present in social movements, even the most radical, that re-update the colonial imagination that transmutation always demands deprivation (of happiness, rest, joy, pleasure, abundance, plentifulness...). thus, i am especially interested that my art provokes this effect: shaking, cracking, and inseminating emotions, feelings, and affections of transformation. for this, i seek to emanate this radical magic in all processes because i feel that in each of them resides the latent force capable of marking someone in a special way. regarding some of my performances, perhaps someone will be intrigued because, in esplendor, *poder y triunfo* [splendor, power, and triumph] (2023), i scratched the inscriptions on photos with power stones; or because, in *nós estávamos esperando por vocês* [we were waiting for you] (2022), the sculptures/paraments emerged from earrings made from trash that i bought from a dark-skinned lady in downtown São Paulo; or because *tento desenhar secretamente o mapa do nosso lugar* [i try to secretly draw the map of our place] (2022) was motivated by my desire to move out of rent and out of this World. my spell, then, is to set hearts on fire with these desires for radical transformations. it is a way to make things happen, to change something in us. it is also a desire to awaken other arts

an art against Art. for i also feel that art, even the most radical, is also part of the architecture of our servitude. i do not indulge in the ontological fiction that art, any art, especially those made within this World, even if against it, is essentially subversive. recently, we have witnessed the movement of the Art System, the Editorial Market, the Music Market opening up to the production of worlds historically expropriated by the eurocolonial ordering of the World. even though this movement, specifically a break-in, is the result of the tireless and radical struggle of these other worlds, and should be celebrated, it is already quite noticeable that, on the one hand, this entry has served as a way to establish new ways of exploiting/robbing us and to recentralize the white/european in the global geopolitical scene, now as an ally of decolonization, antiracism, gender dissidence, etc.; and, on the other, due to negotiations and other kinds of magic, there is also the effect this entry into the Art System has on certain artists from other worlds, be it yielding or reproducing institutional dynamics, or reenacting the fable of success, which ends up, ultimately, draining, depleting, or eroding its radical transformative power

i prefer to create other fictions

given emotions have been a path that i and other people who transit through art have taken to create changes, i have imagined ways to set fire to the World with water. the ebullition, thus, might be the fastest way to Abolition

abigail Campos Leal (Campos dos Goytacazes, RJ, 1988) navigates between Art and Philosophy. She holds a PhD in Philosophy from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) and is a professor in the postgraduate program in Human Sciences and Decolonial Thought at PUC-SP. She is the founder of Slam Marginália and the author of *exorbitâncias: os caminhos da deserção de gênero* (São Paulo: Glac, 2021) and *Textes à lire à voix haute* (Paris: Brook, 2022). She is also a curator for the Read My World Festival (Amsterdam, 2024).

Endnotes

- 1 Term/slang used to refer to men.—Trans.
- 2 Term in Portuguese of Yoruba origin used to refer to affection and endearment, frequently related to tender physical contact.—Trans.

Pure Sainly Fire and Power

It feels like we’re living in a dystopia in Brazil in 2024; a religiosity that breathes death has affected us. And it couldn’t be otherwise: we are a nation founded on the blood of entire peoples. The spirit that embodied the Northern demons has forged this land of so much injustice... but I believe everyone already knows this story, with its many faces and sides, of a terribly fundamentalist, Christian, white, and now evangelical Brazil!

That’s why I’m here to tell another story, to bring the perspective of those on the margins to the forefront. I want to discuss the knowledge and ways of those who have been erased, invalidated, and disregarded; in this country, Black people fully exemplify this reality. Building a Black religiosity is not just a matter of skin, but, primarily, of the experience of how we have been forged. Discussing a marginal perspective of Christian spirituality is, first and foremost, a process of exorcising the desires and expectations set by those who perpetuate racism. Forgetting is not only the denial of who we are but also a proposal to build another body, which will embody the desire of those who are masters of our memories, that is, of who we are. In this context, I bring a passage from the Manifesto for a Brazilian Pentecostal Music (MPB) that says, “We need to position ourselves in the gap to invent ways of life that announce peace and joy.”¹

To recount a Black evangelical experience is to start with trance and mystery. While the tambourine plays and the service over three hours long doesn’t end, we are displaced to the gaps of our existence. The Pentecostal service is the image of another Brazil; those who lead and sustain it are Black women. The theology created by women with their hair up involves prayers of life that lay hands on bodies destined for death, reflecting on nephews who are imprisoned, children who are involved in crime, or granddaughters who might become pregnant at any moment. It is in this context that these same hands are raised to the heavens, that the songs stir hearts, while people cry out for racism and its many faces not to reach their families, for resurrection to be a reality, and for those bodies that were destined for crucifixion to overcome death.

“To escape the colonial condition, it might be useful to mobilize the ‘strange’ and ungraspable languages of the Empire”, says the manifesto.² Dreaming of an anti-racist Brazil, which tries to escape its colonial heritage, is only possible considering an uprising that is also Pentecostal, feminine, and Black. According to Martins, it is necessary to produce other possibilities, other ways of singing, dancing, or professing faith. Being a Black evangelical is almost like being born again into your religiosity, since, often, being Christian in this country means being white, dressing like a white person, praying like a white person, dancing like a white person, or even talking like a white person. We need to recover the mystery of language and the diversity of identities that Pentecost brings us. This means that any technology, philosophy, organization, movement, breath that moves towards the emancipation of Black humanity is related to Blackness and the entire history of our

ancestors. We are exposing a Black African worldview that goes beyond professions of faith, religions, and geographies. Therefore, considering the liberation that exists in spirituality, in the context of the Black people, it and its power have always saved us, regardless of religion. In the Malê Revolt³, Black spirituality within the Islamic experience brought us life and hope for freedom; in the Haitian Revolution⁴, Voodoo was the greatest expression of spiritual motivation for the liberation and independence of Black people; in the United States, the Black Protestant church and its spirituality were responsible for the Civil Rights Movement⁵ and became one of the strongest arms of the Black movement in the country; and in South Africa, Black Methodist and Anglican bishops were important protagonists, leading protests against Apartheid⁶, along with Nelson Mandela, who came from Methodism. Spirituality has the power of emancipation when it comes to the Black perspective. We cannot ignore this in history.

And here the challenge is to connect part of the Brazilian people with a Black God, affirming that there is a Black way of doing theology, art, religion, culture, and community. Who is God? To think about a Black experience from the divine, it is necessary to establish the identity of this God. Steve Biko (1946-1977)⁷ says that Black theology “wants to describe Christ as a fighting God, not a passive God” and that it “seeks to bring back God to the Black man and to the truth and reality of his situation.”⁸ Assuming Biko’s view of the sacred, we have a God who is not passive in the face of great injustices. This is confirmed when we remember the work of Racionais MC’s that says “God protects me, for I know he is not neutral, he watches over the rich but loves those from the ghetto.”⁹ For the Black experience, God has a side in history; He fights and defends the lives of those who need it most. Before we continue this reflection, I think it’s important to define what Black Theology is and how it connects with a deep experience of producing survival technologies.

Black Theology is a theology of and for Black people, an examination of their stories, tales, and sayings. It is an investigation of the mind into the raw materials of our pilgrimage, telling the story of “how we got over.” For theology to be Black, it must reflect upon what it means to be Black¹⁰.

Creating Black theological thought, according to James Cone, is precisely talking about how we survived the desert and the death penalty to which we have been condemned. We need to recount how we escaped from prisons, dodged bullets, and reached the *quilombos*, how we built our favelas and dreamed of a land flowing with milk and honey, promised to us as a place that gushes water that is an inexhaustible and nonnegotiable source of life.

Therefore, it is only possible to think about a Black religiosity when we are committed to the reality of people of African descent in the world. This spirituality we inherited teaches us about a sacred that is hidden, that arises from mystery, that dances amid miracles, that expresses itself in its infinitude and in things that cannot be explained. Black religion is not an Enlightenment project trying to capture God as a term or philosophical concept. It exists only when we experience it or when the divine takes possession of our bodies, whether in trance or in acts of justice, love, and mercy towards others.

In this movement of reclaiming our worldview of the sacred, we look at biblical texts, starting from the idea that we are talking about a set of books that are a communal testimony of faith about the actions of a God who intervenes in the history of a people who were in a state of slavery, and His covenant with this people comes from this. He saw the people’s affliction and rose in their favor against the slaveholders. So, I propose here the encounter between the Cross and the Stock, two objects of torture. When we think of a spirituality that starts from the figure of Jesus, I can only see a Black person. Jesus’ Blackness is not necessarily in his skin or the fact that he was born and sought refuge in Egypt (it would be exceedingly difficult to hide a white child in Kemet) but in the experience of the Cross. Jesus was born as a child in a territory occupied by the state with a death decree against him, just like Black children in favelas born in territories occupied by police forces, who shoot boys and girls as they are going to school or playing on the sidewalks of

their homes, or pregnant mothers going to work. Jesus Christ was known because he was from Nazareth, one of the peripheries of biblical Israel¹¹. He died in the worst way the Roman state could kill someone, while the people cried out “crucify him”, as a body that does not deserve mercy, whose humanity is not recognized and thus deserves death. According to the *2024 Violence Atlas*¹², in 2022, Black youth fell approximately every thirty minutes at the hands of the Brazilian state, pierced by rifle bullets, in the worst way the state forces can kill someone, amid shouts of “a good bandit is a dead bandit,” or “aim at the little head,” or while affirming that “they can go to the UN” and will not receive mercy. That is why it is important to ask: how would Jesus die if he lived in colonial Brazil? Probably on the stock, with lashes, with the permission of the Catholic Church. Meanwhile, his disciples would be in *quilombos*, out of sight of colonial power, planning a movement that would scare the Portuguese empire, just like Palmares. After all, the meaning of Jesus for a Black body that experienced extreme violence is like having an encounter amid the chaos that racism organizes; it is to disregard the whites and their demands; it is to overturn the world and its structures.

But Jesus, who seemed defeated by death, the cross, and the empire, resurrected on the third day. His resurrection is a living message, saying that death does not have the last word over life, that the power manifested in his trajectory would continue to set fire to this fallen world of great injustices. Just as Jesus resurrected with every death sentence imposed on him, Black people resurrect every day in this country; we are 56 percent of the population in the face of an elite that dreamed of our disappearance, we overcame the empire, the stock, and the lashes. Our power of resurrection comes after three centuries, from a captivity that held us, and from which we emerged to build *quilombos*, Palmares, and entire favelas that continue to dream of life and our ancestors, with whom we learned to be stubborn, to cheat death, and to disobey the powerful.

Fire, according to biblical narratives, has the function of purifying a culture corrupted by violence and greed, and, for Jesus, power only made sense when subverted.

After all, the smallest were the greatest in his kingdom, according to Mary, “He has put down the mighty from their thrones, And exalted the lowly. He has filled the hungry with good things, And the rich He has sent away empty” (Luke 1:52–53 [NKJV]). Translating this into the Black experience, Jesus’ power is in overthrowing those who systematically act towards injustices; He is revealed in the overthrow of racism, in every prayer that rises clamoring for the victory of each unemployed Black person in this country, in every sermon and action towards the Brazilian homeless population, which is mostly composed of Black men, the fire and power manifest in every Black family that dodges the death plans trying to corner us into the streets, the coffin, or prisons.

And as the song “500 Degrees” says, when the fire falls “every sickness cannot resist and leaves... destroying everything that afflicts you” and that all this power and movement “has already made the enemy flee from you.” This song, which emerges from the Brazilian Pentecostal experience—the Blackest denomination in Brazil—gives us a message: that sung spirituality speaks of the reality we experience, so we need to ask ourselves: what afflicts us as Black people? If not racism, then what makes us sick? If not racism, what is the greatest enemy of Black people in Brazil? Somehow this holy fire and this power point every day to the daily resurrection we promote, the victory that Black people sing is the end of racism, the heaven that Black people dream of is the end of their afflictions and the breaking of the rod of punishment of those who oppress us.

Jackson Augusto (Recife, PE, 1995) is a communicator, a member of the national coordination of the Movimento Negro Evangélico and the Coalizão Negra por Direitos, and a counselor at the Instituto Fogo Cruzado Brasil. He is pursuing degrees in Theology and Journalism and has worked with organizations such as Instituto Vladimir Herzog, PerifaConnection, and Amnesty International Brazil. He co-founded Instituto Commbne, an organization focused on anti-racist communication in the African diaspora. He has been a columnist for The Intercept Brazil and has published texts in *Folha de S.Paulo*, *Marco Zero Conteúdo*, *Revista Amarelo*, and *Revista Continente*.

Endnotes

- 1 Arthur Martins, Manifesto por uma Música Pentecostal Brasileira [Manifesto for a Brazilian Pentecostal Music] (MPB), 2024. Accessed July 9, 2024. Available in: https://www.instagram.com/p/C7edGtNOqqX/?img_index=1.
- 2 Martins, Manifesto.
- 3 The Malê Revolt was the largest slave uprising in Brazil, occurring in 1835 in Salvador. About six hundred enslaved Africans led the movement in pursuit of religious freedom and equal rights.
- 4 The Haitian Revolution was an uprising of self-liberated slaves against French colonial rule in Saint-Domingue (now Haiti). It began in 1791 and ended in 1804, with the independence of the former colony and the establishment of the world’s first Black republic. Haiti became the first country in the Americas to abolish slavery and the second to gain independence from Europe.
- 5 The Civil Rights Movement (1950-1960) aimed to end racial segregation and discrimination against African Americans. Its primary goal was to achieve full legal equality. Among its leaders was Martin Luther King Jr. Notable achievements of the movement include the passage of the Civil Rights Act (1964), which banned segregation in public places, and the Voting Rights Act (1965), which protected the voting rights of African Americans. The movement also contributed to the growth of the Black Power movement and the empowerment of African Americans.
- 6 Apartheid (1948-1994) was a system of racial segregation that took place in South Africa. It privileged the white elite while excluding Black people and other minorities from public spaces, quality education, and key employment positions.
- 7 Steve Biko was a significant political activist in South Africa and one of the founders of the South African Black Consciousness Movement. His death in police custody in 1977 turned him into a martyr of the anti-apartheid struggle.
- 8 Steve Biko, “Black Theology,” in *Black Theology: The South African Voice*, ed. Basil Moore (London: C. Hurst & Company, 1973).
- 9 Racionais MC’s, “Negro drama,” in *Nada como um dia após o outro dia* (Cosa Nostra, 2002).
- 10 James H. Cone, *God of the Oppressed* (Maryknoll: Orbis Books, 1997).
- 11 Do not confuse biblical Israel with the modern State of Israel. Biblical Israel was a great civilization that existed around 1000 BCE, led by kings such as Solomon and David. After Solomon’s reign, the kingdom split into Judah and Israel, weakening and eventually being dominated by various powers, which led to the diaspora (when the Jewish people dispersed around the world). The modern State of Israel, on the other hand, was established in 1948 in the historic and biblical territory of Israel. It is a nation recognized by the UN, with Jerusalem as its religious capital and Tel Aviv as its political capital. Its population includes Jews, Muslims, and a minority of Christians.
- 12 Daniel Cerqueira and Samira Bueno, eds., *Atlas da violência 2024*. (Brasília: IPEA; FBSP, 2024), accessed July 9, 2024, <https://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/14031>.

Dance at the Crossroads

Àgò, my respectful request for permission to feel and utter meaningful words, and to make others feel; Àgò of words; Àgò, to the beginnings; Àgò, to the origin of origins; Àgò, to those who came before and those who will come after us; Àgò, to the creative force; Àgò, to the ancestral womb-gourd; Àgò, so that we may exist and that existence without labels, burdens, and measures may suffice us; Àgò, to all, everyone, and every one; Àgò, to the forces of nature; Àgò, àgò, àgò; Àgò, to cross the straight line and generate crossroads, àgò; Àgò, to enter, Àgò.

I ask *àgò* to feel. Feel from, in, with, and through the crossroads of Èṣù. I bring the crossroads as an epistemological territory of healing. The crossroads are a territory of fertility. The crossroads produce and accept new possibilities, they embrace the strange, the different, the disproportionate, that which is outside the standards of a straight line, which is why we are in great need of crossroads’ knowledge.

Èṣù is greater than a preestablished notion of myth, divinity, a God. Èṣù is ancestral technology. Èṣù is philosophy, anthropology, sociology, geometry, biology. Èṣù is a molecule accelerator. Èṣù is a generator of possibilities. He is, at once, everything and nothing, silence and scream, yesterday, today, and tomorrow in synchrony. Èṣù is the creative force of possibilities, identity, and alterity, the self and the other, here, there, and elsewhere together and meeting at the crossroads.

Èṣù is not definable, determined, a fixed idea, a model, a dogma. It is nearly impossible to say who Èṣù is, but it is possible to tell what Èṣù is not.

Èṣù is not imprisonment.

Èṣù turns error into success and success into error.

In the sieve he carries the palm oil he buys at the market; and the oil does not spill from this strange vessel.

Èṣù killed a bird yesterday, with a stone that he only threw today.

If he gets angry, he steps on this stone and it starts to bleed.

Annoyed, he sits on the skin of an ant.

Sitting, his head hits the ceiling; standing, he doesn’t even reach the height of the stove.¹

At the heart of the culture of the CTTro – Comunidades Tradicionais de *Terreiro* [Traditional Terreiro Communities],² lies the original knowledge of enslaved Black people in Brazil. At the heart of these communities lies the fertility of the crossroads and the contradiction that is Èṣù.

The traditional peoples and *terreiro* communities, including the Batuque tradition of Rio Grande do Sul, the Xangô of Pernambuco, the Candomblé of Bahia, the Juremas of the Northeast, and the Umbandas of the Southeast Region, possess a complex and refined code, with language, culture, ways of thinking, being, doing, and feeling.

At the essence of the *terreiro* culture, what we have is existential freedom.

But we live in a crisis that I call “existential imprisonment.” It is not just our bodies that are imprisoned, but also our minds, desires, creativity, and our ability to love, to be, to exist.

Contemporary society decides who can and cannot exist and how we can exist, that is, the existential limits.

We need to regain the ability to exist, to resist in order to exist. Our struggle is for existence.

Mo wà – I exist!

In Yoruba culture, a very significant linguistic expression opposes the notion of existential imprisonment. This expression is used when you meet someone. It is an initial greeting. A question that greets and cordially inquires about the person’s well-being.

[Question] “Se àlàáfíà ni?” – “How are you?” or “Are you at peace?”

The possible response to the greeting-question is what interests us most:

[Response] “Mo wà” – **“I exist.”**

Or

[Response] “Àlàáfíà ni.” – “I am at peace.” – “I have peace.”

Together, the question and the answer have melody, art, and existential poetry.

[Question] “Se àlàáfíà ni?” – “How are you?” or “Are you at peace?”

[Response] “Mo wà” – **“I exist.”**

[Response] “Àlàáfíà ni.” – “I am at peace.” – “I have peace.”

In two everyday expressions, we have the denial of existential imprisonment.

I exist and, because I can exist, I am at peace.

The possibility of existing is what brings peace, love, happiness, abundance, and above all, equality.

When we are targets of existential imprisonment, we cease to exist spiritually and, instead, we exist within cages that imprison bodies and minds. We stiffen and cease to move like existences forged by fire, air, water, and earth.

Everything moves in the world. Why can’t we move inward anymore?

And we no longer dance!

We need to dance again.

In the *terreiro*, we dance, we dance all the time, we dance counterclockwise because we dance looking at and in honor of our ancestors.

We dance for life and death. We dance for illness and health. We dance for sadness and joy. We dance to relive our mythic-ancestral journey. We dance to feel ancestry and to tell the body that it can move and feel every movement. We dance to heal the body as it is tuned to the ancestral voice of the drums. We dance for everything. We dance for life.

Dance heals, dance expands, dance, in its broadest sense, with its turns, jumps, smooth and abrupt movements, tells the body and mind to deny imprisoning fear.

It is a dance that takes us backward and forward; dancing is always a continuous back and forth. Every dance happens in the gerund, in the continuity and expansion of body and mind. When we dance, we are led—through a known movement—to our ancestors and all those who have danced that dance.

Dance only happens in the meeting of body-heart and mind/head—ará-okan and Orí—, and, as such, dance unites, dance leads us to accept the movement of life and of the crossroads that constitute us.

We can only heal from existential imprisonment by dancing at the crossroads with Èṣù. Because the same imprisonment that denies Èṣù’s existential possibility prevents the dance of life.

Èṣù is also the maestro of existential melody, and we need to accept his crossroads direction.

We need to dance, dance with love, dance with freedom, dance for life and celebrate it, dancing.

Let’s dance to exist!

Mo wà!

Laroyê Èṣù!

Adriano Amaral

Sidnei Barreto Nogueira (Santo André, SP, 1968) is a linguist, writer, and spiritual leader. Holding a PhD in Semiotics and Linguistics from Universidade de São Paulo (USP), he is a coordinator and professor at Instituto Ilê Ará. Nogueira leads the Comunidade da Compreensão e da Restauração Ilê Asê Sangó (Cerias-SP) and writes for the magazine *Carta Capital*.

Endnotes

¹ Pierre Verger, *Fatumbi: Orixás. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo [Fatumbi: Yoruba Gods of Africa and the New World]* (Salvador: Corrupio, 2002), 78. Translated for this article.

² “CTTro” is the acronym for the adopted terminology to refer to Comunidades Tradicionais de Terreiros [Traditional *Terreiro* Communities]. They are institutional religious territories recreated in Brazil as a possibility for the maintenance and coexistence of an “African” culture and society that was once enslaved. The *terreiros* have been redefined in Brazil as a unique possibility for maintaining beliefs, knowledge, and the "African" sense of community. The adopted expression and its acronym aim to encompass all the different Afro-Indigenous traditions that continue to resist to this day in all regions of Brazil.

Artists

Adriano Amaral

Ribeirão Preto, SP, Brazil, 1982

An unnamed nature, formed by hybridizations of all kinds, attracts us with a haunting magnetism. New forms, colors, and textures liquefy into a blend that grabs our attention, provoking the senses and memory, and propelling us into the sharp edge between the strange absurd and the known familiar.

Adriano Amaral combines materials and processes from different contexts to create unique objects and environments. The artist uses parts of industrial equipment and products, as well as animal, vegetable, and mineral residues to compose neoteric elements that establish their own biological rules. In his work, it is even difficult to discern between solid, liquid, and gaseous, or to know what is emerging and what is decomposing. By taking sculptural thought as his method, Adriano Amaral operates on a delicate balance between free intuition and laboratory practice. In this sense, his work proposes complex experiments to discuss the physical and spiritual quality of the things that make up the world and the human journey on the planet. His futuristic, druidic baroque confronts us with an abundance of strange solutions, such as roots fused into lamp tubes, translucent insect nests, silicone birds and vegetables, metal water mirrors, among other situations and creatures from an inexhaustible repertoire. In his environments, composed of different temporalities and temperatures, we always dive into the unknown, into the unfathomable mystery wedged between the organic and the artificial, the body and the machine, the telluric and the alien, nostalgia and novelty. In the undefined zones invoked by the artist, everything that initially seems inexplicable brings us closer to new affections and perspectives. Between what has already been and what is yet to come, the urge for new frequencies heralds the dawn of the Anthropocene and, with it, the inescapable implications of human actions with their inner nature and the Earth’s ecosystem. In the abyss of the occult, radical attention to the processes of matter can lead us to spiritual sublimation, revealing fluidity and metamorphosis as the inevitable destiny of all that is alive, shedding light on existential questions of the past, present, and possible futures.

For the 38th Panorama, the artist created a commissioned installation for the ground floor of the Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art] (MAC). The work, titled *Cabeça D’água* (2024), is an octagonal capsule that can be contemplated as a sculpture in itself or experienced as an architectural structure containing different gestures. On its walls, new pieces from the series *Pinturas protéticas* [Prosthetic Paintings] (2022–), made with laser-cut silicone, transliterate prosaic images collected by the artist from the internet into tangible holograms of acid colors and traces whose patterns evoke both digital projections and embroidery or filigree. Some of these works are structured in three-pointed and articulated parts, resembling small oratories in the shape of a chapel. Around them, other sculptures refer to a nature reshaped by the effects of enduring technology, such as two suspended objects composed of melted football boots, bird feet, and other materials. They are like pagan talismans from the future, conjuring a new iconography. The atmosphere of the environment, marked by an esoteric and ritualistic character, is condensed by its central piece: an octagonal tank with a viscous liquid in which hominid skulls covered by a languid shroud descend from the ceiling to be continuously bathed. The installation comments on the current human condition, its transformation indices, and vital paradoxes, placing it within a radical temporal perspective. However, more than a representation, the work proposes a psycho-corporeal immersion, awakening sensations and states of mind linked to our fascination with the chimerical.

With this installation, Adriano Amaral revives the symbolic tradition of the eight-sided and angled geometric form. In many places around the world, since antiquity, the octagon commonly appears in architectural and ornamental patterns. Its symbolism is connected to the integration between the material and the spiritual worlds, through the harmony between the square—symbolizing the earth—and the circle,

representing the heaven, the divine dimension. Therefore, it works as a key of transition or a channel between the physical and the celestial plane. Not incidentally, in some traditions, the octagon is associated with regeneration or rebirth leading to spiritual elevation. In several Christian churches, for instance, baptisteries take on an octagonal shape to signify renewal and access to other planes through baptism. Confronting the vertigo of ultrascientific development, the work evokes timeless mysteries and the aspiration towards transcendence, embodying the intersection between radical materiality and mystical ascent.

Advânio Lessa

Lavras Novas, MG, Brazil, 1981

A second nature emerges, strengthened. Its staggering verticality not only celebrates organic matter as the genesis of the world but also reveals subtle processes and human interventions. The dance of shapes and movements promotes an indescribable enchantment, which can only exist in the thread that intertwines what is in the world with pure invention.

Advânio Lessa’s work is intimately connected to agricultural activity and the region of Lavras Novas, both in terms of its organic nature and its *quilombola* history and organization. His work springs from the confluence of legacies received from his father’s family—descendants of *tropeiros* [drovers], who blazed paths in the jungle to circulate valuable goods—and his mother’s family, where the tradition of basketry has spanned generations. The matrix of “his service”—as he likes to say—is the knowledge of his ancestors regarding forest and land management, and the refinement and interweaving of materials. The result is large-scale sculptures, permeated by rich details, which incorporate and rework trunks, branches, gourds, vines, roots, and other elements collected from the surroundings of where he lives and works.¹ Through a process of deep and reverent understanding, involving perceptions and exchanges with organic fibers, Advânio Lessa creates characteristic elements and formal solutions, applying them in compositions that emphasize the transformation, movement, and multiplication of life. Between the baroque and the biological element, his work originates a new vegetation, with abstract and fluid forms that vigorously reinvent the forest and its beings, leaves, and fruits. Each piece refers to the same expanding set as if they all came from the same ecology but carried a specific vital charge, revealing the molecular essence and flows that form everything that exists.

In his proposal for the 38th Panorama, Advânio Lessa constructs an energetic network formed by different poles, connecting the main exhibition venue to other spaces nearby through a series of sculptures. On the outside of the Museu Afro Brasil Emanuel Araujo [Afro Brazil Museum Emanuel Araujo], an expanded and large-scale piece attaches one of its tentacles to one of the institution’s facades, as if nourishing itself from the energy contained there. At the tip, the artwork brings a formation resembling the image of a bow and arrow, pointing its energy towards its counterpart located in the external area of the Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art] (MAC). In this second sculpture, a basket attached to a huge trunk serves as a receptacle for the immaterial charge coming from the first piece, transferring it to a piece of charred wood from which three arrows emerge. Each arrow points in a direction, connecting to three smaller pieces located in three institutions around MAC, respectively linked to a pillar of social life: spirituality, education, and justice.

Ana Clara Tito

Bom Jardim, RJ, Brazil, 1993

Concrete blocks, metal structures, and trivial remnants fill the space in a post-explosion scene. They are monoliths resulting from the aggregation of experiences; either rising or collapsing, they assert the shifting paradox between the perennial and the transient, between hardness and lightness, between immobility and fluidity.

Ana Clara Tito creates photo-sculptures that transcend the static capture of moments and explore the permeable dynamics of memories. By playing with traditional boundaries of photography, their practice involves manually transferring images onto porous blocks made

from an amalgam of things. Using cement, iron, plastic, and fabric, their work transforms urban and intimate waste into a landscape that is as much constructed as it is dismantled. By rearranging these everyday elements, Ana Clara Tito transmutes brutality into delicacy and the coldness of hard materials into palpable memory. In this sense, the artist creates a visual archaeology of sorts that sparks the imagination, arbitrarily filling gaps that are impossible to fully reconstruct. Among the practices of photography, sculpture, and architecture, Ana Clara Tito’s objects and installations have a spatial dynamic that is also filled by incompleteness. Thus, their work redefines ways of occupying spaces and interpreting forms, both through presence and absence, reconfiguring how we perceive territories and sensitivities. Their constructions crystallize images to discuss not only the weight of accumulated energetic experiences but also the agency of bodies and the continuous movement of subjectivities.

At the 38th Panorama, Ana Clara Tito presents a commissioned installation that occupies the exhibition floor with a composition of pieces in varying scales, resembling a rhizomatic ecology. By emphasizing indeterminacy over objective clarity, their photographic objects invite bodily engagement, careful observation, and an investigation of the details within a myriad of intertwined urban scenes. These pieces unravel, through nonlinear pathways, how bodies are produced, informed, and endowed with agency and movement.

Antonio Tarsis

Salvador, BA, Brazil, 1995

The matchstick’s spark ignites the material, also kindling ideas. The flammable element and combustion through friction mirror the fervor of emotions. Ignored things coalesce, find new arrangements, and give way to processes of transmutation to reach new meanings.

Antonio Tarsis’s work unfolds through the dynamics of loyalty and resignification that he establishes with his chosen materials. His largely self-taught training occurred as he walked daily through the neighborhoods of Sete Portas, Barroquinha, and Baixa do Sapateiro in Salvador, heading toward the downtown Public Library. During these wanderings, the omnipresence of discarded matchboxes on the city streets caught his attention. The artist soon began to collect them as serendipitous talismans in a daily ritual that helped him navigate the most troubled times of his life. His interest in the textures and chromatic variations of the matchboxes he encountered led him to transform these mundane objects into primordial elements of his artistic production. In his creative process, these and other collected residues—such as fruit boxes, packaging, and paper scraps—are worked into vibrant arrangements through an unruly geometry. In his explorations of inflammable potentials, Antonio Tarsis began incorporating other related raw materials, such as charcoal, gunpowder, paperboard (*papel parará*), and wood. In his experimental approach, the artist embraces collage as a method to compose drawings, objects, and installations by bringing together, layering, and juxtaposing materials and meanings, positioning his practice between critical strategy and acts of affection and care.

For the 38th Panorama, Antonio Tarsis presents the commissioned work *Ascendendo o silêncio* [Ascending Silence] (2024), an installation that occupies the center of one of the exhibition halls. Albeit simple and direct, the piece carries visual and systemic complexity. It consists of a charred eucalyptus trunk suspended from the ceiling and a large circle made of charcoal fragments on the floor. At the center of this heap of charcoal, there is an overheated circular metal element. The installation causes water to drip from the inverted trunk directly onto the metal, performing the sensuality of heating, playing with the sound and ghostly appearance of the steam. It presents itself as a ritualistic site of sorts or an alchemical laboratory composed of minimal gestures. Through the radical interaction between liquid and surface, the work deals with suspense and the nuances involved in an immediate transformation process, affirming the correspondences between what is above and below, between fire and water, and among different states of matter.

Davi Pontes

São Gonçalo, RJ, Brazil, 1990

The movement of the body sketches possibilities in space, infusing the air with an electrifying energy. Magnetic gestures produce meaning through action, warming the limbs and stretching bridges of connection.

Davi Pontes’ artistic practice stands at the intersection of body language, choreography, and self-defense, drawing on concepts related to racial identity and critical thinking. His creations primarily reflect the desire to break free from the constraints imposed by modernity and contemporary conditions. In this sense, the artist subverts circumstances in which everyday and structural acts of violence are practiced, using exercises that chart vital routes for dissident bodies and subcultures. Through choreographic vocabularies and the reenactment of discourses, the artist proposes an embodied and active response to oppressive structures. In his works, Davi Pontes aims to create engaging situations where the audience not only watches but also experiences the force of the discussions at play in their own bodies. His practice thus encourages a reassessment of the means through which we produce and carry history within us, proposing movements of resistance and reinvention.

Davi Pontes presents a commissioned work at the 38th Panorama that continues previous explorations involving the creation of a repertoire in collaboration with other agents. In direct dialogue with the performers of the piece, the artist crafts powerful images that involve the manifestation of poses, dance steps, and intense expressions in a shared vocabulary. The work incorporates and brings to the surface latent desires and other vibrations, both subjective and linked to specific urban cultural groups and scenes. Through different chapters distributed over time, the piece affirms gestures while simultaneously underscoring the difference in repetition. The intensity of the work is amplified by the stage on which it is presented—a three-tiered parallelogram-shaped structure, a pedestal of sorts that suggests speed and transformation.

Dona Romana

Natividade, TO, Brazil, 1942

The energies that need to come into the world inevitably find their portals, seeking the material that will give them earthly form. Under the scorching sun of central Brazil, these forces from other planes take shape in many ways, like “foundations for the firmness of the earth” that emanate electrical charges and prophecies from beyond.

Dona Romana’s magnetism transcends the Jacuba site where she lives, attracting people from around the world. Passing through the seven-pointed arch and entering the narrow gap in the low wall surrounding the site feels like entering another dimension: a sacred ground, a sanctuary. Stars, beings, inscriptions, and totems carved from *canga* stone and laterite emerge among the brownish rocky soil and the Cerrado vegetation, gleaming under the hot sky of an intense blue. The eruption of raw sculpture and essential forms, created with unusual materials and minimal gestures, reveals a distinctive style imbued with profound magic. Pieces in wire and details or motifs engraved like mosaics of various pebbles and other residues add to the hardness of cemented stones. The expressiveness of the images that populate the place carries the sensitivity of a creation engaged with greater revelations, attempting, through hands, to capture an indescribable beauty and power. These suns, stars, angels, antennas, crosses, birds, and other syncretic figures and symbols multiply without ever repeating. Each piece vibrates strongly in its own way, echoing their singular messages, yet forming a dense and cohesive constellation, fulfilling a fundamental role between supporting the ground and ascending to the heavens.

This mission is told through the life of mystic Romana: born and raised in one of the oldest cities in the state of Tocantins, at the foot of the Natividade mountain range, she decided to close her cachaça shop after having her first vision in 1974. Guided by her “three curators,” she went to live in the rural area, where she learned the power of herbs and concoctions, beginning her practice as a prayer leader and healer and becoming known throughout the region as “Mother,” seer, healer, prophetess, and spiritual leader. The stone works began in January 1990 and gradually incorporated details in color and other materials.

Always guided by her voices, Romana created pieces and installations whose purpose is grounded in specific locations, often indicated by a light. Her production also unfolded in drawings on paper and paintings on the walls of buildings at her site, also known as the Bom Jesus de Nazaré Center. All of this integrates the same “foundation,” whose construction process Dona Romana completed in 2011, now awaiting “the great hour.” This grand and brilliant work seals a pact between worlds. It is an indivisible fusion of traditional powers and knowledge with messages translated by Dona Romana. It is a core of forces that holds the earth and connects different energy poles of the planet, also linking them to other dimensions, serving as a spiritual pillar through fascinating and extraordinary materiality.

Her participation in the 38th Panorama brings previously unseen photographic records of her spiritual center and works, commissioned specifically for the occasion. A photograph is presented on a huge photographic panel, bringing an emblematic image of her sanctuary in Natividade (in the state of Tocantins) into the exhibition. Her presence is reinforced by an online repository of photographic documentation, audio recordings of her testimonies, and transcriptions of these speeches that synthesize her journey.

Frederico Filippi

São Carlos, SP, Brazil, 1983

The weight of anthropogenic mass hovers over our heads; beneath our feet, the green and the void, the sap and the flames. Steel is the thread that marks the land and separates us, embodying the machine that arches the forest, desertifies life, transforming the world through denial. Under a scorching heat and crimson hues, the Iron Age reveals the existential abyss that opens before the ecological catastrophe. On the other side of this chasm, we can only find the mystery of ourselves and our inescapable state of transformation.

Frederico Filippi’s work is based on an intense investigation of contemporary concepts and phenomena, unfolding the same energy through different media such as painting, drawing, photography, video, performance, and installation. His practice, centered on border contrasts and conflicts, explores the complexity of intersections and hybridizations between different vectors and how one can reverberate in the other. His field of interest, therefore, skirts the limits between natural spaces and industrial machines, between native forms of life and the crushing voracity of capital. Through nonlinear narrative approaches, his works confront the strangeness and violence of the world head-on. However, they embrace a comprehensive ecological notion that does not separate humanity from the environment, culture from nature, or technological advancement from the natural element. Through research spanning a range of disciplines and techniques, as well as community experiences and collaborations—particularly in Igapó Açu, on BR 319, in the state of Amazonas—the artist addresses collision and friction as conceptual tools to critically reframe Brazil’s and South America’s social imaginary under the indelible marks of advanced capitalism. In this dense, hot, and cutting maelstrom, facts and their images are devoured and regurgitated, resulting in metaphysical and material questions in the face of the accelerated transformations shaping—and now threatening—our existence.

The artist presents two new works, the result of previous processes, but culminating in projects commissioned for the 38th Panorama. The first, *Moquéim – Carnes de caça* [Moquéim – Game Meat] (2023–2024), consists of remnants of two tractors incinerated by the Federal Police after an inspection operation at illegal mining sites in Itaituba, Pará. In the work, these burned and melted residues are displayed in a compositional arrangement, under a grid structure. On the pieces, there are punctuated incisions made with pitch: freehand drawings that refer to patterns found in nature. The work’s title points to the reference that grounds this structure: “moquéim” was the name the Tupi people gave to the wooden grill used for roasting meats, whether from animals or prisoners prepared for anthropophagic rituals. The work operates at the crossroads between the visual and material force of these pieces and the metaphorical and conceptual play. On the one hand, it dramatically suggests the consumption of man by man; on the

other, it proposes a future archaeology that catalogs and arranges the residues of the human ecological loop. In this sense, it comments on the absurdity of the industrial chain that extracts ore through complex and costly means, only to use it in creating machines for extracting more ore, which are then destroyed and left discarded in the jungle, to be absorbed again by the soil, somehow merging with the mineral in its raw form.

The second work, titled *Arco* [Arch] (2020–2024), is the materialization of research conducted since 2011, which resulted in his master’s thesis, based on the idea of the “arch of deforestation”² as a work of art. Through different chapters, the thesis addresses this extractivist phenomenon from various perspectives, dissecting its conceptual, imagistic, and physical aspects. This notion of the “arc of deforestation” as an idea, as visibility, as an intervention or sculpture is formally developed as a three-channel video installation. The screens are arranged irregularly and juxtaposed by a laser-cut wooden panel, with shapes reminiscent of fragmentation processes—sharp and chaotic. The brutality of deforestation, the intensity of heat, the destructive dynamics of the economy, and the awe of the chaos surrounding this phenomenon emerge. On the back of the panel, four images arranged like angled flags display recently discovered geoglyphs in the Amazon, contrasting temporalities and worldviews.

Gabriel Massan

Nilópolis, RJ, Brazil, 1996

Indecipherable beings inhabit vibrant landscapes. Dazzling lights, acid colors, and metallic tones compose ever-changing skies and grounds. In these surreal terrains—somewhat mundane and highly alien—everything seems to distort, melt, and recombine incessantly, emanating the potential of life forms in an extraordinary ecology.

With a unique aesthetic featuring fluid forms, an explosive palette, and strange creatures—digital life forms known as “actor-sculptures”—Gabriel Massan’s practice focuses on creating 3D images and games, as well as installations and objects related to computer technologies. In his compositions, ideas take on peculiar shapes, bringing forth zooanthropomorphic figures—part human, part beast—integrated into liquefied landscapes with intricate, ultracolorful, and fiery textures. His creations are based on methods he refers to as “fictional archaeology,” combining artifact analysis, documents, and historical episodes with speculation and fabulation. Alongside this conceptual and theoretical foundation, the artist incorporates world-building techniques and storytelling in the digital realm. Through environments, dynamics, and narratives that transcend real facts, his works immerse the audience in fictional situations that recontextualize certain places, episodes, and objects, discussing their sociocultural implications and proposing critical perspectives on the past, present, and future. In this sense, his work offers (often interactive) experiences that deal with themes such as identity and emancipation within contexts of structural oppressions. Through an approach he terms “subversive alterity,” the artist asserts difference not as a basis for exclusion but as a key to accessing new understandings of the world’s structural issues. His visually synthesis, both captivating and ambiguous, work as devices to circumvent rigid preconceptions and dominant discourses, ingeniously bringing to light traditionally overlooked and marginalized perspectives.

At the 38th Panorama, Gabriel Massan presents a new development of his work *Baile do terror* [Dance of Terror] (2022–2024), drawing parallels between the escalating global tensions and violence, and the traumas of deadly brutality perpetuated by the “war on drugs” in the Rio-São Paulo axis. In this regard, the foundations of his work are informed by his experiences in Baixada Fluminense, where he was born and raised, and his experience as an immigrant since moving to Berlin, Germany, in 2020. Specifically developed for the exhibition, the multiperspective installation consists of projection screens, speakers, lights, and sculptural furniture. Its immersive nature reinforces cosmology and common concepts in the artist’s practice, providing a situation of sensory displacement and serving as a tool to challenge colonial paradigms and distorted conceptions of the so-called “Third World,” and underline the power of imagination to affirm alternative forms of life.

Ivan Campos

Rio Branco, AC, Brazil, 1967

The dense and warm forest reveals its mysteries in the labyrinthine intertwining of leaves, branches, trunks, creatures, and stretches of water. These elements dissolve into each other, forming a single living mass of heat, an organic cauldron that simmers with the potency of life forms and their ecological games.

Ivan Campos’s work involves you in order to engulf you: the grandeur of the forest overflows the canvas and swallows everything around it, entwining the viewer in a biological and spiritual web formed by infinite connections. His paintings evoke visions, in which we can see invisible planetary relationships, as if a veil had been lifted for us to access other dimensions through the mundane nature. Interested in botanical anatomy, his process is guided both by the force of intuition and by lots of mathematics, involving calculations that divide spaces and distribute elements on the canvas. Within parameters previously established by the artist for each painting, he conducts a meticulous study to position his living beings and their interactions, creating links in space and racking his brain to find the balance between vegetation, animals, and that which cannot be seen. This is how his work creates harmony amidst the chaos of environments in constant disputes. In his paintings, there are no empty spaces, and nothing is idle; everything is dynamic, and every corner beams with power. In this Amazonian “horror vacui,”³ the themes and motifs of which are always reiterated, we see the vital sap that permeates and mobilizes all things, the plurality of forms and agendas of the forest, and the dance of entities in communion, agreed upon in a continuous and eternal state of transmutation.

In the 38th Panorama, the artist presents a canvas of immense dimensions that encapsulates the main aspects of his work. The painting untitled (2008-2010), spanning seven meters horizontally, marked his trajectory as his most challenging project, taking a year to complete and requiring long and spirited daily sessions. In the work’s panoramic view, we see an intricate jungle, full of complexities, where everything is in motion. With few colors, in order to maintain an energetic cohesion, the artist does not fail to underline the blend, the mystique, the profound layers, and the confusion of scales and perspectives that compose an ecosystem. Through greenish and bluish tones and a sensitive and dynamic stroke, the artist constructs a panorama that embodies the pulsating energy that shapes and reshapes everything around us.

Jayme Fygura

Cruz das Almas, BA, Brazil, 1951 – Salvador, BA, 2023

Under the hot sun of Salvador, the appearance of a masked figure in the streets traverses the memory and spirit of the city. Clad in his indescribable metallic armor, he makes noise wherever he goes, gleaming with every step, embodying the awe of life, blurring the boundaries between body and context, art and life.

Jayme Fygura’s radical practice is forged in the blend of the spirituality of the Orishas and the brutality of the urban context. His work combines the tradition of metal sculpture, marginal poetry, rock, and other forces to generate a dense, heavy work, whose gravity responds forcefully and passionately to daily oppressions and violence. A sculptor, painter, performer, and musician, Jayme Fygura has never been seen without a mask and became famous primarily for his hyperbolic “attire,” complex garments that amalgamate a series of materials. By not revealing his face, the artist was able to create other images for his identity, elaborating his own mutation and embracing the potency and contradictions of his effigy. With these existential exoskeletons that he wore as if they were an extension of his body, Jayme Fygura took to the streets, eliciting concerned and curious glances, choreographing through alleys, transforming the landscape from his scale. His sculptures and paintings incorporated as themes helmets, breastplates, boots, and tridents, but also entities and creatures from other dimensions, free abstractions, universal symbols, and syntheses of Brazil’s organic nature.

Disembodied during the conception of the 38th Panorama, Jayme Fygura is the only artist in the exhibition who is not alive. His participation in the show pays homage to his strength and unique artistic

contribution to the history of Brazilian art. His concise and dense work presentation bears witness to his profound legacy through three oil paintings and characteristic objects from his metal garments. The group of works underscores central aspects of the imagery that surrounded him: pointed helmets, a trident, and explosive figures, linked to fire and the spiritual and material transformation.

Jonas Van & Juno B.

Fortaleza, CE, Brazil, 1986 & 1982

A mystical bird flies swiftly, cutting through the sky. Its brilliance can blind the eyes, and its irradiation transforms everything it touches. Light manifests at maximum speed, engineering previously impossible journeys, creating energy portals yet to be envisioned, and fostering profound metamorphoses.

Jonas Van and Juno B. are artists who have been collaborating as a duo for some time, navigating the intersections and complementary elements between their practices, notably their interests in radical transformation processes. Through videos, objects, and immersive installations, the duo works at the boundaries between critical thinking, fabulation, spirituality, and the handling of matter, investigating the phenomenon of transmutation and the existential possibilities related to the reinvention of the body. Jonas Van, influenced by critical theory and the practice of speculative fiction, uses mineral elements and imaginaries of monstrosity. His work creates intimate narratives that explore physiological, linguistic, and temporal discontinuities, always from a perspective of breaking with established configurations. Juno B., on the other hand, is guided by mutations and transgressions that move adaptive landscapes, challenge the rigidity of genders, and strain the limits between aesthetics, ethics, and politics. To circumvent rational matrices that regulate life, his practice employs the appropriation of objects and material mixings to provoke specific sensations and shift perceptions, in a counter-hegemonic exercise that embraces the complexities of the biological condition in the postindustrial era. Together, the artists cross physical dimensions and extraterrestrial phenomena to propose conceptual syntheses distilled into narratives that harness the extraordinary to mark what is profoundly common to us.

At the 38th Panorama, the collaboration between Jonas Van and Juno B. resulted in the immersive video installation *Visage* (2024), an engaging environmental experience that combines sculptures and furniture made from automotive parts, light, sound, and video. The work proposes a play between drive-in cinema and the allegory of the car as a time machine. It reimagines the myth of the “Pavão Mysteriozo”—a legendary figure from Brazilian Northeast popular culture—as a being capable of flying at the speed of light and becoming visible to those in advanced stages of transition, whose temporal perceptions do not follow conventional linearity. Inspired by the tradition of *cordel* literature and dialogues with writer Octavia E. Butler, this science-fiction work weaves connections between language, trauma, and temporality, proposing a spiritual journey through the fissures of space-time, where the body gives way to the spirit to engender transdimensional displacements. The journey traverses morphological landscapes and immaterial topographies between glaciers, volcanoes, and sandy terrain, introducing new perspectives on magic, dreams, and the possibilities of existence beyond known limits.

José Adário dos Santos

Salvador, BA, Brazil, 1947

Iron meets fire. What was hard, melts. It is shaped, erected, cast, and welded. It becomes a key, an icon that connects, receives, and settles. A spiritual conduit, a tool that transforms.

José Adário “Zé Diabo” dos Santos, is one of the most notable blacksmiths in Bahia. He began working the forge as a child, learning his craft from his masters: the blacksmith Maximiano Prates and his patron, the orisha Ogun. His practice combines elements of Afro-Brazilian religious cultures with an emphasis on Yoruba traditions, taking iron as raw material, instrument, and object of devotion. His “tools” — as he calls his pieces — are made as ritual works for the orishas

and other entities, especially those associated with this metal, in such a way that the artist molds with earthly material an activator for spiritual connections. In this sense, his tools are used in *assentamentos* — the name given to the homes of deities and entities — and can take on different forms depending on the energetic intentions that lend them life or the function they will assume. Among the countless formal inventions that make up his complex lexicon, there are tridents, arrows, birds, silver leaves, among other elements. What they all have in common is a dense aesthetic charge, affirming his distinctive style. They are icons that incorporate mysteries, channeling the ancestral force of iron and spiritual presence. As talismanic instruments, his works are symbols of power, transcending representation to establish a direct connection with the sacred.

In the 38th Panorama, José Adário dos Santos presents a set of pieces that testify to his sculptural mastery and profound spirituality. However, these are works created to circulate in exhibition spaces such as museums and galleries, unlike those made with the intention of being initiated in the *terreiros* connected to Afro-Brazilian religions for sanctification. The group of works reflects the rich cultural heritage of Candomblé and the metallurgical knowledge that crossed the Atlantic Ocean, and affirms the technical skill and artistic sensitivity that define José Adário dos Santos’ work. These pieces refer to distinct deities and entities: there are tools dedicated to Ogun Oniré, Oshosi Odé, Agué, Padilha, and Eshu. Presented with due totemic reverence, they establish a fascinating symbolic ecology as well as an energetic circuit linked to different vital forces.

Joseca Mokahezi Yanomami

Yanomami Indigenous Land, RR, Brazil, 1971

The intertwining of the visible and the invisible gives shape to the images of the forest-land, where the jungle, the animals, the Yanomami, and the xapiri pë (auxiliary spirits of the shamans) converge in the infinite cycles of grounding and enchantment.

Joseca Mokahezi Yanomami’s work is rooted in the culture of his people, reflecting the nature, the beings, and the mystical elements that inhabit the yanomami forest-land. His drawings, sensitive and full of nuances, synthesize the daily life of the community, the fauna and flora, the shamanic sessions, and the stories passed down by the elders that the artist etched into his memory and later depicted. There is also a dreamlike dimension to his work, where dreams serve as a space for study and reflection, opening streams of images that are then transferred to paper. His practice is characterized by stylized lines, large color fields, and detail markings through pointillism and repeated patterns. Through this pictorial synthesis, scenes, figures, and activities emerge bearing witness to the forest’s plurality, the ineffable brilliance of waterways, and the coexistence of different beings, both visible and material, as well as those inhabiting dimensions accessible only to the shamans. In this way, they express the rich yanomami cosmology and their understanding of the creation and maintenance of the world. Titled in broadly descriptive terms, his works not only preserve essential memory but also serve as fighting tools in the struggle against structural oppressions and extractive activities that threaten the forest and the very existence of the Yanomami people. By transliterating these narratives into drawings, the artist asserts his people’s resistance, celebrating the Indigenous way of life in the face of growing external threats.

Joseca Mokahezi Yanomami presents ten new and previously unseen works at the 38th Panorama, displayed in a circle, as if floating in space. In warm compositions, the artist reaffirms his unique style while also expanding the depth of his work with visually dense and charged solutions. These drawings depict animals and plants in their spiritual capacities and material functions, shamanic activities, and the portals between realms. With his characteristic balance between the complexity of the themes and the lightness of the approach, the artist skillfully explores the intricate ecological implications that shape the planet. One of these works, created especially for the Panorama—in dialogue with its conceptual provocations—recounts the myth of fire, revealing how a discovery and a great collective articulation, involving

jest and pirouettes among all beings, made it possible to harness this transformative element for vital conditions.

Labō & Rafaela Kennedy

Belém, PA, Brazil, 1995 & Manaus, AM, Brazil, 1994

The heat emerging from the depths of the earth bursts forth like magic in the forests and rivers, like the breath that nourishes and sets things in motion, shaping, sustaining, and transforming all bodies.

Labō and Rafaela Kennedy develop their work in deep connection with the natural and cultural elements of their respective hometowns, Belém and Manaus. The artists weave visual narratives from the intimate contact with organic materials from forests and rivers, the dialogue with oral traditions, and the experiences in electrifying urban settings. Their joint creations, often materialized in photographs, use local landscapes as backdrops for moments of emancipation of hybrid, dissident, non-normative bodies linked to other dimensions. In this sense, their works challenge fixed notions related to ecology and technology, gender performances, interspecies relations, and the intersection between earthly matter and the spiritual realm. Labō draws from her roots in Amazonian culture and the transmission of ancestral knowledge to employ inventive techniques in handling riverside materials, recontextualizing earthly elements into garments, devices, sculptures, and installations of rare visual strength. Rafaela, in turn, focuses her practice on photography, stitching narratives between documentary and fabulation, spontaneity and staged moments, to create visually charged with emotion and meaning. The garments featured in her works, crafted from collected materials—such as straw, seeds, and plants—or linked to local activities—such as natural fabrics and ropes—play a crucial role in this creative process, transcending fashion to become tools of new fictions and essential components of the visual narrative. In the duo’s works, elements of everyday life merge with the extraordinary, so that mythical aspects—sometimes intentionally directed by the artists and sometimes spontaneously found in daily life—resonate in their inventions. Through the interplay between the use of organic matter, the vibrancy of the LGBTQIA+ scene, and influences from local mythologies, the duo creates images with high visual impact, imbued not only with telluric forces but also with magic and mystery, discussing how we transform ourselves to express our subjectivities.

For the 38th Panorama, Labō and Rafaela Kennedy present a series of photographs that delve into the interplay between natural phenomena and urban settings in Northern Brazil. The images, populated by extraordinary figures with natural armors that reconfigure the body, create visual narratives that underscore life’s capacity for transmutation on the planet and its intrinsic relationship with beings from other dimensions. In this warm visual brew, what is most material reveals the intangible, just as what is ancient merges with the dizzying transformations of the contemporary condition. In this sense, these talismanic images invoke forces from other times and dimensions to rethink our place in the present and project possible futures.

Lais Amaral

São Gonçalo, RJ, Brazil, 1993

The fragmented image reveals itself through sensations and meanings translated into textures and nuances, flirting with a landscape that is both mineral and imagined. Overlapping rocks reflect the sedimentation of memories, the movements in the geological ravine of the sensitive, and the crevices through which the echoes of distant mysteries resonate.

Lais Amaral’s painting is characterized by juxtaposition, creating an amalgam of color fields, stains, lines, and textures that transcends figuration. The artist works within a system that is both arbitrary and open to the viewer’s imagination, with compositions that radiate the spiritual potency of pictorial experimentation. Her brushstrokes produce lacerating fissures that traverse different levels and electrifying encounters between tones and strokes—often through ruptures and contrasts. The result is fragmented and expanded landscapes, where masses and particles seem to sediment into a continuous flow of energy. The presence of implicit horizons, counterbalanced by the

verticality of the brushstrokes and the inclusion of pinpoint elements, imparts dynamism and a unique sensitivity to her work. The morphology that emerges translates feelings and intentions into abstract fields reminiscent of topographies and the agency of elements, revealing the infinite layers of soil and subject.

Laís Amaral participates in the 38th Panorama with two paintings from the series “*Como um zumbido estrelar, um pássaro no fundo do ouvido*” [Like a Starry Buzz, a Bird in the Bottom of the Ear], *Untitled I* and *Untitled II*, both from 2024. These landscapes, created with acrylic on linen, feature a series of interlocks and overlays of forms and textures in a dynamic balance, full of intricate details. The almost-tactile surfaces, resembling cutouts from larger visual fields, reveal energetic currents in action, evoking different temporalities and types of movement.

Lucas Arruda

São Paulo, SP, Brazil, 1983

The diffusion of light gives way to intangible energy, which architects the foundations of the world. The movements of clarity trace a shifting horizon, from which emerge sensations and mental states that underline the indefinite and transitory nature of life.

Lucas Arruda’s work is a continuous exercise in exploring experiences around the landscape, investigating the formal qualities of certain earthly visions and their connections with mental exercises and states of mind. However, his paintings are not representations of places in the world that we can locate on a map. In his hands, the theme of landscape, as old as the history of art, is transformed into phantasmagoria, a way to reflect on how we perceive through the mediation of light and to instigate our ocular and extrasensory faculties. Mists, beginnings and ends of the day, maritime scenes, moving forests, and abstract chromatic fields are recurring themes in his works, always revealed with dynamic depth. The temporal suspension and the ephemeral and imprecise aspect of these scenarios helps to understand the existential paradox between melancholic nostalgia and the desire for revelation. In common, his paintings bring an energetic density, a high atmospheric charge, and a magnetic charm that engulfs and submerges the viewer in a delirious and blurred episode, highlighting the intricate relationships between what is seen and what is felt.

The artist’s participation in the 38th Panorama includes seven paintings, forming a constellation that offers a panoramic view while also injecting new vigor into his work. Presented in a hermitage of sorts, the works invite the visitor to access their inner mysteries through active contemplation. Outside this sanctuary, two agitated tropical forests guard the entrances. The secret of the place is symbolized by a highly dense image displayed between the jungles, constructed between a landscape of a horizon, an astronomical phenomenon, and a spiritual experience. Inside, the mystical nature of the space is reinforced by a large vertical painting—a format seen only once before in his production—which occupies the center with a composition of minimal figuration and broad color fields, featuring at its core a blazing star surrounded by meteorological phenomena, architectural structures, and symbolic elements. On one side, a large monochromatic painting invites the viewer to dive into a deep green, like a vortex where sensations and meanings flow. On the other, a pair of paintings reformulate landscapes from a metaphysical approach, combining material elements with abstractions. As a whole, they evoke a primordial heat, whose activation can initiate processes of physical and subjective transformation.

Marcus Deusdedit

Belo Horizonte, MG, Brazil, 1997

The tension between objectual and phantasmic forces triggers the restructuring of spaces. Feverish displacements, crossings, and juxtapositions jolt the gaze, opening fissures in the structures that support regimes of visibility, imagination, and power.

Marcus Deusdedit’s research uses remixing as a tool for radical imagination to propose reconfigurations and displacements of familiar codes. The artist processes information from diverse sources—such as personal archives, elements of mass consumption, and images from the

internet—to infuse the fields of architecture and design with the thought and aesthetics originating from peripheral contexts, addressing the interplay between race and the arbitrary boundaries of cultural valuations. Through the juxtaposition of images and materialities of various natures, as well as the recontextualization of signs and objects, the artist creates frictions within the aesthetic fabric that constitutes our social imaginary. His collages, objects, videos, and multimedia installations weave threads between aesthetics, politics, and functionality, reflecting on how the images and objects we produce shape our perception of the world, either affirming or erasing subjectivities. In his work, common objects can become tools for historical and metaphysical discussions, and personal and family memories can give rise to soundscapes and spaces of immersion. His work questions the dynamics of power and visibility in the age of mass culture and superinformation, where peripheral cultures are beginning to play an essential role in shaping the core of Brazilian culture, despite the persistence of structural inequalities. In this sense, Marcus Deusdedit’s works highlight, through conceptual maneuvers and material couplings, the contrast between the fluidity of ideas and the rigidity of structures, proposing a critical reflection on the formation of contemporary society’s sensitive fabric.

For the 38th Panorama, Marcus Deusdedit presents a commissioned work that extends his investigation into object editing, reformulating a piece of fitness equipment to discuss social and political issues. This reconfigured gym station is set in dialogue with a video in which we see a digital and idealized human figure, drawing a parallel between brutalist architecture—with its use of volume and mass to project images of power—and processes of muscle hypertrophy. In this sense, the work questions the performative demands placed on the Black body at the expense of the possibility of abstract thinking, highlighting the systemic tension between these points in the complex balance between weights and pulleys.

Maria Lira Marques

Araçuaí, MG, Brazil, 1945

Life forms spread across the world, manifesting their warmth, stretching their limbs, and inventing their contours. Nameless creatures and signs run, carrying the substance and senses of the three realms, like living testimonies to the force that shapes the earth.

Maria Lira Marques’s works celebrate the movements of nature and its eternal cycles of transfiguration. With nearly five decades of production, the artist uses ceramics and drawings made with natural pigments on paper and stones to depict intense natural phenomena and establish rich symbolism. Mineral landscapes, scenes from fauna and flora, elemental beings, and diverse hybridizations connect in the time of vital creation, revealing the ceaseless motion of life in expansion and eternal transformation. In this way, she translates the mystery that surrounds and constitutes us through a rare combination of elegance, humor, and precision. Her deep connection with the Vale do Jequitinhonha—where she was born, grew up, and still lives—is reflected in the creation of a vocabulary that is as broad as it is cohesive, as simple as it is complex, and which raises ecological and aesthetic questions from the Brazilian *sertão* [hinterlands]. The intense heat of the region manifests in the vibrant colors and gestures of her figures, highlighting the crucial moment when things transmute in response to the demands of life. In this sense, the artist weaves echoes and presences of archaeological sites, Indigenous cultures, *quilombola* communities, and the successive occupations of this territory. Between the spontaneous revelation of matter and the affirmation of her Black and Indigenous identity, her work is also informed by historical issues, synthesizing the resistance and struggle of historically oppressed peoples. Through her pieces, the artist celebrates the strength and resilience of the cultural matrices of her upbringing, reflecting on the erasure faced by certain communities and reaffirming their roots as a source of inspiration and creative power.

At the 38th Panorama, Maria Lira Marques presents a series of over ten drawings on stones. Each piece is marked by figures rendered

in ochre, brown, and yellow tones, revealing an expressive ecology of plants and creatures in their interrelationships with each other and their environment. It is as if the remnants of the earth’s heat have permeated the surface of these mineral fragments, converting them into timeless testimonies of the mechanisms through which life incorporates and develops in the world.

Marina Woisky

São Paulo, SP, Brazil, 1996

The creatures shine, parading their undefined nature as living testimonies of planetary metamorphoses. Whether animals or stones, in liquid or solid state, everything dissolves and recomposes, in an amorphous confusion between things and their representations, between background and surface, between the world and its signs.

Marina Woisky’s work stems from an interest in the magnetism of certain images and the phenomena of visual reproduction under the massive and ever-growing flow of information. Informed by rapid image-transfer techniques and the foundations of baroque art from Minas Gerais, her works give life to image-objects whose ambiguous forms and undefined content intrigue the observer like unsolvable enigmas. Horses, dogs, shells, flowers, mythical beasts, columns, and other architectural ornaments emerge reconfigured through a radical process of image manipulation. In the transitional space between the two-dimensional and the three-dimensional, her practice involves researching, editing, and printing photos, sewing fabrics, filling with cement and concrete, and finishing with resin. By working with images taken from her photographs or the internet, books, and magazines, the artist reinterprets universal motifs, icons from art history and mass culture, or everyday elements. These images, imbued with symbolism, are combined with the material complexity of sculptural embodiment, inhabiting a gap between the familiar and the strange. Unusual visual solutions emerge, with a high dramatic charge, playing with scales and blurring the line between plane and relief, hard and soft, dry and wet. In the unique repertoire created by the artist, it is impossible to speak in terms of categories. Permeated by amorphous beings, more or less recognizable figures, and bodies that seem alien, the strange ecology created by the artist stimulates the senses and shifts the gaze, pronouncing the magic of images that are always in transformation.

At the 38th Panorama, Marina Woisky presents an installation consisting of a series of new pieces made specifically for the exhibition. The artist takes scientific illustrations as a starting point, combining different eras and regions to demonstrate the movement or evolution of biological life on the Earth’s surface. The sculptures explore different forms, colors, and textures, arranged as if inhabiting an ideal landscape, capable of synthesizing the morphologies of a long and indeterminate biological period. The bodies in this collection, formed by reptiles, birds, horses, ornaments, and other unidentifiable elements, blend into a vibrant ecosystem, highlighting the mystery of the continuous transfiguration that injects life into the planet.

Marlene Almeida

Bananeiras, PB, Brazil, 1942

The colors reflected in the rock hold within them the energy of the Earth’s core. Their stories are told in layers and textures that permeate the pores of every corner. Grains and stones reveal their journeys, their frictions, their slides and erosions, between the sky and the ground, under suns and rains, in the countless cycles of an infinite journey.

Marlene Almeida began her work over fifty years ago, inspired by the chromatic vibration of the coastal barriers of Paraíba. For the artist, it is in field research that the artwork first happens: in the encounter of colors, textures, and smells of each soil. Her practice involves meticulous and interdisciplinary work through artistic-scientific expeditions around Brazil and the world. During her travels, she absorbs knowledge and collects samples of the Earth, which she then catalogs, processes, and transforms into the foundation for her works. In her studio-laboratory, fragments of rocks and clays carefully separated into jars form an

immense archive that holds the molecular memory of the ground from which they came. Between science, alchemy, and poetry, it is there that the artist transmutes residues of cliffs, valleys, plains, hills, roads, and caves into raw material and metaphor. By using procedures common to the fields of chemistry, geology, and archaeology, her process articulates investigations into the stability, durability, and other characteristics of each soil with philosophical reflections on the telluric ancestry and polychromatic sedimentation of its entrails. Through experiments with the spectra and nuances of natural pigments from each location, the artist reworks the essences of the Earth’s crust. Between solid and liquid states, her paintings, sculptures, and installations synthesize and reimagine the experience of the planet, proposing immersions among earthy tones that both affirm memory and conjure new meanings for the places where the artist has been.

For the 38th Panorama, Marlene Almeida presents two works with distinct dynamics. *Derrame* [Spill] (2024) is a new installation made with raw cotton cutouts dyed with pigments derived from basalt, a volcanic rock that, when decomposed, produces clays from which dyes are extracted. Impregnated with shades of terracotta, ochre, brown, and gray, the fabrics carry a high energetic density, embodying the temperature of the earth and the history of the various locations from which they were collected.⁴ The artist links the pieces together to form a mountain that winds through the space, evoking the animism of rocks in continuous transformation. In the other work, *Tempo voraz II* [Voracious Time II] (2012), Marlene Almeida reflects on existential issues in the face of the fleeting nature of life. The artist reinterprets the millennia-old use of hourglasses as human devices for measuring time and giving it materiality through the sand that flows inside glass capsules. The work, which is part of a series initiated between 1999 and 2000, consists of five raw cotton sacks filled with soil from different places in northeastern Brazil and dyed, in the lower half, with pigments from dark earth. The resulting image presents a contrast between light and dark, positive and negative, heat and cold, emptiness and fullness. In these hourglasses where both sides are sealed, the immobilized sand manifests the desire to stop time. However, the contrast we perceive seems inevitably alive, much like the voracity of time, which allows and consumes everything, which creates and destroys everything.

Melissa de Oliveira

Rio de Janeiro, RJ, Brazil, 2000

Precision cuts, hair to the ruler. Engines roaring. Motorcycles soaring, pillion riders with crowds. Party days, bodies and caresses, naughtiness and cunning, insubordinate joy, chaos and invention.

Melissa de Oliveira’s work is deeply rooted in photography but also extends to objects and installations, always keeping the image at its core. With a sharp eye and wholehearted involvement, her practice involves daily immersion and a profound connection with what and whom she portrays, transcending the boundaries between viewer and subject. Her main themes are the peripheral street cultures in their most effervescent manifestations, marked by inventiveness and bold intention, with energy at its peak, always incendiary and electrifying. Attuned to historical oppressions and the visibility regimes of contemporary society, the artist strives to build images that affirm life and creative power, confronting stigmatized and objectifying views that constrain narratives about these territories. Since 2019, she has been documenting the everyday life in Morro do Dendê—located in the northern zone of Rio de Janeiro, where she was born and raised—shedding light on the aesthetics, leisure, and self-esteem of the local youth, in contrast to the recurring narratives that link these spaces to violence and poverty. Her photography, therefore, not only documents experiences but also serves as a tool of power and visibility, revealing a complex and diverse universe where popping wheelies and distinctive haircuts become symbols of resistance and cultural expression. Her photos overflow with spirited moments, affectionate exchanges, and, above all, the strength of untamed fun.

In this Panorama, Melissa de Oliveira presents two works related to her experiences in the world of *grau* [wheelie culture]. The

images, produced with acquaintances and family members, depict the practice of popping wheelies on motorcycles in daring and flashy maneuvers. This expression has increasingly been celebrated as an aesthetic form and has mobilized significant cultural events. These happenings, which involve competitions and feature team shirts, flags, and stickers, are organized with seriousness and massive participation. Always intense, they transform streets into stages where acrobatic skills are displayed alongside music and side activities, strengthening community bonds and promoting local cultural identity. In the photographs, two common scenes from preparatory rehearsals capture the sharp edge of this culture that intertwines skill, risk, and excitement.

Mestre Nado

Olinda, PE, Brazil, 1945

The molded clay resonates with the mysteries of the four elements: it originates from the earth, is softened with water, consecrated by fire, and activated by air. The amulet-instrument with its curved shape and precise openings sings its forms, vibrating the vital energy of future matter.

Mestre Nado, as Aginaldo da Silva is known, is a sculptor-instrumentalist who creates singing ceramic pieces. His art comes from his intimate relationship with clay, from which he shapes various forms which, in turn, mold the artist’s life. As a child, Mestre Nado began by molding toys with clay taken from the riverbanks in the Zona da Mata region of Pernambuco. As a teenager, he started working in pottery workshops, where he learned to make *quartinhas*—ceramic lidded vessels that keep their contents cool—and clay filters. Over time, his talent and devotion to the craft led him to refine traditional techniques and invent his own, discovering ideal mixtures and points in the clay to mold and withstand the intense heat of the kiln. When he began his own artistic production, Mestre Nado delved into his memories for inspiration: the whistles he made as a child with pumpkin and coconut stems and the singing of the potters while they worked. Thus, from a hollow ball, the first *Flauta Nado* was born—his version of the ocarina, an ancient wind instrument—revealing a unique talent for infusing clay with sound. In his skilled handling of the material, between molding and firing, his quest is for new notes and octaves with perfect tuning, producing a collection of original musical instruments. As universal tool-icons, they evoke both pre-Columbian material culture and artifacts from a distant future. His pieces come in various shapes and, naturally, different sounds. There are zoomorphic sculptures that allude to whales and anteaters, and others that resemble shells and fruits. Some are simpler, with rounded synthetic shapes, while others are intricate, seeming to amalgamate parts of different natures. In common, these works, which are often also made to be played, carry his unmistakable style, balancing the rawness of the clay, ornamental solutions, and experimental musicality. They are both talismans made from the encounter between earth, water, and fire, and devices that, under the infusion of air, sing their forms, propagating a wide range of sounds.

At the 38th Panorama, Mestre Nado presents three new works created specifically for the exhibition. These are large-scale pieces—a rarity in his production—that resemble types of wind towers, reminiscent of instruments that require the use of the whole body to be played, such as the bagpipes. As sculptures, their organic forms evoke the spontaneous geometries of nature, whether tubers or animal architectures—like those of termites and ovenbirds. Imbued with a totemic intent, the works are constructed by incorporating different pieces that, clustered together, form a complex structure and mark a strong corporeal presence.

MEXA

Created in São Paulo, SP, Brazil, 2015

The apotheotic scream and extraordinary gestures decree transmutation as our unavoidable destiny. The spell cast through language provokes a fatal shattering, with fragments projected to represent and confuse, to spread memory and celebrate imagination. The mirror broken into infinite fractals reflects the world as it is but allows it to be reconstructed in many other ways, making the reinvention of oneself and others possible.

The genesis of MEXA is tied to the effervescence of downtown São Paulo, with its strengths and hardships. The collective—formed by people from various parts of Brazil, predominantly LGBTQIA+ and in situations of social vulnerability—has its roots in human rights activism and, above all, in subjective and material transformation through critical thinking and artistic inventiveness. Faced with existential abysses, the group works at the intersection of radically biographical experiences and the collective ebullition of the city’s streets, using autofiction and performative action as key ingredients for their dramaturgy. Moving back and forth between different poles, MEXA’s works are marked by the transgression of limits and the conjugating of extremes: the absurd and the mundane, abundance and misery, voracious joy and deep melancholy, violence and affection, the street and the museum, life and death. Their hypnotic and captivating performances combine experimental theater, music, dance, and “spoken word” with direct engagement with the audience, embracing the risks of mixture, improvisation, and spontaneous exchanges. Through different languages and strategies, the collective creates intense and immersive situations to circulate narratives that emerge between the harshness of material reality and the fervor of explosive creation.

At the 38th Panorama, MEXA presents the performance *A última ceia* (abertura) (2024) [The Last Supper (Opening)], a spin-off of the play *A última ceia* [The Last Supper] (2024)—still unreleased in Brazil—following an inaugural season in Europe. In this work, a group that is about to disband decides to stage its final performance. Faced with the fatal announcement, the occasion turns into a farewell, a final meal in which everyone must confront the imminent dissolution of a shared identity and the effects that this act will have on each one. Throughout the feast, the collective discusses what image they should create as their final record while holding their last supper in the exhibition space, together with the audience. At the end of the performance, the entire setup is dismantled, leaving only the speakers, which will emit the remnants of the dinner and the photo MEXA decided to produce as their last image. In this fiction, whose represented threats are often real, the group subverts the well-known biblical narrative depicted by Leonardo Da Vinci—whose painting lends its title to the piece—to reflect on life, death, reinvention, and immortality. Blending documentary and surrealist experimentation, the work uses a moment of high pressure to address the many ways of living and dying in light of the importance of sharing, the existential role of a collective, and the possibilities of existence after the end. Invited to partake with MEXA in this mix of ritualistic banquet and reckoning, the audience is swept up in an ecstasy of emotions in a situation from which no one will leave unchanged.

Noara Quintana

Florianópolis, SC, Brazil, 1986

Layers of materials and meanings travel across eras and territories, accumulating information that juxtaposes itself into amorphous and anachronistic masses. The memory of cosmic dust and the planet falls upon the paradigms of coloniality and modernity. From the rubber tree to concrete, from fossils to spaceships, the breath of history winds around us, presenting the same questions always renewed under the signs of new times.

Noara Quintana’s work is centered on the historical implications and physical qualities of objects related to geopolitical issues that divide and direct the world. Through installations, sculptures, objects, and expanded drawings that absorb and reformulate familiar elements, her work offers critical readings of the colonial and modernist legacy, revealing symbolic and economic exchanges, architectural forms, and narratives that constitute aspects of the contemporary social imaginary. At the boundaries between the poetic and the political, the artist combines historiographical research and speculative practices to think about processes of construction and deconstruction of landscapes and territorialities. Themes from the past and visions of the future intertwine in the “total time” of the now, placing us before urgent and unavoidable questions. In her work, vegetal and animal elements merge with everyday residues and advanced technologies, forming cultural complexes between

the forest and the industry, the original territory and the capitalist society. Through a radically material approach—exploring unusual textures and solutions—and imbued with poetry and metaphor, her work brings stratified meanings to the surface, deeming tangible the sedimentations of contrasts and contradictions.

The artist presents two new works commissioned for the 38th Panorama. The first, *Satélite Esqueleto Âmbar* [Amber Skeleton Satellite] (2024), from the *Futuro fóssil* [Future Fossil] series, configures a space object gravitating over the exhibition space. The piece, made with aluminum, pure silk organza, graphite, polyurethane rubber, and phosphorescent pigment, functions as a mix of human infrastructure symbol and support for a drawing launched into space as a way to encapsulate the memories of the terrestrial soil and navigate them through the infinity cosmos. In the second work, titled *Gengiva de fogo* [Fire Gums] (2024), a large, red, amorphous mass hovers over our heads. This indescribable amalgam resembles lava in which various indices of material life on the planet have merged into a single body, with no beginning or end.

Paulo Nimer Pjota

São José do Rio Preto, SP, Brazil, 1988

Amidst spots of color and heat, universal clichés and regional scribbles swirl alongside classical and vernacular traditions, high art and cartoons, masks and vases, weapons and monsters, lust and awe, tension and celebration. All together and at the same time, in a single plane of action, weaving global fables in an anarchic mix between the harshness of the world and the free will of imagination.

Paulo Nimer Pjota’s work assimilates collective phenomena that transcend temporal and geographic boundaries, emphasizing, through strange and chaotic paths, the universality of the human experience. His pieces are born from reproductions and remixes of diverse elements, like a musician who uses samples and beats to compose his rhymes. His symbolic repertoire includes elements from organic life, mythologies, social discourses, and the material culture from all five continents, ranging from antiquity to the pop universe and mass culture, from the canons of art to street manifestations and everyday banalities. Based on this extensive iconographic research, the artist transposes, overlays, and rearranges images that reveal, like archaeological evidence, the amalgamating and transcendental process that forges singular yet interconnected cultures. Between the randomness of the arrangements and a meticulous pictorial practice, intense compositions emerge, always with an energetic base marked by large fields of color, in which a constellation of suspended bodies appears as phantasmagorias of history. In each new composition, Paulo Nimer Pjota elaborates on the nature of these informational codes operated by infinite subjects, traversing centuries, transforming and accumulating new meanings. Through rhythm and repetition, the artist orchestrates the reproduction of these signs to investigate the mechanisms that originate and disseminate them in the era of ultra-communication. Like suspended moments in a vast stream of consciousness, each work triggers memories, sensations, and psychological states. In common, his works affirm a politics of contamination and a spiritual vision guided by the notion of continuous transformation, where everything ebbs and flows in a great cosmic flux.

At the 38th Panorama, Paulo Nimer Pjota presents a new work created specifically for the exhibition. Across five canvases, the artist creates a gigantic sea of flames pierced by diffuse sun rays, where animals and fantastic beings blend with legends and still-life elements from distinct cultures, in a hot and exhilarating fusion. The dreamlike setting—inspired by tales that haunted medieval navigators—proposes a paradox between the activation of high temperature and an oceanic backdrop, in a play of reiteration and variation that invites meticulous examination, revealing fascinating details amidst the liquid fire that engulfs everything.

Paulo Pires

Poxoréu, MT, Brazil, 1972

The stone howls, summoning the touch and carving that will reveal sentimental figures in its flesh. The appearance of these forms engraves in the rock a fervent flow of bodies and their passions, unveiling the power that pulses in contacts, gatherings, and rushes.

Paulo Pires’s work unfolds through the acceptance of the raw state of sandstone and the extrasensory listening to natural matter, accessing what it invokes as new possibilities. His process only begins when the stones are “howling”: it is their spiritual disposition that will show the way. The artist’s method—involving water baths to soften and precise cuts to shape—combines sensibility with brute force. To give shape to ideas, Paulo Pires opens a two-way channel between his hands and the substance, forming an energetic current through which feelings and emotions flow between creator and creature. In this interplay, in which the stone is both raw material and a grand metaphor, a sensitive weave is traced between the essence of the rock and the figure of the human body, from which embraces, caresses, dances, couplings, clusters, and other aggregations emerge. Thus, the artist sculpts affections in the mineral, through gestures that correspond to them, embedding a particular synthesis of human dynamics and aspirations in the world. Between hardness and malleability, his pieces offer dynamic images that seem to transform with each new perspective. Through animating the inanimate, Paulo Pires reflects on universal issues as well as subjectivities, everyday narratives, personal experiences, and imaginative tales. There is always the weight of life, but also the flexible capacity for invention and reinvention stemming from the force of creation. In the monothematic scope of his work, the artist asserts similarity through difference, inviting us to see that, while the greater nature is immutable, there are infinite—and ever-renewed—ways of existing.

For his participation at the 38th Panorama, the four works presented demonstrate a balance between Paulo Pires’s recognizable style and the versatility of his compositions. In *Os desejos da pedra* [The Desires of the Stone] (2023/2024), a large-scale sculpture, we see an array of bodies piled into a human mountain. This suggestive aggregation may simultaneously evoke genesis—as if the original clay were there taking forms that would later depart autonomously into the world based on their individual desires—and the dynamics of aggregation driven by hot and impetuous desire, the urge for proximity among different bodies. Viewers can get lost in the richness of details, in each interaction, trying to understand the mysteries involved in this gathering. The untitled artwork (2024) presents a smaller version of this stacking, in a composition that defies gravity. Meanwhile, in another untitled artwork (2024) and *O namoro da pedra* [The Courtship of the Stone] (2021), the energetic density intensifies, focusing on the deep entwining connection between two bodies, where one seems to merge into the other.

Rafael RG

Guarulhos, SP, Brazil, 1986

At the tip of the tongue or pencil, in the movement of celestial bodies and dances, writings emerge to inform and record life. In the concrete inscriptions or invisible lines that connect the stars, some guides will reveal themselves to those who know how to read them. Within each page and every constellation resides a flame capable of opening portals between worlds, creating escape routes, transforming paths into dynamics of power and spaces of freedom.

Rafael RG works on vital connections from two sources of information or raw materials: the spontaneous affection born from his personal experiences and intimate encounters, and documentary research primarily interested in latent memories within archives. Through this interlinking, his work weaves together the subjective dimension with collective experiences, fostering political, racial, and sexual discussions. His erotic relationships, friendships, and other involvements intersect with the expanded spectrum of life in society. His texts, objects, performances, installations, and propositions catalyze imaginaries along the cutting edge that separates documentary records from fiction, straining the boundary between memory and fabrication. Although his work constantly finds

new ways to manifest these ideas, a common intention persists—to create bridges that transcend eras and categories, highlighting the strength of emotional bonds against the harshness of a world organized into arbitrary structures. In this sense, love and bonds among racialized people and historically marginalized groups are recurring themes. By adopting a certain nomadism in his personal life, which directly impacts his research and practice, Rafael RG weaves his intense experiences across many parts of Brazil into a myriad of biographical reflections, chronicles, poems, and other narrative strategies.

For the 38th Panorama, Rafael RG presents two commissioned works that connect and complement each other in their nature: one object-based and the other performative. In the first, the project *De quando o céu e o chão eram a mesma coisa* [From When the Sky and the Ground Were the Same Thing] (2024), the artist retrieves immemorial inscriptions inspired by the observation of the sky. In it, Rafael RG evokes the relationship between the earth and the firmament in the foundation of spirituality, using symbols and writings that hark back to the oldest practices of understanding life on Earth through the movement of the stars. The work references sacred places such as Pedra do Ingá in Paraíba, an archaeological site famous for its pre-Columbian rock paintings associated with spiritual and astrological practices, connecting the terrestrial to the celestial, and to the scriptures of the Cuban secret society Abakuá, whose rich cosmological symbolism preserves cultural resistance amidst the African diaspora in the Caribbean. The artist inscribes these writings with gold leaf applied through the technique of gilding—traditionally used in sacred and baroque art—onto a large rock extracted from soapstone quarries in Minas Gerais. In this work, these two materials widely used in colonial exploration and Catholic tradition are re-signified in a non-Christian cosmology, another sacred realm permeated by poetry and unfettered imagination. In this context, the choice of material symbolizes the fusion between the spiritual and the material, between writing and geology, creating an artwork that is both a physical landmark and a cosmic aspiration.

In the second work, Rafael RG proposes the performance *Ao cair da noite, eu me guiarei pelo brilho dos seus olhos* [As Night Falls, I Will Be Guided by the Brightness of Your Eyes] (2024). This piece involves astronomy professionals who, together with the artist, rework modern Western narratives based on Greco-Roman mythologies about constellations. By using ambient sounds and live readings combined with light projections, the artist creates a symphony that evokes the escape routes of former enslaved people, for whom the trail of the stars offered a chance to break free from oppression and start a new life. Additionally, the work incorporates observations of Indigenous peoples and their stone records, contributing to contemporary memory of different cosmological views.

Rebeca Carapiá
Salvador, BA, Brazil, 1988

Pronouncing iron: twisting the rigid element to release its metallic vibration into the air. This force that converts energy into motion and metal into meaning makes structures creak, like a drill creating new fissures in the world as we know it.

Rebeca Carapiá is a blacksmith-draftsperson, a writer of forms whose work is rooted in the unique handling of iron, the raw material used to create organic contours that evoke abstract calligraphies and enigmatic, dense, and luminous symbols. In her practice, the artist weaves narratives emerging from the tension between the material’s brutality and malleability, creating works that are both free dances and inscriptions of stories rooted in Salvador’s Cidade Baixa and her subjective experiences. Her choreographic sculptures and abstract canvases engage in a continuous dialogue between body, language, and territory, rejecting compulsory representation and simplified categorizations. Plates and rebars are transmuted into fluid lines to reveal a bodily language that navigates between pleasure and labor, manifesting a poetry that liberates the essence of iron from its material condition, allowing it to unfold into multiple dimensions.

At the 38th Panorama, Rebeca Carapiá presents a large commissioned piece for the exhibition that evokes both urban writing and codes from other eras. Her steel-and-copper sculpture forms a text laden with strength and meaning, but whose access extends beyond the boundaries of that which can be easily deciphered. The piece, magnetic and sinuous, invites the observer to traverse a labyrinth of intricate meanings that reveal themselves through proximity and sensitive engagement. Its unique grammar simultaneously articulates materiality and mystery, fluctuation and gravity, discourse and erasure, austerity and transcendence, establishing an autonomous mode of insertion into the world.

Rop Cateh – Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella

Taquaritiua Indigenous Land, MA, Brazil

(in collaboration with Gê Viana [Santa Luiza, MA, 1986] and Thiago Martins de Melo [São Luís, MA, 1981])

On the ancestral ground, under the guidance of the spirits, the dogs of Bilibeu run. Genipap on their bodies and soot on their faces, festivity in their eyes, and the jubilation of the soul in their mouths. They shout their strength under the sun and in the rain, on asphalt and in the forest, traversing the territory to sanctify it and mark it with their own feet.

The process of reclaiming the identity and ancestral lands of the Akroá Gamella people from Maranhão centers around the symbolic celebration known as the “Ritual of Bilibeu,” which creates a fundamental bond between territorial struggle and cultural festivities, ensuring the continuity of the people amidst a context of constant threat and oppression. This ritual is an ancestral practice involving the entire community and is deeply connected with Akroá Gamella cosmology. Bilibeu, the revered spirit, is a mythical figure, a guardian associated with aspects of fertility and protection. Lasting several days, its climax is known as the “Bilibeu dog race,” where participants transform into “dogs,” painted and adorned with natural elements, symbolizing a festive fusion of the human, the animal, and the divine. During this stage, they traverse the villages of their territory in an intense journey lasting about twelve hours, covering over thirty kilometers nonstop across dirt roads, grass, asphalt, mud, and through forests and waterways. At each house they stop, animals and drinks are offered to the “dogs” as offerings to Bilibeu. Physically exhausting, the journey energizes and rejoices the soul, reaffirming the spiritual connection with the land and the spirits.

This event, which syncretizes elements from Afro-Indigenous traditions and Catholicism, is a moment of trance permeated by vows of fertility and prosperity. The procession combines aspects of spiritual ceremony, communal celebration, grand festivity, and political affirmation, and it is also an important rite of passage for the youth, who participate to mark their transition to adulthood, confirming their commitment to their culture and the continuity of their people. Since April 2017, when the community was brutally assaulted by external agents who irreversibly injured several people, the Ritual of Bilibeu has gained even more prominence, being moved from Carnival to the month of the attack. The political self-declaration of the Akroá Gamella people—despite their ethnicity having been officially declared extinct—represents a strong response to a society that frequently questions their identity and rights, and at all costs tries to erase them.

The term Rop Cateh – Alma pintada em Terra de Encantaria dos Akroá Gamella [Painted Soul in the Enchanted Land of the Akroá Gamella], chosen to represent the territory in the 38th Panorama, reflects the essence of the Ritual of Bilibeu. The presentation involved a series of conversations and processes with members of their community Council and the newly formed Coletivo Pyhan—a collective organized as the community’s communication body. Additionally, two Maranhão-based artists, Gê Viana and Thiago Martins de Melo, who already had connections with the territory and whose practices are deeply related to the themes of the Panorama, collaborated on the project. Through essential stitching and alignments, a number of footage—edited into a single video—and photographs by various authors were selected,

documenting the ritual activities with an involved, free, and poetic gaze. A series of manual collages and paintings created by community members in workshops conducted on the territory by the collaborating artists complement the presentation. In these works, visible gestures of affirmation reveal family bonds, community activities, subjective maps of the land, and representations of the fauna, flora, and spirits. The result is a large multimedia panel of expressive visuality, highlighting the aesthetic explosion, creative power, and fundamental discussions on territory, identity, and spirituality as articulated by the Akroá Gamella people.

Sallisa Rosa
Goïânia, GO, Brazil, 1986

The ground rises to take shape through the hands of those who sow, nurture, shape, and outline memories, spinning on a single wheel the warmth of the soul, points of resistance, and visions of the future.

Sallisa Rosa’s work is a continuous exercise in connection with the land and territories. Through sculptures, installations, performances, photographs, and videos, the artist gives expression to intuitive experiences that record events, establish identities, and create fictions about natural phenomena and social relationships, drawing from her roots in the Central-West region. As both an ethical and aesthetic gesture, her practice affirms a commitment to dynamics of sharing and collective constructions, exploring a field of experiences that transcends individual agencies. Elements of the earth serve as both raw material and recurring metaphor, often manifesting in pieces and installations marked by ceramics. Her interest lies in the energy that emanates from the ground, in the traditional processes involving the four elements, and in the understandings of time that traverse this handling of matter. In this sense, the artist molds a handful of earth not only with the sculptural intention of form but also in the quest for a tactile connection with the telluric, as a spiritual portal to other dimensions and temporalities.

Sallisa Rosa presents in the 38th Panorama a set of ceramic spheres marked with graphic inscriptions made with iron oxide. In this series, the concept of “poison” takes on a central role from various perspectives. The construction of these objects relates to ideas connected with poisoning processes stemming from colonial traumas, extractive activities soil management, and personal experiences. In this sense, each piece is a ceramic body that represents an expurgation of toxicities and thus carries a scarification, or a scar engraved as a testament to past intoxication, but, above all, to the organic paths taken by the treatment, the antidote, and its healing doses.

Solange Pessoa
Ferro, MG, Brazil, 1961

Primeval energy choreographs its multiplication. From the heat of the depths, visible forms emerge and spread across the world in their infinite variations. Beasts, plants, stones, and symbols hold within them the chaotic balance between universal kinship and local accents, illuminating the unfathomable secrets that run hot across the Earth’s surface.

Solange Pessoa’s work is a comprehensive treatise on the physical and visual qualities of the vital mystery, evoking images that emerge from the gap between culture and nature to speak of the dream and memory of the Earth. Her works not only address the essential aspects of the biosphere but also seek to reveal the foundations of language as a means of associating both dimensions. The artist works with reverence and deep listening to the call of matter, establishing a mental, emotional, and spiritual connection with the materials she employs. By using rocks, clay, earth, and organic matter, her drawings, paintings, sculptures, and installations resonate with the primordial forces of the planet, like eruptions manifesting latent energies. Through elemental gestures, Solange Pessoa performs exercises of synthesis that assimilate universal questions belonging to all eras and places, while also celebrating their regional manifestations. Her works contain matrices, models, symbols, and archetypes, but also that which is most specific. In the spiraling winds of time, the repetitions and echoes of one thing in another swirl, but so does the singular character that can settle in any

corner, whether as subjectivity or collective custom. Her interpretations of life’s movements deal with the morphology and fluidity of forms, with hybridisms and the dynamics of mixture, and with the thin line between permanence and impermanence, repetition and transmutation. They are aimless clues, sensitive provocations, and existential dances about what surrounds us, what forms us, our origin, our place in the world, and our reason for being.

Solange Pessoa participates in the 38th Panorama with two sets of works, revealing the cohesion of a profound style permeated through a range of media and formal solutions. The first is a constellation of more than a dozen soapstone sculptures, including works from the *Caveiras* [Skulls] (2016), *Fontes e tanques* [Fountains and Tanks] (2016), *Mimesmas* (2016), and *Dionísias* (2017) series, as well as individual pieces. These sculptures underscore the unique character of this dense and malleable metamorphic rock, with its oily and smooth texture, so abundant in Minas Gerais. It has been used since colonial times in the production of utensils, sculptures, and architectural elements, especially during the baroque period. Each stone is sculpted negatively to create inscriptions with minimal patterns: curves, holes, and spirals. They are, therefore, icons bearing patterns observable in all corners—in the celestial dome, in the Earth’s crust, in biological formations—that have been studied and developed by countless societies and cultures. These works offer us ideas of depth and movement, the overlapping of layers, cycles, and renewal processes involving vital flows, evoking an extended temporality, like traces of genesis or a forthcoming era. The second set consists of three ceramic and wool pieces (2019–2024) present themselves as enigmatic mineral residues, fragments of dark rocks or coals. They are totems of high visual density, holding the material potency of times immemorial.

Tropa do Gurilouko
Created in Rio de Janeiro, RJ, Brazil, 2023

The roar of fireworks in the sky and balloons popping on the pavement announce the apothetic departure. The boiling streets overflow with fear and fascination at the sight of the group of enormous gorillas bearing their banners. The noise is loud, and the party makes no concessions, imposing itself with its own rhythm, raising temperatures, transforming life.

The Tropa do Gurilouko is a troupe of “bate-bolas” created in 2023, when an informal gathering among friends gained form and momentum, exploding in power and popularity. The “*bate-bola*”, also known as “*clóvis*” [supposedly a Brazilian derivative for “clown”], is a classic character of Rio de Janeiro’s Carnival, characterized by voluminous and colorful costumes, which include a puffy outfit, mask, gloves, and its trademark: a rubber or plastic ball attached to the end of a stick by a string, used to hit the ground. It is the strong and characteristic sound of this beating that names and announces the appearance of the “bate-bola”, a figure that both scares and entertains. Its creation comes from a reinterpretation of European traditions during the *Folia de Reis* [Three Kings’ Fest] and it took root during the 1930s and 1940s, especially in the northern and western zones of Rio and the Baixada Fluminense. Over time, the troupes began to create narratives for each appearance and to identify themselves by specific colors, patterns, and accessories—such as balloons, flags, umbrellas, and stuffed animals—in addition to their own anthems. Among the themes that emerged are historical figures, celebrities, superheroes, movie characters, cartoons, anime, monsters, animals, and more. With the evolution of tradition, whether by creativity or necessity, the classic “*clóvis*” model also gave way to costumes embodying other figures, such as witches and gorillas.

It is within this highly territorialized cultural context that the Tropa do Gurilouko emerges in the Rio de Janeiro neighborhood of Campo Grande. The group injects new energy into the “bate-bola” tradition, reaffirming its vigor and aesthetic inventiveness. In their fusion of two classic Carnival figures, the “bate-bola” and the gorilla, Tropa do Gurilouko strongly marks the aspects of their local universe. The color and accessories of their costume vary each year, making each appearance unique. The set of pants and jacket requires at least fifteen thousand plastic bags cut into strips to achieve its imposing proportions,

and it is complemented by a mask with glowing eyes and the traditional balloon attached to a stick. Many months of arduous work culminate in an intense spectacle. When the gate of the house where they gather is opened, the group's departure erupts with indescribable energy, under fireworks, smoke, cascading lights, growls, and thuds on the ground, uproar, and laughter. The frenzied troupe embodies its playful mission, playing with the power of collective cohesion, individual anonymity, and the characteristic character. The group blurs the line between terror and fun, merging the sweetness of childhood with the harshness of adult life to create a moment of collective ecstasy. The frenzy they bring with them is the best mix of the mystery, the fantasy, and the joy that define the spirit of Carnival.

The Tropa do Gurilouko marks its presence at the 38th Panorama with an example of the costume created for the 2024 Carnival and a performance by the troupe around São Paulo, in the vicinity of the Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art] (MAC) and Ibirapuera Park. The costume features the representation of a large gorilla with its vibrant yellow “fur,” a tribute to a member of the troupe who passed away the previous year, who was dressed in that color in his last Carnival. The performance aims to create a special appearance of the troupe in another city and cultural territory, and on a date detached from Carnival, highlighting the universal strength of the group's performance.

Zahy Tentehar

Colônia, Cana Brava Indigenous Reserve, MA, Brazil, 1989

Echoes from different temporalities resonate through hybrid landscapes, reclaiming the intelligence and magic of an urgent past to guide us toward an uncertain future. In the juxtaposition of the original forest and new metal mechanisms, the invisible lines of force become tangible presences, shaping the spaces and bodies that inhabit them.

Zahy Tentehar's work is centered on theatrical and audiovisual production, rooted in her origins in the Cana Brava Indigenous Territory. Her creations use the body as an elastic and flexible raw material, understanding dramaturgy and performance as Indigenous technologies. In her poetics, she views life as a grand staging where we are all authors, directors, and actors of our own stories. Inspired by Augusto Boal's “Theatre of the Oppressed,” she sees each individual as a “spect-actor”—someone who simultaneously acts and observes, capable of being moved by thoughts and reflecting on emotions. In her work, the artist investigates the human capacity to create and negotiate truths, constructing social masks that are both coherent and contradictory within behavioral norms. While acknowledging the structural oppression imposed by capitalist society, Zahy Tentehar works with the vision that we are not irrevocably defined by its dictates. As an actress and author, she seeks to transform and transcend these impositions, connecting with her ancestry and the surrounding resistance movements. By using theater and video to reinterpret traditions, her artistic practice reflects the historical strength and cultural adaptation of Indigenous peoples in the face of the complex plots of modernity and the inexorable planetary transformations.

At the 38th Panorama, Zahy Tentehar presents her latest research, which dismantles—through strong visuality and striking symbolism, but also in a sensory manner—the fixed notion of technology. The video performance titled *Ureipy (Máquina Ancestral)* [Ureipy (Ancestral Machine)] (2023) is constructed in two channels, juxtaposing two opposing dimensions, through which the same figure undergoes a series of acts in search of understanding its nature. In this science fiction narrative, a solitary robotic entity simultaneously inhabits two realities: an ancestral one amidst a ruined setting and the other connected to technocratic civilization in a laboratory environment. Instead of providing definitive answers, the work involves the audience in a sensory experience that subverts common perceptions and explores the intersections between ancestry, humanity, and technology. Rather than a single, fatal destiny, the artist envisions a plural future with multiple vital possibilities.

Zimar

Matinha, MA, Brazil, 1959

The *careta* [mask] is terrifying, scaring even death itself, but it also entertains life. Its melted features, wide eyes, large ears, and an open mouth, do not reveal whether it is human or beast. Accompanied by the rhythm, the figure dances and sways its hips, setting up tricks, interacting with onlookers, displaying its *ginga* [swagger], enchanting the streets with its magic.

The art of Zimar, as Eusimar Meireles Gomes is known, comes from his vital connection with the *Bumba meu boi*, a cultural manifestation of great importance in his region, Baixada Maranhense. The so-called *Festa do Boi* festival is a vibrant celebration that combines theater, dance, and music. Set against the backdrop of a farm in colonial Brazil, it involves a series of archetypal characters from popular imagination and supernatural interventions. The narrative, which can vary depending on the region and the presenting group, centers on the slaughter and resurrection of an ox, dramatizing and ritualizing life and death. Zimar's experience as a performer in the *Boi*, specifically embodying the “*cazumba*” (or “*cazumbá*”), drives and defines his artistic practice. The “*cazumba*” is a character that participates in versions of the *Bumba meu boi* in some areas of Maranhão. Without a defined species or gender and with a mystical aura, the “*cazumba*” dances and performs with irreverence and joy, but can also be equally intimidating and frightening. In the dramatic representation, it typically acts mischievously and unpredictably, fulfilling complementary roles and interacting directly with the audience. Its costumes, adorned and full of details, are marked primarily by the masks, also called *caretas* or *queixos* [jaws].

Zimar began making caretas for personal use in the early 2000s, after injuring his face with a purchased mask. Aiming to create pieces that would solve the technical problem of anatomical comfort, he ended up unleashing an aesthetic explosion, establishing his artistic inventiveness. In the first phase of his production, Zimar used paparaúba wood, creating masks with straight cuts and rigid features. From 2015 onwards, after suffering a stroke that compromised his physical ability for carving, he began using discarded motorcycle helmets and assimilating all sorts of found materials—such as PVC, rubber, wigs, and animal bones—reinterpreting these materials into unique compositions, which feature articulated jaws and can be finished with sawdust, papier-mâché, and paint. Through a rare intertwining of imaginative freedom and technical mastery, Zimar—who is recognized as a master—subverts and innovates the tradition of “*cazumba*” masks, infusing new energy into this ancient culture. With an unmistakable style, his masks display chimeric hybridisms and monstrous physiognomies, as if the facial expressions of various beasts had been crystallized through the artist's gestures. From the suggestions of the found materials, features of horses, monkeys, goats, pigs, dogs, jaguars, alligators, birds, and other unnameable creatures emerge. Zimar's practice adds to the immemorial tradition of the mask as an object of power, capable of endowing extraordinary properties or allowing the transformation of the wearer. The artist himself is transformed with a careta on his head: he does not act but embodies the “*cazumba*”, forgetting his physical body and subjectivity to perform characteristic dances and gestures, making fun of all kinds.

For the 38th Panorama, Zimar presents an expressive set of ten masks. This constellation of caretas represents only a small part of the artist's inexhaustible creative force but reveals the fundamental aspects of his work. Among the pieces, we observe various elements and characteristics: horns, hair, beards, round mouths, and others with pronounced beaks. The caretas are displayed in a five-pointed diagram of sorts, positioning each work at a point, at different elevations. This arrangement adds dynamism to the set, enhancing the liveliness of the masks while underscoring the mystical and ritualistic aspect of the works, like an altar that celebrates the figure of the “*cazumba*”.

Artists endnotes

1 Among the species worked by the artist are garlic vine (*cipó-alho*), flame vine or orange trumpet vine (*cipó-são-joão*), *Gochnatia polymorpha* (known as *candeia*), pepper tree (*aroeira*), rosemary (*alecrim*), jacaranda, eucalyptus, and others.

2 Term used by environmental agencies and institutions to refer to the region where agricultural frontiers are advancing into the forest, showing high rates of deforestation in the Amazon, covering approximately 500,000 km² of land, stretching from the east and south of Pará westward, passing through Mato Grosso, Rondônia, and Acre.

3 Latin expression that means “horror of the void.” It refers to the artistic principle in which the entire surface of the canvas or support used is filled with content, commonly with richness and depth of detail, so as not to leave any empty or neutral space in the visual field.

4 Locations include: Pico Cabugi, in Angicos, and Cerro Corá, both in Rio Grande do Norte; Saco do Inferninho, in Picuí, and the basaltic lava pillows in the Cariri and Ceridó regions of Paraíba; and Ipojuca, Pernambuco.

Créditos Credits

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

realização *production*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria *curatorship*
Germano Dushá
Thiago de Paula Souza
 curadoria-adjunta *associate curator*
Ariana Nuala

produção executiva *executive production*
Luciana Nemes (coord.)
Ana Paula Pedrosa Santana
Bianca Yokoyama (PJ)
Elenice dos Santos Lourenço
Erika Hoffgen (PJ)
Marcela Tokiwa Obata dos Santos
Paola da Silveira Araujo

projeto expográfico *exhibition design*
Alberto Rheingantz
 assistência *assistance*
Beatriz Sallowicz

identidade visual *visual identity*
Fabiano Procopio
Raul Luna
 comunicação visual *visual communication*
Fabiano Procopio

coordenação editorial *editorial coordination*
Renato Schreiner Salem

execução do projeto expográfico *execution of exhibition design*
Secall Cenografia

conservação *conservation*
Fabiana Oda

montagem *installation*
Ck Black Art Handler
KBedim Montagem e Produção Cultural
Luiz83
MReneé Arte Produção e Montagem Phina

projeto de iluminação *lighting design*
Anna Turra Lighting Design

equipamento de iluminação *lighting equipment*
Santa Luz

ampliações fotográficas coloridas *full-color photo enlargement*

Giclê

adesivação fotográfica *photo plotting*
Insign

impressão e instalação da comunicação visual *printing and installation of visual communication*

Diferente MKT

consultoria audiovisual e acompanhamento técnico *audiovisual consultancy and technical support*

Estúdio Preto e Branco

consultoria acústica *acoustic consultancy*
Léo Pires Porto Braga

equipamento de áudio e vídeo *audio and video equipment*

MAXI Áudio Luz e Imagem

molduras *frames*
Capricho Molduras

transporte *shipping*
Millenium Transportes

tradução para o inglês *English translation*
Fabricia Ramos

revisão e preparação de texto *copy editing and proofreading*
Regina Stocklen

apoio residência artística *support from artist residency programmes*

Casa Líquida
FAAP
YBYTU

CATÁLOGO CATALOG

realização *production*
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria *curatorship*
Germano Dushá
Thiago de Paula Souza
 curadoria-adjunta *associate curator*
Ariana Nuala

organização e textos curatoriais *organization and curatorial texts*

Germano Dushá
Thiago de Paula Souza
Ariana Nuala

textos gerais *general texts*
Germano Dushá
Fabricia Ramos
Ariana Nuala

ensaios <i>essays</i>	Filipe Berndt (p. 230, 231, 234, 235, 297)
abigail Campos Leal	Frederico Filippi (p. 195, 198, 199)
Denise Ferreira da Silva	Gabriela Lacet (p. 263)
edson barrus	Gabriel Massan (p. 201-203)
Eliane Potiguara	Germano Dushá (p. 28, 29, 34, 35, 40, 41)
Jackson Augusto	Gui Gomes (p. 283–287)
Marcos Queiroz	João Lima (p. 331, 332↓, 333–335)
Nina da Hora	Jonas Van & Juno B. (p. 216–218)
Sidarta Ribeiro	Julia Thompson (p. 229, 232, 233)
Sidnei Barreto Nogueira	Laís Machado (p. 179)
Thiagson	Lewis Reynold (p. 169)
Walla Capelobo	Lucas de Godoy (p. 171–173)
edição <i>editing</i>	Marcio Lima (p. 212–213)
Fabricia Ramos	Marcus Deusdedit (p. 249)
identidade visual <i>visual identity</i>	Marina Paixão (p. 264, 265)
Fabiano Procopio	Mateus Rubim (p. 239, 241)
Raul Luna	Noara Quintana (p. 279–281)
projeto gráfico <i>graphic design</i>	Pedro Agilson, cortesia <i>courtesy of Sallisa Rosa e and A Gentil Carioca</i> (p. 311–313)
Fabiano Procopio	Philipp Lavra (p. 327)
coordenação <i>coordination</i>	Ricardo Costa (p. 164–168)
Ane Tavares	Ricardo Miyada (p. 183)
produção gráfica <i>graphic production</i>	Ruy Teixeira (p. 221, 224–227)
Leandro da Costa	Sergio Guerini (p. 289–291)
coordenação editorial <i>editorial coordination</i>	Steve Coimbra (p. 46)
Renato Schreiner Salem	Victor Hugo Mori (p. 50)
assistência <i>assistance</i>	Vincent Rosenblatt (p. 323–325)
Rafael Franceschinelli Roncato	Werner Strouven (p. 275†)
acompanhamento curatorial <i>curatorial support</i>	tratamento de imagem e impressão <i>photo retouching and printing</i>
Gabriela Gotoda	Ipsis
tradução para o inglês <i>English translation</i>	WEBSITE E AMBIENTE DIGITAL 3D <i>WEBSITE AND 3D DIGITAL SPACE</i>
Fabricia Ramos	realização <i>production</i>
revisão e preparação de texto <i>copy editing and proofreading</i>	Museu de Arte Moderna de São Paulo
Regina Stocklen	organização e textos curatoriais <i>organization and curatorial texts</i>
fotos <i>photos</i>	Germano Dushá
Adriano Amaral/Alberto Rheingantz (p. 163)	Thiago de Paula Souza
Alberto Rheingantz (p. 181, 215)	Ariana Nuala
Amina Alexandre (p. 222, 223)	textos gerais <i>general texts</i>
Ana Pigosso (p. 175, 176, 257–261)	Germano Dushá
Anna Van Waeg (p. 275↓)	Fabricia Ramos
Carole Lessire (p. 276, 277)	Ariana Nuala
Clara Martins (p. 205–207)	coordenação <i>coordination</i>
Danilo Lins Galvão (p. 271–273)	Germano Dushá
Davi Pontes (p. 182)	identidade visual <i>visual identity</i>
Ding Musa (p. 177, 209-211, 221, 225)	Fabiano Procopio
Edouard Fraipont, cortesia <i>courtesy of Gomide&Co</i> (p. 251–255)	Raul Luna
Emerson Silva (p. 185–193)	design gráfico <i>graphic design</i>
Estúdio em Obra (p. 196, 197, 292, 293, 315–321, 329, 330, 332†)	Raul Luna
Everton Ballardin (p. 243–247)	

desenvolvimento <i>development</i>	Edu Porciuncula
ambiente 3D <i>3D space</i>	ambiente 3D <i>3D space</i>
Franco Palioff	Franco Palioff
trilha sonora <i>soundtrack</i>	trilha sonora <i>soundtrack</i>
José Hesse	José Hesse
-----	-----
SÉRIE DE VÍDEOS <i>VIDEO SERIES</i>	SÉRIE DE VÍDEOS <i>VIDEO SERIES</i>
realização <i>production</i>	realização <i>production</i>
Museu de Arte Moderna de São Paulo	Museu de Arte Moderna de São Paulo
concepção <i>conception</i>	concepção <i>conception</i>
Ane Tavares	Ane Tavares
Germano Dushá	Germano Dushá
Thiago de Paula Souza	Thiago de Paula Souza
Ariana Nuala	Ariana Nuala
Leticia Rheingantz	Leticia Rheingantz
Marina Paixão	Marina Paixão
Jamyle Rkain	Jamyle Rkain
direção <i>direction</i>	direção <i>direction</i>
Germano Dushá	Germano Dushá
captação <i>recording</i>	captação <i>recording</i>
Marina Paixão	Marina Paixão
Leticia Rheingantz	Leticia Rheingantz
edição <i>editing</i>	edição <i>editing</i>
Marina Paixão	Marina Paixão
identidade visual <i>visual identity</i>	identidade visual <i>visual identity</i>
Fabiano Procopio	Fabiano Procopio
Raul Luna	Raul Luna
design gráfico e animações <i>graphic design and motion graphics</i>	design gráfico e animações <i>graphic design and motion graphics</i>
Raul Luna	Raul Luna
trilha sonora <i>soundtrack</i>	trilha sonora <i>soundtrack</i>
José Hesse	José Hesse
-----	-----
PODCAST	PODCAST
realização <i>production</i>	realização <i>production</i>
Museu de Arte Moderna de São Paulo	Museu de Arte Moderna de São Paulo
patrocínio <i>sponsorship</i>	patrocínio <i>sponsorship</i>
Nubank e and EMS, através da through Lei federal de incentivo à cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal, Brasil União e Reconstrução	Nubank e and EMS, através da through Lei federal de incentivo à cultura, Ministério da Cultura, Governo Federal, Brasil União e Reconstrução
concepção <i>conception</i>	concepção <i>conception</i>
Ane Tavares	Ane Tavares
Germano Dushá	Germano Dushá
Thiago de Paula Souza	Thiago de Paula Souza
Ariana Nuala	Ariana Nuala

Mil graus	Mil graus
direção e produção executiva <i>direction and executive production</i>	direção e produção executiva <i>direction and executive production</i>
Trovão Mídia	Trovão Mídia
pesquisa e roteiro <i>research and script</i>	pesquisa e roteiro <i>research and script</i>
Flavia Martin	Flavia Martin
edição, mixagem e montagem de som <i>editing, mixing and sound assembly</i>	edição, mixagem e montagem de som <i>editing, mixing and sound assembly</i>
Pedro Vituri	Pedro Vituri
narração <i>narration</i>	narração <i>narration</i>
Adriana Couto	Adriana Couto
trilha sonora <i>soundtrack</i>	trilha sonora <i>soundtrack</i>
José Hesse	José Hesse
-----	-----
COLEÇÃO-CÁPSULA <i>CAPSULE COLLECTION</i>	COLEÇÃO-CÁPSULA <i>CAPSULE COLLECTION</i>
realização <i>production</i>	realização <i>production</i>
Museu de Arte Moderna de São Paulo	Museu de Arte Moderna de São Paulo
Hang Loose	Hang Loose
direção criativa <i>creative direction</i>	direção criativa <i>creative direction</i>
Germano Dushá	Germano Dushá
Gustavo Martins	Gustavo Martins
Marina Terpins	Marina Terpins
coordenação <i>coordination</i>	coordenação <i>coordination</i>
Yasmin Porto	Yasmin Porto
design gráfico <i>graphic design</i>	design gráfico <i>graphic design</i>
Gustavo Martins	Gustavo Martins
desenvolvimento de produto <i>product development</i>	desenvolvimento de produto <i>product development</i>
Bianca Naufel	Bianca Naufel
Cosma Alves	Cosma Alves
Fernando Araújo	Fernando Araújo
-----	-----
AGRADECIMENTOS <i>ACKNOWLEDGEMENTS</i>	AGRADECIMENTOS <i>ACKNOWLEDGEMENTS</i>
Act. Art Consulting Tool	Act. Art Consulting Tool
A Gentil Carioca	A Gentil Carioca
Alberto Srur	Alberto Srur
Almeida & Dale	Almeida & Dale
Amanda Carneiro	Amanda Carneiro
André Boll	André Boll
Antoine Simeão Schalk	Antoine Simeão Schalk
Assembleia Legislativa do Estado do Acre	Assembleia Legislativa do Estado do Acre
Beatriz Lemos	Beatriz Lemos
Bruce Albert	Bruce Albert
Casa do Povo	Casa do Povo
Casa Líquida	Casa Líquida
CASERÊ	CASERÊ
Christian Proença	Christian Proença
Daniel Feffer	Daniel Feffer
Daniel Jabra	Daniel Jabra

38° Panorama da Arte Brasileira	38° Panorama da Arte Brasileira
Dimitri Kuriki Yoshinaga Fortes D’Aloia & Gabriel Francisca Clara Reynolds	Dimitri Kuriki Yoshinaga Fortes D’Aloia & Gabriel Francisca Clara Reynolds
Marinho	Marinho
Fundação Armando Alvares Penteado	Fundação Armando Alvares Penteado
Fundação Bienal de São Paulo	Fundação Bienal de São Paulo
Galatea	Galatea
Galeria Cavalo	Galeria Cavalo
Galeria Marco Zero	Galeria Marco Zero
Gomide&Co	Gomide&Co
Hutukara Associação Yanomami	Hutukara Associação Yanomami
Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares IPEN/CNEN/SP	Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares IPEN/CNEN/SP
Instituto Mestre Nado Ivani Yunes	Instituto Mestre Nado Ivani Yunes
Jaime Martins Secall	Jaime Martins Secall
José Olympio da Veiga Pereira	José Olympio da Veiga Pereira
Juliana Siqueira de Sá Lima Galeria	Juliana Siqueira de Sá Lima Galeria
Lucas F. Arruda Atelier de Artes	Lucas F. Arruda Atelier de Artes
Luciana Itanifè	Luciana Itanifè
Manoel da Cunha Macedo Filho	Manoel da Cunha Macedo Filho
Maria Rita de Carvalho Drummond e and Rodolfo Aranha Alves Barreto	Maria Rita de Carvalho Drummond e and Rodolfo Aranha Alves Barreto
Marina Dalgalarrrondo Marlova Dornelles	Marina Dalgalarrrondo Marlova Dornelles
Mateus Nunes	Mateus Nunes
Matheus Yehudi	Matheus Yehudi
MAXI Áudio Luz e Imagem	MAXI Áudio Luz e Imagem
Mendes Wood DM Millan	Mendes Wood DM Millan
Mitre Galeria	Mitre Galeria
Monica Hollander	Monica Hollander
Museu Afro Brasil Emanuel Araujo	Museu Afro Brasil Emanuel Araujo
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo	Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo
Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira	Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira
Newkerison Costa dos Santos	Newkerison Costa dos Santos
Pablo Santos Almeida	Pablo Santos Almeida
Patrícia Dias	Patrícia Dias
Paulo Darzé Galeria Poderesdesligado	Paulo Darzé Galeria Poderesdesligado
Povo Akroá Gamella	Povo Akroá Gamella
Rafael Moraes	Rafael Moraes
Rafael Ribeiro Menezes	Rafael Ribeiro Menezes
Renato Silva	Renato Silva

Safira Sacramento	Safira Sacramento
Samuel Antônio Corrêa de Lacerda	Samuel Antônio Corrêa de Lacerda
Santa Luz	Santa Luz
Sebastião Abreu Secall	Sebastião Abreu Secall
Simone de Natividade Studio Advânio Lessa	Simone de Natividade Studio Advânio Lessa
UMA PAZ: Universidade Aberta do Meio Ambiente e da Cultura de Paz	UMA PAZ: Universidade Aberta do Meio Ambiente e da Cultura de Paz
Virginia Weinberg	Virginia Weinberg
Vivian Gandelman	Vivian Gandelman
YBYTU	YBYTU
-----	-----
AGRADECIMENTOS ESPECIAIS <i>SPECIAL THANKS</i>	AGRADECIMENTOS ESPECIAIS <i>SPECIAL THANKS</i>
ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e às suas equipes, pela parceria institucional com o MAM São Paulo e a colaboração inestimável com a exposição <i>to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo and their staff, for the institutional partnership with the MAM São Paulo and their invaluable collaboration to the exhibition;</i>	ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e às suas equipes, pela parceria institucional com o MAM São Paulo e a colaboração inestimável com a exposição <i>to the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo and their staff, for the institutional partnership with the MAM São Paulo and their invaluable collaboration to the exhibition;</i>
ao Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, à CASERÊ, e à UMA PAZ: Universidade Aberta do Meio Ambiente e da Cultura de Paz, pelo apoio na apresentação de partes da obra de Advânio Lessa <i>to the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, to the Legislative Assembly of the State of São Paulo, to CASERÊ, and to UMA PAZ: Free University of Environment and Culture of Peace, for the support in exhibiting parts of the work by Advânio Lessa;</i>	ao Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, à Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, à CASERÊ, e à UMA PAZ: Universidade Aberta do Meio Ambiente e da Cultura de Paz, pelo apoio na apresentação de partes da obra de Advânio Lessa <i>to the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, to the Legislative Assembly of the State of São Paulo, to CASERÊ, and to UMA PAZ: Free University of Environment and Culture of Peace, for the support in exhibiting parts of the work by Advânio Lessa;</i>
às residências artísticas Casa Líquida, FAAP, e YBYTU, pelo apoio em receber os artistas Davi Pontes, Marcus Deusdedit, e Noara Quintana, respectivamente <i>to the artist residency programmes Casa Líquida, FAAP, and YBYTU, for the support in hosting artists Davi Pontes, Marcus Deusdedit, and Noara Quintana, respectively;</i>	às residências artísticas Casa Líquida, FAAP, e YBYTU, pelo apoio em receber os artistas Davi Pontes, Marcus Deusdedit, e Noara Quintana, respectivamente <i>to the artist residency programmes Casa Líquida, FAAP, and YBYTU, for the support in hosting artists Davi Pontes, Marcus Deusdedit, and Noara Quintana, respectively;</i>
e às instituições e coleções particulares, que generosamente emprestaram obras para a exposição. Agradecemos também aos artistas, autores, e detentores de direitos autorais que autorizaram a reprodução das obras neste catálogo <i>to the institutions and private collections that generously loaned works for the exhibition. We are also thankful to the artists, authors, and copyright holders who licensed the reproduction of the works in this catalog.</i>	e às instituições e coleções particulares, que generosamente emprestaram obras para a exposição. Agradecemos também aos artistas, autores, e detentores de direitos autorais que autorizaram a reprodução das obras neste catálogo <i>to the institutions and private collections that generously loaned works for the exhibition. We are also thankful to the artists, authors, and copyright holders who licensed the reproduction of the works in this catalog.</i>

mam

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

presidente de honra *honorary president*
Milú Villela

diretoria *management board*
presidente *president*
Elizabeth Machado
vice-presidente *vice president*
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica *legal director*
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro *financial director*
José Luiz Sá de Castro Lima
diretores *directors*
Camila Granado Pedroso Horta
Marina Terepins
Raphael Vandystadt

conselho deliberativo *advisory board*
presidente *president*
Geraldo José Carbone
vice-presidente *vice president*
Henrique Luz
conselheiros *board members*
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da Veiga Pereira
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Cláudia Farkouh Prado
Eduardo Brandão
Eduardo Mazzilli de Vassimon
Eduardo Saron Nunes
Eduardo Sirotsky Melzer
Erica Jannini Macedo
Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Francisco Pedroso Horta
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Lucia Hauptman
Luís Terepins
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto

Créditos

Peter Cohn
Renata Mei Hsu Guimarães
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
Susana Leirner Steinbruch

comitê cultural e de comunicação *cultural and communications committee*
coordenação *coordination*
Fábio Luiz Pereira de Magalhães

membros *members*
Andrea Paula Barros
Carvalho Israel da Veiga Pereira
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Fábio de Albuquerque
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Raphael Vandystadt

comitê de governança *governance committee*
coordenação *coordination*
Mário Henrique Costa Mazzilli

membros *members*
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado de Oliveira
Erica Jannini Macedo
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Mariana Guarini Berenguer
Renata Mei Hsu Guimarães
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Tatiana Amorim de Brito Machado

comitê financeiro e de captação *financial and fundraising committee*
coordenação *coordination*
Francisco Pedroso Horta
membros *members*
Cláudia Farkouh Prado
Daniela Montingelli Villela
Eduardo Mazzilli de Vassimon
Elizabeth Machado
Jean-Marc Etlin
José Luiz Sá de Castro Lima
Lucia Hauptman
Luís Terepins

comitê de nomeação *nomination committee*
Alfredo Egydio Setubal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal *fiscal board*
titulares *standing members*
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra (presidente *president*)
suplentes *alternates*
Magali Rogéria de Moura Leite
Rogério Costa Rokembach
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte *art commission*
Alexia Tala
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Daniela Labra
Rosana Paulino

comissão de ética e conduta *ethics commission*

Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Henrique Luz
Mário Henrique Costa Mazzilli
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos *associate patrons*
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Antonio Hermann Dias de Azevedo

Daniela Montingelli Villela
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Jean-Marc Etlin
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Mil graus

núcleo panorama *panorama art hub*
coordenação *coordination*
Camila Granado Pedroso Horta
membros *members*
Alberto Srur
Ana Beatriz Penha Gonçalves
Antonia Bergamin, Conrado Mesquita e *and* **Tomás Toledo**
Antonio Almeida e *and* **Michele Uchoas de Paula**
Cleusa de Campos Garfinkel
Carlos Dale Junior e *and* **Roberta Dale**
Daniel Augusto Motta
Diego Fernandes e *and* **Dani Romani Fernandes**
Eduardo e *and* **Ariely Farah**
Eduardo Suassuna e *and* **Marcelle Farias**
Fátima e *and* **Marco Antonio Lima**
Felipe Dmab, Matthew Wood e *and* **Pedro Mendes**
Guilherme Martins Duarte e *and* **Victoria Steinbruch**
Ian Duarte e *and* **Allann Seabra**
Jessica Cinel
Luciana Caravello
Luiz Alberto Danielian e *and* **Ludwig Danielian**
Malvina Sammarone
Maria Luísa Barros
Marília Chede Razuk
Milton Goldfarb
Odine e *and* **Marcos Ribeiro Simon**
Olavo Egydio Setubal Junior
Paula Azevedo
Pedro Henrique Carvalho de Assis Martins
Renata Queiroz de Moraes
Ricardo Garin Ribeiro Simon
Rodrigo Mitre
Teodoro Bava e *and* **Eduardo Baptistella Jr**
Teresa Cristina R. Ralston Botelho Bracher
Thiago Gomide e *and* **Fabio Frayha**
Tomás Mousinho Gomes Carvalho Silva
Vanessa e *and* **Bruno Amaral Vilma Eid**

núcleo contemporâneo *contemporary art hub*
coordenação *coordination*
Camila Granado Pedroso Horta
membros *members*
Adriana de C. Leal Andreoli
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setubal

38º Panorama da Arte Brasileira

Ana Lopes
Ana Lucia Siciliano
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Anna Carolina Sugar
Antonio de Figueiredo Murta Filho
Antonio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes Távora Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Bruna Riscali
Camila Barroso de Siqueira
Camila Tassinari
Carolina Costa e Silva Martins
Cintia Rocha
Cleristton Cruz Rodolfo Martins
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral

Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Stanowski Herz Sorrentino
Cristina Tolovi
Daniela Bartoli Tonetti
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg Berger
Eduardo de Vicq
Eduardo Mazilli de Vassimon
Esther Cuten Schattan
Felipe Akagawa | Angela Akagawa
Fernanda Mil-Homens Costa
Fernando Augusto Paixão Machado
Flávia Regina de Souza Oliveira

Florence Curimbaba
Gustavo Clauss
Gustavo Herz
Hena Lee
Isabel Pereira de Queiroz
Isabel Ralston Fonseca de Faria
Janice Mascarenhas Marques
José Eduardo Nascimento
Judith Kovesi
Juliana de Souza Peixoto
Modé
Juliana Vignol Gutierrez da Cruz
Karla Meneghel
Luciana Lehfeld Daher
Luisa Malzoni Strina
Márcio Alaor Barros
Maria Cláudia Curimbaba

Maria das Graças Santana Bueno

Maria do Socorro Farias de Andrade Lima

Maria Julia Freitas Forbes
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Mariana Schmidt de Oliveira Iacomo

Marina Lisbona
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Nadja Cecilia Silva Mello Isnard

Natalia Jereissati
Patricia Magano
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paulo Setubal Neto
Raquel Steinberg
Regina de Magalhaes Bariani
Renata Nogueira Studart do Vale

Renata Paes Mendonça
Rosa Amélia de Oliveira
Penna Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de Queiróz Visconde

Rosana Wagner Carneiro Mokdissi

Sabina Lowenthal
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Tais Dias Cabral
Telma Andrade Nogueira
Titiza Nogueira
Vera Lucia Freitas Havir
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi

colaboradores *staff*

curador-chefe *chief curator*
Cauê Alves

superintendente executivo *chief operating officer*
Sérgio Miyazaki

acervo *collection*
coordenação *coordination*
Patrícia Pinto Lima
analista *analyst*
Marina do Amaral Mesquita
assistentes *assistants*
Bárbara Blanco Bernardes de Alencar
Camila Gordillo de Souza
Taline de Oliveira Bonazzi (PJ)
técnico em manuseio *art handler*
Igor Ferreira Pires

assistência à presidência, curadoria e
superintendência *management
board, curatorship, and
superintendence assistance*
Daniela Reis

biblioteca *library*
supervisor em museologia *museology
supervisor*

Pedro Nery
bibliotecário documentalista *documentation
librarian*

Victor de Almeida Serpa
assistente *assistant*
Felipe de Brito Silva

comunicação *communications*
coordenação *coordination*

Ane Tavares
analistas *analysts*
Jamyle Hassan Rkain
Rachel de Brito Barbosa
designers

**Paulo Vinícius Gonçalves
Macedo**

Rafael Soares Kamada
produção e edição de vídeo *videomaker*
Marina Paixão/Planes
estagiário *intern*

Nicolas Oliveira Souza
assessoria de imprensa *press office*
a4&holofote comunicação

curadoria *curatorship*
especialista em acessibilidade e ações
afirmativas *specialist in
accessibility and affirmative action*

**Gregório Ferreira Contreras
Sanches**
analista de curadoria *curatorial analyst*

Gabriela Gotoda
estagiária *intern*
**Laura Almeida Nobre de
Sousa**

educativo *education*
coordenação *coordination*

Mirela Agostinho Estelles
analista *analyst*
Maria Iracy Ferreira Costa
educadores *educators*

**Amanda Alves Vilas Boas
Oliveira** (PJ)

Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Caroline Machado
Leonardo Sassaki Pires
Luna Souto Ferreira
**Maria da Conceição Ferreira
da Silva Meskelis**
Sansorai de Oliveira

Rodrigues Coutinho
estagiários *interns*

**Bárbara Barbosa de Araújo
Góes**
Gabe Nascimento
Pedro Henrique Queiroz Silva

administrativo financeiro *financial
administration*

coordenação *coordination*
Gustavo da Silva Emilio
comprador *buyer*

Fernando Ribeiro Morosini
analistas *analysts*
Anderson Ferraz Viana
**Janaina Chaves da Silva
Ferreira**

Renata Noé Peçanha da Silva
assistente *assistant*
**Roberto Takao Honda
Stancati**

auxiliar *auxiliary assistant*
Lucas Corcini e Silva
estagiário *intern*

**Paulo Henrique da Silva
Magalhães**

jurídico *legal*
advogada *lawyer*

**Renata Cristiane Rodrigues
Ferreira** (BS&A Borges Sales &
Alem Advogados)

estagiária *intern*
**Vitória Martins Venancio Paes
de Carvalho** (BS&A Borges
Sales & Alem Advogados)

relacionamentos e negócios *institutional
relations and business*

coordenação *coordination*
Larissa Piccolotto Ferreira
analista *analyst*
Marcio da Silva Lourenço

relacionamentos *institutional relations*
analistas *analysts*

Lara Mazeto Guarreschi
(Clube de Colecionadores
Collectors' Club)

Mariana Saraceni Brazolin
(Programas Institucionais
Institutional Programs)

negócios *business*
supervisor de negócios *business supervisor*

**Fernando Araujo Pinto dos
Santos**

analistas *analysts*
Giselle Moreira Porto
(Cursos *Courses*)

**Tainá Aparecida Costa
Borges** (Loja *Shop*)

assistentes *assistants*
**Camila Barbosa Bandeira
Oliveira** (Loja *Shop*)

Guilherme Passos (Loja *Shop*)
estagiária *intern*

Thayná Aparecida da Silva
parcerias e projetos incentivados *partnerships
and cultural incentive law projects*

coordenação *coordination*
Kenia Maciel Tomac

parcerias *partnerships*
analistas *analysts*

Beatriz Buendia Gomes
Isabela Marinara Dias
estagiária *intern*
Renata Rocha

projetos incentivados *cultural incentive law
projects*

analistas *analysts*
Deborah Balthazar Leite
**Valbia Juliane dos Santos
Lima**

**Marisa Tinelli, Simone
Meirelles e and Sirlene
Ciampi** (Odara Assessoria
Empresarial em Projetos Culturais
LTDA)

patrimônio *premises and maintenance*
coordenação *coordination*

Estevan Garcia Neto
assistente *assistant*

Alekiçom Lacerda
estagiário *intern*
Vitor Gomes Carolino

manutenção predial *building maintenance*
André Luiz (Tejofran)
Deivid Cicero da Silva (Avtron
Engenharia)
Venicio Souza (Formata Engenharia)

bombeira civil *fire brigade*
Silvia Ariane (Tejofran)

limpeza *cleaning*
Tejofran

segurança patrimonial *property insurance*
Power Segurança

bilheteria *ticket office*
Lucas Fernandes da Silva

monitoramento e orientadores de público
monitoring and audience guidance
Power Systems

produção de exposições *exhibition production*
coordenação *coordination*

Luciana Nemes
produtoras *producers*
Ana Paula Pedroso Santana
Bianca Yokoyama da Silva (PJ)
Elenice dos Santos Lourenço
Erika Hoffgen (PJ)
**Marcela Tokiwa Obata dos
Santos**

estagiária *intern*
Paola da Silveira Araujo

recursos humanos *human resources*
coordenação *coordination*
Karine Lucien Decloedt
analista *analyst*
**Débora Cristina da Silva
Bastos**

tecnologia da informação *information
technology*

coordenação *coordination*
Nilvan Garcia de Almeida
suporte técnico *technical support*
Felipe Ferezin (INIT NET)
Gabriella Shibata (INIT NET)

mantenedores *sponsors*



ProMatre
PAULISTA

platina *platinum*
3M do Brasil
Bradesco
Dasa
EMS
Grupo Ultra

ouro *gold*
Agibank
BMA
BNP Paribas
Cimed
CSN
Dexco
Grupo Comolatti
lochpe Maxion
Lefosse
Leo Madeiras e Leo Social
Pinheiro Neto
Singulare
TBE Alupar
Tivit
TozziniFreire Advogados
Unipar
Vivo

prata *silver*
Bloomberg
Grupo Comporte
Marsh & McLennan
PWC
Verde Asset

parcerias institucionais *institutional
partnerships*

ABGC
África
BMA
Canopy
**Centro Universitário Belas
Artes**
Cinema Belas Artes
Casa Líquida
Deutsche Bank
FAAP
Gomide & Co
Gusmão & Labrunie
Propriedade Intelectual

Hand Talk
Hugo Boss
**ICIB – Instituto Cultural Ítalo-
Brasileiro**
Inner Light
Interlight Iluminação
James Lisboa Leiloeiro Oficial
Lefosse Advogados
Neovia
Picolin
**Saint Paul - Escola de
Negócios**
Senac
Seven
YBYTU

parcerias de mídia *media partnerships*

BeFree Mag
Canal Arte 1
Eletromidia
Estadão
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial *official player*
Spotify

programas educativos *educational programs*

contatos com a arte *contacts with art*
Grupo Ultra

domingo mam *mam sunday*
MAM São Paulo

igual diferente *different equal*
3M do Brasil

programa de visitação *visitation program*
MAM São Paulo

arte e ecologia *art and ecology*
Unipar

família mam *mam family*
MAM São Paulo

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 que determinados autores e/ou representantes legais não responderam às solicitações ou não foram identificados ou localizados. *The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might come forward regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some authors and/or legal representatives did not respond to requests or were not identified or found.*

38° Panorama da Arte Brasileira: Mil graus. Germano Dushá, Thiago de Paula Souza (curadoria e texto); Ariana Nuala (curadoria adjunta e texto); Abigail Campos Leal, Denise Ferreira da Silva, Edson Barrus, Eliane Potiguara, Jackson Augusto, Marcos Queiroz, Nina da Hora, Sidarta Ribeiro, Sidnei Barreto Nogueira, Thiagson, Walla Capelobo (texto); Ane Tavares (coordenação); Renato Schreiner Salem (coordenação editorial); Fabricia Ramos (tradução); Regina Stocklen (revisão e preparação de texto)

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2024.
384 p. : il.

Textos em Português e Inglês

ISBN 978-65-84721-17-3

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2. Arte Contemporânea
Séculos XX e XXI - Brasil. I. Título. II. Dushá, Germano. III. Souza, Thiago de
Paula. IV. Nuala, Ariana.

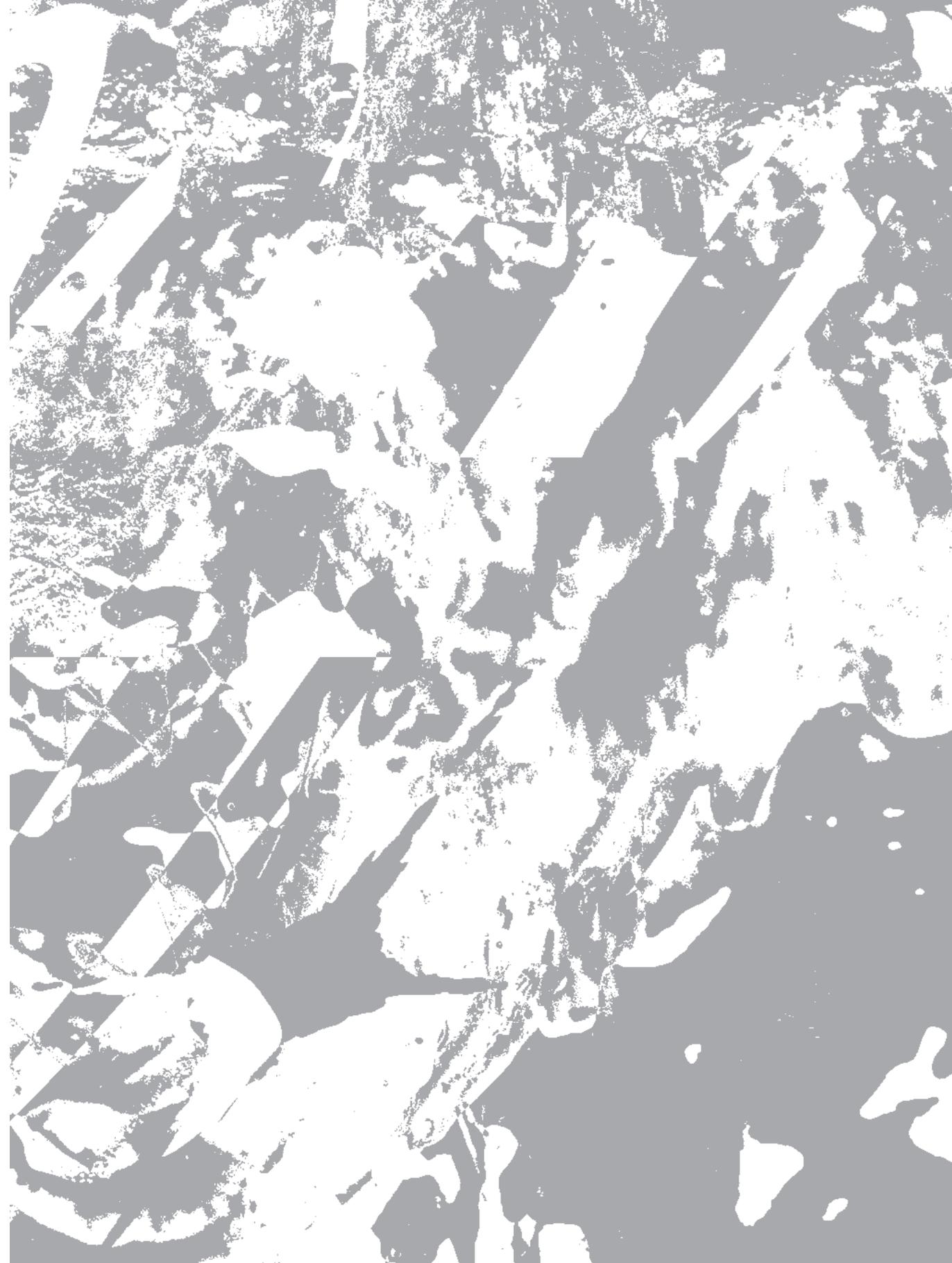
CDU: 7.09
CDD: 7.037(81)

Ficha catalográfica elaborada por: Victor de Almeida Serpa e CRB-7/7178/O.

Fotos da exposição e projetos especiais
[Photos of the exhibition and special projects]



Este livro foi composto nas fontes Times e Arial e impresso em papéis Duo Design 300 g/m² (capa), Pólen Bold 70 g/m² e Eurobulk 135 g/m² (miolo), em setembro de 2024, pela gráfica Ipsis.

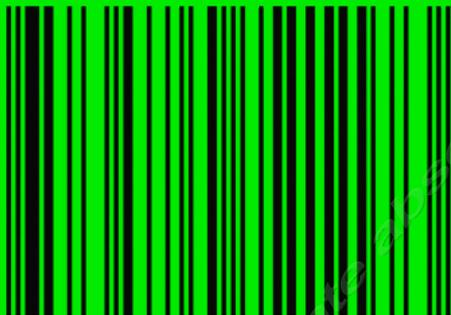


Adriano Amaral SP
Advânio Lessa MG
Ana Clara Tito RJ
Antonio Tarsis BA
Davi Pontes RJ
Dona Romana TO
Frederico Filippi SP
Gabriel Massan RJ
Ivan Campos AC
Jayne Fygura BA
**Jonas Van &
Juno B.** CE
**José Adário dos
Santos** BA
**Joseca Mokahesi
Yanomami** RR
**Labō PA & Rafaela
Kennedy** AM
Laís Amaral RJ
Lucas Arruda SP
Marcus Deusdedit MG

Maria Lira Marques MG
Marina Woisky SP
Marlene Almeida PB
Melissa de Oliveira RJ
Mestre Nado PE
MEXA SP
Noara Quintana SC
Paulo Nimer Pjota SP
Paulo Pires MT
Rafael RG SP
Rebeca Carapiá BA
Rop Cateh Alma pintada em Terra
de Encantaria dos Akroá Gamella
(em colaboração com Gê Viana e Thiago
Martins de Melo) MA
Sallisa Rosa GO
Solange Pessoa MG
Tropa do Gurilouko RJ
Zahy Tentehar MA
Zimar MA

curadoria

**Germano Dushá, Thiago de Paula Souza
e Ariana Nuala**



ISBN 978 65 84721 17 3