

REITOR
RUY GARCIA MARQUES

VICE-REITORA
MARIA GEORGINA MUNIZ
WASHINGTON

SUB-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA
ELAINE FERREIRA TÔRRES

DIRETOR DO DEPARTAMENTO CULTURAL
MARCELO CAMPOS

COORDENADORA DE EXPOSIÇÕES
ANALU CUNHA

COMUNICAÇÃO SOCIAL
ROSANE FERNANDEZ
ANA CAROLINA JACUÁ
DIEGO VERISSIMO (BOLSISTA)
KAROLINE LIMA (BOLSISTA)
LUANE TEIXEIRA (BOLSISTA)
BEATRIZ VALIANTE (VOLUNTÁRIA)

REVISÃO DE TEXTO
RENATO CASCARDO
ROSANE FERNANDEZ
JÉSSICA PESSOA (BOLSISTA)

PROGRAMAÇÃO VISUAL
ANA CRISTINA ALMEIDA
LUCAS BEVILAQUA (PROATEC)
CAIO NOGUEIRA (BOLSISTA)

PRODUÇÃO CULTURAL
RAFAEL FERZIN

PRODUÇÃO E MONTAGEM
LEANDRO ALMEIDA
REJANE MANHÃES

ARTE-EDUCAÇÃO
DÉBORA SÉGER (BOLSISTA)
MONIQUE ARAÚJO (BOLSISTA)

ILUMINAÇÃO
JOÃO GASPARY
ROMMEL EQUER

BOLSISTAS
ANA OTUOC
ARMANDO PAVAN (PROATEC)
CAMILA RODRIGUES
CLARISSE SILVEIRA
ELLA FRANZ RAFA
GEORGE MAGARAIA (PROATEC)
ISAAC NICACIO
ISABELLA EL BIRANI
JUDY VELASQUEZ
MAGNO PASSOS
RAFAEL SANTANA

EQUIPE TÉCNICO-ADMINISTRATIVA
ANGÉLICA CORRÊA
HELOÍSA BARBOZA
RENATO CASCARDO

CURADORIA
ALDONES NINO

PRODUÇÃO
GLÓRIA REGINA

MUSEOLOGIA
GUILHERME DE PAULO SIQUEIRA

TRADUÇÃO
MARIANA MARTINS

IMPRESSÃO

GRAFI

REALIZAÇÃO

COEXPA
COORDENADORIA DE EXPOSIÇÕES

decult
SR3

SR3
UERJ



ANDANDO NA HISTÓRIA DO MEU POVO

CADERNO DE TEXTOS

ALDONES NINO

CHRYSTOS POR
GUIDO AROSA

ROBNEI BONIFÁCIO POR
OSVALDO CARVALHO
YAGO TOSCANO POR
GUILHERME DE PAULO SIQUEIRA
& PIETRO DE BIASE

NATHAN BRAGA POR
LUCAS ALBUQUERQUE

PEDRO PESSANHA POR
BRUNA LEVI

AGRIPPINA R. MANHATTAN POR
VINÍCIUS DAVI

AYLA TAVARRES POR
ADRESSA ROCHA

MULAMBÖ POR
THIAGO FERNANDES

MATHEUS SIMÕES POR
LUCAS GUIMARÃES

04 DE JULHO -- 15 DE AGOSTO DE 2019
DE SEGUNDA A SEXTA, DE 10H AS 19H

CURADORIA
ALDONES NINO

GALERIA GUSTAVO SCHNOOR
RUA SÃO FRANCISCO XAVIER, 524
CAMPUS DA UERJ, MARACANÁ

A543

ANDANDO NA HISTÓRIA DO MEU POVO

AGRIPPINA R. MANHATTAN ... [ET. AL];

CURADORIA: ALDONES NINO.

RIO DE JANEIRO: UERJ/DECULT,

GALERIA GUSTAVO SCHNOOR, 2019.

24 P., 9 ILUS.

ISBN 978-85-85954-88-8

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO REALIZADA NO PERÍODO DE
04 DE JULHO A 15 DE AGOSTO DE 2019.

ARTISTAS: AGRIPPINA R. MANHATTAN, AYLÁ TAVARES, MATHEUS
SIMÕES, MULAMBÖ, NATHAN BRAGA, PEDRO PESSANHA, ROBNEI
BONIFÁCIO, YAGO TOSCANO.

1. ARTE - EXPOSIÇÕES.

I.MANHATTAN, AGRIPPINA R. II.TAVARES, AYLÁ. III.SIMÕES, MATHEUS.

IV.MULAMBÖ. V.BRAGA, NATHAN. VI.PESSANHA, PEDRO. VII.

BONIFÁCIO, ROBNEI. VIII.TOSCANO, YAGO. IX.NINO, ALDONES.

X.UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. DEPARTAMENTO
CULTURAL.

CDU 069.9:73.038.55

BIBLIOTECÁRIA: LEILA ANDRADE CRB7/4016

PAPÉIS:

KRAFT 200G (CAPA)

KRAFT 110G (MIOLO)

FONTES:

DADA GROTESK

BUCKWHEAT TC SANS

KITCHEN SINK

PIEK

1. ANDANDO NA HISTÓRIA DO MEU POVO (P.02)
ALDONES NINO

11. A DOR DO OUTRO TEM GEOGRAFIA? (P.04)
GUIDO AROSA--CHRYSOTOS

1. AQUARELOTES (P.06)
OSVALDO CARVALHO--ROBNEI BONIFÁCIO

2. CARTE BLANCHE (P.08)
GUILHERME DE PAULO SIQUEIRA--YAGO TOSCANO

3. NADA É TÃO INSIGNIFICANTE QUE
NÃO VALHA UM NEON DE 1,8M (P.10)
LUCAS ALBUQUERQUE--NATHAN BRAGA

4. POEMA/PROCESSO
CAMINHOS PARA UMA DERIVA SONORA (P.12)
BRUNA LEVI--PEDRO PESSANHA

5. NENHUM LUGAR FICA NO CENTRO DE
AGRIPPINA R. MANHATTAN (P.14)
VINICIUS DAVI--AGRIPPINA R. MANHATTAN

6. SINTO AS PAREDES
DO MEU OCO NA PRESENÇA DO OUTRO (P.16)
ANDRESSA ROCHA--AYLA TAVARES

7. READY-MADE OU GAMBIARRA (P.18)
THIAGO FERNANDES--MULAMBÖ

8. TENER PODER/PODER TENER (P.20)
LUCAS GUIMARÃES--MATHEUS SIMÕES

9. O SENTINELA DO SOM(NHO) (P.22)
PIETRO DE BIASE--YAGO TOSCANO

ANDANDO NA HISTÓRIA DO MEU POVO

TEXTO POR
ALDONES NINO

Andando na história do meu povo faz referência ao poema *I Walk in the History of My People*¹, de Chrystos, publicado em 1988. Tanto a poesia de Chrystos quanto as obras reunidas nesta exposição são propostas com o interesse de questionar os resquícios da submissão cultural, partindo de um trabalho de interpretação e visibilidade baseado em mecanismos ligados à(s) história(s) e à memória, criando, assim, outras imagens plásticas e poéticas. Nesta exposição, Agrippina R. Manhattan, Ayla Tavares, Matheus Simões, Mulambö, Nathan Braga, Pedro Pessanha, Robnei Bonifácio e Yago Toscano articulam sua poética em torno de questões que envolvem memória, apagamento, subalternidade e resistência.

Estes trabalhos se confrontam com a realidade e, fazendo uso da imaginação, redesenham futuros possíveis, apresentando discursos que, embora não explícitos, evidenciam, ao mesmo tempo, a existência de gritos e silenciamentos. Para

desordenar as estruturas historicamente construídas, precisamos, além de força e engajamento, usar a imaginação como disparadora dessas possibilidades de futuro, assim intensificando a destruição de processos de atualização de estruturas.

Immanuel Wallerstein em seu livro *O Universalismo europeu: a retórica do poder* (2007), aponta que ideias igualitárias da modernidade reafirmam uma superioridade falaciosa de países do eixo ocidental (Europa – Estados Unidos). Desse modo, ele aponta para mudanças no denominado “Universalismo Europeu”, que, ao ser ultrapassado, desencadearia o florescimento de uma outra época onde exista alternativas de uma rede de universalismos que não se utilizam mais de arcabouços retóricos para propor caminhos únicos de ação no mundo. Wallerstein afirma ainda que devemos persistir na tentativa de analisar o sistema-mundo de nossa época de transição e, assim, “esclarecer as alternativas disponíveis e, portanto, as escolhas morais que teremos de fazer e, finalmente, lançar luz sobre os caminhos políticos que desejamos seguir”².

As similitudes e singularidades entre a produção plástica dos artistas e o poema de Chrystos indi-

cam como uma série de hierarquias se estabelecem, com desigualdade de benefícios e prejuízos. Nesse devir, o poeta afirma que “O pus do passado emana de todos os poros e a infecção já dura há pelo menos 300 anos, paralelamente”. Walter Mignolo (2010) acrescenta que “*son las historias y las memorias de la colonialidad, las heridas y las historias de humillación las que marcan el punto de referencia para los proyectos políticos y epistémicos descoloniales y para la ética decolonial*”³.

O Brasil tem uma história marcada por extrativismo, violência e exploração; desta forma, propostas artísticas dotadas de amplitude cognitiva e histórica estabelecem um espaço crítico que auxilia na legibilidade do momento atual. O pensar decolonial é uma outra maneira de conhecer o que coexiste em oposição, sendo uma ferramenta para pensar como o conflito se dava durante a época colonial e seus impactos em nosso presente. O encontro entre questões sociais e propostas estéticas é evidente no trabalho de artistas, que buscam um confronto com o conceito de universalidade ainda hoje praticado pela sociedade contemporânea. As distintas materialidades reivindicam a quebra de imposição do acordo colonial e um (re)fundamento de um *modus operandi* que não diga mais respeito ao modo universalista, mas que esteja comprometido com as individualidades, ambiguidades, imprecisões, complexidades e inquietações.

As pesquisas destes artistas bus-

cam trabalhar a potência da impossibilidade, uma tentativa de analisar nossa atualidade, posicionando-se e propondo alternativas que fomentem a discussão e a (re)alocação de sujeitos produtores de sentidos e saberes. A reunião desses trabalhos abre frestas no presente, buscando evidenciar problemáticas históricas de acesso a benefícios e possibilidades de existências. Frente a determinados processos históricos, afirmamos: ainda que nossas articulações possam estar feridas, nossa escolha ética e poética é andar na história do nosso povo.

1 Tradução Livre: Eu ando na história do meu povo.

2 WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

3 Tradução Livre: são as histórias e memórias da colonialidade, as feridas e as histórias de humilhação que marcam o ponto de referência para projetos políticos e epistêmicos descoloniais e para a ética decolonial. MIGNOLO, W. D. *Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010, p. 33.

A DOR DO OUTRO TEM GEOGRAFIA?

TEXTO POR
GUIDO AROSA

Eu fico lendo um poema e me perguntando como podemos falar de um poema, quando o que acontece com o poema é que o sentimos com o corpo; e não o lemos com a cabeça, e quem sabe o cérebro, mas o entendemos com o coração. Eu fico lendo um poema me perguntando como falar de forma correta de um poema, me perguntando se existe uma forma de se falar, escrever, sentir um poema; me perguntando se, ao falar dele, tenho o direito de falar “eu”, nesse poema que evoca tanto “eu – essa mulher desse lugar”. Eu me pergunto como falar de um poema que carrega sobre si tanto peso, dor, morte, aniquilamento sistemático, apagamento, ressentimento. Será que o que eu tenho a dizer sobre, se o que eu senti dele consegue honrar tudo o que ele quis me dizer? Eu me pergunto se tenho o direito de ser um intérprete de um poema que definitivamente não pede intermediadores (ele quer na verdade que o “outro” tenha ouvidos atentos para ouvir, “pois quem fala agora sou eu”), mas conclama os seus, conclama sua comunidade – qual a sua comunidade, leitor? –

não exatamente apenas para sofrer junto, mas muito mais que isso: lutar junto. O que fazem de nossa dor, nosso horror? Nos aniquilam como se fôssemos nada. E ainda dizem que aquele que grita sua dor, o que diz seu luto, vive no ressentimento que nada produz de eficaz, produtivo. O que dizer – como eu, que sou apenas eu – sobre uma comunidade? Uma comunidade – que é uma geografia e uma história, uma poesia – tão particular e específica, por se tratar de uma comunidade, afinal, consegue dizer algo ao outro de fora dela? Nós – indígena, negro, mulher, LGBT+; ou eu – indígena, negro, mulher, LGBT+? Nossas comunidades dão as mãos, conversam junto? Eu, que sou uma comunidade, diálogo, converso com a comunidade do poema que fala “my people”? Juntos conseguimos falar, nos fazermos ouvidos pelo homem branco heteronormativo colonizador de nossas vozes? Eu me lembro de Clarice Lispector que diz em *A paixão segundo G.H.* sobre alguém segurar a nossa mão que lê e escreve e me pergunto: vamos segurar a mão do poema e juntos o lermos em voz alta? Nossa voz tem fronteira? E nossa escuta? Qual o limite geográfico da voz? Aquele indígena de outro país – país? o que é isso? – vai se sentir tocado pela dor do outro-indígena? O indígena de hoje

sofre a dor do indígena de 1500? A mulher, ao se formar, carrega em si uma dor estrutural? O negro e o gay, hoje, carregariam no corpo uma dor milenar? Poema, eu te ouço, eu te leio, eu te sinto. Quanto te leio, poema – pois sua dor, concreta, chega a mim como palavra sensí-

vel, que também faz chorar – penso naquele outro poema de Conceição Evaristo, mulher negra, que trata de uma certa transmissão, de um peso que se carrega no corpo: A voz de minha bisavó... A voz de minha avó... A voz de minha mãe... Minha voz... A voz de minha filha...

EU ANDO NA HISTÓRIA DO MEU POVO¹

— CHRYSSTOS

HÁ MULHERES PRESAS EM MINHAS ARTICULAÇÕES
POR SE RECUSAREM A FALAR COM A POLÍCIA
MEU SANGUE VERMELHO É REPLETO
DOS QUE FICARAM PRESOS NA LINHA DE TIRO
MEUS TENDÕES SE REPUXAM FRÁGEIS DE RAIVA
NÃO SE PARECEM COM AS RAÍZES BRANCAS DA PAZ
NA MINHA MEDULA HÁ ROSTOS FAMINTOS
QUE VIVEM EM TERRA QUE OS BRANCOS NÃO QUEREM
NA MINHA MEDULA MULHERES QUE ANDAM 5 MILHAS TODOS OS DIAS PARA BUSCAR ÁGUA
NA MINHA MEDULA MÃOS INCHADAS DO MEU POVO QUE NÃO PODE
CAÇAR
MOVER
SER
NAS CICATRIZES DOS MEUS JOELHOS VOCÊ PODE VER
CRIANÇAS ARRANCADAS DE SUAS FAMÍLIAS
ESPANCADAS EM ESCOLAS DO GOVERNO
ATRAVÉS DOS PINOS DE MEUS OSSOS VOCÊ PODE VER
QUE SOMOS PRISIONEIRO DE UMA LONGA GUERRA
MEU JOELHO ESTÁ TÃO FERIDO QUE NINGUÉM QUER OLHAR PARA ELE
O PUS DO PASSADO EXALA DE TODOS OS POROS
ESTA INFECÇÃO JÁ DURA HÁ PELO MENOS 300 ANOS
NOSSAS CRENÇAS SAGRADAS VIRARAM LÁPIS
NOMES DE POSTOS DE GASOLINA
TENHO O JOELHO TÃO FERIDO QUE MANCO CONSTANTEMENTE
A FÚRIA É MINHA MULETA ME MANTENHO EM PÉ COM ELA
MEU JOELHO ESTÁ FERIDO
VEJA
COMO AINDA ESTOU ANDANDO

1 Chrystos (Menominee) em *Not Vanishing*. Press Gang Publishers, Vancouver BC, Canada, 1988. Tradução Livre: Mariana Martins e Aldones Nino.

AQUARELOTES

TEXTO POR

GUIDO AROSA

1. ROBNEI BONIFÁCIO AQUARELOTES

AQUARELA COM PIGMENTOS NATURAIS
175 X 179 CM
(DIMENSÕES VARIÁVEIS)
2015--2017

*O artista não tem outro dever
senão o de satisfazer ou
expressar seu próprio sentir,
mas isso não teria qualquer
interesse se fosse o sentir
comum.*

G. C. Argan

A série *Aquarelotes*, de Robnei Bonifácio, faz parte do seu Projeto *Nossa Victoire*, executado entre 2015-2018 no bairro de Boa Esperança, em Nova Iguaçu, Baixada Fluminense, lugar de memória para o artista que costumava, em sua infância, visitar o local; mais especificamente a “montanha da Jaqueira” (área de lazer do bairro). Ao retornar, depois de alguns anos, vê um espaço modificado e degradado, visceralmente desconstruindo a imagem idílica que tinha do lugar, agora reestruturado para abrigar um condomínio fechado. Como tantas outras obras pelo Brasil, sem planejamento adequado, não foi concluída, e

a área devastada finda por provocar deslizamentos de terra que atingem moradias, provocam alagamentos e lamaçal, isso apenas para listar as consequências imediatas, sem projetar os prejuízos futuros, financeiros e de saúde, daqueles que sonham em receber suas casas próprias.

E, da lama, surge a matéria que se vislumbra nas aquarelas de Robnei. Em busca do resgate de suas lembranças, o artista interage com os moradores de Boa Esperança, coletando depoimentos sobre essa transformação ocorrida no bairro. Como fruto dessa troca, presenteia cada um dos entrevistados com uma aquarela que, significativamente, nomeia de “Aquarelotes”, um neologismo que junta aquarela + lote, como se cada um dos participantes adquirisse seu lote de terra simbolicamente, uma vez que a lama – mistura viscosa da argila que vem da montanha e água da chuva – é sua tinta, é como fixa o olhar do passado pelas veias do presente, do que está à sua frente quando se senta pelo chão, pela calçada e esboça os sinais da brutalidade descabida do homem sobre a natureza, sobre si mesmo. Gesto imponderável que tem eco na pintura em plein air, não com as mesmas aspirações modernistas, mas com o alcance de uma denúncia pulsante que não mais se circunscreve àqueles que são afeta-

dos diretamente, vai além com uma proposição de analisar e interpretar pelo viés do olhar memorial do outro. Dessa sinestesia, a cada fala, uma nova imagem surge. O artista cumpre um dos mandamentos mais imperativos de Argan: o dever de ser uma exceção. Dar-se-á por satisfeito algum dia? Certamente não.

Em séries anteriores, entendemos como lhe são caros os percursos da sua vida, seus encontros, suas leituras ao acaso de cartazes, propagandas, folhetos, uma pluralidade de imagens e palavras que se misturam em suas criações, pinturas, desenhos, fotografias, o que for preciso, sem convenções para formalizar sua investigação, rejeitando rótulos e configurações, abrindo possibilidades cada vez mais experimentais, empurrando fronteiras, ou, pelo menos, tornando-as mais flexíveis num embate cujo caráter norteador está em evidenciar as ambivalências da sociedade em que vive. Os painéis publicitários que perpassam seu trajeto diário dão a medida de como se acumulam e saturam o nosso cotidiano, “complexos contextos visuais e culturais”, assim entendidos pelo artista. Seu diário visual é então a paleta da vida que seleciona e transporta para os seus trabalhos saturados de cor, de camadas e acúmulos de memória.

As consciências de mundo, de civilidade, de solidariedade estão alertas nas antenas de Robnei. Por trás de seus óculos, ele capta instantes, histórias que lhe revolvem a imaginação e lhe possibilitam rein-

ventar as relações humanas. Guarda consigo grandes tesouros apenas na eventualidade de uma nova amizade, não importando a distância, posto que, justamente o percurso, o contato é que lhe trazem a grandeza de valor. Pelo que recebe de cada um com os quais trava seu diálogo de afeto, claramente podemos perceber que essa é a questão central em sua produção: alteridade e ternura para além do senso comum.

CARTE BLANCHE

TEXTO POR
**GUILHERME DE PAULO
SIQUEIRA**

2. YAGO TOSCANO
CARTE BLANCHE

BORDADO SOBRE TERGAL
90 X 130 CM
2019

Anoiteceu. O ar agora sopra e se faz sentir gelado; muda de direção e traz com ele o gosto úmido, um punhado de mosquitos e todo tipo de bicho, criatura, pensamentos e cheiros. As coisas perdem a forma, se entrelaçam com suas respectivas sombras e, todas juntas, se deitam e descansam.

Ofuscada pelo recém-chegado véu, a visão se altera, fica livre do incômodo e da busca constante pela nitidez aguda do dia e da luz da razão lógica; as cores se perdem e ficam sonolentas. Para perceber o emaranhado de corpos que, assim no escuro, se mostram, o olhar resiste, transforma e se reinventa; e passa então a interpretar um mundo de contornos e olhos que, por sua vez,

encaram de volta sem nunca se mostrarem por inteiros.

É no tecido da noite que os seres mal paridos, as ideias malditas, os desejos indignos encontram conforto e bordam percepções saídas de pensamentos deformados; e riem; e confrontam. Buscam o espaço que nunca foi delas, uma aceitação, um reconhecimento, um gozo. Atormentadas por um ímpeto incontrolável de ocupar, deixarem de ser os que não estavam e passam a ser aceitas pela simples ideia do que são, e não do que deviam tornar-se. Mas ainda assim não se revelam e, na noite, dançam.

Inscrita na poética noturna, particular a tudo e que cobre ao menos uma face de todas as coisas já imaginadas, a criação de Yago Toscano afronta as narrativas tradicionais de institucionalização da produção artística, compreendendo em si identidades até então segregadas pelo atual sistema de representação da Arte enquanto circuito, meio e mercado; e, nesse sentido, as sombras oferecem seus cuidados e compartilham sua potência em significado e transformação. São nos sentidos durante o entendimento da noite

enquanto fenômeno atuante sobre os corpos onde melhor percebemos esta renovação que inflama nossa consciência e nos liberta.

Contudo, *Carte Blanche* expressa em si a negação de uma linearidade brasileira e imperialista, impositiva e hegemônica, de um modelo violento e gasto que, se observarmos por entre as camadas da noite, somos capazes de distinguir seus vultos históricos, pensar seus fantasmas e confrontar hoje a sua permanência incrustada nas coisas e nas ideias. Assim, refletir sobre essa herança colonial em tons de cinza e sobre as narrativas contemporâneas que hoje nascem e vivem no escuro é, em si, a missão silenciosa e atenta de observar o passado oculto em uma noite que não se despede.

NADA É TÃO INSIGNIFICANTE QUE NÃO VALHA 1 NEON DE 1,8M

TEXTO POR
LUCAS ALBUQUERQUE

3. NATHAN BRAGA
É DURO SER PAÍS SATÉLITE

NEON, METAL E FIOS
25 X 370 CM
2019

Ao entrar na sala, uma luz fria banha o corpo do espectador. Um tom de azul claro que beira o etéreo expande-se e toca todas as extremidades do espaço. A emanação tem como fonte o neon de cerca de 3 metros do artista Nathan Braga. Despojando-se dos imperativos que exigem uma ação voltada ao consumo, carrega a frase “é duro ser país satélite” em letras cursivas. O letreiro pede ao espectador que realize a leitura em uma única tomada. É duro olhar em sua direção por muito tempo e não ceder ao clarão.

Utilizando um suporte tão sedutor, que ao longo de sua história tem habitado o imaginário da sociedade de consumo, o artista realiza uma constatação que é clara em sua po-

sição, mas aberta em seu significado. A frase é apropriada de um texto de Aracy Amaral do início dos anos 1970, que discute sobre a condição da produção brasileira no contexto local e internacional, apontando as dificuldades estruturais na formação dos artistas e do mercado. Assim como a discussão de Amaral, a obra de Nathan se coloca também em um espaço “entre”. Por meio da lamúria escrita em português, reflete sobre a experiência periférica dos países do sul em orbitar os países do norte, tanto na questão econômica como na cultural. Entretanto, declara isso em um material que evoca um elenco de imagens da cultura visual dos países que nos encarceram, sucumbindo à sua força.

A afirmação, de caráter melancólico, assume uma outra dimensão quando exposta pela cor fria e impessoal da luz elétrica. Continuamente utilizado desde os anos 1920 nos Estados Unidos da América, o neon torna-se não apenas uma visualidade, mas um estilo de vida que se dissemina febrilmente por todo o mundo. Os letreiros

de Las Vegas ou Nova York ativam, ainda hoje, um imaginário em que diversão descompromissada se entrecruza com o ato de consumir mercadorias. Com sua promessa de futuro, tornam-se objetos quase divinos, exalando uma aura análoga às das figuras sacras. Apresentando-se de forma distanciada, requerem que os fiéis olhem para sua manifestação absoluta e curvem-se perante suas ondas elétricas. Provindo do grego antigo *véov* (novo), os letreiros são mediadores da promessa capitalista, que reserva a todos os fervorosos a conquista de bens de consumo. Em sua crença, hastearam-se mastros elétricos no topo dos mais diversos edifícios, dando-se a ver a todos os transeuntes em cidades que passam a desconhecer a noite.

Ainda que a frase tenha um teor de severidade iminente, ela se exhibe de modo sereno em um complacente acordo com o espectador. O neon é um material socialmente eufêmico. Seu caráter espetacular promove um apaziguamento da negatividade em prol de uma adesão do outro. Entretanto, as forças contrastantes na obra de Nathan questionam a condição da subalternidade perante uma imposição de forças que se dão no campo cultural. Despir-se das influências do colonizador em busca de uma essência efetivamente nacional assinala um retorno nostálgico impossível, marcado por um silenciamento da antropofagia, tão entranhada na produção brasileira. O artista afasta-se de qualquer concepção essencialista de identidade e utiliza as ferramentas do outro. O

hibridismo cultural ocorre sempre mediante uma participação ativa de ambos os lados.

Tornando a dor palatável por meio da sensualidade da grande luz, Nathan cria tensões entre a inserção de uma lamúria coletiva e sua subsequente transformação em mercadoria. A dor da subalternidade torna-se passível de ser adquirida, seja em imagens, notícias, músicas ou, ainda, em um trabalho de arte. Inserindo o pesar da constatação em um abismo de luz, a obra perde seu efeito moralizante e torna-se uma celebração melancólica. Uma pausa para poder olhar o passado e ver que sobrevivemos, apesar de tudo.

Em 2009, a artista canadense Kelly Mark produziu um trabalho em neon que enunciava: *nothing is so important that it needs to be made in six foot neon*¹. A obra de Nathan, cujo comprimento mede quase o dobro da extensão apontada por Kelly – cerca de 1,8 metros – questiona a colocação da canadense. Ampliar a ferida é tornar visível uma sombra de nossa constituição. Evidenciada enquanto espetáculo, espelha o cinismo de uma cultura mercadológica que faz do lucro uma ferramenta de dominação, sem expor sua verdadeira intenção. Nathan abre a ferida e emerge a sala em sua afirmação. Aos que fecharem os olhos para ela, um desconforto: a fadiga das células oculares cria imagens-fantasmas da luz do neon. Ao piscar, ela ressurgue, como um trauma em aberto.

1 Tradução Livre: *nada é tão importante que precisa ser feito em um neon de 1,8m.*

POEMA/PROCESSO CAMINHOS DE UMA DERIVA SONORA

TEXTO POR
BRUNA LEVI

4. PEDRO PESSANHA
INSTRUÇÕES PARA UMA ESCUTA/
INSTRUÇÕES PARA UMA FALA

IMPRESSÃO SOBRE PAPEL
FOTOGRAFICO E FOTOCÓPIAS
FOTOGRAFIAS: 23,5 X 21 CM
FOTOCÓPIAS: 21 X 29,7 CM
2018

Mallarmé anuncia a crise do verso, crise esta que não aponta para o fim da produção poética como arte verbal, mas sim para uma nova direção estrutural do poema. A poesia concreta retoma o processo de experimentação estrutural, aproximando-se das artes plásticas em busca de renovação e expansão. A palavra não deixa de ter lugar, contudo exige uma nova posição: um contato direto com a dimensão não-verbal, as imagens e os sons, criando uma interdisciplinaridade, intertextual e interativa, uma aproximação mais efetiva entre o leitor e o autor.

Buscando experiências em novos meios, abrem-se outros caminhos à sensibilidade do leitor-espectador.

Pedro Pessanha vai ao encontro de James Joyce, numa tentativa de incluir todas as dimensões – semântica, visual e sonora. *Instruções para uma escuta / Instruções para uma fala* extrapola os limites do plano e evoca uma atuação do espectador. A obra consiste numa linguagem gráfico-espacial, um guia para uma construção de uma escuta e fala, organizado em estruturas que, ao serem montadas, geram um megafone.

O participante se permite experimentar e investigar as potencialidades do objeto, a partir do mecanismo de ativação do sensível num processo de fala e escuta. O poema-objeto ganha um espaço de desenvolvimento e expansão nas pesquisas de Pedro. O artista propõe uma inversão do modelo tradicional de escuta, o espectador se vê convidado a ser capaz de experimentar um outro ponto. É possível pensarmos numa tentativa de construção de memória a partir do som, presença física e imaterial. Este pode trazer uma ideia de memória muito além, uma reconstrução de um passado

a partir de um espaço virtual que é ativado no ato do processo. Logo, o artista busca trabalhar a potência da fala diante de um cenário que cala.

A virtualidade sugerida pelo som traz uma realidade construída pela imaginação e por uma percepção de memória criada pelo espectador que vivencia a obra. Na paisagem acústica, as mudanças se valem do ouvinte. A estrutura vincula harmoniosamente espaço e tempo, som e texto, corpo e movimento. Pode-se notar no trabalho uma relação de causa e efeito entre as pessoas e as situações desconectadas. Presença e ausência, o que é visto e o que é imaginado, desencadeando uma intensificação dos sentidos. A construção da memória se faz presente e a experiência se corporifica na busca de futuros possíveis.

SINTO AS PAREDES DO MEU OCO NA PRESENÇA DO OUTRO¹

TEXTO POR
ANDRESSA ROCHA

5. **AYLA TAVARES**
SONANTES

OBJETO DE CERÂMICA
28 X 32 X 34 CM
2018

Tal como afirma Pedro Paulo Gómez², “a colonialidade do poder, uma categoria elaborada por Aníbal Quijano (1999), permite mostrar que existe uma continuidade entre o passado colonial e o presente pós-colonial nos processos de representação de sujeitos coloniais”. Ayla Tavares, nesse sentido, assume sua posição enquanto artista e desenvolve sua poética em um processo que subverte a narrativa colonial: *Sonantes* dialoga com a história da arte brasileira – ainda subserviente aos chamados centros hegemônicos – por meio da retomada de uma visualidade vinculada à produção das sociedades ameríndias.

Observa-se uma reconquista do tátil: o barro surge como uma presença indicial de vestígio das mãos e, ao ser cozido, torna-se cerâmica. É possível afirmar, por conseguinte, que há um desejo de resistência e de permanência da forma, além de uma tentativa de reflexão acerca da matéria em virtude de seu histórico de função utilitária. A artista apresenta a obra nua, sem pinturas – as quais indicariam seu modo de uso – recobrando sua superfície.

Trata-se, desse modo, de uma proposição que busca evidenciar o vazio necessário para sua elaboração. O oco surge aqui como dado que evoca uma relação com o ruído do ambiente no qual *Sonantes* se insere. Com uma singularidade poética, Ayla evoca o jogo entre Eu/Outro. Talvez seja essa a principal questão suscitada por ela, que convida os sujeitos a explorarem a própria estrutura da linguagem, estabelecendo uma relação com o que está dado e, sobretudo, com aquilo que falta.

1 MAIOLINO, Anna Maria. *Tu + Eu*. In: ZEGHER, Catherine de (ed). *Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line*, p.260. New York: Drawing Center, 2002.

2 GÓMEZ, P.P. *La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad*. Calle 14, v.4, n.4, jan - junho 2010. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3231097.pdf>. Acessado em 19 abril, 2019.

NENHUM LUGAR FICA NO CENTRO DE AGRIPPINA R. MANHATTAN

TEXTO POR
VINÍCIUS DAVI

6. AGRIPPINA R. MANHATTAN
NENHUM LUGAR FICA NO CENTRO

VÍDEO MP4
24"
2018

Agrippina é dessas artistas em que o trabalho não basta como objeto distanciado da vida. Pina, tratamento carinhoso, não apenas exhibe seus trabalhos como também vivencia fortemente as relações com seu fazer artístico para além de uma estética aparente. Falar sobre Pina vem de uma ligação afetiva que acompanha a pesquisa e os estudos. Em *Nenhum lugar fica no centro*, vídeo de 24 segundos apresentado em looping, a artista, numa ação breve, infla um balão branco de festa com a boca; há a demarcação desenhada de um traçado, um quadrado, e de uma letra X no centro, numa proposição imagética de

territorialidade. Penso sobre a cartografia de Pina e, com ela, os espaços e circuitos de dentro e fora da arte, espaços inclusivos, exclusivos, marginalizados, estigmatizados, afastados. Surge uma mão que explode o balão enquanto a artista, em seu soprar, olha para o centro da tela, como quem indaga o lugar de quem a vê, de quem a observa, ou de quem Pina irá estremecer. Há, nessa experiência, a feição entremeada a um sorriso, de quem está disposta a desestabilizar imposições estruturais e enfrentar, numa perspectiva de quem é colocada à margem mas transita avante, para adiante de um lugar estabilizado. Daqui do meu lugar de artista e pesquisador, de quem escreve uma interlocução sobre essa artista forte, é necessário me pontuar de alguns marcadores, pois sei que não é sobre mim – e é também – onde me encontro e desencontro desse centro, do CISTema, da branquitude, das instituições de classe, da pobreza financeira e estudar pra chegar a algum lugar. Foi dada a largada, o lado de lá está ten-

tando eliminar muitxs dia após dia, é golpe, “o Brasil é o país que mais mata LGBT no mundo”. Neste vídeo de Agrippina há um desejo de implosão dessas estruturas malditas que nos perseguem e fazem sofrer. Certa vez ouvi de uma amiga que, dentre a captura das subjetividades, existe o centro da marginalização, processos identitários que muitas vezes são invisibilizados e apropriados pelo consumo. Agrippina sabe das relações de poder, até onde nos conhecemos, sei de seu esforço e de suas contribuições pujantes. Falo de potência aqui como sinônimo de viver. O que muitos acadêmicos fazem é falar de vida como um objeto de pesquisa distante; e Agrippina, volto a dizer, possui uma inerência entre este fazer que não é objeto, é sobre viver. A performatividade que atravessa o viver.

READY-MADE OU GAMBIARRA?

TEXTO POR
THIAGO FERNANDES

7. MULAMBÖ
PEDI UM PINCEL, ME DERAM UMA
VASSOURA

TINTA SPRAY SOBRE VASSOURA
131 X 23 X 3 CM
2018

A figura do artista, ao longo de grande parte da história da arte, é a de um trabalhador a serviço do poder. Mesmo ao ascender socialmente no Renascimento, distinguindo-se do artífice, a produção artística continuava condicionada às encomendas do clero, da burguesia e da aristocracia. Foi só com o espírito de liberdade do século XVIII e o surgimento da estética que o artista ocidental pôde considerar-se livre e a arte afirmou-se como um campo autônomo, sem funções pragmáticas a priori. Entretanto, dentro da economia capitalista que se consolidou, a arte transformou-se em *commodity* e entrou para o círculo do mercado, alimentado pelo fetiche do “novo”, do “original”, da “vanguarda”. Considerando que a arte está na divisão social do trabalho, quando Marcel Duchamp concebeu seus

primeiros *ready-mades* na década de 1910, além de questionar os limites da arte e os juízos de gosto, podemos afirmar que ele realizou uma ação ociosa, recusou ao trabalho e, conseqüentemente, recusou produzir para o mercado. O *ready-made* não é criado pelas mãos do artista, mas escolhido entre objetos já existentes; e as escolhas de Duchamp eram restritas a objetos “visualmente indiferentes”, como o urinol que tentou expor em um salão em 1917. Dessa maneira, o ato ocioso de Duchamp não satisfazia um desejo estético e tampouco o fetiche pela unicidade e originalidade do objeto artístico.

A partir dessas relações entre arte, trabalho e ócio pode-se conferir alguns sentidos a *Queria um pincel, ganhei uma vassoura*, de Mulambö. A antítese apresentada no título do trabalho sinaliza o lugar do artista em um contexto periférico e indica a busca por uma atividade estética que é reprimida por uma condição que lhe impõe o “trabalho produtivo”. O trabalho de Mulambö é constituído por uma vassoura que é tingida de vermelho e adquire a forma de um tridente. Símbolo da servidão, o objeto apropriado pelo artista torna-se uma alegoria do poder e da resistência ao sofrer essa interferência.

A apropriação da vassoura como um *ready-made* configura, assim como a ação de Duchamp, uma recusa ao trabalho, mas com sentido distinto. Em seu caso, a recusa se dá pela apropriação do próprio objeto de trabalho que culturalmente lhe é imposto e sua transformação em um objeto distinto por meio de um ato simbólico. Esse processo associa-se às ideias expostas por Michel de Certeau no livro *Invenção do Cotidiano*, onde o autor fala sobre táticas criativas adotadas pela cultura popular por meio de textos e artefatos que a rodeiam, transferindo a ênfase das representações em si para os usos das representações. Michel de Certeau reflete sobre uma estética da apropriação adotada pelo usuário rebelde, como, por exemplo, indígenas que faziam outros usos das ações rituais impostas pelos colonizadores (no contexto brasileiro colonial, poderíamos citar o sincretismo religioso realizado pelos negros escravizados).

Ainda assim, parece-me insatisfatório considerar *Queria um pincel, ganhei uma vassoura* simplesmente um *ready-made*. A fim de aproximar a tática de apropriação de Mulambö a um contexto mais próximo, sobretudo ao da periferia, podemos pensá-la a partir do conceito de gambiarra, considerada popularmente um desvio ou improvisação aplicado ao uso de dispositivos, objetos e espaços antes destinados a outras funções. Esse termo, que possui forte sentido cultural no Brasil, flerta com a precariedade, a inventividade

e a ilegalidade, possuindo ainda o elemento da imprevisibilidade. Ao associar o trabalho de Mulambö à lógica da gambiarra, reforçamos um sentido que diz respeito à busca de indivíduos de origens periféricas por alternativas para a realização de uma atividade estética “improdutiva”, bem como um espaço no circuito de arte. Diante da falta de recursos, deve-se jogar com as possibilidades à mão e é a isso que se propõe Mulambö ao transformar um instrumento de serventia em um objeto artístico, o oposto do que ele é ou poderia produzir se limitado à função que lhe era destinada.

A gambiarra afirma-se como uma prática política ao negar a lógica produtiva capitalista e sanar uma precariedade de outra natureza. O trabalho de Mulambö reivindica uma pulsão estética, a libertação da arte diante do trabalho produtivo e, sobretudo, um lugar não subserviente para corpos periféricos.

TENER PODER/ PODER TENER

TEXTO POR
LUCAS GUIMARAES

8. **MATHEUS SIMÕES**
TENER PODER/PODER TENER

JATOD E TINTA SOBRE
PAPEL DE ALGODÃO
40 X 60 CM (CADA)
2018

A luta pelo poder ou a História inteira da humanidade, essa busca incansável pelo acesso e pelo controle. Ou seria apenas uma questão de sobrevivência? Não-gosto de reduzir as questões humanas às questões da Biologia, mas o poder me pareceu advir de questões básicas da existência humana. A História mostrou que, ao longo do tempo, “poder” passou a ter um outro conceito, visto que raciocinamos e temos consciência disso; e, ainda assim, matamos, escravizamos ou simplesmente ignoramos a existência de outros de nossa mesma espécie. Poder passa então a ser a ferramenta pela qual, de um modo geral, homens vão controlar as sociedades.

Em diversos lugares do mundo as relações de poder vão se desenrolar de modos diferentes. Mas especialmente nesse canto do mundo que

habitamos, na África e em alguns lugares pontuais da Ásia, se desenvolveu na forma da “colonização”. Deste modo, até a língua espanhola, que predomina nesse canto chamado de América Latina, nos foi imposta. Um outro modo de pensar, se considerarmos que a língua estrutura nosso pensamento; o que seria uma completa lavagem cerebral se não fossem as pessoas que resistiram esse tempo todo, ora fazendo o jogo do colonizador e sincretizando elementos a fim de causar furos no sistema, ora batendo de frente e eliminando, pouco a pouco, os elementos da cultura invasora e buscando sua ancestralidade, sua essência.

Ora, se somos todas, em grande maioria, mestiças, qual a nossa ancestralidade? Eu diria que é essa que está do outro lado, essa que luta incessantemente pelo poder de ter o mínimo de dignidade humana, que lhe fora roubada. E parece que aí retornamos ao ponto onde tudo era uma questão de sobrevivência. Como um *oroboros*, observação precisa feita pela minha amiga Allan Corsa em uma conversa despretenhosa que tivemos a respeito da obra, uma mão morde a ponta da outra.

A obra de Matheus Simões tem muitas camadas. Talvez a mais apa-

rente seja a referência ao artista estadunidense Robert Mapplethorpe, cujos registros da cena homossexual e sadomasoquista das décadas de 1970 e 1980 tiveram grande impacto político. Ao integrar a exposição *Andando na história do meu povo*, a obra explicita outras camadas, mais profundas, já que o próprio sexo é uma representação de poder e sua repressão é uma das ferramentas mais fortes para o controle dos corpos e das vidas das pessoas.

SENTINELA DO SOM (NHO)

TEXTO POR
PIETRO DE BIASE

9. YAGO TOSCANO
O QUE É DE

TRONCO, FALANTES, SOM, BATERIA,
FIOS, PLACA CIRCUITO
56 X 26 X 13 CM
2016

*Com fragmentos tais foi que
escorei minhas ruínas.
Pois então vos conforto.
Jerônimo outra vez
enlouqueceu.*
T.S. Eliot [A Terra Devastada]

Inadvertidamente, pensa-se que o som nasce da percepção de vibrações pelo aparelho auditivo. A gênese do som é o silêncio. A quietude, por sua vez, como uma placenta, não sobrevive ao nascimento do som. A temporalidade da vida ordinária, atravessada por sons e imagens consumidos com velocidade avassaladora, obstaculiza a experiência silenciosa. Ao mesmo tempo, a busca pela ausência absoluta de som num centro urbano se avizinha da prosa romântica. Em tempos de abundância sonora, a noite, enquanto vivência do repouso, mostra-se como resis-

tência à sinfonia, por vezes cacofônica, da grande urbe. E sobre essa poética notívaga, Yago Toscano tem-se dedicado em suas mais recentes investigações.

O pensamento acerca da obra intitulada *O que é de* se inaugurou no decorrer das noites na residência “Jardim Suspenso” no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, realizada em 2016. Seguido de uma intensa troca de tiros ocorrida na comunidade que resultou em duas mortes, o morro silenciou. Yago relata que a brutalidade da quietude foi tal que era possível ouvir o marulho da praia do Leme. Essa paralisia ensurdecadora na comunidade acometida do luto após inconfessável violência revelou-se como inflexão no pensamento de Toscano.

Concebida inicialmente para durar uma noite, *O que é de* consistia numa instalação sonora, acoplada na copa de uma árvore, que reproduzia sons da mata, tais como o ranger de galhos, farfalhar da folhagem e barulhos de animais. A reprodução, que fora regulada alguns decibéis acima do normal, levava a uma desorientação do ouvir. A artificialidade dos sons, ao mesmo tempo que mimeti-

zava os ruídos da mata, deformava a paisagem pela ficção. Esta, território possível para se repensar a paisagem a partir de um agir estético. A experiência auditiva estimulada na obra rompeu noite adentro.

Num segundo momento, para a exposição *Lá fora dá um caldo*, realizada em 2016 na Casa França, também no Rio, o artista revisitou o pensamento instalativo gestado na residência para a confecção de uma escultura sonora. Esta nova obra seminal se formou com parte do tronco da árvore que serviu de suporte ao alto falante da instalação.

A escultura proposta por Yago recupera alguns dos conceitos desenvolvidos na instalação, revigorando-os pela materialidade. A escolha do tronco como suporte escultórico estabelece um diálogo direto com a história da arte, mais especificamente com o gênero conhecido como natureza-morta. A obra se apresenta como uma releitura possível do gênero pictórico. O fragmento de tronco, enquanto *memento mori*, guarda a vitalidade de uma paisagem natural inventada.

A disputa dialética entre ausência e presença, efêmero e perene, presente inicialmente na noite da Babilônia, ganha outras voltagens quando inserida na obra-escultura. Não a partir de um resquício documental, mas como possibilidade de fabulação. Meta e metáfora.

A dicotomia entre o que imagina o observador como paisagem e o que efetivamente o cerca reluz uma das fricções propostas por esse trabalho. A paisagem, por sua vez, à que

foi negada a vista, se justifica exclusivamente pela escuta do meio ambiente. Este, já presente em investigações anteriores do artista como em *Espectros* (2015).

A referência ao espaço natural que aparece na obra de Toscano encontra ecos no bairro de Tinguá, em Nova Iguaçu, na baixada fluminense, onde o artista passou boa parte da sua juventude. A Reserva Biológica Federal do Tinguá, uma das maiores e mais importantes Áreas de Proteção Ambiental do estado do Rio, encontra-se alvo das mais diversas disputas predatórias. Uma área invisibilizada, seja por sua localização geográfica às franjas da metrópole, seja pela precária política estatal para com a conservação.

Há, em *O que é de*, um manifesto torcido e não anunciado sobre a emergência ambiental. Ao devolver a paisagem natural, da hinterlândia, à urbe, a obra acentua muitas inquietações do artista acerca do espaço do sonho e da imaginação diante da devastação ética e estética. Esse transporte poético que alça o trabalho em sorvedouro sonoro perscruta a estafa endêmica da temporalidade diária, que obstrui a fruição dos sentidos.

A paisagem insinuada pelo tronco sonoro se delineia na vizinhança do olhar e nas quinças da imaginação. Como justificar tal familiaridade deslocada? A quietude da matéria se justapõe à pujança do som. Calada. Repleta.

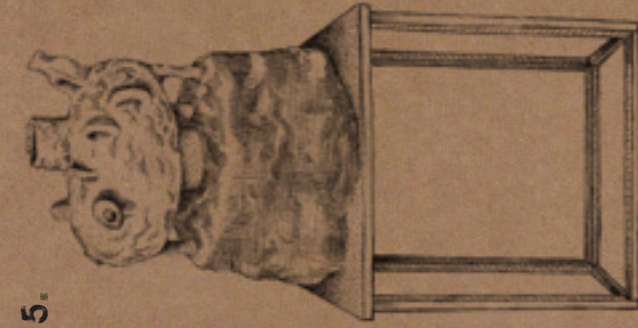
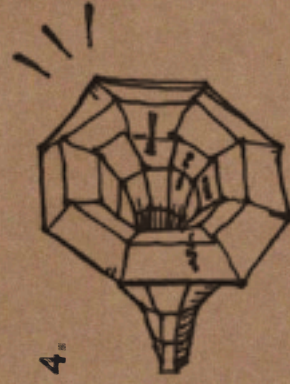
O silêncio se acomete. Sentinela do som(nho).

ILUSTRAÇÕES

ROBNEI BONIFÁCIO	POR ROBNEI BONIFÁCIO
YAGO TOSCANO	POR MATHEUS SIMÕES
NATHAN BRAGA	POR AYLTA TAVARES
PEDRO PESSANHA	POR MATHEUS SIMÕES
AGRIPPINA R. MANHATTAN	POR MATHEUS SIMÕES
AYLA TAVARES	POR AYLTA TAVARES
MULAMBÖ	POR MULAMBÖ
MATHEUS SIMÕES	POR MATHEUS SIMÕES
YAGO TOSCANO S	POR MATHEUS SIMÕES

ILUSTRAÇÕES

- ROBNEI BONIFÁCIO POR ROBNEI BONIFÁCIO
- YAGO TOSCANO POR MATHEUS SIMÕES
- NATHAN BRAGA POR AYLA TAVARES
- PEDRO PESSANHA POR MATHEUS SIMÕES
- AGRIPPINA R. MANHATTAN POR MATHEUS SIMÕES
- AYLA TAVARES POR AYLA TAVARES
- MULAMBÖ POR MULAMBÖ
- MATHEUS SIMÕES POR MATHEUS SIMÕES
- YAGO TOSCANO S POR MATHEUS SIMÕES



3. *edmo ser país satellite*

