

**Espaços do** **Ainda**

**Ana Emerich  
Christus Nóbrega  
Cristiana Miranda  
Floriano Romano  
Leila Danziger  
Livia Flores  
Patricia Franca-Huchet  
Rosana Paulino**

**São Paulo**

Centro Cultural São Paulo apresenta



Espaços do **Ainda**

- Lutz Cláudio da Costa
- Ana Emerich
- Christina Nilagga
- Críslina Miranda
- Flaviano Romano
- Lella Dantiger
- Livia Flores
- Patrícia Franca-Hubert
- Rosana Paulino

catálogos

# Sumário

## **Espaços do Ainda:**

### **Perspectivas para a Arte Política no Século XXI**

- 6** Luiz Cláudio da Costa  
curadoria

## **Sob o Céu dos Anônimos**

- 20** Ana Emerich  
**30** Floriano Romano  
**40** Leila Danziger  
**48** Livia Flores  
**56** Patricia Franca-Huchet

## **No Chão das Diferenças**

- 68** Christus Nóbrega  
**76** Cristiana Miranda  
**84** Rosana Paulino

## **92 Sobre o Curador e os Artistas**

- 94** Ficha Técnica

# Espaços do Ainda: Perspectivas para a Arte Política no Século XXI

A exposição *Espaços do Ainda* elabora o território da vulnerabilidade, da abertura do gesto artístico à diferença, à suspensão, à falha. No espaço contínuo e reversível entre interioridade e exterioridade, entre o eu e o outro, a precariedade própria do trabalho artístico promove a falha da linguagem triunfante, essa que reduz o estranho à evidência da significação. Intimado pela suspensão do significado, o espectador encontra a possibilidade de sua participação reflexiva-emocional. Ele emancipa-se atuando nas operações de sentido, ativando imagens. A condição precária da obra artística figura a vulnerabilidade da existência, provoca a relação ao outro e sugere a incerteza que faz a linguagem gaguejar, provocando a presença contingente e múltipla das imagens.

Em 2018, convidei oito artistas pesquisadores aos quais propus uma investigação no fundo de documentos do Arquivo Nacional. Como provocação, um único estímulo: a precariedade como figura da existência. Eu pensava em algo que pudesse servir de impulso para a realização de trabalhos artísticos sem oferecer definições ou direções muito claras. Dessa pesquisa, nasceram os trabalhos apresentados na exposição *Espaços do Ainda*.

A partir da expografia apresentada no Paço Imperial do Rio de Janeiro, nasceram os dois núcleos – *No céu dos anônimos* e *No chão das diferenças* – que estruturam problemas interligados. No primeiro, encontram-se

Ana Emerich, Floriano Romano, Leila Danziger, Livia Flores e Patricia Franca-Huchet. No segundo núcleo da exposição estão exibidos os trabalhos de Christus Nóbrega, Cristiana Miranda e Rosana Paulino. No Centro Cultural São Paulo na cidade paulista, os mesmos eixos permanecem, mas a expografia assinada por Cláudia Afonso constrói um labirinto que acentua a suspensão da orientação espacial e dos sentidos desejada pela curadoria.

Os trabalhos do eixo *No céu dos anônimos* indagam sobre as vidas anônimas, a inteligência autônoma do outro, sua capacidade de questionar e de se rebelar, de rejeitar a violência e a desigualdade, de imaginar outros tempos e universos sob as revoluções celestes. Figura prestigiada nesse eixo, o anônimo encontra-se num percurso materializado por jornais, ruas, praças, canções populares, acenos, clamores.

A instalação de Ana Emerich, *MAPA [essa boca que falha com os invisíveis que rumina]*, articula o território de convívio do ouvir e do ver, do ato da escuta e o da imagem. No TRECHO A ouvimos uma lista de palavras-tóxicas, agrotóxicas – fungicidas, bactericidas, inseticidas. Ouvimos sons do cotidiano de uma casa – portas, micro-ondas, entre outros. O sufixo -cida exprime a noção de agentes que provocam a morte ou o extermínio. No TRECHO B, outras palavras-tóxicas seguem os zunidos, chiados e rangidos retirados de vasilhames químicos. O terceiro fragmento, TRECHO C, reúne sons e imagens coletados no interior do estado de Goiás. O artifício da repetição contínua das palavras formadas pelos sufixos letais cria um tempo tedioso, árduo, estéril. Usando esse sufixo no tempo paralisado da repetição, a boca assombrada gagueja e falha na leitura da listagem árida. A musicalidade experimental, o cotidiano e, ainda, as fotos sem contextos, quase abstratas, de bolhas e folhagens atuam no corpo estimulando imagens de outro tempo, outro ritmo, inquieto, dinâmico, ativo. Apesar do perigo dos agentes da extinção, o tempo da vida resiste e transforma o estéril, fisga o devir.

A instalação sonora *Histórias anônimas* de Floriano Romano marca a entrada das vidas anônimas no es-

**Luiz Cláudio** da Costa

paço da exposição. Visualmente, o objeto de Romano, construído com caixas sonoras empilhadas, assemelha-se a um corpo por sua verticalidade e emissão vocal. A instalação lista a alteração visionária dos nomes das ruas da cidade do Rio de Janeiro, substituindo heróis ou figuras ilustres da história – Presidente Vargas, Ouvidor (o Ouvidor-Mor, Francisco Berquó da Silveira), Rio Branco – por pessoas desconhecidas ou imaginadas. Usando sobrenomes mais populares do Brasil, como Santos e Silva, o artista faz referência a uma única pessoa real da história, o Almirante Negro João Cândido, que liderou a revolta da Chibata em 1910 contra a Marinha do país. A voz granulada, grave e sem drama da gravação constrói uma cidade ficcional homenageando uma Maria das Dores, um Luiz de Souza, pessoas desconhecidas que, como João Cândido, desejam ser lembradas, possuem histórias que aspiram ser contadas. Esses corpos, como aquele figurado pelas caixas sonoras, clamam por esse reconhecimento.

A Cinelândia, ou melhor, um fragmento desse local de tantas manifestações políticas, é a única praça concretamente mostrada na exposição, embora tantas outras orbitem os trabalhos da exposição. *Papéis de um dia (Cinelândia)*, instalação de Leila Danziger composta por 44 folhas (65 x 50 cm cada) e 3 fotogravuras, alça clamores abafados e acena para um tempo ainda não presente. Estruturados por grades recheadas de parágrafos borrados, os jornais emudecidos de *Papéis de um dia (Cinelândia)* parecem desonrar o relato evidente da mera informação, apontando para a poesia visual do painel realizada com carimbos, uma pintura mural. Silenciando a notícia com manchas quadriculadas que misturam o azul, o lilás e o vermelho, *Papéis de um dia (Cinelândia)* convoca a poesia – o livro *Cinelândia* repousa ao lado, fora do quadro, esperando um leitor para os poemas da artista. Que outras narrativas poderiam conter as páginas de um jornal? Três imagens sugerem o espaço da política, do protesto, da manifestação, mas no tempo inspirador da espera. Uma menina instala-se no alto do monumento de 1910 ao Marechal Floriano Peixoto e acena para a multidão não visível. Ela nos interpela. Seu gesto imobilizado sugere a suspensão. Houve derrotas? O gesto da menina

antecipa futuros. Uma lacuna ou outra da grade do jornal-pintura sugere um tempo por vir.

Na instalação *As Horas*, de Livia Flores, o tempo sugere a infinitude contemplada pelas séries abertas *Eles riram*, 2019-2022 e *Pedras*, 1993-1994. Zarpando para seu destino indefinido, o curso do pensamento circula no eixo das emoções de um terror que espreita. Ambas as séries trabalham sobre a repetição, seja a folha enegrecida do jornal, seja as pedras que lembram gavetas tumulares. E uma série remete à outra: a natureza inorgânica das pedras em gesso anuncia a massa inerte das folhas sombrias dos jornais. Os 80 desenhos em guache sobre jornal soletram a frase “Eles riram”. A instalação de Flores é um tributo em memória às perdas das duas vidas atingidas pelos 80 tiros disparados por uma unidade do Exército sobre o carro da família de Evaldo Rosa a caminho de um chá de bebê em Guadalupe, no Rio de Janeiro, em 2019. Enunciada por Luciana Oliveira, viúva de Evaldo Rosa, a frase “Eles riram” traduz a atitude dos assassinos de seu marido e do catador Luciano Macedo. As pedras de gesso, figura o tempo desnordeado do luto e o trauma de outras chacinas ocorridas no Rio de Janeiro, incluindo uma na praça da Candelária e outra em Vigário Geral.

*Temporais*, de Patricia Franca Huchet, consiste em uma instalação com três vitrines: *Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona, Miséria à luz do sol, Restituição da memória através do desenho*. Nas vitrines, vemos fotos de outro tempo com casebres de madeira, figuras populares, crianças e anotações, carimbos e selos em folhas de arquivo. São exibidas, ainda, a foto da tormenta de um mar contra as rochas, uma mulher que caminha entre pedras, desenhos de montanhas em vermelho. A ordem de uma narrativa: 1, 2, 3. Princípio, meio e fim. E, no entanto, a desordem, a fúria, a entropia. Enigmáticas figuras que falam de uma história sem descrevê-la; imagens que mostram os tempos de uma vida, uma mulher desejando enterrar seu filho, talvez. A personagem clássica invocada transmuda-se em mulher das periferias precarizadas do país. E os transtornos, os estrondos, o vermelho-sangue, possivelmente, o mesmo esforço pelo reconhecimento pú-



Sob o Céu dos Anônimos



**Sob o Céu dos Anônimos**

Este núcleo reúne os trabalhos de Ana Emerich, Flávio Romano, Laíla Davignon, Lívia Flores e Patrícia Franca-Ruchet.

A condição do sujeito é a existência do outro. Nossa ação estende-se ao ambiente mais íntimo. Do outro adquirimos a percepção do mundo, a linguagem, as regras sociais, os comportamentos. No entanto, ocorrem, contudo, as brechas, as sombras, os desvios, as perturbações. Se o sujeito se integra, ele também diverge, contrasta, divide, desafia e muda.

Os trabalhos deste núcleo indagam sobre as vidas anônimas, a inteligência subjetiva do todo, sua capacidade de questionar e de se rebelar, de resistir à violência e à desigualdade, de imaginar outros tempos e universos sob as revoluções celestes.

Mas em que condições as imagens da arte são radicalmente políticas? Quando representam e evidenciam os sentidos ou quando deixam abertas as significações? Reconhecer a insuficiência da linguagem – suas falhas, lacunas, enfiadas – consiste em transitar o espaço anônimo, prosaico e até precário da emancipação.



**Flávio Romano**

Flávio Romano é um artista brasileiro nascido em 1978, em São Paulo. Seu trabalho aborda temas como a identidade, a memória e a cultura popular. Ele utiliza uma variedade de mídias, incluindo vídeo, fotografia e instalação.

**Ana Emerich**

Ana Emerich é uma artista brasileira nascida em 1978, em São Paulo. Seu trabalho aborda temas como a identidade, a memória e a cultura popular. Ela utiliza uma variedade de mídias, incluindo vídeo, fotografia e instalação.

Sob o Céu dos Anônimos





blico da vida de um filho morto, perdido pelos arroubos da violência policial.

O núcleo *No chão das diferenças* traz de volta o popular-anônimo, agora com a marca que assinala sua singularidade, constituindo-o como alteridade para a identidade de uma corporeidade hegemônica. Levanta-se a pergunta sobre a distribuição da precariedade da existência, o modo como se constituem as diferenças sociais, como se constrói a hierarquia política de proteção dos indivíduos e das coletividades.

Os cartazes da instalação *Gráfica Paraíba: arte em panfleto* de Christus Nóbrega circunscrevem um muro multicolorido de 22 elementos de diferentes dimensões. Os tons de amarelo, laranja, rosa e lilás seduzem o olhar pela animada expressividade. Alguma referência ao emblema gay do arco-íris? A arte das ruas convocada na colagem de Christus Nóbrega sugere o alarido, a algazarra, a zoadia, mas também a astúcia, a ironia. O estandarte colorido do artista guarda histórias de traição, de roubo e de violência da linguagem. Enquanto reclame publicitário, os cartazes anunciam a *Gráfica Paraíba*, os cursos de português grátis, a história de um inventor paraibano. O padre Francisco João de Azevedo inventou um aparelho de escrever e foi enganado pelos donos de uma empresa de armas, a Remington, que se tornaria a conhecida marca de máquinas datilográficas. O trabalho de Anna Bella Geiger, *Bu-ro-cra-cia*, citado na instalação de Christus Nóbrega, é matizado com a palavra xenofobia. É a aversão ao outro, produzida e reproduzida na linguagem, que corrompe o substantivo paraibano em adjetivo de injúria: o paraíba. Paraibano, Christus Nóbrega investiga o corpo como espaço da linguagem em *Gráfica Paraíba: arte em panfleto*, como acesso de entrada das representações da cultura, incluindo as marcas da diferença em relação a uma corporeidade hegemônica excludente.

“O mar é história”. A frase-título do poema de Derek Walcott abre o filme experimental de Cristiana Miranda, *A Hidra do Iguaçu*. Buscando no mar e nos lugares de memória de Angola a experiência colonial vivida

nas Américas, *A Hidra do Iguaçu* encontra restos de uma praça de escravos do século XVI, pedestais sem estátuas, uma linha de trem. A última figura do filme, em meio à paisagem de uma feira, mostra uma mulher grávida de sorriso aberto vestida com trajes locais. Em seguida, vemos apenas os defeitos da revelação manual, a desordem e a entropia. O vídeo *Para focar o infinito* aproveita um plano rodado na viagem de Cristiana Miranda à África. O gesto visa interromper a sequência contínua filmada de um ônibus em movimento e mudar a direção do aparecimento das paisagens em conjuntos de imagens com sentidos contrários. O vídeo interpela o tempo, a direção do movimento e o sentido dos acontecimentos. Ao priorizar a revelação manual, o cinema experimental de Cristiana Miranda questiona o movimento do aparecimento das imagens, as interferências do desejo e da memória, as imperfeições e perturbações, as mudanças de direção, as combinações e perdas no acontecimento das aparições.

Rosana Paulino apresentou dois trabalhos: *A ciência é a luz da verdade 1?* e *A ciência é a luz da verdade 2?*. Ambos questionam a relação entre a natureza e o exótico em um saber que dispõe, classifica, ordena e hierarquiza. O discurso da Natureza presente na cultura desde o século XIX, época implicada nos Jardins construídos do Campo de Santana a que a artista tem como referência, consiste em um sistema que classifica os seres vivos, estabelecendo identidades e diferenças. Nesse discurso, estão implícitas as ideias de progresso, de civilização, bem como do humano como identidade resultante de uma construção cultural supostamente avançada pela verdade da ciência. Toda vida que se encontra fora do enquadramento que identifica o humano europeu recebe a marca da diferença e do exótico, como as negras que aparecem na colagem da artista. O trabalho de Rosana Paulino remete às vidas que não cabem nas classificações das ciências da natureza.

...

A exposição *Espaços do Ainda* teve origem em uma pesquisa desenvolvida na Universidade do Estado do

Rio de Janeiro (UERJ) em parceria com o Arquivo Nacional com o objetivo de considerar a precariedade como condição da arte na atualidade. A pesquisa parte de reflexões da artista carioca Lygia Clark, tendo como referência a filósofa Judith Butler, estímulo que auxilia a pensar concretamente aquilo que percebo materializado na arte desde os anos 1960. O colóquio *Vidas precárias: a experiência da arte na esfera pública* em 2018 marca o início da pesquisa, seguido do livro que reúne as palestras do encontro (Costa, 2021) e o programa de conversas com os artistas em vídeos transmitidos pelo *Arte e Precariedade*, canal do YouTube. A exposição é a atividade que conclui a investigação.

Nos anos 60, Lygia Clark usou o termo precariedade para descrever o ato artístico incerto e imprevisível, bem como a condição da existência, a vulnerabilidade, a abertura em relação ao outro. Nos anos 1970, a precariedade se mantém como problema na arte, articulando ao uso de material não artístico apropriado do cotidiano. O que me interessa nesse momento da arte são as pistas para a consideração da condição precária da arte. Clark coloca a situação do face a face, do corpo a corpo, entre duas entidades vivas, vulneráveis, uma reverberando na outra a diferença, o estranhamento, a dessemelhança, a dependência. No espaço contínuo e reversível entre interioridade e exterioridade, entre o eu e o outro, a precariedade promove a falha da linguagem triunfante, essa que reduz o estranho a alguma evidência ou significação. O reconhecimento da precariedade da existência faz a linguagem gaguejar, tornando-se presença incerta de imagens múltiplas.

Algumas questões guiaram o processo de pesquisa e reflexão para a realização da exposição *Espaços do Ainda*. Que força é essa que racha as estruturas autossuficientes da nossa subjetividade franqueando o acesso de um fora desconhecido? O corpo que age é um corpo exposto às atividades do mundo. Essa premissa talvez seja fundante na arte contemporânea atingida por urgências que vêm de outros campos. Em que condições, gestos, imagens, acontecimentos podem ainda ser considerados arte quando um fora

– questões sociais, éticas, políticas – insiste, força a passagem e atravessa contaminando a arte? Como considerar a singularidade da expressão contemporânea na arte assaltada pelas necessidades urgentes de representatividade das diferenças, de abordagem de problemas climáticos, assediada pelos processos de migração e por guerras ininterruptas? Depois da crise das linguagens e dos suportes tradicionais em meados do século XX, seguida, no final do milênio, de urgências políticas e culturais, como avaliar algo como artístico uma vez que atravessado por exigências imperativas de representação e de significação?

Na segunda metade do século XX, a arte, ao entrar em contato com aquilo que ela não é, torna-se precária, assemelhando-se à vulnerabilidade da vida. O acontecimento artístico revelava sintomas do processo artístico incerto, impreciso, precário. Reconhecer a exposição do corpo ao outro, ao poder, à linguagem, mas também aos materiais industriais, às imagens da cultura do consumo, transformava a arte. O privilégio do processo e sua relação com o corpo era um ato político na cultura artística, uma mudança de paradigma que fazia a obra de arte diferir-se de si mesma, deslocar-se de si, ser aquilo que ela não é. As marcas dessa exposição apareciam como imagens deslocadas, condensadas, informadas e transformadas pelo encontro do corpo com o mundo.

Expondo-se ao outro e aos sistemas de poder que organizam a vida, a arte exhibe uma fragilidade, uma incerteza em sua própria expressão. A aparição das marcas materiais da infiltração implacável do fora, os sintomas do choque do Real na superfície dos trabalhos, a interpelação viva nos gestos e nas ações de artistas são os problemas centrais da exposição *Espaços do Ainda*.

O problema teórico-crítico da condição precária da arte surge, na minha investigação, a partir do encontro com escritos de Lygia Clark, que usou o termo em vários momentos de sua trajetória. Poderia a alusão de Lygia Clark à precariedade da existência e o uso de materiais precários por Hélio Oiticica, Artur Barrio,

Anna Bella Geiger, Antônio Manoel, entre outros, abarcar uma condição da arte nos tempos atuais? Poderia essa precariedade ser uma condição a considerar a arte realizada em nosso tempo, uma arte atuando nesse mundo e sendo contaminada por ele, por uma realidade carregada de crises e de grande instabilidade? A precariedade como materialidade concreta da incerteza e da vulnerabilidade da existência figura na arte o espaço para o surgimento de outro presente, na medida em que o objeto de arte toca o espectador, perturba-o, atinge seu corpo e demanda dele suas próprias imagens, sua participação em ato de elaboração.

Em defesa de uma humanidade não homogênea, dependente da vida dos rios, das florestas, da memória e das histórias do outro, Ailton Krenak (2019) enuncia essa máxima ética e também poética: “Suspender o céu é ampliar o horizonte”. A “experiência mágica de suspender o céu” é “ampliar o nosso horizonte”, não o pros-

pectivo, mas o “horizonte existencial” que enriquece as nossas subjetividades. Não confiamos mais nas noções de progresso, nas narrativas do desenvolvimentismo e da abundância, nem tampouco nas ideias modernas de sujeito como individuação ancorada numa vontade livre ou nas linguagens dos encadeamentos evidentes. A arte moderna investigou essa permeabilidade de diversos modos: no trânsito entre a arte e o não artístico, no escoamento reversível da figura e do fundo, nas deformações da forma em contato com outras formas. O Modernismo deu sua contribuição para essas crises da cultura no século XX. A contemporaneidade artística tem sua resposta para o século XXI. Ela envolve a insuficiência da linguagem, a falha nas representações, a imperfeição, a incompletude, a dependência do si mesmo em relação ao outro ou aos outros. A precariedade estética alça a dimensão política movendo o desejo, deslocando as representações, demandando do outro um gesto, uma ação, um ato da imaginação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Vidas Precárias: A Experiência da Arte na Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2021.  
KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

# **Sob o Céu dos Anônimos**

**Ana Emerich  
Floriano Romano  
Leila Danziger  
Livia Flores  
Patricia Franca-Huchet**

**Ama** Emerich





**MAPA** [essa boca que falha com os invisíveis que rumina] 2020  
composições sonoras com arquivos:  
trecho A (10'10"), 2020; trecho B (10'24"), 2021; trecho C, 2023  
fotografias sobre papel algodão em moldura (140 x 113 cm cada)

MAPA. *Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento. Desenho de território.* Imaginário das coisas que nos entram pela boca. Como nomes tóxicos e sonoridades orgânicas compõem traços e desvios, constroem e desestabilizam imagens?

MAPA [*essa boca que falha com os invisíveis que rumina*] investiga o campo sonoro, perspectivas conceituais e os elementos da lista oficial de agrotóxicos disponíveis para uso no Brasil. Trabalho com início em 2020, cada trecho dedica-se à correspondente letra do alfabeto e articula sonoridades produzidas por corpos humanos e não humanos, aparatos e aspectos do cenário geopolítico, contextos ambientais e práticas de arquivo.

#### TRECHO A [10'10"], 2020<sup>1</sup>

O trecho propõe a justaposição de palavras-tóxicos, sons orgânicos, objetos domésticos, gravações em diferentes geografias e materiais de acervo pessoal, incluindo captações de áudio em salas de ensaio. Realizado no início do confinamento pandêmico, surgiu como esboço nos encontros virtuais com a Conexão Mulheres da Improvisação e conta com fragmentos de gravações realizadas por Ivani Santana (Salvador), Ligia Tourinho (Montevideo) e Líria Morays (João Pessoa), em colaboração com MAPA. Os arquivos originais foram editados e aqui acomodados como gestos de montagem e fabulação.

#### TRECHO B [10'24"], 2021<sup>2</sup>

Neste trecho, ar, fôlego, palavras, sonoridades da boca e vasilhames químicos compõem um terreno para exploração de timbres, intensidades e volumes. Para composição de uma peça que busca habitar fronteiras, dilatar temporalidades e modular topologias à escuta, entre névoas e mínimas diferenças. Faz uso de um conjunto de garrafas, frascos e recipientes com formas e dimensões variadas, colecionados ou coletados, desde que com a presença de uma boca ou gargalo. No limite dos pulmões, o corpo investiga embocaduras, repetições e esgotamentos.

#### TRECHO C [09'32"], 2023<sup>3</sup>

A composição aglutina coleta de sons e imagens *in situ*, no interior do estado de Goiás, Planalto Central. Porção geográfica com formações rochosas, rios cruciais, marcada historicamente por atividades de mineração, agronegócio e pela proximidade com a cidade de Brasília. A faixa sonora lida com arquivos gravados durante pesquisa de campo neste recorte do Cerrado brasileiro, além de arquivos de apropriação obtidos em plataformas públicas oficiais, trazendo à montagem vozes hegemônicas, vozes dissidentes, de muitas naturezas.

MAPA [*essa boca que falha com os invisíveis que rumina*] modula imagens através de gravações sonoras, ao apresentar dados poéticos e documentais como topologias à escuta. Coloca sons e agrotóxicos em um terreno de montagens e políticas da imaginação, como um certo exercício de escrita e arquivamento do tempo do agora. O trabalho aciona o campo das operações artísticas, das tecnologias orgânicas e dos dispositivos tecnológicos para pensar convivências entre volumes sonoros não neutros, imagens não retinianas e composição específica. Cada trecho traz consigo uma fotografia – índice daquele contexto – impressa em grande formato.

#### NOTAS

**1** A liberação de agrotóxicos e componentes industriais para a agricultura alcançou novos recordes no Brasil. O Governo Federal autorizou o uso de 967 novas substâncias nos dois primeiros anos de mandato (2019-2020), uma escalada sem precedentes. Das 493 substâncias químicas e orgânicas aprovadas à época, 251 foram classificadas pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária como produto muito ou altamente nocivo para o meio ambiente e para a saúde. Entre os efeitos observados estão a contaminação irreversível de rios, solo e lençóis freáticos, ventos e chuvas tóxicas, patologias infecciosas, degenerativas e psiquiátricas. Abamectina – um acaricida, inseticida e nematocida – pode, por exemplo, ser encontrado no leite materno de mulheres expostas à substância.

**2** Entre dezembro de 2018 e março de 2019, mais de meio bilhão de abelhas foram mortas em diversas regiões do Brasil. 73% das espécies vegetais do mundo são polinizadas por abelhas. E apesar das tantas evidências certificadas e dos danos irreversíveis dos agrotóxicos, em outubro de 2021 um decreto presidencial flexibilizou ainda mais a legislação, anunciando uma prévia do que pode ser o Pacote do Veneno, prestes a ser votado.

**3** De acordo com dados oficiais, entre 2019 e 2022, foram liberados 2.182 agrotóxicos, o maior número de registros desde 2003. Após aprovação na Câmara dos Deputados em fevereiro de 2022, o novo PL 1459/2022 segue em tramitação no Planalto Central. Embates de oposição buscam alterar pontos fundamentais deste projeto de lei, que retira a autonomia e a obrigatoriedade de fiscalização ambiental e sanitária por órgãos reguladores governamentais, e não somente.



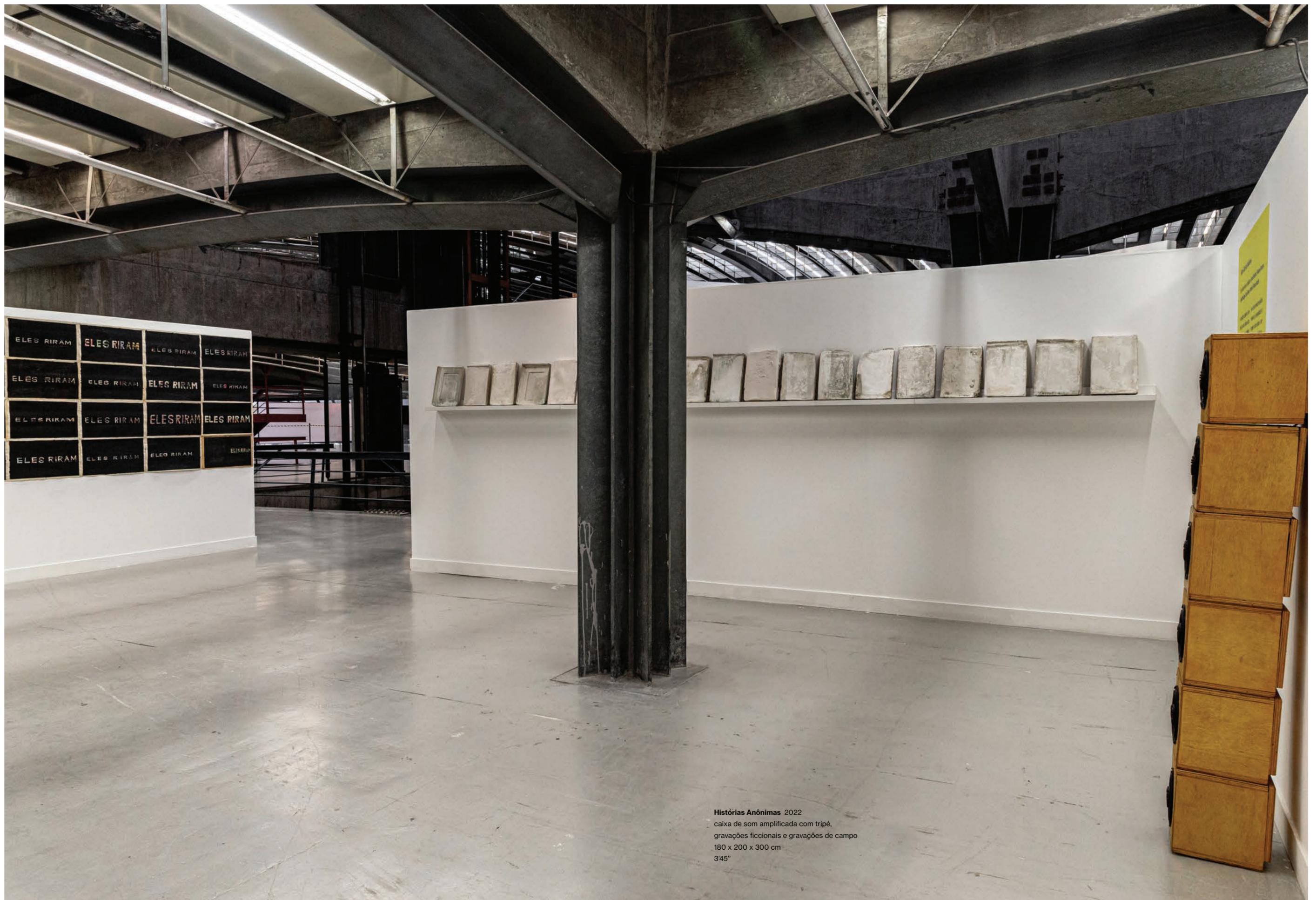


**MAPA** [essa boca que falha com os invisíveis que rumina] 2020  
composições sonoras com arquivos:  
trecho A (10'10"), 2020; trecho B (10'24"), 2021; trecho C, 2023  
fotografias sobre papel algodão em moldura (140 x 113 cm cada)



**Florianano** Romano





**Histórias Anônimas 2022**  
caixa de som amplificada com tripé,  
gravações ficcionais e gravações de campo  
180 x 200 x 300 cm  
3'45"

## I

Em alguma hora da manhã, caminho pela Cinelândia, céu cinzento no Brasil dos anos 20, século XXI. À medida que passo por suas construções, percebo a falta de movimento trazida pela pandemia mundial. Desço na direção do Cinema Odeon. À beira da rua, um vendedor reúne as pessoas com seu trabalho informal, sua voz compete com o VLT sem passageiros. A política nos faz morrer de fome ou da pandemia, todos nós, e, apesar disso, algumas crianças brincam na saída de ar do metrô com uma bola enquanto uma idosa alimenta os pombos. Fantasmas em uma praça que já foi centro político onde se reunia a multidão, o que era território de debate tornou-se fantasmagórico.

Na cidade, podemos esquecer, ela nos pede que esqueçamos, mas eu não esqueço jamais. Assim existo, herdeiro das minhas memórias, em uma caminhada infinita.

Passando pelo Cinema, atravesso a rua rapidamente em uma fuga apressada, escapo como o desejo, sempre em fuga, crio trajetórias insensatas ao andar por essa cidade, sempre em fuga, nunca parar até que o corpo nos abandone, por isso caminho, caminho há horas e agora, perto da exaustão, me lembro vividamente de quem eu sou.

## II

A Cidade é sonora, embora seus sons pareçam adormecidos para a maioria das pessoas. Sua orquestra funciona alheia à nossa presença, irradiando camadas sonoras. Nossa percepção absorve o ruído caótico como uma nuvem. Essa profusão de sons; pode haver uma escuta para ela?

A pedra do sal é território do samba, sua escada de pedra simboliza o passado de onde a cidade tornou tristeza em alegria, apenas moradores passam por aqui, famílias e uns poucos boêmios abusam da sorte na pandemia desorientados como todos estamos com a ascensão da intolerância. A cidade é testemunha, em escadas de pedra como essa ressoam os vestígios de vidas anônimas que construíram nossa história, nunca fomos tão anônimos no Brasil, rezo pra força da tradição desse lugar se reproduzir pelas ruas capilares do centro fazendo renascer uma cidade nova em cada esquina, resistimos com o imaginário, uma cidade viva, formada através dos séculos, contínua, geológica, labirinto a ser decifrado.

Sentir suas camadas sonoras e seus solistas, descobrir sua força coletiva, mapear fronteiras demarcadas por seus ruídos. Escutar outra cidade, sensível, composta pelos sons que emitimos. Redescobrir o ato de caminhar nas ruas. Criar territórios sonoros é alterar o mapa da cidade.

## III

Caminhar é projetar-se, lançar-se adiante, assim me supero, seguindo no fluxo o passo de pessoas estranhas, vivencio o inusitado enquanto caminho atento à minha experiência. Penso que não sabem de mim, sou um estranho, mas não tão estranho como meus sentimentos, apenas um desconhecido em meio ao desconhecido, homem comum com uma conduta incomum, capaz de amar e viver e de sentir, como sinto o vento no meu rosto enquanto, passo a passo, atravesso o centro em direção ao mar.

Na praça Mauá, skatistas preenchem o espaço com suas batidas enquanto concorrem com os vendedores na porta dos museus fechados. A arte afirma seu espaço na vida da cidade ao mesmo tempo em que a vida humana perde valor, seria o destino que esses lugares de encontro onde compartilhamos nossas diferenças se tornem ruínas antes de ocuparem seu lugar na memória coletiva?

O ruído é como a praça, nele, frequências simultâneas coexistem, escuto a paisagem como se fossem descrições do mundo, percebo a praça como o sujeito da história.

## IV

*Histórias Anônimas* é uma ficção construída a partir dos dados particulares de pessoas anônimas que podem ter existido na construção da cidade.

Decerto, poderia se chamar história do comum, uma voz para colocar em evidência o trabalho de pessoas que se tornaram invisíveis na grande narrativa, mas que foram determinantes para a história do mundo.

A descrição da história das cidades sempre produz uma composição da diversidade de suas cosmogonias, mas, muitas vezes, nessa trama não conseguimos perceber as sutilezas dos seus pontos de contato.

Umás mais que outras, cidades são núcleos de hibridismo entre as diversas formações culturais e suas visões de mundo.

Não seria a hora de aprender com a experiência do contato entre essas pessoas e reconhecer seu papel constituinte na nossa própria?

Afetos e força de trabalho constituem os laços de amizade e uma economia que foi baseada no esforço dessas vidas. A cidade é o espaço contemplado e que abriga, através das memórias coletivas, essas relações de alteridades vividas.

Pensar na possibilidade da criação de um território com o som dos corpos, com o som das vozes, transformando-o em um espaço de atenção, uma justaposição de lugares, não se presente o local gravado, cria-se outro lugar, uma paisagem híbrida.

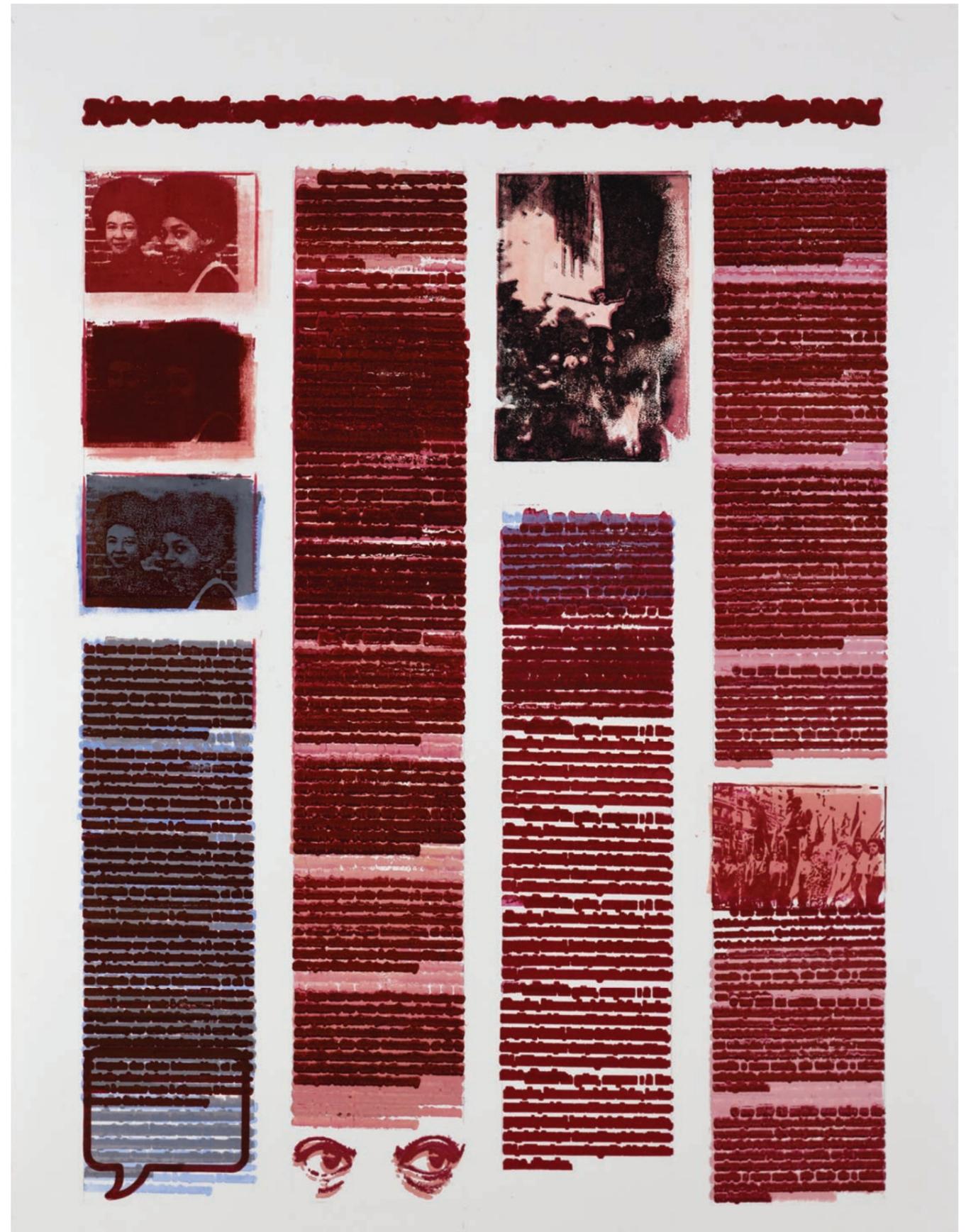




E se a rua do ouvidor se chamasse Maria das Dores  
E se a rua do senado se chamasse João da Silva  
E se a Presidente Vargas se chamasse João Cândido  
E se a rua Mem de Sá se chamasse Pedro dos Santos  
E se as ruas fossem todas dos Silvas e dos Santos  
E se a cidade lembrasse dos seus corpos  
O que ela diria

E se a rua do Resende se chamasse Luiza de Souza  
E se a Rio Branco se chamasse Luiz de Sousa  
E se a Rua do Riachuelo se chamasse Antônio de Assis  
E se as ruas fossem todas dos Souza e dos Pereiras  
E se a cidade se lembrasse da sua história  
O que ela diria

**Leila** Danziger





Desde aquele domingo  
de outubro  
vejo a menina

no exato instante  
em que se eleva  
sobre a pedra e o bronze

em aceno:  
contramonumento  
à derrota.

Se durante vários anos apaguei seletivamente páginas de jornais, agora as refaço. E o que me interessa é a grade da página, essa estrutura em que texto e imagem confluem, aspirando nos certificar de que há mundo, que há mundo em comum. Falham?

No centro dessas páginas que reenceno/reescrevo/refaço está uma praça, um monumento republicano, cinemas desfeitos, um palacete demolido, um pipoqueiro, um camelô. Mas o que organiza todas essas aparições é uma menina, no instante em que acena para a multidão e se eleva como um contramonumento à derrota daquela noite, de tantas noites.

No início, portanto, há uma foto trêmula, sem qualidade ou definição, que fiz com o telefone, quase às cegas, e que imprimo sobre o papel por meios de produção de imagem lentos, materiais, ruidosos e rudimentares.

No início – novamente, porque são muitos os inícios –, há um desejo de escrita, inseparável do desejo de imagem, da imagem da página (essa quase obsessão).

A menina que acena na Cinelândia, sobre o monumento ao Marechal Floriano Peixoto, é minha vaga heroína, com sua silhueta frágil e rosto indefinido (o que a resguarda e protege das identificações sempre policiais). Não cesso de tentar refazer seu aceno em texto-imagem, em imagem-texto. Preciso vê-la de novo e de novo. Fazer com que seu aceno dure, e se desdobre, em meio a outros vultos, que se inscrevem entre

passado e futuro na trama de escrita-em-rasura que me fascina sempre.

Devo a expressão *Páginas de um Dia* a Marguerite Duras. É assim que a escritora chama o jornal (“*papier d'un jour*”) na apresentação de sua coletânea de crônicas publicadas no cotidiano francês *Libération*. Ao recusar o convite para escrever diariamente neste jornal ao longo do verão de 1980, e aceitando apenas o compromisso de uma crônica semanal, Duras diz que tinha receio, “sempre o mesmo pânico de não dispor de meus dias totalmente abertos sobre nada”. De certa forma, manter essa abertura, essa disponibilidade para o imprevisível, para a centelha do que pode vir a ser, é o que anima também essa série, suas insistências e repetições. Cinelândia é um dos nomes da espera, da disponibilidade, da abertura no tempo. E fico feliz que tudo se organize a partir de uma silhueta frágil de criança, pois a infância é tomada aqui não como “um estado puro e apartado do mundo adulto”, mas como “força especulativa acerca de certas experiências liminares”, como nos apresenta Rosana Kohl Bines, autora que vê a infância como uma temporalidade suspensiva, compreendida sob o signo da aporia, pois nunca tomamos plenamente posse desse tempo em suspenso, novamente por vir.

#### NOTAS

**DURAS, Marguerite.** *L'été 80.* Paris: Ed. de Minuit, 2008. p. 8.  
**KOHL BINES, Rosana.** *Infância, Palavra de Risco.* Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.



**Papéis de um Dia (Cinelândia)** 2019-2022  
tinta gráfica sobre papel *Hahnemühle* (65 x 50 cm cada)  
fotolitografia sobre papel *Arches* (50 x 37 cm cada)  
cerca de 60 elementos

Desde aquele domingo de outubro

Em 1968, em outubro, o Brasil viveu um momento histórico. A população se mobilizou para exigir democracia e justiça social. Este texto relata os eventos que marcaram esse período crucial da história brasileira.



Para quem não sabe

Este texto fornece informações essenciais para quem não está familiarizado com o contexto histórico da época. Aborda os principais acontecimentos e o impacto social da revolução.



Para quem não sabe

Este texto oferece uma análise detalhada dos eventos, incluindo o papel da imprensa e a participação da população. Destaca a importância da luta por direitos e a busca por um futuro melhor.



Para quem não sabe

Este texto discute o legado da revolução e as lições aprendidas com os eventos de 1968. Reflete sobre a importância da participação cidadã e a construção de uma sociedade mais justa.



Para quem não sabe

Este texto explora as consequências políticas e sociais da revolução, analisando o papel do Exército e a formação de novos grupos políticos. Discute a transição para a democracia e os desafios que se seguiram.



Para quem não sabe

Este texto aborda o contexto internacional da revolução, relacionando os eventos brasileiros com as tendências globais da época. Analisa o apoio externo e o impacto da guerra fria no Brasil.



Para quem não sabe

Este texto discute o papel da cultura e da arte durante a revolução, destacando como a expressão artística refletiu o espírito da época e serviu como ferramenta de resistência.



Para quem não sabe

Este texto reflete sobre o futuro do Brasil e a importância de manter os valores democráticos. Encoraja a participação ativa da sociedade na construção de um país mais próspero e equitativo.



**Livia** Flores



*Eles riram*, 2019-2022 e *Pedras*, 1993-1994, os dois trabalhos que ora se apresentam coletam elementos como partes de séries abertas, potencialmente infinitas como as horas – título que nomeia o conjunto. São trabalhos arquivistas de si; recolhem os rastros do próprio labor em ruína. Em comum, a referência ao tempo – o tempo em que vivemos e o tempo manifesto nas marcas da sua passagem sobre as matérias que ali compõem: pedras de gesso, folhas de jornal. Que silêncios e que palavras soletram? E-l-e-s-r-i-r-a-m. 80 desenhos em guache preto cobrem folhas de jornal em memória aos 80 tiros disparados por uma unidade do Exército sobre o carro do músico Evaldo Rosa e sobre o catador

Luciano Macedo, que em vão tentou socorrer a família alvejada a caminho de um chá de bebê num domingo de sol em Guadalupe, Rio de Janeiro, 7 de abril de 2019. “Eles riram. Chamei eles de assassinos e eles riram.” O testemunho de Luciana Oliveira, viúva de Evaldo, é a manchete única dos diários impressos. Todo dia. Eles riram. Placas de gesso expostas ao tempo constituem a série *Pedras*. Pedras é nome genérico para uma forma-espelho; inclui *Pedras Candelária* e *Pedras Vigário Geral*, que remetem a duas chacinas ocorridas no Rio de Janeiro no ano de 1993. Partidas pisoteadas recobertas por outras camadas de gesso guardadas expostas – ao tempo, ressurgem – à flor da pele.

pág. 49  
**Pedras** 1993-2021  
placas de gesso  
33 x 23 x 4 cm (cada)

pág. 51  
**Eles riram** 2019-2022  
guache preto sobre folhas de jornal  
série de 80 desenhos  
31,5 cm x 55,5 cm (cada)





**Pedras** 1993-2021 -  
placas de gesso,  
33 x 23 x 4 cm (cada)



**Eles riram** 2019-2022  
guache preto sobre folhas de jornal  
série de 80 desenhos  
31,5 cm x 55,5 cm (cada)

# Patricia Franca-Huchet



Meu campo de atuação deseja afirmar o valor do objeto artístico como objeto de conhecimento dentro da própria área e nas suas conexões transdisciplinares: história, literatura, psicanálise e, também, antropologia do visual. Investigo um certo funcionamento da produção das imagens artísticas. Contar histórias é um dispositivo muito relevante nesse contexto e sabemos que um grande número de artistas atua dessa forma para trabalhar com o dentro-fora da arte. Nas últimas décadas, a narrativa foi a estrutura de um expressivo número de objetos culturais. Esses objetos, íntimos do ambiente cultural e social, demonstram grande proximidade com a antropologia, que aprofunda a orbe da função narrativa, produzindo o retorno da memória e da cultura em processos subjetivos; objetos que colocam em cena conflitos e comportamentos.

Duas palavras-chave acompanham o meu processo desde o início: imagem e tempo. Podemos observar que as imagens espelham o tempo e geram uma lógica própria. Existe, em nossa sociedade, um devir imagem que acompanha um devir humano. Portanto, o que faz o artista e o historiador com as imagens? Como escrever a história ou histórias com imagens? Qual é a sua ressonância social e política? Pergunto-me: em qual medida os discursos críticos voltados sobre as imagens determinam a maneira como as percebemos? São questões que me acompanham através da proximidade com a prática artística.

Preparei três momentos para a instalação *Temporais* na exposição Espaços do Ainda. No primeiro, apresento um jornal no qual mostro um longo trabalho com a memória do personagem Antígona, em uma forma de ensaio visual e textual envolvendo, também, a teatralidade. Revisitar Antígona foi como se interrogar sobre o trágico, o seu simbolismo e, simultaneamente, a sua força como figura do real. Aos poucos, Antígona tornou-se um conjunto de questões, e a natureza da narrativa permitiu a relação causal entre partes, favorecendo inúmeras formas de mostrar o processo. Uma das minhas frentes de trabalho é a pesquisa artística com extensões literárias e críticas junto à imagem da

fotografia. Toda fotografia é uma cronofotografia, logo, o tempo aparece como um parâmetro constante e específico da imagem. Desejo entender o que é o tempo. Por conseguinte, busco a imagem de vestígios e da fábulação, como se a fotografia fosse, a cada vez, uma possibilidade para aprofundar-me no que desconheço, ao contrário da fotografia documental ou da *prise de vue*. Recolhendo impressões através de experiências, observo que, dentre muitas, ressalta uma questão: o cinema, a fotografia e a pintura guardam grandes diferenças e muitas aproximações. Algo do cinema, da fotografia e da pintura vai além de suas formas de materializar imagens. A figura de Antígona se encontra, para mim, nesse cruzamento. Vou criando o meu filme interior sobre ela, com fotografias encenadas ou buscando lugares onde a pulsão imaginativa encontre espaços para se concretizar enquanto reflito sobre suas centenas de anos, sua força pictural, teatral, artística e política.

A fotografia, neste registro, traz a possibilidade de uma teatralidade possível, não apenas algo que posso tomar como imagem ou não somente o fato de devolver uma imagem, mas o de devolvê-la com um novo sentido; uma imagem pensada como um universo imageante e figural – como um novo céu para se olhar –, pois acredito que, nesse registro, a fotografia dá a ver coisas que estão além da percepção comum do mundo. Aqui, há o enigma do personagem que retorna. No eterno retorno, nunca é o mesmo que retorna, mas o retorno que se presentifica. As imagens de Antígona, imagens que a história da arte, do teatro, da literatura e a filosofia nos legaram, de certa forma, estão fluidas. Pairam nos séculos. Imagens que intentam sublevar uma inatualidade no núcleo do tempo e na liberdade do presente. Antígona é uma mulher enraizada no tempo, eterna, e abordá-la evoca recomeços, mas nunca recomeçamos da mesma maneira. Revolvemos as raízes de Antígona para tornar visíveis as grandes tramas que elas são.

E, já que o tempo da imagem corresponde ao tempo de uma história aberta, complexa e perturbadora, na qual fragmentos do passado emergem e vêm à tona

no presente, posso afirmar que trabalhar com o jornal é tratar da montagem e adentrar as amplas possibilidades de desconstrução e construção de um conjunto de acontecimentos. *Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona* procurou, propositadamente, exemplificar possibilidades para criar outras relações com os fatos e com a história; com a particularidade de se decompor em uma série de fragmentos factuais/imagéticos, passíveis de choques mútuos ao confrontar-se com outras imagens, impulsionando assim relações dialéticas. Como processo artístico sobre a história, a montagem, o documento, ele foi imbuído de extensões: o exercício de desenhar, produzir, recriar e/ou potencializar imagens sobre o jornal como suporte e meio. Este trabalho apresenta 9 seções: Editorial, Secreta Solidão, Bloco de Notas: Procurando Antígona, Meditação, Figuras do Tempo: Visita ao Arquivo Nacional, Prisioneira, Por Onde Andou, A questão Longínqua e Flâneur Cósmico.

O jornal foi, portanto, trabalhado como espaço de investigação para afirmar justamente a subjetividade em sua extensão cultural, crítica e social assim como o desejo de tensionar os limites da arte – o que considero como o grande desafio do artista dos anos 10 e 20 do século XXI. Ele é um dispositivo e objeto passível de intervenções artísticas e críticas. Como periódico, é colocado não apenas enquanto um dispositivo da cultura de massa e de propagação dos interesses do poder econômico e político, mas também como um mecanismo de resistência dotado de elementos de sobrevivência que transparecem na história apesar de todo o aparato de controle.

No segundo momento, mostro um conjunto de imagens encontradas no Arquivo Nacional. São imagens do século XX, de vidas precárias em nosso país. Elas lembram muito as situações que ainda vemos hoje em dia. Uma das imagens encontradas é a de um mendigo. Um homem dá o seu rosto de idade avançada para o fotógrafo. Ele parece abandonado, vagando, perdido. Faz-me pensar em Édipo, pai e irmão de Antígona, que preferiu não mais enxergar a realidade e furar os seus olhos ao descobrir sua condição desumana. Feito isso,

Édipo anda como um mendigo, seguido por sua filha Antígona. Seu pai se tornou o maior poeta da cidade, o mendigo que falava, enquanto Antígona, por sua vez, escutava. Este homem da fotografia poderia se chamar João, mas vou chamá-lo de Édipo figurante. Assim caminha o homem cuja 'camisa não passa de uma porção de buracos cercados de pano por todos os lados' como podemos ler no verso da fotografia. Ele caminha e nos olha com sua realidade desconcertante. Estou sempre tocada quando vejo a imagem desse homem, desde que a encontrei. Quem foi, o que fez? Quando jovem, nas primeiras décadas do século XX – supondo que esta imagem é de 1957 e que ele já está com 70 anos –, que coisas ele fez e sabe e por onde andou? Ah... Édipo andou pela cidade, as pessoas não o viam, mas Antígona o escutava. A loucura o ameaçava; a demência da consciência de si mesmo e de sua condição. O homem moderno tem a vontade incondicional de ser um sujeito, de ter o domínio de si, de não se deixar levar pela deriva. Quer se apropriar de seu destino. Édipo, Rei, é destituído de seus bens, de seu estatuto, o destino lhe destitui de tudo o que lhe era caro. Ele termina sua vida vagando após a reviravolta hierárquica brutal que sofreu e que consiste em si mesmo como a lição da tragédia. Sim, este homem está em uma situação trágica e abandonado. É uma sub-humanidade. Sua camisa diz tanto! Eu gostaria de presentear-lo com uma camisa; uma camisa branca, limpa e passada; mas talvez ele a recusasse, em sua imperiosa dignidade por reconhecer o in-humano.

O terceiro momento mostra desenhos que fiz durante o ano de 2020, no momento mais difícil do confinamento. Oscilando entre o tempo, o nada e a linha, busquei reconstruir espaços da memória através do desenho. Lembro aqui de um deles, que fiz durante as queimadas do Pantanal no ano de 2020. Um cervo-do-pantanal, animal de lindo porte e mágica presença. No dia 17 de agosto do ano de 2020, deparei-me com uma imagem no jornal *O Globo* de um veado campeiro encontrado morto em uma área devastada pelos incêndios. O bombeiro que o encontrou disse que chorou ao vê-lo. Sentimos em casa um desassossego intenso, desejei fazer

um desenho. Nele, há um cervo-do-pantanal assustado. Fiz um sopro que sai de sua boca, como um canto triste ou lamento para o fim da natureza, ela que é a consolidação da emergência da vida. Entre o passado e futuro, cá estamos, muitos de nós trabalhando de diferentes maneiras com a memória, buscando o que permeia nosso senso a cada vez que desejamos, pela representação, recordar. Mas percebo que existe uma grande desatenção quando se trata do esquecimento. Penso sempre em uma fenomenologia da imagem ativa e, sendo assim, me interessa uma fenomenologia do esquecimento, não como um complemento da memória ou o outro lado da mesma moeda, mas como

um dos seus principais componentes que permite nossa entrada no mundo acobertado do passado. Queremos escavar cada vez mais profundamente, cada vez mais longe, pois o insondável é o fascínio de nossas interrogações que tantas vezes nos levam a pontos de apoio ilusórios que, no entanto, uma vez experimentados, descobrem perspectivas novas sobre o outrora. O veado morto na queimada me faz descer no abismo incomensurável da repetição insustentável de imagens brutais da destruição e morte da natureza. Estamos acostumados com o horror e já não lembramos mais da ideia de humanidade (Ó Brasil, estás perdido, e eu recordo tuas esperanças).

pág. 61 (centro) e págs. 62-63  
**Miséria à Luz do Sol** 2018-2022  
fotografias encontradas em visita ao  
Arquivo Nacional em 2018  
intervenções com lápis de cor e vinil

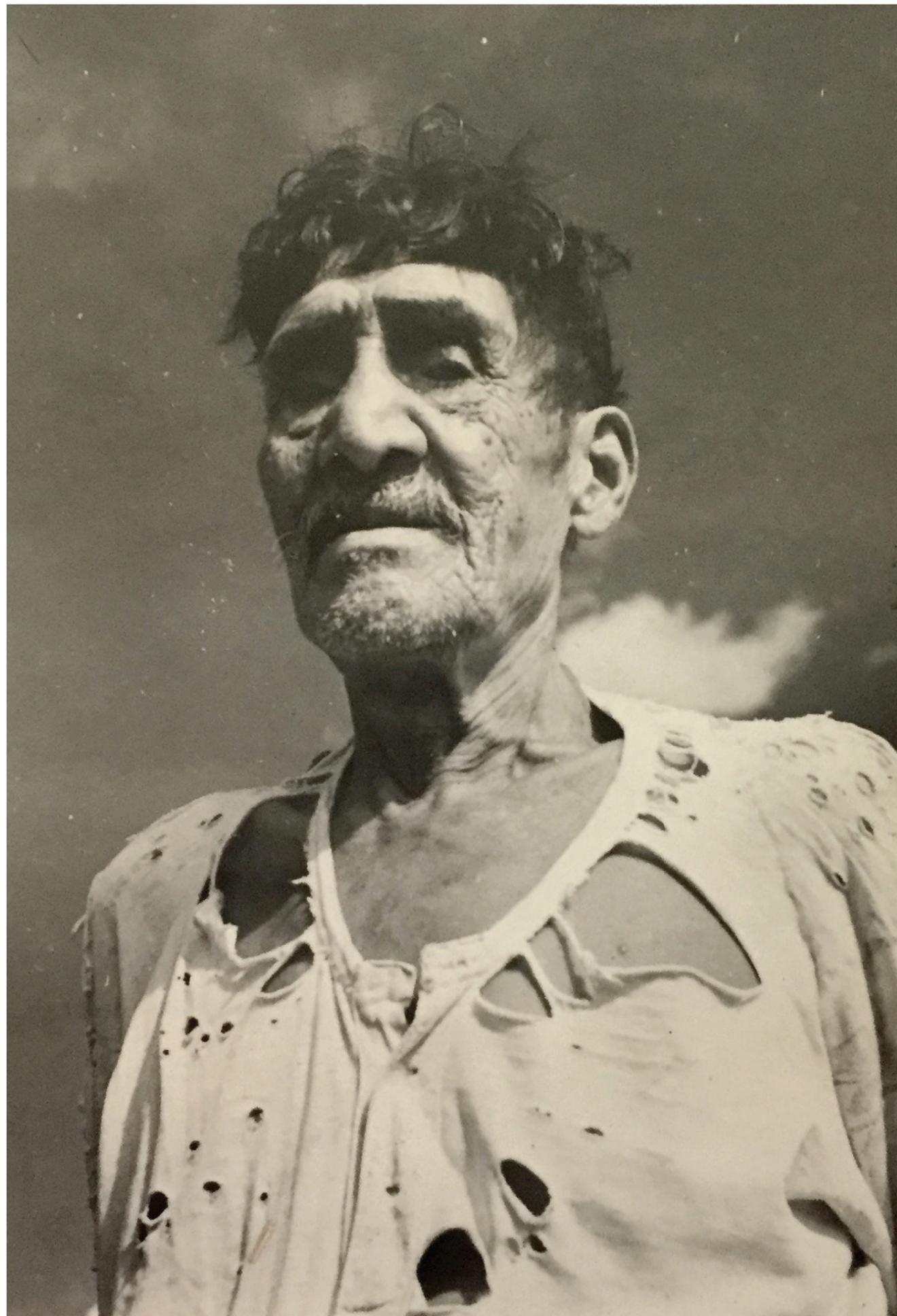
pág. 61 (canto superior direito)  
**Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona** 2022  
conjunto de textos e fotografias  
performances compiladas na forma de um jornal



"... a camisa  
não passa  
de uma por-  
ção de bu-  
racos cerca dos  
de pino por  
todos os lados..."

27/1/91

PHI FOT 2872(4)





Instalação **Temporais** (vista)

**Restituição da Memória Através do Desenho** 2020 (pág. 65)

série de 5 desenhos realizados durante a pandemia

caneta *Bic* sobre papel *Graf it dot*

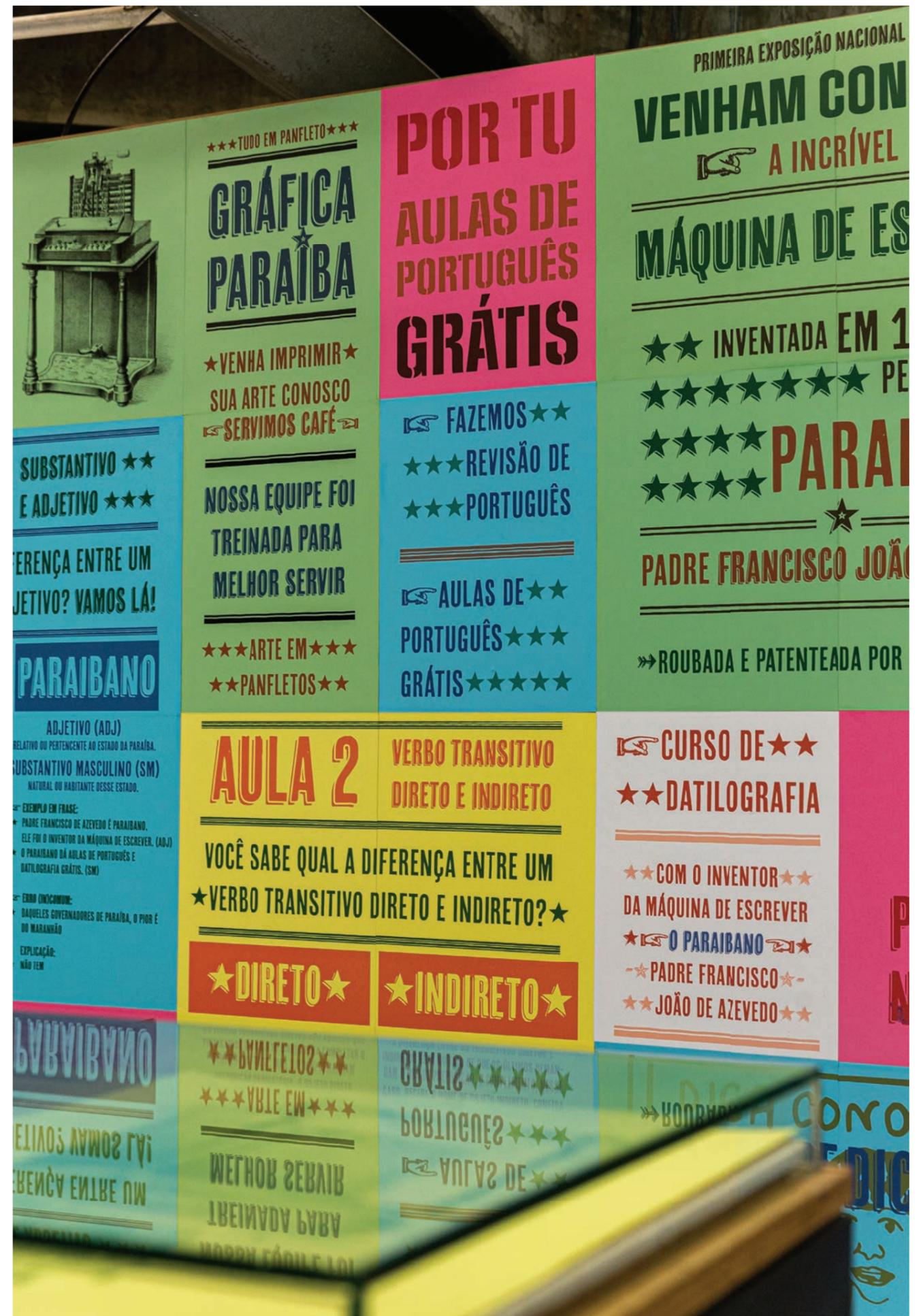
# **No Chão das Diferenças**

**Christus Nóbrega**

**Cristiana Miranda**

**Rosana Paulino**

**Christus** Nóbrega





NEGO  
NEGO

\*\*\*TUDO EM PANFLETO\*\*\*  
GRÁFICA  
PARAÍBA

POR TU  
AULAS DE  
PORTUGUÊS  
GRÁTIS

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL BRASILEIRA  
VENHAM CONHECER  
A INCRÍVEL  
MÁQUINA DE ESCREVER

CRIAMOS  
PANFLETO  
IMPRIMIMOS  
PANFLETO  
ENTREGAMOS  
PANFLETO

AULA 1  
SUBSTANTIVO \*\*  
E ADJETIVO \*\*\*

VOCÊ SABE QUAL A DIFERENÇA ENTRE UM  
SUBSTANTIVO E UM ADJETIVO? VAMOS LÁ!

★PARAÍBA★

PARAIBANO

SUBSTANTIVO FEMININO (SF)  
ESTADO DA FEDERAÇÃO BRASILEIRA

EXEMPLO EM FRASE:

- ★ A PARAÍBA FICA NA REGIÃO NORDESTE.
- ★ A CAPITAL DA PARAÍBA É JOÃO PESSOA, A TERCEIRA CIDADE MAIS ANTIGA DO BRASIL
- ★ NA PARAÍBA É ONDE O SOL NASCE PRIMEIRO.
- ★ A PARAÍBA TEM 4 MILHÕES DE HABITANTES.

ERRO (IN)COMUM:

O PARAÍBA É PORTEIRO AQUI NO PRÉDIO.

EXPLICAÇÃO:

- ★ PARAÍBA É SUBSTANTIVO FEMININO, LOGO PRECEDE-SE COM ARTIGO TAMBÉM FEMININO, OU SEJA, 'A'. ★ PARAÍBA SENDO UM ESTADO NÃO PODE SER UMA PROFISSÃO.

ADJETIVO (ADJ)  
RELATIVO OU PERTENCENTE AO ESTADO DA PARAÍBA.  
SUBSTANTIVO MASCULINO (SM)  
NATURAL OU HABITANTE DESSE ESTADO.

EXEMPLO EM FRASE:

- ★ PADRE FRANCISCO DE AZEVEDO É PARAIBANO. ELE FOI O INVENTOR DA MÁQUINA DE ESCREVER. (ADJ)
- ★ O PARAIBANO DÁ AULAS DE PORTUGUÊS E DATILOGRAFIA GRÁTIS. (SM)

ERRO (IN)COMUM:

- ★ DAQUELES GOVERNADORES DE PARAÍBA, O PIOR É DO MARANHÃO

EXPLICAÇÃO:  
★ NÃO TEM

★VENHA IMPRIMIR★  
SUA ARTE CONOSCO  
SERVIMOS CAFÉ

NOSSA EQUIPE FOI  
TREINADA PARA  
MELHOR SERVIR

\*\*\*ARTE EM\*\*\*  
\*\*PANFLETOS\*\*

FAZEMOS\*\*  
\*\*\*REVISÃO DE  
\*\*\*PORTUGUÊS

AULAS DE\*\*  
PORTUGUÊS\*\*\*  
GRÁTIS\*\*\*\*\*

AULA 2

VERBO TRANSITIVO  
DIRETO E INDIRETO

VOCÊ SABE QUAL A DIFERENÇA ENTRE UM  
★VERBO TRANSITIVO DIRETO E INDIRETO?★

★DIRETO★

★INDIRETO★

OS VERBOS TRANSITIVOS DIRETOS SÃO AQUELES QUE  
PRECISAM DE UM OBJETO DIRETO PARA COMPLETAR O

\*\*\*TUDO EM PANFLETO\*\*\*

A DIFERENÇA ENTRE OS TRANSITIVOS DIRETOS E  
INDIRETOS ESTÁ NO FATO DE QUE OS ÚLTIMOS DEMAN-

\*\*\*TUDO EM PANFLETO\*\*\*

CURSO DE\*\*  
\*\*DATILOGRAFIA

COM O INVENTOR\*\*  
DA MÁQUINA DE ESCREVER  
O PARAIBANO\*\*  
-PADRE FRANCISCO-  
\*\*JOÃO DE AZEVEDO\*\*

D. PEDRO II

★ CONVIDA ★

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO  
NACIONAL BRASILEIRA

VENHA CONHECER  
A MÁQUINA DE ESCREVER

\*\*\*TUDO EM PANFLETO\*\*\*

A instalação *Gráfica Paraíba: Arte em Panfleto* (2021-2022) nasce de uma pesquisa provocada pelo curador e teórico da arte Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (UERJ), que convidou um grupo de artistas a refletir sobre o conceito de vidas precárias a partir de uma investigação no vasto acervo do Arquivo Nacional, sediado no Rio de Janeiro. Diante do chamado, vi-me como um filho pródigo, imputado a eleger minha genealogia como ponto de partida nesse processo exploratório. Assim, como um artista paraibano interessado em pesquisar as relações poéticas entre lugar e memória, senti-me desafiado a refletir sobre o fato de o nome do meu estado ter sido precarizado pelo carioca, transformando-se em uma expressão de injúria: “o paraíba”.

Antes de adentrar no acervo do Arquivo Nacional para procurar por fontes materiais para o trabalho, fiz um primeiro exercício de conceituação para reflexionar sobre o que é precariedade e qual contorno poderia dar ao termo no contexto dessa pesquisa artística. Comecei a designar o precário como aquilo que é incerto, imperfeito, o que oferece ou está sujeito ao perigo. Uma vida precária é uma vida de incertezas. Vida de dúvidas e posta em dúvida. Considerei o precário também enquanto condição de despreparo ou do que é propositalmente despreparado. Vida desmantelada. Presumi o precário como aquilo que não possui estabilidade, ou seja, é transitório e de grande mutabilidade. É impermanente não por desejo ou pulsão de vida, mas imputado como destino de morte. É vida em trânsito e em perecimento. Vida sem lugar e sem pertencimento. Vida perigosa e em perigo. Pensei o precário como aquilo que é possível de se precificar, principalmente com um baixo valor. Julguei o precário como aquilo que tem presteza, ou seja, que está a prestar e, por conseguinte, que é passível de exploração. É vida sem valor. Sem valor estimado. Sem valor intrínseco. Qual o preço sugerido *do paraíba*?

Aportado nesse múltiplo entendimento da precariedade, parti para investigar o curioso modo como a palavra Paraíba vem sendo utilizada no território do Rio de Janeiro. Para ilustrar tal argumento, basta lembrar

a sentença proferida pelo atual presidente da República Federativa do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. Em 19 de julho de 2019, em uma coletiva, o então presidente disse: – “Daqueles governadores de paraíba, o pior é o do Maranhão”. *Tem que ter nada com esse cara*. Na oportunidade, o presidente conversava com o então Ministro da Casa Civil, Onyx Lorenzoni, sem saber que o seu microfone estava ligado, usando o termo “paraíba” para se referir ao conjunto de governadores do Nordeste. Outro clássico e público exemplo de injúria aconteceu em 1997, quando o ex-jogador de futebol do Vasco da Gama, Edmundo Alves de Souza Neto, usou o termo para ofender o juiz cearense Dacildo Mourão, que arbitrava uma partida que o atleta disputava. Apenas dois exemplos de notória publicidade que expõem uma realidade das ruas.

Eles usam “paraíba” para nomear genericamente qualquer indivíduo do Nordeste. Usam “paraíba” para simplificar as diferenças culturais dessa grande e plural região. Usam “paraíba” para furtar sua subjetividade. Usam “paraíba” para diminuir os saberes de uma pessoa. Usam “paraíba” para banalizar a história individual e coletiva de um povo. Usam “paraíba” para precarizar e, como apresentado anteriormente, para tornar incerto, imperfeito, duvidar, desmantelar, desestabilizar, desterritorializar, expulsar, pôr em perigo, precificar, explorar, tirar o valor de sujeitos.

Em seu uso coloquial, ao transformar um substantivo próprio “A Paraíba” em adjetivo “o paraíba”, corrompe-se o estatuto da língua portuguesa com o objetivo de corromper quem se nomeia. Transformam um sujeito em coisa. Ridicularizam sua memória individual e coletiva. Menosprezam sua geopolítica. Limitam seus saberes, que, com a nomeação, passam a ser apenas o de servir – saber servir na portaria, saber servir na copa, saber servir no elevador, saber servir na loja. Ao transformarem a palavra “Paraíba” em “paraíba” tirando-lhe a grandeza da inicial maiúscula que lhe é devida por direito gramatical e civil (P por p), e acrescentando-lhe um artigo de gênero que não é o seu (a por o), cometem crime linguístico e crime de injúria. A modal

subversão linguística esconde (revela?) violências, apagamento e perversões de estratificação social há décadas reforçada.

Infundido nessa realidade imaterial, fui ao acervo do Museu Nacional com o objetivo de dar-lhe um corpo tátil. Após longos meses de pesquisa, orbitando em torno da palavra “Paraíba”, encontrei fotos, cartas e dezenas de outros documentos que me faziam pensar sobre o tema pelas mais variadas perspectivas. Porém, um documento em particular despertou-me a atenção. Tratava-se do catálogo da Primeira Exposição Nacional da Indústria, organizada pelo imperador D. Pedro II no Rio de Janeiro em 1861. Curiosamente, a exposição havia sido realizada no mesmo prédio que hoje abriga o Arquivo Nacional.

A mostra tinha como objetivo preparar a participação do Brasil na Exposição Universal em Londres, a se realizar no ano seguinte. No Rio de Janeiro, foram apresentados diversos inventos do setor industrial e artístico. Dos 1.136 expositores, que mostraram um total de 9.962 artefatos, somente nove tiveram a honraria de receber das próprias mãos do Imperador uma medalha de ouro em reconhecimento à sua genialidade. Entre eles, estava a criação de um paraibano, o padre Francisco João de Azevedo, que, na oportunidade, apresentou uma máquina até então desconhecida; a máquina de escrever, batizada por ele como máquina taquigráfica. A proposta era criar um equipamento que permitisse registrar por escrito um discurso de maneira quase simultânea ao seu pronunciamento.

Após anos tentando industrializar a máquina no Brasil, e com a descrença dos empresários locais, o paraibano acabou tendo seu invento roubado por um forasteiro. Em 1872, um estrangeiro levou o protótipo da máquina para os Estados Unidos, com a promessa de que havia pessoas interessadas em produzi-lo. Um ano depois, em 1873, Christopher Latham Sholes apresentou como seu um modelo praticamente idêntico à máquina paraibana para os donos da empresa de armas Remington, que a industrializaram, apagando de vez a real origem do invento.

Ao descobrir esse documento, fui colocado diante de uma dupla questão que envolvia a relação entre palavra e violência. A primeira fundada nas questões da injúria suscitada pelo verbete “paraíba”, e a segunda pautada pelo roubo da máquina de escrever paraibana e o apagamento histórico de seu inventor. Decidi usar esse duplo eixo para basear o trabalho. O problema que se apresentava para mim, naquele momento, era sobre quem teria o poder de fabricar e disseminar o discurso. Ou seja, o poder de falar e de registrar o que é dito, e, com isso, o de coagular ideias. Nasce daí a metáfora da *gráfica* como agente de poder capaz de dizer, de registrar, de reproduzir, de amplificar e de compartilhar o discurso. E, com isso, o entendimento da *gráfica* como aparelho ideológico.

Como movimento de contragolpe, proponho então a “Gráfica Paraíba”, aquela capaz de produzir “Arte em Panfleto”. Recorro à estética dos cartazes de rua e da publicidade do cotidiano, na tentativa de problematizar o próprio dito popular e corrente, dando visibilidade para as violências que ele mesmo produz. Desdobrando-se na problemática da palavra, na instalação *Gráfica Paraíba: Arte em Panfleto* os cartazes são, em uma primeira vista (e sem pudor algum), explícitos. São o que são, para, na sequência, deixarem de ser. Quando se tem urgência, o discurso é direto. Essa é a minha estética da ágora do agora. Usando a metalinguagem da degenerada arte panfletária, a instalação é toda um panfleto. Pura panfletagem. Panfletagem que está nas ruas, levada pela emergência da precarização econômica e pela urgência de rever a precarização do mercado de trabalho informal. O panfleto é, nesse sistema de precarização da vida, o lugar da fofoca. É a conversa de corredor. E se é nesse corredor que vem o golpe, é de lá que iremos fazer o contragolpe. Neste trabalho, uso sem pudor a Didática como estética da urgência. Ofereço ao público “aulas” grátis para tratar do universo da palavra: aulas de datilografia, ofertadas diretamente pelo inventor invisível do equipamento e aulas de português para que não reste dúvida alguma sobre as certezas que se tinha.



Gráfica Paraiba: Arte em Panfleto 2021-2022  
instalação composta por cartazes,  
panfletagem, bandeiras e livros  
dimensões variadas

**Cristiana** Miranda





**A Hidra do Iguaçu** 2020 (frame)  
filme 16mm finalizado digitalmente  
14'09"

*A Hidra do Iguaçu* é um filme experimental filmado em Angola, nas cidades de Luanda, Massangano, Benguela e Chibia. Em agosto de 2018, parti do Rio de Janeiro a Luanda para uma viagem de 6 meses, em busca de imagens para um filme sobre os espaços esquecidos da história. Nessa viagem, persegui lugares de memória pouco celebrados da historiografia colonial, antigos lugares esquecidos que mudam nossa compreensão sobre nós mesmos.

O filme é uma experiência etnográfica em que o entendimento de si se dá no aprofundamento de uma investigação sobre o todo. Uma vivência de filmar e habitar o estrangeiro que perturba as separações entre o diferente e o semelhante, confunde o dentro com o fora, transborda o eu no outro. Enquanto artista viajante, experimento a identidade como um devir, um desafio que só pode ser enfrentado a partir de um vínculo com a memória e com a elaboração de uma imagem do passado. Compreendo a memória como uma construção ativa, um reconhecimento sempre ameaçado pelo esquecimento. Ao percorrer lugares de memória entregues ao descaso da história, *A Hidra do Iguaçu* enfrenta os dilemas do passado pela urgência de libertar o presente.

Com uma câmera Bolex, alguns rolos de filme 16mm, químicas fotográficas e um pequeno tanque de revelação, viajei em busca dos fundamentos daquilo que os traçados coloniais deixaram em nossa história. Em busca de um reconhecimento no que parece ser dife-

rente, de um pertencimento no que nos é negado enquanto identidade. Viajar aos lugares de memória do outro lado do oceano foi uma estratégia para olhar o triângulo atlântico por outro vértice e pesquisar o que está além das referências canônicas da colonização.

O conceito de lugar de memória foi desenvolvido por Pierre Nora a partir da ideia de que existem alguns locais, sejam eles concretos ou não, onde a memória está incarnada, enraizada em suas fundações. Os lugares de memória são objetos no abismo. Locais onde a imaginação e a construção simbólica trabalharam juntas, criando reconhecimentos e pertencimentos que se enraizam no concreto. Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. Mesmo em ruínas, eles nos olham e nos dizem quem somos.

Existe uma importante relação entre a memória e a experiência do sagrado. A memória instala a lembrança no sagrado e emerge de um grupo que ela une. Há tantas memórias quanto grupos existem, ela é múltipla, coletiva, plural e individualizada. A memória se abriga no gesto e no hábito, nos saberes do corpo, ela cria vínculos e não tem ambição de verdade.

O filme atualiza, em suas práticas, a relação entre a memória e a experiência do sagrado. A técnica analógica de filmar traz para a imagem o imprevisível das emulsões fotográficas e seus processos fotoquímicos de revelação. O tempo de latência das imagens na câmera

escura, as etapas necessárias ao processamento analógico, a espera noturna e o reencontro com a imagem em movimento depois de sua digitalização são etapas que dão ao trabalho do filme um caráter iniciático.

Com uma câmera 16mm, fui em busca dos lugares de encontro com os mistérios do passado que permanecem presentes em nossa história. A praça de escravos do século XVI na beira do rio Kwanza em Massangano, o centro histórico de Luanda com seus pedestais sem estátuas, a linha do trem de Catumbela para Benguela e a feira da Chibia são, no filme, lugares de memória onde o sagrado se deixa perceber. Entre as perfurações da película, nas manchas da imagem, seus tempos, cores e riscos, o filme nos convoca em seu tempo e espaço próprios, colocando-nos diante de percepções que nos atizam em provocações e nos indagam acerca de nós mesmos.

\* \* \*

*Para Focar o Infinito* é um vídeo feito digitalmente com imagens filmadas durante a pesquisa em Angola. Numa manhã ensolarada na cidade de Lubango, durante meu percurso de ônibus para a faculdade, aproveitei a tranquilidade do carro vazio para filmar pela janela. O motorista seguia seu caminho ouvindo pelo rádio o noticiário matinal, entre músicas e vinhetas publicitárias. Aproveitei o silêncio preenchido pelo som da programação do rádio para girar a manivela da câmera 16mm e filmar

a paisagem do trajeto do ônibus enquanto nos afastávamos do centro urbano e seguíamos pela rodovia que leva à escola. O ruído do filme girando pelas rodas dentadas da câmera não perturbou a concentração do motorista e segui filmando até a última curva que nos colocou diante da porta de entrada do campus.

Após a conclusão da edição do filme *A Hidra do Iguaçu*, voltei minha atenção a esse longo plano sequência filmado da janela do ônibus em Lubango. O plano parecia ter vocação para se tornar uma outra obra. Sua imagem segue um movimento ininterrupto, mudam a paisagem e a velocidade, mas nada interrompe seu percurso. Para provocar essa atitude de seguir sempre em frente, comecei a fracionar a imagem e a experimentar inverter a direção de seu movimento, ampliando suas direções e observando até onde a experiência de avançar pode conviver com diferentes sentidos.

O mosaico visual resultante da experiência de fracionamento e inversão da imagem durante a edição nos põe a meditar acerca de nossos percursos. Caminhamos para frente ou para trás? *Para Focar o Infinito* propõe, com seu jogo visual, um entendimento da experiência de avançar que inclui o ir e o vir, o olhar para frente e para trás. Imaginar o futuro é um ato que não se separa do esforço de recuperar uma memória do passado. Na experiência de seguir em frente estão incluídos muitos retornos, sínteses sutis entre heranças antigas e mundos por vir.



# Rosana Paulino





Exposição

Ana Cereix  
 Cristina Miranda  
 Helena Figueira  
 João Augusto  
 João Paulo  
 Mariana Figueira  
 Ricardo Pires

A exposição apresenta uma seleção de obras de artistas que exploram a relação entre o corpo humano e a tecnologia, abordando temas como identidade, privacidade e a influência da mídia digital na percepção de si mesmo.

A obra de Ana Cereix, intitulada "Corpo Digital", utiliza elementos gráficos para representar a fragmentação do corpo em um ambiente digitalizado.

Cristina Miranda, com "Identidade em Fluxo", investiga a construção social da identidade e como ela é constantemente redefinida por interações online.

Helena Figueira, em "Privacidade e Exposição", discute o paradoxo de estar constantemente exposto em redes sociais enquanto busca manter espaços privados.

João Augusto, através de "Algoritmos do Corpo", explora como algoritmos de recomendação moldam nossas escolhas e percepções.

João Paulo, com "Mídia e Percepção", analisa o impacto da mídia de massa na formação de ideologias e na percepção da realidade.

Mariana Figueira, em "Corpo e Tecnologia", investiga a integração entre o físico e o digital, questionando a noção de um corpo autônomo.

Ricardo Pires, com "Identidade e Memória", discute como a memória é influenciada e manipulada por tecnologias digitais.

Ana Cereix



**No Chão das Diferenças**

Neste núcleo encontram-se os trabalhos de Cristina Miranda, Cristiano Miranda e Renato Paulino.

A precariedade econômica, a condição primária de existência, a falta de acesso à saúde, a precariedade em relação ao trabalho, a falta de acesso à educação, a falta de acesso à cultura, a falta de acesso à cidade, a falta de acesso à natureza, a falta de acesso à vida, a falta de acesso à morte, a falta de acesso à diferença.

Observa-se nos trabalhos dos artistas um questionamento sobre a distribuição desigual dos recursos da vida. Levanta-se a pergunta sobre como se constrói a diferença?

A precariedade econômica e a falta de acesso à saúde pública de proteção dos indivíduos e das comunidades.

A arte e a política têm no sentido um campo de fricção. Quando se trata de vida, o corpo se torna um campo de batalha. Nesse sentido, a política surge como uma prática cultural.

Quando se trata de vida, o corpo se torna um campo de batalha. Nesse sentido, a política surge como uma prática cultural.



As imagens produzidas no Brasil no século XIX e que retratavam a flora, a fauna e as gentes variavam, muitas vezes, entre cartões postais feitos por e para europeus, e imagens pseudocientíficas. No caso das primeiras, são exibidos, em relação à população negra, elementos pitorescos em uma paisagem exótica ao invés de pessoas dotadas de humanidade. Por outro lado, algumas imagens pseudocientíficas, notadamente as produzidas no Rio de Janeiro, traziam em seu bojo a ideia de uma suposta superioridade moral, científica e, por que não dizer, quase divina de uma “raça” sobre as outras. Aliada à crença na ciência como portadora incontestável da verdade, essa postura reforçou a ideia de um direito natural sobre outras terras e populações, justificando

assim o colonialismo e a exploração dos povos originários e dos sequestrados em África e trazidos para Brasil. É importante notar que, após a independência e proclamação da república estes conceitos, ao contrário de serem debelados, em alguns casos se intensificaram, justificando a criação de um local social para os grupos étnicos não brancos. Cabe ainda, no país, um olhar aprofundado sobre o papel desempenhado pela junção entre a fotografia e a ciência, ambas tidas como portadoras indiscutíveis da verdades (como se, mesmo em seus primórdios, a fotografia não comportasse manipulações e a ciência, falsificações) e suas representações da população negra, que resultaram em prejuízo para esse grupo até os dias de hoje.

pág. 89 (esquerdo)

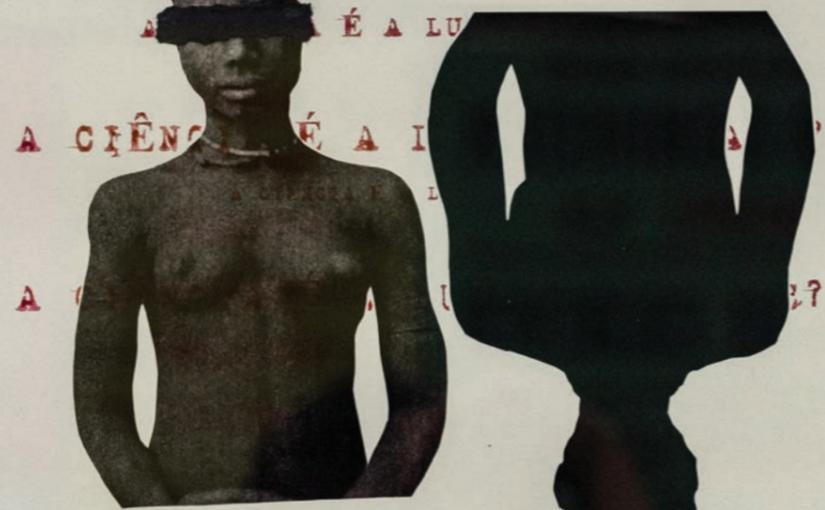
**A Ciência é a Luz da Verdade 1?** 2016  
imagem transferida sobre papel, colagem  
e lápis conté e acrílica sobre papel  
56 x 42 cm

pág. 89 (centro)

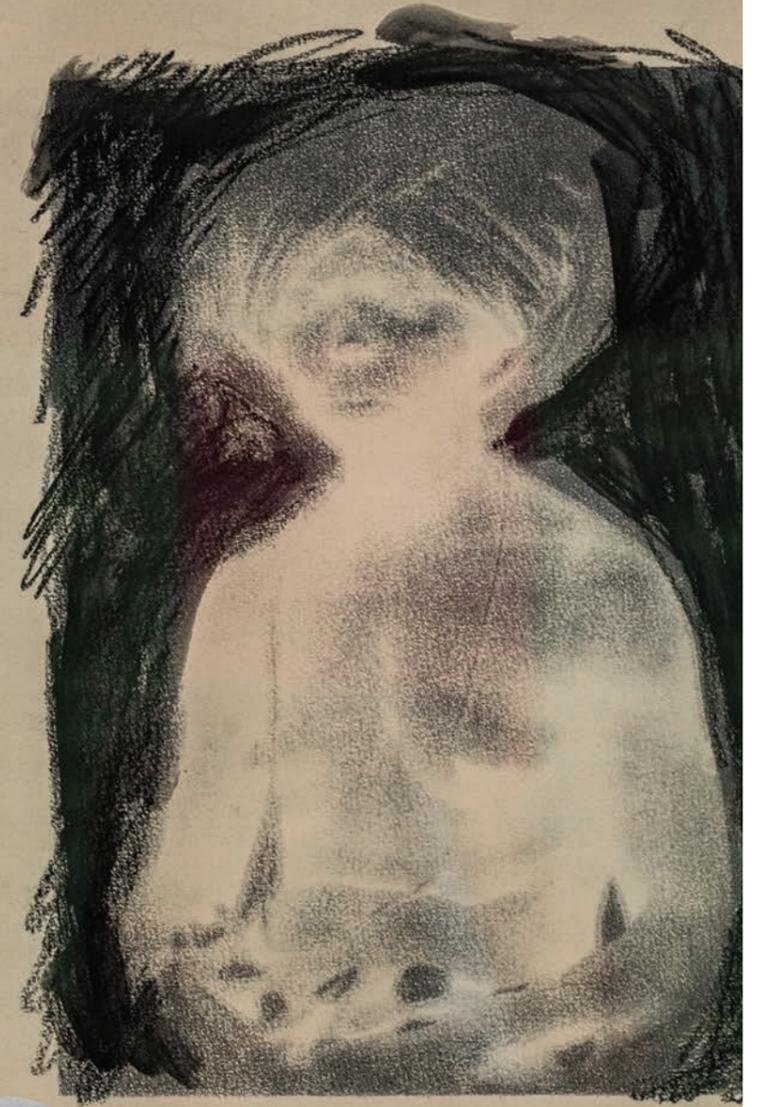
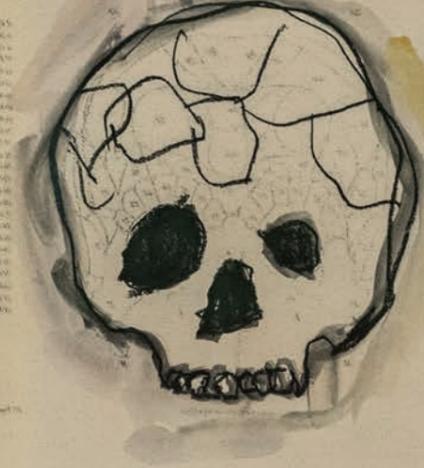
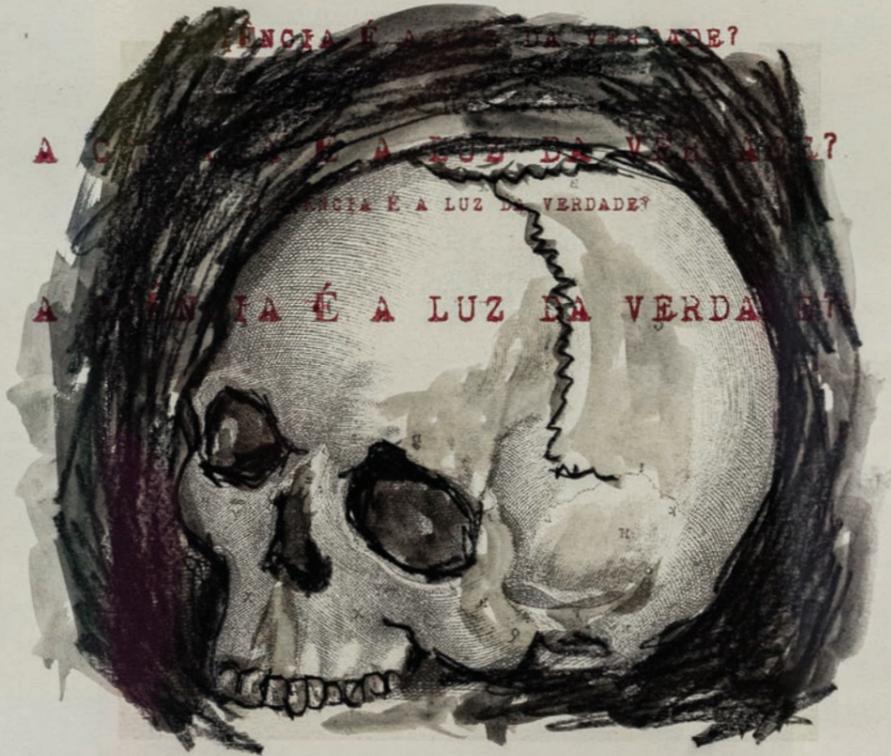
**A Ciência é a Luz da Verdade 2?** 2016  
imagem transferida sobre papel, colagem  
e lápis conté e aguada sobre papel  
56 x 42 cm



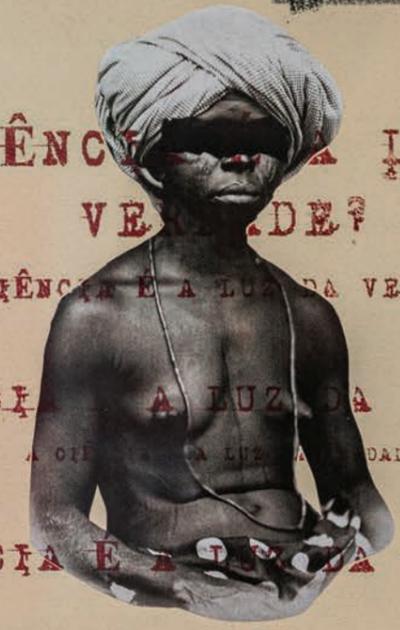
A CIÊNCIA É A LUZ DA VERDADE?



A CIÊNCIA É A LUZ DA VERDADE?



A CIÊNCIA É A LUZ DA VERDADE?



1912

1912

## Luiz Cláudio da Costa

**Curador-pesquisador.** Foi responsável pelas exposições *Paisagem e Extremos* (CCJF, Rio de Janeiro, 2012), *Cidade e Desaparecimento* (CCJF, Rio de Janeiro, 2011), *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010) e co-curador da exposição *Carlos Zílio: Paisagens 1974-1978* (Galeria Candido Portinari, Uerj, 2011). Atualmente, desenvolve a pesquisa Arte e Precariedade na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Idealizador do Canal de conversas com artistas, Arte e Precariedade, hospedado YouTube. Professor associado do Instituto de Artes da Uerj, atuando nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES/Uerj). É bolsista Produtividade/CNPq, Prociência/Uerj/Faperj e Cientistas do Nosso Estado/Faperj. Publicou os livros *A Condição Precária da Arte: Corpo e Imagem no Século XXI* (Relicário, 2022), *A Gravidade da Imagem: Arte e Memória na Contemporaneidade* (Quartet, 2014) e *Cinema Brasileiro (Anos 70-70), Dissimetria, Oscilação e Simulacro* (7 Letras, 2000). Foi editor responsável pelas coletâneas *Narrativas, Ficções, Subjetividades* (em parceria com Sheila Cabo Geraldo - Quartet, 2012), *Dispositivos de Registros na Arte Contemporânea* (Contra Capa, 2010). É doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com bolsa do CNPq e pós-doutor pela Université de Paris 1-Sorbonne com bolsa da Capes.

## Ana Emerich

**Artista visual e sonora,** com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, topologias da escuta, gravação em campo e práticas de arquivo no território da arte contemporânea. Suas criações têm sido apresentadas em exposições, projetos editoriais e espaços cênicos, entre os quais: Museu de Arte do Rio (MAR); Museu Histórico Nacional; Prêmio Rumos Itaú Cultural; Dystopie Sound Art Festival (Berlín); Rádio Tsonami Festival (Valparaíso); SomaRumor - Arte Sonora em Latinoamérica; USF Verftet Gallery (Bergen); Casa França-Brasil; Editora NAU; Editora Circuito; Sesc Copacabana, Bienal Internacional de Dança do Ceará; Cena Agora Itaú Cultural, Galeria Note (Lisboa). Atuou como regente à frente de orquestras e coros. Coordenou projetos musicais na Fundação Osesp e Orquestra Petrobras Sinfônica. Atualmente, participa de residências artísticas e desenvolve trabalhos comissionados. Seu projeto mais recente – *MAPA* – reúne arquivos sonoros, agrotóxicos e fotografias em um terreno de montagens, articulações críticas e fabulações. É bacharel em música/regência (Unicamp-Fapesp), mestre em arte e cultura contemporânea (Uerj-Faperj) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGartes-Uerj) com bolsa Capes. Professora no IartUerj (2022), professora convidada na pós-graduação lato sensu em artes da cena e da imagem da PUC Rio, integra a equipe editorial da *Revista Concinnitas*.

## Christus Nóbrega

**Artista plástico,** seus trabalhos investigam as relações entre lugar, memória, corpo e ficção, recorrendo à poética da alteridade e a métodos da viagem e da residência artística. Dentre suas exposições individuais mais recentes destacam-se *Dragão*, Floresta, Abundante (25ª Bienal de Curitiba, 2018; CCBB, Belo Horizonte, 2018 e CCBB, Brasília, 2017) e *Labirinto* (CCAS, Canberra, 2019; Artisan, Queensland, 2018 e Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2017). Vem apresentando sua obra em mostras coletivas em diversos espaços brasileiros a exemplo do Museu Nacional da República (Brasília), Centro Cultural Correios (Brasília e São Paulo), Caixa Cultural (Rio de Janeiro), MAR (Rio de Janeiro) e Estação das Artes (João Pessoa). Integra em acervos e coleções particulares e institucionais a exemplo da Fondation Cartier (Paris), MAR e Museu Nacional da República (Brasília). Recebeu os prêmios Petrobras Cultural (2005 e 2009), Programa de Residência Artística do Ministério das Relações Exteriores do Brasil (2015 e 2018), Programa de Patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil (2017). Foi indicado para o Prêmio Investidor Profissional de Arte (Pipa, 2017 e 2019). Graduiu-se em *design* pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É mestre e doutor em arte pela Universidade de Brasília (UnB). É pesquisador e professor da UnB. Representou o Brasil na China (2015) e na Austrália (2018) pelo Programa de Residência Artística do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

## Cristiana Miranda

**Cineasta experimental,** investiga atualmente os lugares de memória da história colonial no Brasil, procurando no gesto da revelação manual a emergência dos traços do passado. Para a realização do filme *A Hidra do Iguazu*, da série que inclui, ainda, *Tantas Vozes no Silêncio do Agora* e *Sobre Aquilo Que Nos Diz Respeito*, viajou para Luanda em busca dos vínculos entre Angola e Brasil. Em 2017, foi agraciada com uma pequena retrospectiva de seus filmes na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), Pequenos Poemas – Filmes de Cristiana Miranda. Dentre os festivais de que participou destacam-se Mienstrastanto CINE (Montevideu, 2021 e 2020), Mostra Strangoscope Cinema Experimental (Florianópolis, 2021), Festival Internacional de Cinema (Rio de Janeiro, 2019, 2020 e 2021), Festival de Cine Cámara Lúcida (Quito, 2020). Crossroads Film Festival, San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, EUA, 2019 e 2017), Experiments in Cinema (Albuquerque, EUA, 2019), XIX Función Cinema Cínico (Buenos Aires, 2019), Alchemy Film & Art Festival (Hawick, Escócia, 2019). De outras cidades nas quais já apresentou seus filmes sobressaem Tiradentes, Belo Horizonte, Toulouse, Paris, Albuquerque, Melbourne. Tem graduação em sociologia pela PUC-Rio, mestrado em comunicação (PPCom-UFRJ), doutorado em artes pelo PPGartes-Uerj. É pesquisadora, curadora responsável pela mostra anual *Dobra* – Festival Internacional de Cinema Experimental (Rio de Janeiro) e restauradora de cinema da Cinemateca do MAM-Rio. Atualmente é professora de cinema das Faculdades Integradas Hélio Alonso (Facha).

## Floriano Romano

**Artista contemporâneo** que utiliza o som em suas instalações, objetos e ações urbanas desde 2002, sua produção parte do imaginário e do texto para diversas abordagens sobre o som nas artes visuais. Seus trabalhos abrangem a radioarte, a poesia sonora e a performance. A cidade e a memória são recorrentes em sua obra, assim como o ato de caminhar e sua experiência sensível. Dirigiu o programa “Oinusitado”, na Rádio Madame Satã (2002-2004), Rio de Janeiro. Fez transmissões sonoras pela Rádio WKCR, Columbia University, Nova York (2004), Rádio Student, Liubliana, Eslovênia (2006), Rádio Resonance FM, Londres (2008), Rádio MEC-FM, Rio de Janeiro (2005-2007). Dentre suas exposições mais recentes destacam-se *O Rio dos Navegantes* (MAR, Rio de Janeiro, 2019), *Arte para Sentir* (Caixa Cultural, São Paulo, 2018), *Errância* (CCBB, Rio de Janeiro, 2015), *Sonar* (Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, 2013). Participou de diversas mostras individuais e coletivas no Museu Nacional da República (Brasília), Galeria Mario Schenberg (São Paulo), Museu da Universidade de São Paulo (São Paulo), Museu Vale (Vila Velha). Foi contemplado com os prêmios CCBB Contemporâneo (2015), Marcantonio Vilaça (2012 e 2015), Projéteis de Arte Contemporânea/Funarte (2012), Prêmio Interações Estéticas/Funarte, 2009. Graduiu-se em artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), por onde se tornou mestre e doutor na mesma área e de onde é hoje professor.

## Leila Danziger

**Artista e poeta,** suas produções articulam arte, história, memória e esquecimento; imagem e escrita; arte e mídia. Entre suas exposições individuais recentes estão *Descer da Nuvem* (Museu Judaico de São Paulo, 2022), *Návio de Emigrantes* (Caixa Cultural, São Paulo, 2019) e *Ao Sul do Futuro* (Museu Lasar Segall, São Paulo, 2018). Entre as mostras coletivas destacam-se *Lands, Real and Imagined: Women Artists Respond to the Art and Travel Writings of Maria Graham* (Otterbein University, Westerville, EUA, 2022); *On the Shoulders of Giants* (Galeria Nara Rosler, Nova York, 2021), *Memória Antonia* (Centro Maria Antonia/USP, São Paulo, 2021); *Théâtre d’Ombres* (Galeria Dix9 Hélène Lacharmoise, Paris, 2021); *47% de Mulheres nos Acervos* (Museu de Arte Contemporânea, Porto Alegre, 2021); *O Rio dos Navegantes* (MAR, Rio de Janeiro, 2019); *Hiatus: A Memória da Violência Ditatorial na América Latina* (Memorial da Resistência, São Paulo 2017); *Imagetexte* (Topographie de l’Art, Paris, 2016). Entre suas publicações de artista estão *Cadernos do Povo Brasileiro* (Relicário, 2021) e *Navio de Emigrantes* (Caixa Cultural, 2018). Como poeta publicou *Cinelândia* (2021), *Ano Novo* (2016), *Três Ensaios de Fala* (2012), todos pela editora carioca 7Letras. Tem graduação em artes pelo Institut d’Arts Visuels d’Orléans (DNSEP, Orléans) e doutorado em história pela PUC-Rio. É professora associada do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj e pesquisadora do CNPq.

## Livia Flores

**Artista e pesquisadora,** investiga as relações entre filme, poéticas negativas e cidade – entendida como imagem em movimento e campo de implicações políticas que se desdobram em questionamento dos estatutos da arte. Dentre as exposições mais recentes destacam-se participações em *Área Play* (Galeria Sílvia Cintra, 2023), *Futurama* (Parque das Ruínas, 2023), *Aragem* (Galeria Anita Schwarz, 2021), 7ª Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça (Faap, 2019), *Mulheres na Coleção MAR* (Rio de Janeiro, 2018) e a exposição individual *Ilha 3: Livia Flores* (Projeto Foz Z42, 2018). Participou de mostras no MAR (Rio de Janeiro), MAM-Rio, Museu de Arte Contemporânea (MAC-Niterói), MAM no Pátio (Recife), Fundação Memorial da América Latina (São Paulo), 26ª Bienal de Arte de São Paulo (São Paulo), Museu de Serpentes (Porto), Macba (Barcelona), Künstlerhaus Stuttgart (Stuttgart), Capc Musée d’Art Contemporain (Bordeaux), Centre d’Art Santa Monica (Barcelona) e Central Elétrica do Freixo (Porto). Recebeu os prêmios Sergio Motta e Projéteis da Funarte, entre outros. Graduada em desenho industrial pela Escola Superior de Desenho Industrial da Uerj (1981), mestre em comunicação (1998) e doutora em artes visuais pela UFRJ (2007). É pesquisadora e professora associada da UFRJ, do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGav-UFRJ) e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação (PPGac-UFRJ).

## Patricia Franca-Huchet

**Artista, professora e pesquisadora** da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Divide suas atividades artísticas com a prática do ensino, da exposição, da pesquisa, da publicação e do evento. Coordena o grupo Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo. Foi professora pesquisadora da Universidade de São Paulo (ECA-CAP, 1995-1997) a convite de Walter Zanini e Júlio Plaza. Tem obras na coleção da Fondation Danäe, Museu de Lalín – França e Espanha –, e no Museu de Arte de Brasília; tem também publicações em livros, catálogos e revistas. Seu trabalho *Os Quatro Fotógrafos* (2010-atual) foi mostrado em Paris (2009), Valência (2009), Madri (2010), Montreal (2011), Florianópolis e Belo Horizonte (2012), Bienal de Lalín (2015) e Mulhous (2014). Doutora e mestre pela Université de Paris I: Panthéon/Sorbonne. Atualmente é membro do Comitê Diretor do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG e do Grupo Grassar: ações continuadas em arte. Participou da exposição internacional *All the Way of Colors Paper Gallery*, 2018 and KSDS | Exhibition Korea Society of Colors Studies Seoul Korea [www.color.or.kr](http://www.color.or.kr), 2018, e obteve o Special Prize da KSDS Korean Society of Design Science, Spring 2019, pelo trabalho sobre papel *Scores for Strings and Voices*, 2019.

## Rosana Paulino

**Artista visual** com pesquisa na construção da subjetividade e autoimagem feminina negra, num Brasil reprodutor dos sintomas escravagistas. Dentre exposições mais recentes destacam-se *O Rio dos Navegantes* (MAR, Rio de Janeiro, 2019); *Assentamento* (Clifford Gallery, 2018); *Histórias Afro-Atlânticas* (Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, 2018); *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* (Pinacoteca, São Paulo, 2015-2016); *Mulheres Negras – Obscure Beauté du Brésil* (Espace Culturel Fort Grifoon, Besançon, 2014). Participou de diversas mostras coletivas como a 22ª Bienal de Sydney; 12ª Bienal do Mercosul; 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc-Videobrasil. Graduiu-se em artes plásticas pela Universidade de São Paulo (1995). Especialização em gravura na London Print Studio (1998) e doutorado em poéticas visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2011). Bolsista do Bellagio Center, Fundação Rockefeller (2014), Programa Internacional de Bolsas de Pós-graduação da Fundação Ford (2006-2008) e da Capes (2008-2011). Estagiou no Tamarind Institute, New Mexico University (litografia) em 2012. Recebeu o 1º Prêmio Nacional de Expressões Afro-Brasileiras (2010) e o Prêmio Bravo! de Cultura (2018). Compõe coleções como as do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu Afro Brasil em São Paulo, da Pinacoteca, do Museu de Arte da New Mexico University, entre outros.

## **Exposição Espaços do Aínda**

curadoria

**Luiz Cláudio da Costa**

produção

**Frida!**

expografia

**Claudia Afonso**

design

**Lygia Santiago**

fotos

**Arquivo Nacional** (p. 62-63 - verso e frente)

**Thays Bittar**

**Cícero Rodrigues** (p. 22-23 / p. 25-27)

**Wilton Montenegro** (p. 41)

divulgação e comunicação

**Adelante Cultural**

assistente de curadoria

**Lucas Albuquerque**

revisão de textos

**Lucas Moraes** (catálogo)

**Maria Helena Torres** (exposição)

sinalização

**Watervision**

equipamento audiovisual

**Fusionáudio**

montagem fina

**Tato Blassioli**

**Éder Chapolla**

cenotecnia

**Fernando Albuquerque**

agradecimentos

**Centro Cultural São Paulo**

**Claudia Tebyriça**

**Fundação Biblioteca Nacional**

**Sonia Nascimento**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Espaços do ainda [livro eletrônico]. -- 1. ed. --  
São Paulo : Frida Projetos Culturais, 2023.  
PDF

Vários autores.  
ISBN 978-85-66156-11-9

1. Artes visuais - Exposições - Catálogos.

23-166127

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

**1 julho a 13 agosto 2023**

**Centro Cultural São Paulo**  
Rua Vergueiro 1000  
Liberdade São Paulo SP

terça à sexta  
10h às 20h

sábado, domingo e feriados  
10h às 18h

ISBN: 978-85-66156-11-9



9 788566 156119

PRODUÇÃO



**Frida!**



APOIO

