

The background is a dark purple field with large, bold, orange geometric shapes. On the left, a vertical bar and a horizontal bar intersect to form a corner. On the right, a large, thick, curved line sweeps from the top towards the bottom. At the bottom, two large, parallel, slanted lines descend from the left and right edges towards the center, creating a sense of depth and movement.

SEPTO

36º PANORAMA
DA ARTE
BRASILEIRA

52º turno

36º PANORAMA
DA ARTE
BRASILEIRA

VERO

36TH PANORAMA
OF BRAZILIAN ART

Seis horas a hora do pôr do sol
Um pequeno rouxinol
Sai procurando um abrigo
Se encontra com um amigo
Não sabe se é irmão
Ali sente uma emoção
Por não poder mais voltar
Nisso começa a cantar
Sentindo a separação

Separação traz saudade
de um alguém que viajou
o passado e o presente
o tempo já devorou
hoje resta um galho seco
de quem já foi uma flor

Eu hoje aqui estou
Para cumprir meu destino
Que esse meu sofrimento
Eu desde menina
Ainda não sei de nada
Porque não tenho o saber
Só digo se me disserem
Só vendo pra poder crer
Só se acaba tudo isso
Um dia quando eu morrer

Prazer eu não posso ter
Porque eu não tenho sorte
Eu sou mesmo sertaneja
E filha desse norte
E não vou embora hoje
Porque eu não tenho transporte

Morei ao lado do norte
Lá na rua do poeta
De lá tem mágoa e saudade
Disso eu vivo bem certa
Que quem é bom para os outros
Nem mesmo pra si não presta

Hoje eu não vivo quieta
Sem a menor esperança
De lá tem mágoa e saudade
Ainda vive na lembrança
Que é mesmo que ter sido
Meu tempo de criança

De nada tenho esperança
Quando recordo o passado
Quantas passadas perdidas
A andar de madrugada
Já na hora do silêncio
Só se vê porta fechada

Prazer não tenho de nada
Porque não tenho saúde
Eu só sei (Esforcei-me) o quanto pude
Tomando banho nos açude
Hoje resta a esperança
Somente do ataúde

Severina Branca

Ministério da Cidadania e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

SINCRONO

Curadoria [Curatorship]

JÚLIA REBOUÇAS

Assistência curatorial [Curatorship assistance]

CATARINA DUNCAN

PATROCÍNIO MÁSTER

PATROCÍNIO

APOIO



PARCERIA

REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



8	Foreword Mariana Berenguer
10	Introduction Felipe Chaimovich
22	Sertão Júlia Rebouças
44	Of Plastic, Caresses, and Caracaras Fabiana Moraes
56	Ressertão Rondinelly Medeiros
74	An extensive definition of fence, a feminine noun Mabe Bethônico

9	Apresentação Mariana Berenguer
11	Introdução Felipe Chaimovich
21	Sertão Júlia Rebouças
43	De plástico, carícias e carcarás Fabiana Moraes
55	Ressertão Rondinelly Medeiros
73	Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino Mabe Bethônico

GUEST ARTISTS

78	Ana Lira
84	Ana Pi
90	Ana Vaz
96	Antonio Obá
102	Coletivo Fulni-ô de Cinema
108	Cristiano Lenhardt
112	Dalton Paula
116	Daniel Albuquerque
120	Desali
124	Gabi Bresola & Mariana Berta
128	Gê Viana
132	Gervane de Paula
136	Lise Lobato
140	Luciana Magno
144	Mabe Bethônico
148	Mariana de Matos
152	Maxim Malhado
158	Maxwell Alexandre
162	Michel Zózimo
168	Paul Setúbal
172	Rádio Yandê
176	Randolpho Lamonier
180	Raphael Escobar
184	Raquel Versieux
188	Regina Parra
192	Rosa Luz
198	Santídio Pereira
204	Vânia Medeiros
210	Vulcanica Pokaropa

ARTISTAS CONVIDADOS

78	Ana Lira
84	Ana Pi
90	Ana Vaz
96	Antonio Obá
102	Coletivo Fulni-ô de Cinema
108	Cristiano Lenhardt
112	Dalton Paula
116	Daniel Albuquerque
120	Desali
124	Gabi Bresola & Mariana Berta
128	Gê Viana
132	Gervane de Paula
136	Lise Lobato
140	Luciana Magno
144	Mabe Bethônico
148	Mariana de Matos
152	Maxim Malhado
158	Maxwell Alexandre
162	Michel Zózimo
168	Paul Setúbal
172	Rádio Yandê
176	Randolpho Lamonier
180	Raphael Escobar
185	Raquel Versieux
188	Regina Parra
192	Rosa Luz
198	Santídio Pereira
204	Vânia Medeiros
210	Vulcanica Pokaropa

■ Foreword

With its 36th edition, the Museu de Arte Moderna de São Paulo marks the fiftieth anniversary of the Panorama of Brazilian Art, celebrating the vitality of that which is one of the major shows of the Brazilian circuit and reaffirming its mission to stage projects that celebrate the multiplicity of Brazilian culture at the institution.

In *Sertão*, the curator Júlia Rebouças proposes an investigation of current Brazilian output based on a profound concept of our tradition but understood independently of any specific geographic region. Thus, the *sertão* is presented as the unknown, as an experience of resisting and collaborating in the face of adverse living conditions. For this project, twenty-nine artists and collectives were gathered together to bear witness to the power of Brazilian art.

By staging this show, MAM reaffirms its commitment to the mission of expanding the debate on art through reflection on pressing themes of modern society.

MARIANA BERENGUER

[President of the Museu de Arte Moderna de São Paulo]

■ Apresentação

Com a 36ª edição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo comemora os cinquenta anos do Panorama da Arte Brasileira, celebrando a vitalidade dessa que é uma das principais mostras do circuito nacional e reafirmando a vocação de abrigar projetos que celebrem a multiplicidade da cultura nacional na instituição.

Em *Sertão*, a curadora Júlia Rebouças propõe uma investigação da produção brasileira atual a partir de um conceito profundo de nossa tradição, mas entendido independentemente de qualquer região geográfica particular. Assim, o sertão é apresentado como o desconhecido, como experiência de resistir e de colaborar diante de condições de vida adversas. Como resultado desse trabalho, 29 artistas e coletivos foram reunidos e testemunham a potência da arte brasileira.

Ao realizar esta mostra, o MAM reafirma seu compromisso com a missão de ampliar o debate sobre a arte por meio da reflexão sobre temas prementes da sociedade atual.

MARIANA BERENGUER

[Presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo]

■ Introduction

The 36th Panorama of Brazilian Art reflects on one of the most profound concepts of our culture: *sertão*. In the face of the adversity of the surroundings, how can one survive if not through courage, experimentalism, and collaboration? These *sertanejo* qualities were taken as equivalents of contemporary art itself, allowing for the gathering together of various works, which nevertheless represent a living, fearless production.

The curator Júlia Rebouças avoided any folklorization of the theme of the *sertão* by dissociating it from a specific biome or region. *Sertão*, in its original sense, designates everything that lies beyond the visible boundaries of a territory, usually taking as reference the viewpoint of those who look from the coastline towards the continental interior. The unknown vastness of the country has brought artists and amazing works to an institution as central as MAM, taking the museum and its audience out of the comfort zone assured by coexistence with the cosmopolitan culture of São Paulo, because we can be seduced by the illusion of

encompassing everything in Brazilian culture. Before the twenty-nine artists and collectives gathered together here, we realize how vast our surroundings are.

On inviting Júlia Rebouças to curate this Panorama, MAM challenged her to create a show that represented all the regions of Brazil. In addition to innovating with the theme of the *sertão*, she also managed to bring together artists from the five corners of the country, to form a group where women and men, blacks and whites, are in numerical parity, besides including two indigenous groups and two trans artists. It, thus, represents a broad and discerning reflection of our artistic contemporaneity, mostly composed of young people less than forty years old, who live in times with a cloudy outlook for the future, but respond with an art that is conscious of history and the challenges of an unequal, powerful, and courageous country.

FELIPE CHAIMOVICH
[Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo]

■ Introdução

O 36º Panorama da Arte Brasileira reflete sobre um dos conceitos mais profundos de nossa cultura: sertão. Diante da adversidade de entorno, como sobreviver senão com coragem, experimentalismo e colaboração? Tais qualidades sertanejas foram tomadas como equivalentes da própria arte contemporânea, permitindo a reunião de obras diversas, mas que representam uma produção viva e destemida.

A curadora Júlia Rebouças evitou qualquer folclorização do tema do sertão ao dissociá-lo de um bioma ou região específicos. Sertão, no sentido original, designa tudo aquilo que está além dos limites visíveis de um território, geralmente tomando como referência o ponto de vista de quem olha do litoral em direção ao interior continental. A vastidão desconhecida do país traz a uma instituição tão central como o MAM artistas e obras surpreendentes, tirando o museu e seu público da zona de conforto garantida pela convivência com a cultura cosmopolita de São Paulo, pois podemos ser tomados por uma ilusão de tudo abarcar da cultura brasileira. Diante dos 29 artistas e coletivos ora reunidos, percebemos como é vasto nosso entorno.

Ao convidar Júlia Rebouças para a curadoria deste Panorama, o MAM desafiou-a a criar uma mostra que representasse todas as regiões do Brasil. Além de inovar com o tema do sertão, ela também conseguiu reunir artistas dos cinco cantos do país, tendo composto um grupo no qual estão em paridade numérica mulheres e homens, negros e brancos, além de incluir dois coletivos indígenas e duas artistas trans. Trata-se, pois, de uma reflexão ampla e criteriosa de nossa contemporaneidade artística, majoritariamente feita por jovens com menos de quarenta anos, que atravessam uma época com perspectivas nebulosas de futuro, mas respondem com uma arte consciente da história e dos desafios de um país desigual, potente e corajoso.

FELIPE CHAIMOVICH
[Curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo]

SERTEÑO

36º PANORAMA
DA ARTE
BRASILEIRA

Uma seleção de obras de artistas brasileiros, incluindo obras de arte contemporânea, arte moderna e arte tradicional. A exposição é organizada por curadores e apresenta uma variedade de estilos e técnicas artísticas. As obras são exibidas em um espaço amplo e luminoso, com iluminação adequada para destacar as cores e detalhes das peças. A curadoria busca oferecer uma visão abrangente da produção artística brasileira, desde o século XIX até o presente. As obras são dispostas de forma a facilitar a circulação do visitante e a contemplação das peças. A exposição é uma oportunidade para apreciar a diversidade e a riqueza da arte brasileira.





FAMÍLIA
MÁRGA 23



LOTAÇÃO
MÁXIMA
768
PESSOAS



NOTA: Este espaço é destinado a exposições temporárias e não deve ser utilizado para armazenamento de objetos ou materiais.

NOTA: Este espaço é destinado a exposições temporárias e não deve ser utilizado para armazenamento de objetos ou materiais.





GERVANE DE PAULA
Arte Não Inventa, 2016

JÚLIA REBOUÇAS

Sertão

Sertão é palavra de etimologia desconhecida. Na língua portuguesa, há registros de sua existência desde o século XV. Quando aqui aportaram, os colonizadores já trouxeram consigo o termo, usando-o para designar o território vasto e interior, que não podia ser percebido da costa. No texto fundacional que forja a narrativa do descobrimento brasileiro, a carta de Pero Vaz de Caminha, já se lê que “pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender os olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos – terra que nos parecia muito extensa”. Do Porto Seguro da então ilha de Vera Cruz, a primeiro de maio de 1500, este Brasil era um *sertão* que se sucedia ao litoral.

Desde então, a esse vocábulo atribuem-se diversos sentidos, sem nunca ser fixado numa ideia pacificada. Relaciona-se mais corriqueiramente à acepção de interior, em oposição a marítimo; ou como porção de terra desértica. No *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio Moraes Silva, “sertão é o coração das terras”, podendo ser também aplicado a territórios urbanos ou habitados, ainda que a esses seja referida a ocupação de gente de índole “selvagem”. Pode ser sinônimo de profundo e há menções também à expressão “sertão da calma”. Como conceito, é constituído, inclusive, por oposições: pode referir-se à floresta e ao descampado, ao lugar deserto e também ao povoado, àquilo que é próximo e ermo. Qualifica o visível e o desconhecido, trata da aridez e da fertilidade, do inulto e do cultivado.

Neste projeto, tomamos *sertão* como termo evocativo, que traz consigo afetos, formas, ideias, ficções. Suas imagens estão presentes por toda a cultura brasileira, ainda que nenhuma delas dê conta de definir tudo o que pode significar. Os elementos de uma certa geografia não constituem suficientemente *sertão*. As ocupações humanas não são *sertão*. Também não o são as forças telúricas. Não há empreendimento, monumento ou manifestação que consiga simbolizar inteiramente *sertão*, nem mesmo o sagrado ou o festivo. Há sempre uma condição-*sertão* que funda outra existência e que não se deixa confinar. Como conceito deflagrador para esta edição do 36º Panorama da Arte Brasileira, *sertão* parte dessa origem não hegemônica. Ele reivindica seu caráter fronteiro, que desatrela sua existência de uma região geográfica e sociopolítica específica. Mais que um lugar, essa condição *sertão* é a travessia. Espalha-se Brasil afora, está no manejo do roçado, supera-se na viela da favela, desce pelo leito do rio, está escrita nos muros da cidade e presente na terra retomada. Manifesta-se nos encontros e nos conflitos.

Ainda que tenha chegado ao Brasil na caravela, *sertão* não cessa de se insurgir contra o colonialismo e de escapar de seus desígnios. Se o imaginário de um certo senso comum trata *sertão* como vazio,

JÚLIA REBOUÇAS

Sertão

Sertão is a word of unknown etymology. In the Portuguese language, records of its existence date back to the 15th century. When the colonizers landed here, they brought the term with them, using it to designate the vast territory of the inlands, which was imperceptible from the coast. In the foundational text that forges the narrative of the Brazilian discovery, the letter of Pero Vaz de Caminha, one reads that “seen from the sea, the *sertão* seemed to us very large; because, on straining our eyes, we could only see land and trees—a land that seemed very extensive.” In Porto Seguro of the former Ilha de Vera Cruz, on May 1, 1500, this Brazil was a *sertão* that extended along the coast.

Since then, various meanings have been assigned to this word, without ever fixing on a settled idea. It is more frequently related to the sense of the interior, in contrast to the sea; or as a portion of desertified land. According to the *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, by Antônio Morais Silva, “*sertão* is the heart of the lands,” and can also be used to refer to urban or inhabited territories, even if this refers to occupation by people of a “savage” tendency. It can be a synonym for ‘deep’ and there are also mentions of the expression “*sertão* of calm.” As a concept, it is also formed of oppositions: it can refer to the forest and to open land, to the desert and to settlements, to that which is close and to the wilderness. It describes the visible and the unknown, it encompasses aridity and fertility, the uncultured and the cultivated.

In this project, we take *sertão* as an evocative term, which carries with it feelings, shapes, ideas, and fictions. Its

images are present throughout Brazilian culture, although none of them is capable of defining everything that it can mean. The elements of a certain geography do not sufficiently constitute the *sertão*. Human occupations are not the *sertão*. Neither are telluric forces. There is no undertaking, monument, or manifestation that can fully symbolize the *sertão*, not even the sacred or festive. There is always a *sertão* condition that provides the basis for another existence and does not let itself be confined. As an inciting concept for this edition of the 36th Panorama of Brazilian Art, *sertão* starts from this non-hegemonic origin. It claims its frontier character, which disassociates its existence from a specific geographic and sociopolitical region. More than a place, this *sertão* condition is a movement. It spreads throughout Brazil; it is present in the management of the small-holding; it thrives in the alleys of the favela; it descends along the riverbed; it is written on the walls of the city and is present in the reclaimed land. It manifests itself in meetings and conflicts.

Although it came to Brazil in a caravel ship, *sertão* does not cease to rise up against colonialism and to escape its intentions. If the imaginary of a certain common sense treats the *sertão* as emptiness, aridity, harshness, or destitution, it is also associated with notions of vitality, strength, and creation, based on an order of knowledge and practices that challenges the colonial project in its repeated attempts at submission. In an allusive manner, *sertão* simultaneously refers to art and the state of the art. It preserves its power of invention, it does not surrender to the monopolies of patriarchal knowledge; it demands

aridez, aspereza ou indigência, a ele confrontam-se as acepções de vitalidade, força e criação, gestadas a partir de uma ordem de saberes e práticas que desafia o projeto colonial em suas reiteradas tentativas de submissão. De forma alusiva, *sertão* refere-se a um só tempo à arte e ao estado da arte. Mantém sua potência de invenção, não se rende aos monopólios dos saberes patriarcais, exige novos pactos sociais, desierarquiza sua relação com a natureza, reverencia o mistério, festeja. *Sertão* é, antes e depois de tudo, experimentação e resistência, qualidades fundamentais para viver a arte e que nos trazem a este 36º Panorama da Arte Brasileira.

No Brasil que pleiteava sua modernização, no início do século XX, *sertão* passou a referir-se, sobretudo, à região do Nordeste de clima semiárido, ilustrada por sua vegetação de caatinga, em oposição à costa litorânea. Nesse momento, reforça-se o projeto de um lugar seco, primitivo, rude, propagandeando um outro na iminência do flagelo. Forja-se, dessa maneira, uma condição de submissão que justificaria políticas assistencialistas, mas, acima de tudo, a atualização de medidas de exploração. Ademais, é na construção da ideia do atraso de uma parte do Brasil que se doura o projeto de desenvolvimento industrial e urbano de uma outra região, afinal, nunca se é moderno em absoluto, mas sempre em relação a um outro. Embora não contenha qualquer oposição ao urbano, o conceito de *sertão* não é autóctone a esse repertório, tendo ficado à margem das aspirações cosmopolitas ou daquilo que se concebe como o progresso globalizado. Assim sendo, parece uma condição rica para encontrar uma certa produção de arte contemporânea que também possa existir fora dos circuitos institucionais e mercadológicos mais estabelecidos, ainda que possa infiltrá-los.

QUAL SERTÃO?

A arte brasileira é prenhe de construções e reconstruções em torno de *sertão*. Entre essas referências, é incontornável o primeiro livro-reportagem brasileiro, *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866–1909), publicado em 1902. No entrelaçamento das vertentes terra, homem e luta, trata de *sertão* como um lugar político e natural, um estado de espírito. A obra fala da lealdade, força e resiliência do sertanejo, assim como de sua relação com o espaço natural. A despeito de teses precárias e superadas de determinismo racial, torna-se uma obra fundadora de um imaginário cultural e social do Brasil. Em contraste com essa visada pré-modernista, também na passagem do século XIX e início do século XX, correntes como o naturalismo e o regionalismo se estabelecem; José de Alencar (1829–1877) traz a temática e o cenário em *O sertanejo* (1875).

Adentrando os anos 1920, o modernismo incorpora e atualiza esse projeto, e tem no *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre (1900–1987), de 1927, um importante texto, que vai colocar as bases concei-

new social pacts, it de-hierarchizes its relationship with nature, venerates mystery, and celebrates. *Sertão* is, above and beyond all, experimentation and resistance, essential qualities for experiencing art, and which bring us to this 36th Panorama of Brazilian art.

In Brazil, which asserted its modernization in the early 20th century, *sertão* proceeded to refer mainly to the northeastern region with its semiarid climate, illustrated by its scrub-like caatinga vegetation, in contrast to the coast. At this time, the project of a dry, primitive, crude place was reinforced, propagating another on the verge of calamity. As such, a condition of submission was forged that would justify assistentialist policies, but above all the updating of methods of exploitation. Moreover, it is in the construction of the idea of the backwardness of a part of Brazil that the project of the industrial and urban development of another region is gilded; after all, nothing is ever absolutely modern, but always in relation to another. Although it does not contain any opposition to the urban, the concept of the *sertão* is not autochthonous to this repertoire, having remained on the sidelines of cosmopolitan aspirations or of that which is conceived as globalized progress. Thus, it seems a rich terrain to find a certain kind of contemporary art that can also exist outside the more established institutional and commercial circuits, even if it can infiltrate them.

WHICH *SERTÃO*?

Brazilian art is full of constructions and reconstructions around the *sertão*. Among these references, the first Brazilian reportage-book, *The Sertões [Rebellion in the Backlands]*, by Euclides da Cunha (1866–1909), published in 1902, is indispensable. In the intertwining of

the strands of earth, man, and struggle, it portrays the *sertão* as a political and natural place, a state of mind. The work speaks of the loyalty, strength, and resilience of the *sertanejos* [the *sertão* inhabitants], as well as their relationship with the natural space. Despite its shaky, outdated notions of racial determinism, it has become a founding work of the Brazilian cultural and social imaginary. In contrast to this pre-modernist vision, also during the course of the late-19th and early-20th centuries, currents such as naturalism and regionalism were established; José de Alencar (1829–1877) introduces the theme and scenario in *O sertanejo [The Backcountry]*, 1875.

With the 1920s, modernism incorporated and updated this project, and finds in the *Manifesto Regionalista* of Gilberto Freyre (1900–1987) of 1927, an important text, which provides the conceptual bases of that which would soon be defined as the cultural and political unit known as the Northeast. Graciliano Ramos (1892–1953), José Lins do Rego (1901–1957), Rachel de Queiroz (1910–2003), and Jorge Amado (1912–2001) continued this work which seeks to represent the *sertão* and the *sertanejos*, calling attention somewhat symbolically to its state of underdevelopment and deprivation, a proposal that also echoes through the works of artists such as Candido Portinari (1903–1962), with the famous image of *Os retirantes [Migrants]*, 1944, Tarsila do Amaral (1886–1973), with her arid scenarios, Vicente do Rego Monteiro (1899–1970), and Cícero Dias (1907–2003), to cite some of the most emblematic names. The *sertão*, as one of the matrices of the traditional imaginary of Brazilian culture, is swallowed up by anthropophagy, but also reappears to reclaim regional authenticity in manifestations such as the Movimento Armorial, which has Ariano Suassuna as an important member and which, in the

tuais daquilo que logo mais se definiria como uma unidade cultural e política chamada de Nordeste. Graciliano Ramos (1892–1953), José Lins do Rego (1901–1957), Rachel de Queiroz (1910–2003), Jorge Amado (1912–2001) dão continuidade a essa produção que busca representar *sertão* e sertanejos, chamando atenção, de maneira mais ou menos simbólica, para o estado de subdesenvolvimento e precariedade, uma proposta que repercute também nas obras de artistas como Candido Portinari (1903–1962), com a célebre imagem de *Os retirantes* (1944), Tarsila do Amaral (1886–1973), com seus cenários áridos, Vicente do Rego Monteiro (1899–1970) e Cícero Dias (1907–2003), para citar alguns dos nomes mais emblemáticos. *Sertão*, como uma das matrizes do imaginário tradicional da cultura brasileira, é deglutido pela antropofagia, mas ainda reaparece reivindicando a autenticidade regional em manifestações como o Movimento Armorial, que tem Ariano Suassuna como importante membro e que nos anos 1970 conclama a criação de uma arte erudita a partir do Nordeste.

João Cabral de Melo Neto (1920–1999), com sua *Educação pela pedra* (1966), diz que no *sertão* o aprendizado é “de dentro pra fora”, como uma “pré-didática”: “No Sertão a pedra não sabe lecionar, / E se lecionasse, não ensinaria nada; / Lá não se aprende a pedra: lá a pedra, / Uma pedra de nascença, entranha a alma”. Na serra do Araripe, *sertão* está na produção de Espedito Seleiro e está nas oficinas que talham madeira dia e noite no Cariri cearense; nas ruas do Alto do Moura, em Caruaru, está em cada porta de onde saem preciosidades de barro feitas pelas famílias de Mestre Galdino, Zé Caboclo, Mestre Vitalino. Está na obra de Zé Bezerra, no Vale do Catimbau, em Pernambuco, na produção da ilha do Ferro, em Alagoas; está na pisada de ritmo dos grupos de taieira, reisado, São Gonçalo, cacumbi, chegada, cangaceiros, parafusos, maracatu, bacamarteiros, samba de coco, pisa-pólvora, que tomam as cidades do estado de Sergipe. *Sertão* está nas harmonias e letras de seu cantador por excelência, Luiz Gonzaga (1912–1989); no ataque de *Carcará*, em 1965, música de João do Vale (1934–1996) e José Cândido (1927–2008), interpretada por Maria Bethânia no show *Opinião*; ou na história de vida retratada em *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo de Barros que, na voz de Jair Rodrigues, incendiou o II Festival de Música Popular Brasileira, da Record, em 1966: “prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar, eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar”.

Sertão costura toda a ficção de João Guimarães Rosa (1908–1967), não apenas como lugar geográfico ou condição social, mas como metafísica e mistério. “Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera”, ou “sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar”, diz Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (1956). A “fascinação plástica” de Glauber Rocha (1939–1981) pelo *sertão* resulta em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e na célebre cena final, em que Rosa e Manuel correm do interior até encontrar as ondas, ao som dos versos “O sertão

1970s, calls for the creation of an erudite art from the Northeast.

João Cabral de Melo Neto (1920–1999), with his *Educação pela pedra* [*Education by Stone*, 1966], states that in the *sertão*, learning comes “from the inside out,” as “predidactic”: “In the backlands the stone does not give lessons, / and if it gave them, nothing would be taught; / there the stone is not something you learn / but is a stone from birth, penetrating the soul.” In Serra do Araripe, the *sertão* is found in the work of Espedito Seleiro and in the workshops that carve wood, day and night, in the Cariri of Ceará; in the streets of Alto do Moura, in Caruaru, it is at each door from which issue the clay treasures made by the families of Master Galdino, Zé Caboclo, and Master Vitalino. It is in the work of Zé Bezerra, in the Catimbau Valley, in Pernambuco, in the work of the Ilha do Ferro in Alagoas; and in the rhythmic footsteps of the groups of *taieira*, *reisado*, São Gonçalo, *cacumbi*, *chegança*, *cangaceiros*, *para-fusos*, *maracatu*, *bacamarteiros*, *samba de coco*, *pisa-pólvora*, that take over the cities of the state of Sergipe. The *sertão* is in the harmonies and lyrics of its singer par excellence, Luiz Gonzaga (1912–1989); in the attack of *Carcará*, in 1965, a song by João do Vale (1934–1996) and José Cândido (1927–2008), performed by Maria Bethânia in the show *Opinião*; or in the life story depicted in *Disparada*, by Geraldo Vandré and Theo de Barros, which, in the voice of Jair Rodrigues, lit up TV Record’s 2nd Festival of the Brazilian Popular Music in 1966: “prepare your heart for the things I’m going to tell you, I come from there in the *sertão* and I may not please you.”

The *sertão* knits together all the fiction of João Guimarães Rosa (1908–1967), not just as a geographical place or social condition, but as metaphysics and mystery. “The *sertão* is like that: you think

you have left it behind you, and suddenly it surrounds you again on all sides. The *sertão* is where you least expect it,” or “it is in the *sertão* that one’s thoughts have to rise above the power of place,” says Riobaldo in *Grande sertão: veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*, 1956]. The “plastic fascination” of Glauber Rocha (1939–1981) for the *sertão* resulted in *Deus e o diabo na terra do sol* [*Black God, White Devil*, 1964] and in the celebrated final scene where Rosa and Manuel run from the interior until they find the waves, to the sound of the verses “The *sertão* will become the sea and the sea will become the *sertão*!,” from the soundtrack by Sergio Ricardo. The approaches to the *sertão* in Brazilian culture are, thus, vast and essential. We set out here, imbued with this legacy, to propose a view that distances itself from the representation of social stigmas and geographic determinisms, and which casts light on this symbolic imaginary. The *sertão* should not be understood as a theme, but as a form of enunciation.

TOWARDS A *SERTÃO*-ART

If we consider the *sertão* here as a mode of thought, a mode of acting, more than subscribing to *orientalisms*, decolonialities, and epistemologies of the South, the concept demands from art the invention of new vocabularies and the exercise of different praxis from those that operate in the established systems. In this regard, the definition that this project confers on a certain Brazilian art as *sertão* comes from the encounter with the work that derives from so many frontiers of experimentation and resistance that unfold throughout the country and that find a great example in the work of experimental farmers of the Brazilian semiarid region. These are independent workers or organized into a few

vai virar mar e o mar virar sertão!”, da trilha de Sérgio Ricardo. São vastas e basilares, portanto, as abordagens sobre *sertão* na cultura brasileira. Aqui partimos imbuídos desse legado para propor uma visada que se distancie da representação de estigmas sociais, determinismos geográficos, e que lance luz sobre esse imaginário simbólico. *Sertão* não deve ser entendido como um tema, mas como uma forma de enunciar.

POR UMA ARTE-*SERTÃO*

Se aqui tomamos *sertão* como modo de pensar, como modo de agir, mais que se inscrever nos *orientalismos*, decolonialidades e epistemologias do Sul, o conceito solicita à arte a invenção de novos vocabulários e o exercício de práxis distintas daquelas que operam nos sistemas estabelecidos. Nesse sentido, a qualificação que este projeto faz de uma certa arte brasileira como *sertão* vem do encontro com a produção oriunda de tantas fronteiras de experimentação e resistência que se desdobram país afora e que têm um exemplo grandioso na atuação das agricultoras experimentadoras e dos agricultores experimentadores do semiárido brasileiro. São trabalhadores independentes ou organizados em alguns milhares de associações, cooperativas, sindicatos rurais, movimentos sociais, ONGs, que estão tratando de inovação, pesquisa e técnicas de convivência com o semiárido. Por excelência, contrariam uma política econômica e social de origem colonial que explora e tenta controlar o povo do semiárido a partir de planos de salvação milagrosos e intervencionistas e da manipulação de seus sucessivos fracassos.

Sem ceder à chantagem da escassez, mas também recusando as falsas promessas de abundância, os agricultores experimentadores do semiárido trabalham por uma prática de *suficiência*, tal como colocado pelo pesquisador Rondinely Medeiros (a partir de um conceito de Eduardo Viveiros de Castro). Para Rondinely, aquilo que se tem compreendido como o desenvolvimento regional desejado visa, em grande medida, à exploração de seus recursos, numa ordem que implica apenas a extração e pouco considera os retornos. Atravessando esses ciclos de fartura como utopia e escassez como regra, um grupo de agricultores e agricultoras do semiárido tem se organizado para criar uma relação de mutualidade e cooperação:

contra a monocultura extensiva, a agrobiodiversidade intensiva; contra o império do excedente de mercado, a suficiência da alimentação familiar e das feiras populares; contra a toxicomania de adubos químicos e venenos, o aproveitamento e o estímulo às interações dos seres da terra; contra a catequese da assistência técnica, a pedagogia horizontalizada dos intercâmbios; contra a imposição de grandes obras de engenharia ambiental, a invenção de multiplicação de técnicas moleculares de convivência...

thousand associations, cooperatives, rural unions, social movements, and NGOs that are working with innovation, research, and techniques of coexistence with the semiarid. They preeminently oppose an economic and social policy of colonial origin that exploits and seeks to control the people of the semiarid region through miraculous and interventionist plans of salvation and the manipulation of their successive failures.

Without yielding to the blackmail of scarcity, but also rejecting the false promises of abundance, the experimental farmers of the semiarid work for a practice of *sufficiency*, as proposed by the researcher Rondinelly Medeiros (based on a concept by Eduardo Viveiros de Castro). According to Rondinelly, that which has been understood as desired regional development seeks largely to exploit its resources, in an order that implies only extraction and attaches little importance to returns. Overcoming these cycles of abundance as a Utopia and scarcity as a rule, a group of farmers from the semiarid has organized in order to create a relationship based on mutuality and cooperation:

opposed to extensive monoculture, and in favor of intensive agrobiodiversity; opposed to the empire of market surplus, and in favor of the sufficiency of family food and popular fairs; opposed to the addiction to chemical fertilizers and poisons, and for the use and promotion of the interactions of the beings of the land; against the catechesis of technical assistance, and for the horizontalized pedagogy of exchanges; against the imposition of major works of environmental engineering, and for the invention of the multiplication of molecular techniques of coexistence...

In art, this debate explores a framework of transformational practices and knowl-

edge, as a transdisciplinary counterpoint to *anthropo-phallo-ego-logocentric* traditions. As a discursive and experimental platform for this 36th Panorama, the concept of the *sertão* subscribes to the understanding of art as a manifestation of a culture of resistance, which embraces creation and rejects tradition as a stabilized condition of national identity. It proposes inventive affections, which act in the reconstruction of life forms in the context of sociopolitical crises that question the legitimacy, the force, and the ethical and aesthetic values of artistic and cultural production. Opposing determinisms, the *sertão* here is understood as a model and quality, from which spring creations that give rise to a conception that is different from that which calls itself Brazilian art, in proposing new social arrangements, reviving memories of struggle, bringing together knowledge from different matrices, practicing the conscious management of natural resources, seeking engagement with the surroundings, stimulating historical processes of reparation, and establishing rituals of collective healing, inventing fictions of futures, venerating mystery, and celebrating.

SERTÃO AND PANORAMA

At the 36th Panorama of Brazilian Art, twenty-nine artists and collectives come together to share resistance strategies and models of experimentation, based on their stories. In the exhibition, Ana Lira (Caruaru, PE, 1977) presents the *Mandalla* project (2012–19), which, in the form of an artist's book, gathers together images of her meeting over the course of more than fifteen years with the experimental farmers of the semiarid region of Pernambuco, who share techniques of cistern construction, plant,

Na arte, esse debate coteja um arcabouço de práticas e saberes transformadores, como contraponto transdisciplinar para tradições *antropo-falo-ego-logocêntricas*. Como plataforma discursiva e experimental para este 36º Panorama, o conceito de *sertão* é signatário da compreensão da arte como manifestação de uma cultura de resistência, que anima a criação e rejeita a tradição como condição estabilizada da identidade nacional. Ele vai ao encontro de afetos inventivos, que atuam na reconstrução de formas de vida diante de contextos de crises sociopolíticas que colocam em dúvida a legitimidade, a contundência e os valores éticos e estéticos da produção artística e cultural. Contrariando determinismos, *Sertão* aqui é entendido como modelo e qualidade, de onde brotam criações que ensejam uma outra escritura daquilo que se autointitula arte brasileira, ao propor novos arranjos sociais, retomar memórias de luta, reunir saberes oriundos de diferentes matrizes, praticar o manejo consciente dos bens naturais, buscar engajamento com o entorno, disparar processos de reparação histórica e instaurar rituais de cura coletiva, inventar ficções de futuros, reverenciar o mistério, festejar.

SERTÃO E PANORAMA

No 36º Panorama da Arte Brasileira, 29 artistas e coletivos reúnem-se para compartilhar estratégias de resistência e modelos de experimentação, a partir de suas histórias. Ana Lira (Caruaru, PE, 1977) apresenta, na exposição, o projeto *Mandalla* (2012–19) que, na forma de um livro de artista, reúne imagens de seu encontro de mais de quinze anos com as agricultoras experimentadoras e os agricultores do semiárido de Pernambuco, que compartilham técnicas de construção de cisternas, plantam, trocam sementes e saberes em busca de soluções para habitar o território e viver harmoniosamente com o meio ambiente. Mabe Bethônico (Belo Horizonte, MG, 1966) também parte de registros produzidos no semiárido, mas aqueles feitos pelo viajante suíço Edgar Aubert de La Rüe, que viajou pelo interior de alguns estados nordestinos nos anos 1950 e produziu um conjunto de imagens e relatos. Do vasto arquivo do viajante, Mabe seleciona os registros que documentam as cercas, muros, porteiras da região. Diz-se no semiárido que “o problema do sertão não é a seca, e sim a cerca”, o que faz a artista atualizar criticamente esse vocábulo, propondo ainda um verbete de dicionário que discute as cercas como conceito e estrutura político-culturais.

Da caatinga, também se originam os conjuntos de xilogravuras e monotipias de Santídio Pereira (Curral Comprido, PI, 1996), que reproduz, a partir de diferentes perspectivas, a macambira, planta da espécie das bromélias, característica desse bioma. Numa territorialidade completamente distinta, *Atomic Garden* (2018) registra flores e insetos que desafiam a toxidade do solo de Fukushima, no Japão, depois do acidente nuclear, e insistem na vida e na beleza,

and exchange seeds and knowledge in search of solutions for inhabiting the territory and living harmoniously with the environment. Mabe Bethônico (Belo Horizonte, MG, 1966) also uses records produced in the semiarid, but those made by the Swiss traveler Edgar Aubert de La Rüe, who traveled through the interior of some northeastern states in the 1950s, and produced a set of images and reports. From the traveler's vast archive, Bethônico selects the records documenting the fences, walls, and gates of the region. It is said, in the semiarid, that "the problem of the *sertão* is not the drought, but the fence,"¹ which prompts the artist to critically update this word, proposing a dictionary entry that discusses fences as a political-cultural concept and structure.

The series of woodcuts and monotypes by Santídio Pereira (Curral Comprido, PI, 1996) also originate in the caatinga and reproduce, from different perspectives, the Macambira, a plant of the bromeliad species and characteristic of that biome. In a completely different territoriality, *Atomic Garden* (2018) records flowers and insects that defy the toxicity of the soil of Fukushima, Japan, after the nuclear accident, and insist on life and beauty, presented by Ana Vaz (Brasília, DF, 1986) in counterpoint to the fireworks that explode in the sky. In her filmography, the artist questions territories and geographies based on the meeting between fiction and history. Back in the semiarid and offering a direct representation of this landscape, the film *YOONAHLE – A palavra dos Fulni-ô* [Yoonahle – The word of the Fulni-ô, 2013], staged by the Coletivo Fulni-ô de Cinema (Águas Belas, PE, 2013), does so from the perspective of its original inhabitants, the indigenous Fulni-ô people, who continue to speak the Yaathe language, maintaining their

rituals and fighting for their land, in the face of large-scale oppression.

From the semiarid to the Bahian coast, comes the sculptural research of Maxim Malhado (Ibicaraí, BA, 1967), which observes architectural practices of vernacular construction, as in the case of *Prumos* [Plumb lines, 2015–16] or *Escada* [Stair, 2016–17]. The work *Garrinheiro* (1995–96) addresses the house in a symbolic manner, by presenting a vine-like structure that appears indistinctly to be the fruit of both nature and culture, and which can be read as a nest, a botanical element, or as the sculptural practice of an artist. Shelter is also a theme for the series of knitted works produced by Daniel Albuquerque (Rio de Janeiro, RJ, 1983) which, mixing painting and sculpture, makes reference to houses and skins, based on the body and its rituals of pleasure and intimacy. The works by Cristiano Lenhardt (Itaara, RS, 1975) are also produced through different observations of his surroundings. In his practice, the artist incorporates mystery and different cosmovisions into his works. In *As terras* [The lands, 2019], he dyes and paints pieces of linen using natural clays found in São Lourenço da Mata, PE, and the decomposing matter of yams, which formed part of the sculptures *Trair a espécie* [Betraying the species, 2014–16], presented at the 32nd Bienal de São Paulo. At the end of the exhibition, the artist collected the used tubers, which had sprouted and ramified, and placed them in a composter whose produce was used, three years later, as raw material for the series of paintings.

Michel Zózimo (Santa Maria, RS, 1977), in the drawings *Plantas, animais e insetos* [Plants, animals, and insects], *Ovíparos* [Egglayers], *Cavalo* [Horse], and *Daime*, all from 2019, mixes plants, flowers, and animals in a tangle of hallucination, technical refinement, and beauty. Also on the threshold between beings of

1 Drought, in Portuguese, is *seca*. Fence, in Portuguese, is *cerca*. Hence the play on words in Portuguese, which gets lost in translation.—Trans.

sendo apresentadas por Ana Vaz (Brasília, DF, 1986) em contraponto a fogos de artifício que estouram no céu. Em sua filmografia, a artista questiona territórios e geografias a partir do encontro entre ficção e história. De volta ao semiárido e trazendo uma representação direta dessa paisagem, o filme *YOONAHLE – A palavra dos Fulni-ô* (2013), realizado pelo Coletivo Fulni-ô de Cinema (Águas Belas, PE, 2013), o faz a partir da perspectiva de seus habitantes originários, o povo indígena Fulni-ô, que resiste falando a língua Yaathe, mantendo seus rituais e lutando por sua terra, à revelia de grande opressão.

Do semiárido ao litoral baiano, surge a pesquisa escultórica de Maxim Malhado (Ibicaraí, BA, 1967), que observa práticas arquitetônicas de construção vernacular, como é o caso de *Prumos* (2015–16) ou *Escada* (2016–17). A obra *Garrinheiro* (1995–96) trata da casa de maneira simbólica, ao apresentar uma estrutura de cipó que parece indistintamente fruto da natureza e da cultura, podendo ser lida como um ninho, um elemento botânico ou o exercício escultórico de um artista. O abrigo é também um mote para a série de tricôs realizada por Daniel Albuquerque (Rio de Janeiro, RJ, 1983) que, entre a pintura e a escultura, faz referências a casas e peles, a partir do corpo e de seus rituais de prazer e de intimidade. Os trabalhos de Cristiano Lenhardt (Itaara, RS, 1975) também acontecem por intermédio de diferentes observações do entorno. Por meio de sua prática, o artista incorpora mistério e diferentes cosmovisões em suas obras. Em *As terras* (2019), ting e pinta peças de linho a partir de argilas naturais encontradas em São Lourenço da Mata, PE, e do produto da decomposição de carás, que fizeram parte das esculturas *Trair a espécie* (2016), apresentadas na 32ª Bienal de São Paulo. Ao final da exposição, o artista coletou os tubérculos utilizados, que tinham brotado e ramificado, e os colocou numa composteira cujo resultado, três anos depois, foi utilizado como matéria-prima da série de pinturas.

Michel Zózimo (Santa Maria, RS, 1977), nos desenhos *Plantas, animais e insetos*, *Ovíparos*, *Cavalo* e *Daime*, todos de 2019, funde plantas, flores e bichos num emaranhado de alucinação, apuro técnico e beleza. Também no limiar entre seres de distintas naturezas, está a escultura *Manto Verde* (2019), composta por milhares de fragmentos que podem ser folhas ou penas e que fazem alusão ao Manto Tupinambá. Na entrada da exposição, um conjunto de bandeiras, flâmulas e estandartes é constituído por cores, símbolos e grafismos, como se ali se anunciassem entidades hipotéticas, mas possíveis, sejam organizações sociais, sejam blocos de carnaval, sejam fanfarras, ensejando a necessidade de repactuação social. De forma efetiva, associações de trabalhadores rurais, líderes comunitários, agentes culturais, artistas, mateiros, agricultores reúnem-se no Cariri cearense para troca de experiências e saberes a partir do projeto *Manejo Movente* (2019), proposto por Raquel Versieux (Belo Horizonte, MG, 1984), artista e professora radicada no Crato, em parceria com Elis Rigoni. Os encontros acontecem no Assentamento 10 de Abril e na Casa de Quitéria e discutem estratégias de

different natures, is the sculpture *Manto Verde* [Green mantle, 2019], composed of thousands of fragments of what may be leaves or feathers, and which allude to the Tupinambá Mantle. At the entrance to the exhibition, a set of flags, streamers, and banners is formed of colors, symbols, and graphics, as if to announce hypothetical but possible entities, whether social organizations, carnival blocks, marching bands, leading to a need for social renegotiation. In an effective manner, associations of rural workers, community leaders, cultural agents, artists, woodsmen, and farmers gather in Cariri, Ceará, to share experiences and knowledge from the *Manejo Movente* [Moving management] project (2019), proposed by Raquel Versieux (Belo Horizonte, MG, 1984), an artist and teacher based in Crato, in partnership with Elis Rigoni. The meetings take place at the 10 de Abril Settlement and Casa de Quitéria and address strategies for living together, work, and cultural and political learning processes. The project of Gabi Bresola and Mariana Berta (Joaçaba and Peritiba, SC, 1992 and 1990), artists from the west of Santa Catarina, also shifts the center of the work out of the city of São Paulo and the exhibition space at the Museu de Arte Moderna. *Surungo* (2019) is an invitation to attend the dances held on Sundays, until the end of the exhibition, in Joaçaba. Anyone wishing to participate in the work is offered a bus ticket from São Paulo to the city in Santa Catarina. After a fourteen-hour trip, the artists greet them and take them to the *Surungo*, where the local community meets and there are musical performances and dancing.

Eighteen hundred kilometers from there, in the geodetic center of South America, Gervane de Paula (Cuiabá, MT, 1961) uses critical humor to debate the tension between fertility and creation,

violence and destruction, focusing on environmental, political, and cultural issues. He presents *Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal* [Deus Ápis, his wives, and his herd or The animal world, 2016–19], an installation consisting of dozens of sculptures made from walls, fences, and gates from the farms of Mato Grosso, incorporating horns, animal carcasses, and handicrafts. According to the artist, the cattle is one of the most important political entities in the region, around which important decisions are taken. In the opening panel of the exhibition, a painting on a traffic sign warns with a symbol that art is forbidden, followed by the phrase “Do not invent.” The painting *Arte Aqui Eu Mato* [Art here I kill, 2016] portrays, in turn, a hunter with a dead jaguar on its shoulder, with sayings referring to the title of the book by the art critic from Mato Grosso, Aline Figueiredo, *Arte aqui é mato* [Art here is field, 1990]. In the publication, she addresses the extensive artistic production of the state, while highlighting the lack of importance given to this scene. By transforming the phrase into “art here I kill,”² de Paula updates the debate about the role of art. Lise Lobato (Belém, PA, 1963) explores the Marajoara culture to talk about Amazonian civilizations, exhibiting a set of knives produced and collected by her father. From the same region are the fish reproduced in *Acari* and *Pirarucu* (2008), while Luciana Magno, also from Belém (1987), discusses the resilience of nature in the face of the onslaughts of damaging infrastructural projects. The video *Devir tubérculo* [Tuber transformation, 2019] shows a woman being removed from the earth, pulled by her feet. The image also proposes a reference to the photograph revealed by the Figueiredo Report of 1967, which reports in detail the assaults against indigenous people during the

2 Here there is another play on words. The word *mato*, in Portuguese, means “field” but it is also the first person singular of the verb “to kill,” “I kill,” hence the pun, “art here is field / art here I kill.”—Trans.

convivência, trabalho e aprendizado político e cultural. O projeto de Gabi Bresola e Mariana Berta (Joaçaba e Peritiba, SC, 1992 e 1990), artistas do oeste catarinense, também desloca o centro da obra para fora da cidade de São Paulo e do espaço expositivo no Museu de Arte Moderna. *Surungo* (2019) é um convite para frequentar os bailes realizados aos domingos, até o final da exposição, em Joaçaba. À pessoa que desejar participar da obra é oferecida uma passagem de ônibus, saindo de São Paulo, até a cidade em Santa Catarina. Após uma viagem de catorze horas, as artistas recebem e conduzem até o surungo, quando a comunidade local se encontra e há apresentações musicais, dança.

A 1800 quilômetros dali, no centro geodésico da América do Sul, Gervane de Paula (Cuiabá, MT, 1961) usa o humor crítico para debater a tensão entre fertilidade e criação, violência e destruição, tendo como foco questões ambientais, políticas e culturais. Ele apresenta *Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal* (2016–19), instalação constituída por dezenas de esculturas feitas a partir de mourões, cercas, porteiras de fazendas do Mato Grosso, agregando chifres, carcaças de animal, artesanato. Para o artista, o boi é das entidades políticas mais importantes da região, a partir do qual importantes decisões são tomadas. No painel de abertura da exposição, uma pintura sobre uma placa de trânsito adverte com um sinal que é proibido arte, seguido da frase “Não invente”. A pintura *Arte Aqui Eu Mato* (2016) retrata, por sua vez, um caçador com uma onça morta sobre o ombro, com os dizeres que se referem ao título do livro da crítica de arte mato-grossense Aline Figueiredo, *Arte aqui é mato* (1990). Na publicação, ela discute a vasta produção artística do estado, ao passo que aponta o tratamento desimportante que essa cena recebe. Ao transformar a frase em “arte aqui eu mato”, Gervane atualiza o debate sobre o lugar da arte. Lise Lobato (Belém, PA, 1963) parte da cultura marajoara para falar de civilizações amazônicas, ao expor um conjunto de facas produzidas e colecionadas por seu pai. Da mesma região são os peixes reproduzidos em *Acari* e *Pirarucu* (2008), enquanto Luciana Magno, também paraense de Belém (1987), discute a capacidade de resiliência da natureza diante das investidas de projetos infraestruturais danosos. O vídeo *Devir tubérculo* (2019) mostra uma mulher sendo retirada da terra, puxada pelos pés. A imagem propõe, ainda, uma referência à fotografia revelada pelo Relatório Figueiredo, de 1967, que relata, em detalhes, as investidas contra os povos indígenas durante a ditadura militar e que mostra uma mulher indígena que acaba de ser morta por dois homens.

Paul Setúbal (Aparecida de Goiânia, GO, 1987) reflete sobre a arqueologia da violência, tensionando a relação de objetos de poder com o corpo. Com *Tropeiros* (2019), retoma os movimentos de entrada e colonização do interior brasileiro, ao mesmo tempo em que comenta a ação repressora de tropas policiais. Raphael Escobar (São Paulo, SP, 1987), que desde 2009 atua com educação

military dictatorship, and which shows an indigenous woman who had just been killed by two men.

Paul Setúbal (Aparecida de Goiânia, GO, 1987) reflects on the archaeology of violence, tensioning the relationship of objects of power with the body. With *Tropeiros* [Muleteers, 2019], he returns to the processes of incursions into and colonization of the Brazilian interior, while commenting on the repressive action of police troops. Raphael Escobar (São Paulo, SP, 1987), who since 2009 has worked with non-formal education in contexts of social vulnerability, such as the Craco Resiste organization, uses his work to question narratives that lead to the stigmatization of the affected groups, by proposing testing the quality of drugs used in the city of São Paulo, based on a class profile that considers income and place of residence. While Vânia Medeiros (Salvador, BA, 1984), using the practice of drawing as an instrument of mediation in *Caderno de Campo* [Field notebook, 2019], invites civil construction and sex workers to portray the realities of their lives and work, and to reflect on them. The vertigo of contemporary life appears in the neon *Algumas escaparam* [Some women escaped, 2019] and in the paintings of Regina Parra (São Paulo, SP, 1984), which use self-portraits in situations of duress to trigger female memories of a collective body. *Não mais temer* [No more fear, 2019], moreover, uses excerpts from *Happy Days*, a text by Samuel Beckett, a literary work that is also important to the research of Randolpho Lamonier (Contagem, MG, 1988), which speculates on ways of life that produce exclusion and everyday insurgency. In the installation *Fui criado entre máquinas e fogo* [I was raised between machinery and fire, 2019], Lamonier recreates the environment of the city of Contagem, where he grew up, and addresses the

relationship between poverty and affection. While in the work *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* [The two-story house my mother dreamed about in the early 1990s, 2019], he reproduces in a collage of fabrics the drawing that he so often saw his mother do, speculating about desires and plans perhaps never realized.

Rosa Luz (Gama, DF, 1995), an artist who works in performance and photography, but who also acts as an MC and singer, presents, in *Sertão*, her first music video, entitled *Rosa Maria, Codinome Rosa Luz* [Rosa Maria, code-name Rosa Luz, 2017], recorded in the city where she was born. The rap lyrics, autobiographical, speak of the difficulties experienced by her, a transvestite, facing a society structured around social inequality and class, race, and gender prejudice, which make Brazil the country with the world's highest rate of transvestite homicides. The work of Gê Viana (Santa Luzia, MA, 1986) addresses historically segregated populations, such as indigenous people, women, and LGBT people, to create new political texts through photo-performances and collages. In *Retiro de caça ou um outro capelobo* [Hunting retreat or another 'Capelobo,' 2019], she uses narratives of women who "were caught in the woods by dogs" and "tamed," referring to the violence perpetrated in processes of colonization that still persist. By recreating the figure of the *capelobo*, a mythical character from the culture of Maranhão and Pará, she proposes a new alliance between female entities and natural beings, for a historical reparation. It is also through rewriting the colonial past and the invention of new social lexicons that the artist and poet Mariana de Matos (Governador Valadares, MG, 1987) creates the multimedia poem *Fundamento* [Foundation, 2019]. She addresses, in her work, the need to "kill

não formal em contextos de vulnerabilidade social, como a organização Craco Resiste, questiona, em seu trabalho, narrativas que criam a estigmatização dos grupos atingidos, ao propor uma tescagem da qualidade das drogas utilizadas na cidade de São Paulo, a partir de um recorte de classe que considera renda e local de moradia. Já Vânia Medeiros (Salvador, BA, 1984), ao tomar a prática do desenho como instrumento de mediação em *Caderno de Campo* (2019), convida trabalhadores da construção civil e profissionais do sexo a retratar suas realidades de vida e trabalho, refletindo sobre elas. A vertigem da vida contemporânea aparece no néon *Algumas escaparam* (2019) e nas pinturas de Regina Parra (São Paulo, SP, 1984), que partem de autorretratos em situações de constrição para acionar memórias femininas de um corpo coletivo. *Não mais temer* (2019) usa, ainda, excertos de *Dias felizes*, texto de Samuel Beckett, obra literária que é importante também para a pesquisa de Randolpho Lamonier (Contagem, MG, 1988), que especula sobre modos de vida que produzem exclusão e as insurgências cotidianas. Na instalação *Fui criado entre máquinas e fogo* (2019), reelabora o ambiente da cidade de Contagem, onde cresceu, e discute a relação entre precariedade e afeto. Já na obra *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* (2019), reproduz, numa colagem de tecidos, o desenho que tantas vezes viu a mãe fazer, especulando sobre desejos e planos talvez nunca alcançados.

Rosa Luz (Gama, DF, 1995), artista com produção em performance e fotografia, mas que também atua como MC e cantora, apresenta, em *Sertão*, seu primeiro videoclipe, intitulado *Rosa Maria, Codinome Rosa Luz* (2017), gravado na cidade-satélite em que nasceu. A letra do rap, de caráter autobiográfico, fala das dificuldades vividas por ela, travesti, ao encarar uma sociedade estruturada em torno da desigualdade social e de preconceitos de classe, raça, gênero, que fazem do Brasil o país que mais mata travestis. A obra de Gê Viana (Santa Luzia, MA, 1986) parte de populações segregadas historicamente, como indígenas, mulheres e pessoas LGBT, criando novas escrituras políticas por meio de fotoperformances e colagens. Em *Retiro de caça ou um outro capelobo* (2019), recorre às narrativas de mulheres que "foram pegas no mato a cachorro", "amansadas", referindo-se às violências impetradas nos processos de colonização que ainda perduram. Ao recriar a figura do capelobo, personagem mítico da cultura maranhense e paraense, propõe uma nova aliança entre entidades femininas e seres da natureza, por uma reparação histórica. É também pela reescritura do passado colonial e pela invenção de novos léxicos sociais que a artista e poeta Mariana de Matos (Governador Valadares, MG, 1987) cria o poema multimídia *Fundamento* (2019). Ela trata, em sua obra, da necessidade de "matar imaginários" perpetuados por narrativas hegemônicas, que reproduzem padrões de violência e segregação.

Antonio Obá (Ceilândia, DF, 1983), por sua vez, discute sobre a identidade negra e a resistência dos corpos diante da violência

imaginaries” perpetuated by hegemonic narratives which reproduce patterns of violence and segregation.

Antonio Obá (Ceilândia, DF, 1983), in turn, discusses black identity and the resistance of bodies to the violence imposed by structural racism. For *Sertão*, he produced the work *Mama* (2019) which, according to the artist, speculates on the idea of the Brazilian nation as a “gentle mother,” in painting a black woman who faces us, carrying two felines in her arms, and from whose naked breasts milk and blood flow. Also discussing the processes of cultural erasure and oppression, Rádio Yandê (Rio de Janeiro, RJ, 2013) presents a sound installation with words and chants of native peoples in languages from different linguistic trunks. A wholly indigenous radio station, it has a program whose objectives are to provide information to indigenous populations, in addition to contributing to the education of non-Indigenes. This is also an important channel for the dissemination of the contemporary musical and cultural production of several indigenous groups.

Vulcanica Pokaropa (Presidente Bernardes, SP, 1993) has created a file that discusses the invisibility of trans people, transvestites, and nonbinary people in academic and museological spaces, and art galleries. *Desaquenda* (2016–19) brings together the testimony of several artists whose work and ways of life do not form part of established institutional systems, but who nevertheless invent modes of existence. In the installation that occupies MAM’s Glass Room, the works *Furya Travesti* and *Prosperydady Travesty* (2019) are also present, which can be accessed visually from the marquee of Parque Ibirapuera. Dalton Paula (Brasília, DF, 1982) accesses Brazilian history to rewrite narratives about the black presence and its culture, which were omitted from the official records.

In *Bamburrô* (2019), he records, in gold pans from mining fields, the instruments used in marching bands. Painted with gold foil and ink, these objects represent the strategies encountered by black people to breach oppressive systems and to be able to practice their religiosity, culture, and ways of life.

Ana Pi (Belo Horizonte, MG, 1986) addresses, in her work *NoirBLUE – deslocamentos de uma dança* [Noir-BLUE–dance displacements, 2018], the memories of the black diaspora, which are reflected in gestures and dancing bodies. The film is presented by the artist as a dream, and for this reason it is installed on a horizontal screen, so that it is watched lying down. Desali (Belo Horizonte, MG, 1983), an artist who lives in the working-class suburbs of the city of Contagem, presents a series of paintings and photographs developed over thirteen years, which depicts the daily life of the Bairro Nacional neighborhood, its characters, and the varied range of events that occur day and night in the locality. Maxwell Alexandre (Rio de Janeiro, RJ, 1990), in his work, thematizes the ways of life and everyday challenges of the residents of Rio de Janeiro’s favelas. For *Sertão*, he problematizes the concepts of the individual and collective, and draws attention to experimental practices that challenge established circuits. The series *Patrimoniado* (2016–19) is composed of paintings that are wrapped in plastic and tarpaulin, secured by chains and padlocks, and stored in public spaces, based on the use of typical street codes.

The political and social relations that permeate the public spaces and the understanding of the powers of the shared sphere, discussed by this *sertão*-art, required, in turn, the creation of an expographic context where practices of alterity, whether through encounters or conflicts, can exist. Aware of the natural

impetrada pelo racismo estrutural. Para *Sertão*, realizou a obra *Mama* (2019) que, segundo o artista, especula sobre a ideia da nação brasileira como uma “mãe gentil”, ao pintar uma mulher negra que nos encara, carregando nos braços dois felinos, e que tem os seios desnudos, de onde saem leite e sangue. Também discutindo os processos de apagamento cultural e opressão, a Rádio Yandê (Rio de Janeiro, RJ, 2013) apresenta uma instalação sonora com falas e cantos de povos originários em idiomas de diferentes troncos linguísticos. Emissora de rádio inteiramente indígena, tem uma programação cujos objetivos são atuar na informação de populações indígenas, além de contribuir para a formação de não indígenas. Este é um importante canal também para a difusão da produção musical e cultural contemporânea de diversos grupos indígenas.

Vulcanica Pokaropa (Presidente Bernardes, SP, 1993) constitui um arquivo que debate a invisibilidade de pessoas trans, travestis e não binárias em espaços acadêmicos, museológicos, em galerias de arte. *Desaquenda* (2016–19) reúne o depoimento de diversas artistas cuja produção e modos de vida não participam dos sistemas institucionais estabelecidos, mas que ainda assim inventam modos de existência. Na instalação que ocupa a Sala de Vidro do MAM, estão presentes ainda as obras *Furya Travesti* e *Prosperydady Travesty* (2019), que podem ser acessadas visualmente a partir da marquise do Parque Ibirapuera. Dalton Paula (Brasília, DF, 1982) acessa a história brasileira para reinscrever narrativas sobre a presença negra e sua cultura, que foram omitidas dos registros oficiais. Em *Bamburrô* (2019), registra, em bateias oriundas de campos de garimpo, os instrumentos utilizados numa banda de fanfarra. Pintados com folha de ouro e tinta, esses objetos representam as estratégias encontradas pelos povos negros para fissurar os sistemas opressores e poder exercer sua religiosidade, sua cultura, suas formas de vida.

Ana Pi (Belo Horizonte, MG, 1986) trata, em sua obra *NoirBLUE – deslocamentos de uma dança* (2018) das memórias da diáspora negra, que são repercutidas em gestos e corpos que dançam. O filme é apresentado pela artista como um sonho e, por isso, é instalado numa tela horizontal, de modo que seja assistido deitado. Desali (Belo Horizonte, MG, 1983), artista que vive na periferia da cidade de Contagem, apresenta um conjunto de pinturas e fotografias desenvolvido ao longo de treze anos, que retrata o cotidiano do Bairro Nacional, seus personagens e a diferente gama de acontecimentos que perpassam o dia e a noite da localidade. Maxwell Alexandre (Rio de Janeiro, RJ, 1990), em sua obra, tematiza os modos de vida e os enfrentamentos diários dos moradores das favelas cariocas. Para *Sertão*, problematiza os conceitos de individual e coletivo e chama atenção para práticas experimentais que desafiam circuitos estabelecidos. A série *Patrimoniado* (2016–19) é composta por pinturas que são embaladas com plásticos e lonas e presas por

contradictions of bringing this expanded concept of the *Sertão* to the exhibition space, the decision of the curatorship, with Catarina Duncan's assistance, was to follow an architectural design and visual identity that made it possible to present the exhibition rooms of the Museu de Arte Moderna de São Paulo in an open and interchangeable way, exploiting the glazed façade that runs around the institution. The visual contact with the exterior is an important reference, as is offering a more general vision of the space itself, without all the barriers that isolated or segmented the works into closed niches, and with a signposting that made it possible to identify the codes of circulation in a spontaneous and intuitive manner.

As such, we are pursuing the goal that the occupation of the space should be able to dialogue directly with the idea of a free, shareable place, more as a landscape or topography than replicating a model of private, segmented buildings. Instead of compartmentalizing the exhibition space in halls or corridors, the architects Tiago Guimarães, Humberto Pio, and Marcelo Dacosta, of Estúdio Risco, created a structure that seems to sprout from the ground and proposes an entirely new use for the scenographic panels available at MAM: using horizontal overlays and stacks, modules of different heights are created, whose external surfaces are occupied by the works. In this design, there is no inside, only outside and, even if there are niches for each work, individually, these will always be perceived within a general context, where other visualities and presences permeate the field of experience. So, the visual identity of the 36th Panorama, developed by Elaine Ramos, with Livia Takemura, has sought to reflect this non-pacified condition, always in transformation, of the term *sertão*. Thus, through the re-elaboration of codes, typographies,

and writings, a unique alphabet has been created where the letters change with each apparition, creating a mutable mode of expression, which reinvents itself in different conditions.

Sertão, thus, carries in itself a character of mobility that establishes it as art. If the *sertão* wishes to surround, dominate, and decipher itself, this "comprehended" territory does not cease to be the *sertão*. Similarly, art does not cease to be art in the face of conceptualization, institutionalization, and mercantilization, even if its creative power has already escaped further afield. The *sertão* is always present in that which resists colonization, in the insurgent, just as the creative force of art is in thought, in the image, in the affection that is yet to come. If, by definition, the *sertão* is at the limit of what can be apprehended, the notion of panorama is complementary in the form of its contradiction. The importance of bringing together these elements and embracing these oppositions, however, is due to the ever-increasing need to defend non-hegemonic existences and to share other ways of life. As long as art can assert its *sertão* condition, there will always be struggle, there will always be difference, there will always be the new.

REFERENCES

Ferreira, Jerusa Pires. "Os segredos do sertão da terra: um longe Perto". *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural* 3, no. 2 (2004): 25–39. Feira de Santana: UEFS. Available at <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1949/1449> (in Portuguese). Accessed September 2018.

———. "Memória-viagem: da Índia à infância e ao sertão". *Caderno Cedes* 26, no. 68 (Jan./Apr. 2006): 9–20. Available at <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n68/a02v26n68.pdf> (in Portuguese). Accessed September 2018.

correntes e cadeados, sendo guardadas nos espaços públicos, a partir do uso de códigos característicos da rua.

As relações políticas e sociais que permeiam os espaços públicos e o entendimento das potências da esfera compartilhada, discutidos por essa arte-*sertão*, solicitaram, por sua vez, a criação de um contexto expográfico em que exercícios de alteridade, seja por meio de encontros, seja por meio de conflitos, pudessem existir. Atenta às contradições naturais de trazer esse conceito expandido de *Sertão* para o espaço expositivo, a decisão da curadoria, que contou com a assistência de Catarina Duncan, foi seguir um projeto arquitetônico e uma identidade visual que permitissem apresentar as salas de exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo de forma aberta e cambiável, valorizando a fachada envidraçada que acompanha toda a extensão da instituição. O contato visual com o exterior era uma referência importante, assim como uma visada mais geral do próprio espaço, sem tantas barreiras que isolassem ou segmentassem as obras em nichos fechados e com uma sinalização que permitisse identificar os códigos de circulação de maneira espontânea e intuitiva.

Nesse sentido, seguimos o propósito de que a ocupação do espaço pudesse dialogar diretamente com a ideia de um lugar livre, compartilhável, mais como paisagem ou topografia do que replicando um modelo de edificações privadas e segmentadas. Em vez de compartimentar o espaço expositivo em salas ou corredores, os arquitetos Tiago Guimarães, Humberto Pio e Marcelo Dacosta, do Estúdio Risco, criaram uma estrutura que parece brotar do chão e que propõe um uso inteiramente novo para os painéis cenográficos disponíveis no MAM: por meio de sobreposições e empilhamentos horizontais, são criados módulos de diferentes alturas, que têm as superfícies externas tomadas pelas obras. Nesse projeto, não há dentro, somente fora e, ainda que haja nichos para cada trabalho, individualmente, estes serão sempre percebidos a partir de um contexto geral, em que outras visualidades e presenças atravessam o campo de experiência. Por conseguinte, a identidade visual do 36º Panorama, desenvolvida por Elaine Ramos, com Livia Takemura, buscou refletir essa condição não pacificada e sempre em transformação do termo *sertão*. Dessa forma, por meio da reelaboração de códigos, tipografias e escrituras, é constituído um alfabeto próprio em que as letras se alteram a cada aparição, trazendo um modo de se manifestar mutável, que se reinventa em diferentes condições.

Sertão, assim, carrega em si um caráter de mobilidade que lhe institui, tal como a arte. Se ao *sertão* ocorre de se querer cercar, dominar, decifrar, aquele território "compreendido" não deixa de ser *sertão*. De maneira análoga, a arte não deixa de ser arte diante da conceituação, institucionalização, mercantilização, ainda que sua potência criadora já tenha escapado para mais adiante. *Sertão* está sempre no que resiste à colonização, no insurgente, tal como a força criativa da arte está no pensamento, na imagem, no afeto

Freire, Adriana Galvão and Fernanda Cruz de Oliveira Falcão. “Agricultoras e Agricultores-experimentadores: protagonistas da convivência com o semiárido.” *Revista Agriculturas* 10, no. 3 (September 2013). Available at <http://aspta.org.br/revista/v10-n3-construcao-do-conhecimen-to-agroecologico/agricultoras-e-agri-cultores-experimentadores-protagonis-tas-da-convivencia-com-o-semiarido/> (in Portuguese). Accessed September 2018.

Lévi-Strauss, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

Lustosa, Tertuliana. “Manifesto traveco-terrorista.” *Concinnitas*, year 17, vol. 1, no. 28 (September 2016). Available at <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560> (in Portuguese). Accessed September 2018.

Medeiros, Rondinely Gomes. “Mundo quase árido.” *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro, September 2014. Available at <https://osmil-nomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/rondinely.pdf> (in Portuguese). Accessed September 2018.

_____. *Roteiros para uma leitura cosmopolítica de Vidas Secas*. Master’s dissertation in Literary Studies at the Graduate Program in Languages, Human Sciences Department, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

Moraes, Antonio Carlos Robert. “O Sertão.” *Terra Brasilis* (new series). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, 4–5, 2003. São Paulo: Laboratório de Geografia Política – Universidade de São Paulo, Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. Available at <http://terrabilis.revues.org/341> (in Portuguese). Accessed September 2018.

Moraes, Fabiana. *Os sertões*. Recife: Editora Cepe, 2010.

Rolnik, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

Viveiros de Castro, Eduardo. “Os involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento.” *Caderno de leituras*, no. 65 (May 2017). Edições Chão da Feira. Available at https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardo-viveiros_ok.pdf (in Portuguese). Accessed September 2018.

que está por vir. Se *sertão* está no limite do que se pode apreender, por definição, a ideia de panorama é complementar na forma de sua contradição. A importância de juntar essas instâncias e acolher essas oposições, no entanto, se dá pela necessidade cada dia mais atual de defender existências não hegemônicas e de compartilhar outros modos de vida. Enquanto a arte puder afirmar sua condição *sertão*, vai ter sempre luta, vai haver sempre a diferença, vai existir sempre o novo.

REFERÊNCIAS

FERREIRA, Jerusa Pires. “Os segredos do sertão da terra: um longe Perto”. *Légua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, v. 3, n. 2, 2004, p. 25–39. Feira de Santana: UEFS. Disponível em <http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1949/1449>. Acesso em setembro de 2018.

_____. “Memória-viagem: da Índia à infância e ao sertão”. *Caderno Cedes*, v. 26, n. 68, jan./abr. 2006, p. 9–20. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v26n68/a02v26n68.pdf>. Acesso em setembro de 2018.

FREIRE, Adriana Galvão; FALCÃO Fernanda Cruz de Oliveira. “Agricultoras e Agricultores-experimentadores: protagonistas da convivência com o semiárido”. *Revista Agriculturas*, v. 10, n. 3, setembro de 2013. Disponível em <http://aspta.org.br/revista/v10-n3-construcao-do-conhecimento-agroecologico/agricultoras-e-agricultores-experimentadores-protagonistas-da-convivencia-com-o-semiarido/>. Acesso em setembro de 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

LUSTOSA, Tertuliana. “Manifesto traveco-terrorista”. *Concinnitas*, ano 17, v. 1, n. 28, setembro de 2016. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25929/18560>. Acesso em setembro de 2018.

MEDEIROS, Rondinely Gomes. “Mundo quase árido”. *Os mil nomes de Gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Rio de Janeiro, setembro de 2014. Disponível em <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/rondinely.pdf>. Acesso em setembro de 2018.

_____. *Roteiros para uma leitura cosmopolítica de Vidas Secas*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras, setor de ciências humanas, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

MORAES, Antonio Carlos Robert. “O Sertão”. *Terra Brasilis* (nova série). Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, 4–5, 2003. São Paulo: Laboratório de Geografia Política – Universidade de São Paulo, Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica. Disponível em <http://terrabilis.revues.org/341>. Acesso em setembro de 2018.

MORAES, Fabiana. *Os sertões*. Recife: Editora Cepe, 2010.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento”. *Caderno de leituras*, n. 65, maio de 2017. Edições Chão da Feira. Disponível em https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf. Acesso em setembro de 2018.



1 Vernaide Wanderley
e Eugênia Menezes.
*Viagem ao sertão
brasileiro*. Recife: Editora
Cepe, 1997.

GÊ VIANA
*Retiro de caça ou um
outro capelobo*, 2019
Detalhe [Detail]

FABIANA MORAES

De plástico, carícias e carcarás

As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semiárida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoada e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes¹.

Como escapar de uma camisa de força?

Com técnica, destreza, paciência, inteligência.
Ou com uma exposição.

A reunião do pensamento-sentimento coletivo e simbólico pode ser a tesoura que corta o pano rígido, a ação que permite o respiro e garante a sobrevivência.

Esta exposição é uma tesoura. Ela serve para desamarrear o sol quente, o chão rachado, o couro, o homem brabo e o boi morto de sede. Serve para cortar o olho. Para fazer o Sertão respirar. Aqui não há simples radiografia da região: antes, é passeio sobre aquilo que você provavelmente não pensa o que ela é. Inventar um espaço, um ser, um meio, um modo está longe do que se pretende aqui, assim como a justaposição de elementos que, à primeira vista, parecem se negar – as cabras e a modernidade, o carcará e a carícia, a seca e o desfile de moda. A oposição leva-nos a lugares perigosos e preguiçosos, e geralmente opera para realçar o poder de quem ocupa o espaço do civilizado. O tal civilizado que geralmente surge em oposição ao Sertão.

No passeio que ultrapassa o vidro da redoma (usando a tesoura que também pode quebrar o vidro), a caminhada leva apenas a olhar o que já está lá – e o que esteve e o que estará, dado que na história não há tranca para cabresto. Esse “lá” é todo canto: Itaara, Cuiabá, Joaçaba, Ibicará, Rio de Janeiro, Ceilândia, Águas Belas, Governador Valadares, São Paulo, Peritiba, Caruaru, Contagem. Está há séculos nas fotografias, nos filmes, nas músicas, nos comerciais, nos livros, nas danças, nas novelas – e nas exposições. Foram muitos os meios de formação, produção e reprodução de um imagético sobre esse Sertão que é fetiche; o Sertão que surge periodicamente mal condensado nas imagens dos candidatos vestindo gibões e chapéus de couro, a paisagem árida servindo como cenário, na tentativa de buscar votos nordestinos.

São homens que tentam se acoplar ao tal “Brasil profundo”, aquele no qual não há sinal de celular, que está distante dos centros onde o

FABIANA MORAES

Of Plastic, Caresses, and Caracaras

Definitions of the sertão tend to refer to geographic, demographic, and cultural traits: a semiarid region, far from the coast, from villages or cultivated lands, thinly populated, and where ancient traditions and customs predominate. An inhospitable, unknown place that provides a difficult life, but one inhabited by tough people.¹

How do you escape a straitjacket?

With technique, dexterity, patience, and intelligence.

Or with an exhibition.

The combination of collective and symbolic thought-feeling can be a scissors that cuts through the stiff cloth, the action that allows for breathing and ensures survival.

This exhibition is a scissors. It serves to untether the warm sun, the cracked earth, the leather, the madman, and the ox that died of thirst. It serves to cut the eye. To make the *Sertão* breathe. Here there is no simple radiography of the region: first of all, it is a walk on something that is probably not what you think it is. Inventing a space, a being, a medium, a way is far from what is intended here, like the juxtaposition of elements that, at first glance, seem to deny themselves—the goats and the modernity, the caracara and the caress, the drought and the fashion show. The opposition takes us to dangerous and idle places and usually works to enhance the power of those who occupy the space of the civilized. The so-called civilized who generally arise in opposition to the *Sertão*.

On the sidewalk that surrounds the glass of the dome (using scissors that can also break the glass), the walk leads only to looking at what is already there—and what has been and what will be, given that in history there is no brake for a halter. This “there” is everywhere: Itaara, Cuiabá, Joaçaba, Ibicará, Rio de Janeiro, Ceilândia, Águas Belas, Governador Valadares, São Paulo, Peritiba, Caruaru, Contagem. For centuries it has been in pictures, movies, songs, commercials, books, dances, soap operas—and in exhibitions. There were many means of formation, production, and reproduction of an image of this *Sertão* that is a fetish; the *Sertão* that periodically appears poorly condensed in the pictures of the candidates wearing leather ‘gibbon’ jackets and hats, the arid landscape serving as a backdrop, in search of northeastern votes.

They are men who try to attach themselves to this so-called “deep Brazil,” the one where there is no cellphone coverage, which is far from the centers where the civilized world is deteriorating, but harboring holy industrialization, the precious microbe of the machines. Once again, they turn to the opposition that accentuates: they are the enlighteners and the enlightened who, with their charm and universal accents, visit us from time to time. With “northeastern” clothes—after all, in fetish, the Northeast is synonymous with the *Sertão*—they just go with the flow. They repeat images, keep the straitjacket, position themselves as guardians of the “cultural redemptions,” seek to mix themselves with the hot sun, the cracked earth, the

¹ Vernaide Wanderley and Eugênia Menezes, *Viagem ao sertão brasileiro* (Recife: Editora Cepe, 1997).

mundo civilizado está deteriorado, mas abrigando a santa industrialização, o valorado micróbio das máquinas. Recorrem, mais uma vez, à oposição que acentua: são eles os iluministas e iluminados que, com sua graça e sotaques universais, nos visitam de quando em vez. Com roupas de “nordestinos” — afinal, no fetiche, o Nordeste é sinônimo de Sertão —, eles apenas seguem o fluxo. Repetem imagens, mantêm a camisa de força, colocam-se como guardiões dos “resgates culturais”, tentam misturar-se ao sol quente, ao chão rachado, ao couro, ao homem brabo e ao boi morto de sede, enquanto os entendem como suficientes para explicar e representar um lugar. Produzem, assim, conteúdo para uma plateia parecida com aquela vista em 1918, no Carnegie Hall, em Nova York. Ali, o capitão e cineasta Luiz Thomaz Reis, patrocinado pela National Geographic Society, exibiu, para o presidente Theodore Roosevelt, a película *Wilderness* (no Brasil, *De Santa Cruz*). O sucesso foi enorme, e todas aquelas pessoas que já gozavam do conforto da modernidade puderam ir para suas casas com luz elétrica tranquilas, sabendo que, em alguns lugares distantes do Brasil, a “verdadeira natureza” e a vida de curiosos povos de pele escura (os índios coroados ou Kaingang) seguiam intocadas. Seria possível até, assim como fizera Roosevelt, visitá-los oportunamente para ver de perto os modos mais exóticos de permanecer na terra. Esse interesse atravessado não é uma propriedade dos EUA, bem sabemos — como nos diz Glauber Rocha, em seu texto “Ezthetyka da Fome” (1965): “para o observador europeu, os processos de produção artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”.

Eram olhos maravilhados, aqueles saídos após a exibição do filme. Tão maravilhados quanto os de Mário de Andrade (e Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira) em suas expedições por cidades de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, no calar dos anos 1930. Voltaram para São Paulo, mais especificamente aos escritórios do Departamento de Cultura, com objetos de culto, anotações, instrumentos e registros musicais, documentos filmicos e fotográficos. Nos materiais, estavam as celebrações a orixás como Xangô (BA), os rituais dos índios Pankararu (PE), o batuque religioso do tambor de Mina e do tambor de Crioula (MA), o colorido do coco e dos reis do Congo (PB). Eram exemplos de uma “verdadeira” identidade nacional, mais verdadeira ainda quando contraposta àquela cidade sudestina cuja urbanização seguia a galope — assim como sua riqueza, em parte sustentada pela falência econômica do Nordeste de tipos folclóricos e adoráveis. Seguiu ali a plena construção, até hoje poderosa, do mito do universal *versus* regional, do moderno *versus* tradicional (uma tradição ficcionalizada em boa parte pela elite nordestina). Não era algo novo, como nos lembra Lúcia Lippi Oliveira no artigo “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro” (1998):

O sertão, para o habitante da cidade, aparece como espaço desconhecido, habitado por índios, feras e seres indomáveis. Para o ban-

leather, the madman, and the ox that died of thirst, while they consider them sufficient to explain and represent a place. In this way, they produce content for an audience that looks like that image of Carnegie Hall, in New York, in 1918. There, the captain and filmmaker Luiz Thomaz Reis, sponsored by the National Geographic Society, exhibited the film *Wilderness* (in Brazil, *De Santa Cruz*) for President Theodore Roosevelt. It was an enormous success, and all those people who already enjoyed the comfort of modernity could go back to their homes with their electric light, placidly, knowing that, in some distant places in Brazil, “real nature” and the lives of curious dark-skinned people (the Coroados or Kaingang Indians) remained untouched. It was even possible, as Roosevelt proved, to visit them on occasion, to see close-up the most exotic forms of existence on earth. This permeated interest is not an exclusive property of the US, as we well know—as Glauber Rocha tells us in his text “Ezthetyka of Hunger” (1965): “To the European observer, the processes of artistic production of the underdeveloped world only interested him to the extent that they satisfy his nostalgia for primitivism.”

The eyes of those who emerged from the film were filled with wonder. As amazed as those of Mário de Andrade (and Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco, and Antônio Ladeira) on their expeditions through the cities of Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão, and Pará states, in the silence of the 1930s. They returned to São Paulo, more specifically to the offices of the Department of Culture, with objects of worship, notes, instruments, and musical records, filmic and photographic documents. Among the materials were offerings to Afro-Brazilian orishas like Xangô (Bahia), the rituals of the Pankararu Indians (Pernambuco), the

religious beat of the Mina drum and the drum of Crioula (Maranhão), the color of the coconut and the Kings of the Congo (Paraíba). They were examples of a “true” national identity, even more true when contrasted with that southeastern city, whose urbanization was advancing at full speed—along with its wealth, partly sustained by the economic bankruptcy of the Northeast of loveable, folkloric types. There followed the complete construction, still powerful today, of the myth of the universal versus the regional, of the modern versus the traditional (a tradition fictionalized in large part by the northeastern elite). This was nothing new, as Lúcia Lippi Oliveira reminds us in the article “A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento brasileiro” [“The conquest of space: the *Sertão* and the frontier of Brazilian thought,” 1998]:

The *sertão*, to the inhabitant of the city, seems like an unknown space, inhabited by Indians, beasts, and indomitable beings. For the *bandeirante*, pioneer, it was a dangerous interior but a source of wealth. For the rulers of the captaincies, it was a temporary exile. To those expelled from colonial society, it meant freedom and the hope of a better life. As Janaína Amado tells us, “since the beginning of Brazilian History, thus, the *sertão* has represented a dual perspective, containing, in its interior, a virtuality: that of inversion. Heaven or hell: it all depended on which place you were talking about.”

This is not just a criticism of a way of looking and translating: it is an inflection (scissors) accompanied by the understanding of successive historical periods and contexts, where fostering the idea of an exotic Other was a natural or, rather, almost divine action. Within the scope of this criticism is the scissors, the bomb, the tools necessary to produce the destabilization, the struggle

deirante, era interior perigoso, mas fonte de riquezas. Para os governantes lusos das capitanias, era exílio temporário. Para os expulsos da sociedade colonial, significava liberdade e esperança de uma vida melhor. Como nos diz Janaína Amado, “desde o início da História do Brasil, portanto, sertão configurou uma perspectiva dual, contendo, em seu interior, uma virtualidade: a da inversão. Inferno ou paraíso, tudo dependeria do lugar de quem falava”.

Não se trata, apenas, de uma crítica a um modo de olhar e traduzir: é uma inflexão (tesoura) acompanhada do entendimento de sucessivos períodos históricos e contextos, nos quais fomentar a ideia de um Outro exótico era ação natural – ou melhor, quase divina. No bojo dessa crítica está a tesoura, a bomba, estão as ferramentas necessárias para a produção da desestabilização, a luta por discursos e representações mais integrais (e a representação é uma efetiva arma de combate).

Essas tentativas de dismantlar bombas, de fissurar engessadas representações, não estão restritas a um ambiente de acadêmicos ou iniciados, mas espalhadas no cotidiano de pessoas e grupos que se sabem Sertão: aqui peço licença para acionar dois episódios ouvidos e vividos há algum tempo, experiências que, admito, possuem certo borrado da memória. Na primeira, trago uma visita a uma igreja no Harlem, na mesma Nova York que viu os índios Kaingang em 1918. Era 2011, e eu e outros turistas olhávamos também com nossos olhos maravilhados uma celebração na qual a música, as roupas e os gestos eram arrebatadores. Sentados, fotografávamos. Até que uma mulher, uma das responsáveis pela organização do coral, foi ao microfone e falou: “Por favor, desliguem suas câmeras. Nós não estamos aqui para o entretenimento de vocês”. Ela sublinhava nossa imensa falta de educação e cuidado com o espaço e as pessoas – e nossas fotos eram apenas a confirmação disso. O segundo episódio foi contado por uma colega pesquisadora: ao receber novamente a incumbência de falar para um grupo de estudiosos em seu terreiro de candomblé, uma ialorixá devolveu: “não, não vou mais permitir. Quantas vezes vocês viram o povo do terreiro entrando para filmar e fotografar suas igrejas?”

Essa matemática simples demorou a ser feita. Podemos seguir: quantas expedições culturais, como aquela feita por Mário de Andrade, os sudestinos continuam a realizar nas terras do Nordeste (= Sertão)? Por que não é comum saber de grupos de nordestinos que seguem até as terras do Sudeste ou Sul para filmar os hábitos de comunidades “típicas”, tradicionais, de um “Brasil profundo”?

Nossos olhos devem continuar maravilhados – e mantê-los em tal estado tem sido um ato extremamente difícil no Brasil, atualmente transformado no maior país minúsculo do mundo. Mas a maravilha só se efetiva quando partimos em busca daquilo que nos aproxima, do que entre nós e o outro há de semelhança, e não a busca pela

for speeches and more integrated discourses and representations (and representation is an effective weapon of combat).

These attempts to dismantle bombs, to crack limited representations, are not restricted to an environment of academics or the initiated, but are scattered throughout the daily lives of people and groups who know the *Sertão*: here I request permission to cite two episodes heard and experienced some time ago, experiences which, I admit, are somewhat blurred in the memory. Firstly, I shall recall a visit to a church in Harlem, in the same New York that saw the Kaingang Indians in 1918. It was 2011, and I and other tourists were watching, amazed, a celebration in which the music, clothing, and gestures were breathtaking. Sitting down, we took photos. Until a woman, one of the people responsible for organizing the choir, approached the microphone and said, “Please, turn off your cameras. We are not here for your entertainment.” She highlighted our grotesque lack of manners and respect for the space and the people—and our photos were merely the confirmation of this. The second episode was recounted by a fellow researcher: on once again being given the task of speaking to a group of scholars at her Candomblé place of worship, an *ialorixá* divinity responded: “No, I will no longer allow this. How many times have you seen the people from this space coming to film and photograph your churches?”

It took a while to do this simple math. We could go on: how many cultural expeditions, like that made by Mário de Andrade, do southeasterners continue to make to the lands of the Northeast (= *Sertão*)? Why is it not common to hear of groups of northeasterners going to the lands of the Southeast or South to film the habits of “typical” traditional communities of a “deep Brazil”?

Our eyes must remain amazed—and keeping them in this state has been a tough act in Brazil, which has now been transformed into the largest small country in the world. But the wonder only happens when we set out in search of that which brings us closer, of that which we have in common with the other, and not in search of difference (“I am not discriminated against because I am *different*; I become *different* through discrimination,” the artist and researcher Grada Kilomba, who knows the different *sertões*, tells us). And producing difference is especially dangerous when we are armed with goodwill, without realizing the repetition, not always subtle, of the mechanisms of this production—as when I snapped, almost without breathing, the exuberant choir there in Harlem.

Not all visibility is positively transformative: in fact, much of it has clothed us *sertanejos* from the peripheries, the favelas, the interiors, black, queer, female, in rigid straitjackets. The people of New York who marveled at the film (made with good intentions) by Luiz Thomaz Reis consumed tranquil images of the fishing, headdresses, and customs of those exotic people. They did not change the course of a history of genocide—ninety-seven years after that astonishing exhibition, a Kaingang baby, Vítor, would die in the arms of his mother Sônia, opposite the bus station of Imbituba, on the coast of Santa Catarina State. She sold crafts during carnival, and they were sleeping in the street when a stranger approached, caressed the child’s hair, and cut its throat with a razor. Our astonished eyes failed, in 2019, to prevent a pastor named Ailton from publishing on his YouTube channel a ritual of the “anointing and power of God” over this same vulnerable people. Our images, books, films, and so many “redemptions” have, ultimately, failed to prevent some eighty indigenous peoples

diferença (“Eu não sou discriminada porque eu sou *diferente*; eu me torno *diferente* através da discriminação”, nos diz a artista e pesquisadora Grada Kilomba, que conhece os sertões diversos). E a produção da diferença é especialmente perigosa quando estamos armados de boa vontade, sem perceber a repetição, nem sempre sutil, dos mecanismos dessa produção – como quando eu clicava, quase sem respirar, o coral exuberante lá no Harlem.

Nem toda visibilidade é positivamente transformadora: na verdade, boa parte dela vestiu a nós, sertanejas e sertanejos das periferias, das favelas, dos interiores, da cor preta, do ser bicha, do ser mulher, com rígidas camisas de força. O povo de Nova York que se maravilhou com o filme (feito com boa vontade) de Luiz Thomaz Reis consumiu imagens apaziguadoras da pesca, dos cocares e costumes daqueles exóticos. Elas não mudaram o rumo de uma história de genocídio – 97 anos após aquela assombrosa exibição, um bebê Kaingang, Vítor, morreria nos braços da mãe Sônia, em frente à estação rodoviária de Imbituba, no litoral de Santa Catarina. Ela vendia artesanato durante o Carnaval, estavam dormindo na rua quando um desconhecido se aproximou, afagou os cabelos da criança e depois a feriu na garganta com uma navalha. Nossos olhos maravilhados não conseguiram evitar que, em 2019, um pastor chamado Ailton publicasse em seu canal no YouTube um ritual de “unção e poder de Deus” sobre esse mesmo ainda exposto povo. Nossas imagens, livros, filmes e tantos “resgates”, enfim, não conseguiram impedir que cerca de oitenta povos indígenas desaparecessem, nem que eles sejam apenas 896.917 pessoas (Censo de 2010), em um país de mais de 208 milhões.

OS INDÍGENAS, ESSES SERTÕES

Os sertões que na retina e na história já se firmaram bem mais como o espaço da natureza, da família, do poder e do sobrenatural (como escreveram Vernaide Wanderley e Eugênia Menezes, 1997). Sertões de campos de caatinga cobertos com o plástico de embalagens de biscoitos, macarrão instantâneo, refrigerante. Sertões de carcaças de carros largadas em borracharias à beira da estrada. Sertões de casas de colorido insistente que disputam espaço, uma briga ferrenha, com as cerâmicas e os portões de alumínio.

Sertões com mais caixas de som instaladas nas traseiras dos carros que Riobaldos. Com tantas “mulheres-machos”, tantos “machos-mulheres”. Onde o trator cego do geralmente falso desenvolvimento passa sem avisar – como em todas as regiões do planeta. “Acabou-se essa história de sangue. Os velhos não aguentam e os novos têm medo”, disse-me, uma vez, ali por 2009, o senhor Severino Rocha, Primeiro Decurião da Ordem dos Penitentes da Irmandade da Cruz, em Barbalha, Ceará. Olhava, resignado, mas não triste, seu cacho de penitência, repleto de lâminas cortantes, pendurado na parede, sem trabalhar. Perto, no Juazeiro do Norte, um

from disappearing, even if they total only 896,917 people (census of 2010), in a country of more than 208 million.

THE INDIANS, THESE *SERTÕES*.

The *sertões* that in the retina and history have already established themselves much more as the space of nature, of the family, of power and the supernatural (as Vernaide Wanderley and Eugênia Menezes wrote 1997). *Sertões* of caatinga fields covered in plastic packaging from biscuits, instant noodles, and sodas. *Sertões* of the wrecks of cars dumped in tire repair shops by the side of the road. *Sertões* of insistent colored houses competing for space—a fierce battle—with ceramics and aluminum gates.

Sertões with more speakers installed in the back of the cars than Riobaldos. With so many “manly women” and so many “feminine men.” Where the blind tractor of generally false development passes without warning—as in all regions of the planet. “This story of blood feuding has ended. The old ones can’t take it anymore, and the young ones are afraid,” Severino Rocha, First Decurian of the Order of Penitents of the Brotherhood of the Cross, in Barbalha, Ceará, told me once, back in 2009. He looked resigned but not sad, his penitential bundle, full of sharp blades, hanging on the wall, out of work. Nearby, in Juazeiro do Norte, a holy man with a long beard did not conceal his disappointment: in that same 2009, José Alves de Jesus, leader of the Blue Butterfly beggars and penitents, complained: “Since she was born, I have fought it. I have tried to control it, but the demon won’t let me.” He was referring to Amanda, his granddaughter, then twelve years old. Yes, she liked Christ and Father Cícero. As much as television and pop music.

Nimble thought in capturing the surface can see, in these changes, the signs

of a stain on Deep Brazil, to see Amanda almost as a foreigner in her own land. She is not: Amanda prays, blesses herself, and produces plastic waste when she finishes her soda. She is exposed to the prevailing lack of interest of the governments that characterize our cities. She walks on the shores, like the young people of the Sertão-Capão, the Sertão-Alto José Bonifácio, the Sertão-Jurunas, the Sertão-Maré. It is essential to say that her eyes also marvel.

We embrace this *sertão* always pregnant with meanings. With its poststructuralist Father Cícero, who never needed official Catholic recognition to become a powerful popular saint. *Sertões* of cisterns that release the repetition of the stories of drought which its media has historically learned to prize: they yield pulpy dramas. Today, women and men do not die of thirst (but their oxen and cattle, in the more prolonged droughts, do). Nobody tells us that: it is necessary to maintain the imagination of a people doomed to uncivilization. It was transmuted, without fuss, this drought as postmodern and famous as the priest with the black cassock, hollow plaster-cast, and pregnant with symbolic conflicts. They have stamped the covers of newspapers and *cartes de visite* addressed to the ladies of the elegant salons. They also haunted the astonished eyes. But now, in the just war of representations, who will we observe when these eyes and sharp scissors turn directly on us?

Heaven and hell, the center and the margin, the *Sertão* is a different place and is like all the others. It retains in some corners—in the cardboard cases of Seu Dedé in Apodi (Rio Grande do Norte State), in the embroidered petticoats sold at the fairs of Parnamirim (Pernambuco State)—some resistance to the blind tractor. This resistance is also a warning that says: he who knows how to keep something of history in himself is in

beato de barba longa não escondia sua decepção: naquele mesmo 2009, José Alves de Jesus, líder dos pedintes e penitentes Borboletas Azuis, reclamava: “Desde que ela nasceu, eu batalho. Tentei segurar, mas o demônio não deixa”. Referia-se a Amanda, sua neta, então com doze anos. Sim, ela gostava de Cristo e do Padre Cícero. Tanto quanto de televisão e música pop.

O pensamento ligeiro em capturar a superfície pode ver, nessas mudanças, os sinais de mácula no Brasil Profundo, ver Amanda como quase estrangeira em sua terra. Não é: Amanda reza, se benze e produz lixo plástico quando termina seu refrigerante. Está exposta ao comum desinteresse das gestões públicas que caracterizam nossas cidades. Caminha às margens, como as jovens do Sertão-Capão, do Sertão-Alto José Bonifácio, do Sertão-Jurunas, do Sertão-Maré. É importante dizer que seus olhos também se maravilham.

Abracemo-nos a esse sertão sempre grávido de sentidos. Com seu Padre Cícero pós-estruturalista, que nunca precisou de um reconhecimento católico oficial para tornar-se poderoso santo popular. Sertões de cisternas que livram a repetição das histórias das secas cuja mídia aprendeu historicamente a valorar: rendem polpudos dramas. Hoje, a mulher e o homem não morrem de sede (mas seus bois e vacas, nas estiagens mais prolongadas, sim). Isso não se conta: é preciso manter o imaginário de um povo fadado à incivilização. Transmutou-se, sem alarde, essa seca tão pós-moderna e célebre quanto o padre de batina preta, gesso-oco por dentro e prenhe de disputas simbólicas. Estamparam as capas de jornais e *cartes de visite* destinados às senhoras dos elegantes salões. Também assombravam os olhos maravilhados. Mas agora, na justa guerra das representações, quem vamos observar quando esses olhos, afiadas tesouras, se voltam diretamente para nós?

Inferno e paraíso, centro e periférico, o Sertão é distinto lugar e é como todos os outros. Guarda em alguns recantos — nas malas de papelão de Seu Dedé em Apodi (RN), nas anáguas bordadas vendidas nas feiras de Parnamirim (PE) — alguma resistência ao cego trator. Essa resistência é também aviso que diz: é de fato moderno aquele que sabe guardar algo da história de si. Uma história tantas vezes mal contada através de uma mediação que há muito precisa se reinventar. Por fim, volta a pergunta de Tom Zé, saído do Irará, sertão da Bahia, o mais universal dos seres e dono de maravilhosas tesouras:

*Oh, Senhor Cidadão, eu quero saber,
eu quero saber
com quantos quilos de medo,
com quantos quilos de medo,*

se faz uma tradição?

fact modern. A story so often poorly told through a mediation that has needed to reinvent itself for a long time. Finally, we return to the question of Tom Zé, from Irará, in the *sertão* of Bahia, the most universal of beings and the owner of wonderful scissors:

*Oh, Mr. Citizen, I want to know,
I want to know
With how many pounds of fear,
With how many pounds of fear,*

Does one make a tradition?

REFERENCES

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. 2009. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora.

Kilomba, Grada. 2016. *O Projeto Desejo*. Video series.

Moraes, Fabiana. 2010. *Os Sertões (um livro-reportagem)*. Recife: Editora Cepe.

Oliveira, Lúcia Lippi. 1998. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* V (supplement), Rio de Janeiro (July): 195–215.

Tacca, Fernando de. 2002. “Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como ‘selvagem’ na Comissão Rondon.” *Revista de Antropologia* 45, no. 1, São Paulo, 187–219.

Wanderley, Vernaide, and Eugênia Menezes. 1997. *Viagem ao sertão brasileiro – leitura geo-sócio-antropológica de: Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa*. Recife: Editora Cepe.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez Editora, 2009.

KILOMBA, Grada. *O Projeto Desejo*. Série de vídeos, 2016.

MORAES, Fabiana. *Os Sertões (um livro-reportagem)*. Recife: Editora Cepe, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. V (suplemento), Rio de Janeiro, julho, 1998, pp. 195–215.

TACCA, Fernando de. “Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como ‘selvagem’ na Comissão Rondon”. *Revista de Antropologia*, vol. 45, n. 1, São Paulo, 2002, pp. 187–219.

WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. *Viagem ao sertão brasileiro – leitura geo-sócio-antropológica de: Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa*. Recife: Editora Cepe, 1997.



PAUL SETÚBAL
Tropeiros, 2019
Detalhe [Detail]

RONDINELLY MEDEIROS

Ressertão

Tudo que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo, no GS:V

É preciso voltar, mais uma vez, ao sertão. Principalmente para salvá-lo e, portanto, salvar também a última janela cósmica, o derradeiro fôlego político. Antes que ele seja definitivamente achado, cercado, brutalizado e extinto.

Muito sangue e muita tinta se derramaram, desde a invasão colonizadora, para tentar dar conta desse susto tipicamente brasileiro, o sertão – sua geografia interminável, sua ecologia insólita, sua etimologia incerta, sua cosmologia bizarra... De lá pra cá, apesar de cantado e louvado por aquela sanha mal disfarçada de paternalismo, o que sertão quis designar vem apavorando o projeto *cosmocida* das elites predatórias do país, sendo mais e menos do que uma incerta localização cartográfica, sendo tudo o que o Brasil inútil e violentamente rejeita ser – a organização de povos indígenas e aquilombados que se recusam a fazer o papel de parcela ociosa da população economicamente ativa, o cerrado amazônico de matas, montes e rios que resistem a se tornar recursos naturais para a retomada do crescimento do PIB. Não é agora que o sertão deixará de ser, como tem sido, um espinho nas pretensões desta megaempresa brutalizante chamada de Brasil: não podemos deixá-lo deixar de sê-lo.

O sertão abriga o tipo de fantasia que combate, por didática confusão, a matriz antropocêntrica da rasa narrativa colonizadora, algo como aquilo que os antropófagos modernistas chamavam de obnubilação brasílica, o exercício “feroz” do “meio físico brasileiro, como irradiador e rector das mais violentas energias cósmicas”, sobre “a raça do europeu” (*Revista de Antropofagia*, citado em Nodari, 2008). São visagens arrepiantes das entidades do mato e miragens que flutuam nos caminhos intermináveis; quilombos e confederações de bárbaros; o tamanho do continente e as lonjuras sem descanso, que impressionaram o jesuíta que queria evangelizar e o bandeirante que queria explorar, o naturalista que queria entender e o antropólogo que queria explicar. E o que continua a assombrar todas as missões de industrialização e crescimento econômico, todas essas incursões de abate e aprisionamento, todo esse maldito

Ressertão

Everything that was, is the start of what is to come, we are always at the crossroads, in GS: V¹

You have to go back again, to the *sertão*. Principally to save it and, thus, also to save the last cosmic window, the final political breath. Before it is permanently discovered, fenced off, brutalized, and destroyed.

Much blood and ink have been spilled since the colonizing invasion, in attempts to account for this typically Brazilian fright, the *sertão*—its endless geography, its unusual ecology, its uncertain etymology, its bizarre cosmology... Since then, despite having been hymned and praised for that evil fury disguised as paternalism, what *sertão* sought to designate has terrified the *cosmocidal* project of the country's predatory elites, being both more and less than an uncertain geographic location, being everything that Brazil uselessly and violently refuses to be—the organization of indigenous peoples and the inhabitants of runaway slave communities who reject the role of the idle portion of the economically active population, the Amazonian savannah of forests, mountains, and rivers that resist becoming natural resources for the resumption of GDP growth. It is not now that the *sertão* will cease to be, as it has been, a thorn in the ambitions of this brutalizing mega-enterprise called Brazil: we cannot let it to cease to be.

The *sertão* is home to the kind of fantasy that fights, in didactic confusion, against the anthropocentric matrix of the shallow colonizing narrative, somehow like what the cannibalistic modernists called the Brazilian obnubilation, the “fierce”

exercise of the “Brazilian physical environment, as the irradiator and rector of the most violent cosmic energies,” on “the European race” (*Revista de Antropofagia* quoted in Nodari 2008). These are chilling visages of the forest entities and mirages that float on the endless paths; *quilombos* [fugitive slave communities] and confederations of barbarians; the size of the continent and the distances without rest, which impressed the Jesuit who wanted to evangelize and the *bandeirante* [pioneer] who wanted to explore, the naturalist who wanted to understand, and the anthropologist who wanted to explain. And what continues to haunt all the missions of industrialization and economic growth, all these incursions of slaughter and imprisonment, this whole damn enterprise of crown and colonist captaincies, government, and farmers and industrialists? What is it that persists as space and memory of the earth, as a vital expression of other ways of doing politics and culture, and which the dominant class and their representatives want to annihilate at all costs? As Riobaldo affirmed obsessively, this is everywhere. Fragilely and stubbornly. And it is, therefore, necessary to return to this ever-advancing step, after here, the seductive and terrifying vertigo of that which cannot be governed: relative of sextessence, neighbor of the fifth cardinal point, and friend of the fourth dimension—it is the third margin...There where amazement, escape, and creation combine, there is the entrance to the *sertão*. The amazement, yes, whose phonemic expression is written in punctuation marks, rather than syllables.

1 GS: V stands for *Grande sertão: veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*, 1956], a Brazilian literature masterpiece by João Guimarães Rosa. There are other references to this work throughout this text, such as, for example, when its main characters are mentioned: Riobaldo, Diadorim, and Hermógenes.—Trans.

empreendimento de Coroa e colonos capitães, de governo e fazendeiros e industriais? O que é que insiste como espaço e memória da terra, como expressão vital de outros modos de se fazer política e cultura e que os dominantes e seus mandatários querem a todo custo aniquilar? Pois, como Riobaldo afirmava obsessivamente, isto está em toda parte. Frágil e teimosamente. E é preciso, portanto, voltar a esse passo sempre adiante, depois daqui, vertigem sedutora e aterradora do que não se pode governar: parente da sextessência, vizinho do quinto ponto cardeal e amigo da quarta dimensão — é a terceira margem... Lá onde se conjugar o espanto, a fuga e a criação, ali estará a entrada do sertão. O espanto, sim, cuja expressão fonêmica escreve-se com sinais de pontuação, antes que com sílabas.

Na passagem do século XVIII para o XIX, “enquanto em Portugal o império se decompunha e o termo ‘sertão’ perdia os seus antigos sentidos de classificação e hierarquização dos espaços, voltando a guardar apenas o significado original de interior, no Brasil o processo inverso ocorria” (Santos, 2017, p. 354). Desde essa época, a ressignificação do sertão, processo não menos material do que simbolicamente efetivo, foi se tornando um dos pilares do soerguimento da “nação” do Brasil, a unidade territorial e espiritual (isto é, governamental) convenientemente propugnada, com fogo e sangue, pelos poderes centrais daquilo que era um ente político completamente anômalo à época, uma colônia alçada à condição de sede do próprio Império sob o qual era explorada. A partir de meados do século XIX, a enxurrada de discursos de todo tipo sobre o sertão (relatos de viagens, explorações científicas, relatórios administrativos, projetos políticos, romances e poemas...) revigoraria o sistema de oposições semânticas que é peculiar ao funcionamento material-semiótico (ou seja, político) desse misterioso vocábulo; pois é característico das imagens secularmente construídas sobre o sertão que “a designação sertaneja para ser formulada necessite de um contraponto que lhe forneça sentido por diferenciação. Isto é, o sertão só pode ser definido pela oposição a uma situação geográfica que apareça como sua antípoda”. (Moraes, 2002, p. 363).

O sertão é, portanto, o nome que se dá ao que, ainda que antes estivesse, viria somente depois. Como semanticamente oposto a costa litorânea, a engenho, às minas, a vila e cidade, a terreno conhecido e administrado, o sertão foi o nome encantado do avesso do ser, do Fora do projeto, do Outro do Brasil, um espaço considerado violento porque ainda não administrado pela violência oficial, dito incivilizado já que não submetido à barbárie da indústria escravista. E assim, entre formulações retóricas e incursões para apresamento de índios, canções bucólicas e incêndios de quilombos, discursos inflamados e desmatamentos, foi-se cercando o conceito e o cosmos do sertão, que foi deixando de ser um trecho cartográfico de medo e desprezo, uma “significativa mancha branca” no mapa do país, e se revelando como, na formulação de Dawid

■■■■■

In the transition from the 18th to the 19th century, “while in Portugal the Empire disintegrated and the term *sertão* lost its old meanings of the classification and hierarchization of spaces, retaining only the original meaning of the ‘interior,’ in Brazil the opposite occurred” (Santos 2017, 354). Since that time, the resignification of the *sertão*, a process no less materially than symbolically effective, was becoming one of the pillars of the raising up of the “nation” of Brazil, the territorial and spiritual (which is to say, governmental) unity conveniently advocated with fire and blood, by the central powers of what was a completely anomalous political entity at the time, a colony raised to the condition of the seat of the very Empire by which it was exploited. From the mid-19th century, the flood of discourses of every kind on the *sertão* (travel narratives, scientific explorations, administrative reports, political projects, novels, and poems...) would reinvigorate the system of semantic oppositions that is peculiar to the material-semiotic (i.e., political) functioning of this mysterious word; for it is characteristic of the images constructed, over centuries, about the *sertão* that “the term *sertaneja*, in order to be formulated, requires a counterpoint that lends it meaning by differentiation. In other words, the *sertão* can only be defined by opposition to a geographic situation that appears as its antipode.” (Moraes 2002, 363).

The *sertão* is, thus, the name given to that which, even though it was before, would only come to be afterwards. As semantically opposed to the littoral coast, the sugar mill, the mines, the town and the city, the known and governed terrain, the *sertão* was the enchanted name of the reverse of being, of the Outside the project, of the Brazil’s Other, a space deemed violent because it was not yet governed by official violence, labelled uncivilized for not being subject to the

barbarism of the slave industry. And so, between the rhetorical formulations and incursions to enslave Indians, bucolic songs and the burnings of *quilombos*, heated debates and deforestations, the concept and cosmos of the *sertão* was enclosed, and ceased to be a cartographic region of fear and contempt, a “significant white stain” on the map of the country, revealing itself as, in the formulation of Dawid. D. Bartelt (2009), “a socio-normative space,” which is to say a *way of life*. In the series of enunciations about the *sertão*, the method of semantic opposition gave rise to a negativistic conception of the *sertão* according to which all alternative ways of life and all the territorial recesses invisible to productivist and governmental regulation were being mislabeled as deficient, as if these ways of life and territories lacked the appropriate, concordant, and distinct way of being—namely, the way of submission, the reduction of Indian to worker, free person to slave, forest to farm, river to dam, community to enterprise.

After the century of gold and the first and “only experience of colonization with an urban base in Portuguese America” (Schwarcz and Starling 2015, 123), the administrative and economic network created in the region of the mines caused the *sertão* to shift ever further inwards (to the west bank of São Francisco River, where, for example, most of the scenes from *Grande sertão: veredas* [*The Devil to Pay in the Backlands*] take place) and to the north. As a result, the semiarid region of the country, long since stripped of Indians by the *bandeirantes* of São Paulo (though never completely) and reduced to a cattle shed and vassalage by the Casa da Torre,² was pejoratively glorified as a kind of center of the *sertão*; and, as always happens to the *sertão*, it was also targeted by the interests of entrepreneurs and, thus, of governors. But it didn’t work: in the semiarid region,

2 Casa da Torre was a major private enterprise, established under the Portuguese Crown orders, comprising almost all semiarid area of what is today known as the Northeastern Region (in other words, virtually everything that would later be referred to as *sertão*). Its farms for cattle raising and mineral prospection, allied to the ample use of servile labor, led many historians to classify it as a “feudal experiment” in the colony.—Trans.

D. Bartelt (2009), “um espaço sacionormativo”, vale dizer um *modo de vida*. No conjunto das enunciações sobre o sertão, o método de oposição semântica engendrou uma concepção negativista do sertão segundo a qual todos os modos de vida alternativos e todas as reentrâncias territoriais invisíveis à regulação produtivista e governamental foram sendo tachados de deficientes, como se lhes faltasse, a esses modos de vida e a esses territórios, o jeito adequado, concordante e distinto de existir — a saber, o jeito da submissão, a redução de índio a empregado, de livre a escravo, de floresta a fazenda, de rio a barragem, de comunidade a empresa.

Depois do século do ouro e da primeira e “única experiência de colonização de base urbana na América portuguesa” (Schwarcz e Starling, 2015, p. 123), a rede administrativa e econômica criada na região das minas fez com que o sertão fosse se deslocando cada vez mais para dentro (para a margem oeste do rio São Francisco, onde, por exemplo, se passa a maior parte das cenas do *Grande sertão: veredas*) e para o norte. Com isso, a região semiárida do país, depois de secularmente (mas nunca completamente) desindianizada pelos bandeirantes paulistas e transformada em celeiro de gado e vassalos pela Casa da Torre, foi pejorativamente glorificada como sendo uma espécie de sede do sertão; e, como sempre acontece com o sertão, foi também mirada pelos interesses de empreendedores e, portanto, de governantes. Só que não deu certo: no semiárido, o sertão regurgitou a máquina *cosmocida* feita de latifúndio, trabalho escravo e monocultura. O resultado, narrando em *time-lapse*, foi o longo século das tragédias ecológicas das secas (1870–2000) culminando no atual processo desenfreado de desertificação (cf. Perez-Marin, Cavalcanti et alii, 2012). Como os empreendedores de sempre não perdem tempo, se o agronegócio (*avant la lettre*) ali não podia mais extrair a riqueza dos recursos naturais, por conta da tragédia da seca, esta mesma tragédia seria sugada e retroalimentada como matéria de reenriquecimento do protoagronegócio, estratégia de mercado batizada de “indústria da seca”. Foi então neste cenário do semiárido que um complexo material e semiótico arregimentado por várias linhas de força, da literatura à política profissional, da administração governamental ao jornalismo, tentou prender o sertão, delimitá-lo, como objeto de memória e de exotismo; o lugar das inexpugnáveis tradições, dos fanatismos messiânicos, dos guerreiros do cangaço; onde o progresso não poderia chegar e uma miserável vulnerabilidade seria a regra.

A imposição da miséria como último símbolo do sertão se baseia nas premissas esdrúxulas de que o destino de qualquer território seria o de virar fazenda, indústria e empresa e de que existiria uma vocação inata para fornecedor de *commodities* e mão de obra escrava, resultando, portanto, que o território que não cumprisse esses preceitos seria um aleijão condenado à desgraça. A seca como catástrofe ecológica, naturalcultural, serviria, então, de imagem monumental para exemplificar a sorte que deveria aguardar um território desobediente. Porém, mesmo nesse complexo narrativo, o

the *sertão* regurgitated the *cosmocidal* machine composed of the big plantation, slave labor, and monoculture. The result, told in time-lapse, was the long century of the ecopolitical tragedies of droughts (1870–2000) culminating in the current unfettered process of desertification (cf. Perez-Marin, Cavalcante, et al. 2012). As entrepreneurs never waste time, if agribusiness (*avant la lettre*) could no longer extract wealth from the natural resources there, due to the tragedy of the drought, this same tragedy would be sucked up and fed back into the system as the raw material of the re-enrichment of proto-agribusiness, a market strategy dubbed “the drought industry.” So it was in this context of the semiarid region that a material and semiotic complex regimented by various lines of force, from literature to professional politics, from governmental administration to journalism, sought to detain the *sertão*, and delimit it, as an object of memory and exoticism; the place of inextinguishable traditions, of Messianic fanaticisms, of the warriors of the *cangaço*; which progress could not reach and where a miserable vulnerability was the rule.

The imposition of misery as the final symbol of the *sertão* is based on the bizarre premises that the fate of any territory is to become a farm, factory, or business, and that there exists an innate vocation to supply commodities and slave labor, ensuring that any territory that did not fulfill these expectations should be a freak condemned to disgrace. The drought as a natural-cultural ecopolitical catastrophe serves as a monumental image to exemplify the fate that awaits a disobedient territory. However, even in this complex narrative, the *sertão* as a form of existence, hidden in the productivist catastrophe, sparkles in the form of the allegation of a tragic need for drought, through the intuition that, somehow, the permanent stabilization of the anthropocentric tech-

niques (private property, monoculture, exploitation of labor, etc.) is impossible there, as in those journalistic-fictional episodes that describe, in the midst of the hecatomb, the recovery of subsistence techniques, temporary alliances, and the indigenous reinvention of the world. Where these lapses emerge, the battle against the technologies of the government, the productivist occupation of space, the patriarchal tradition, and exploitation of labor are reenacted.

■
If beneath the Equator the famous Foucaultian inversion makes sense, which states that politics is war by other means, the *sertão* may be the most qualified conceptual witness to attest to the deadly power of the arms and matchless heroes. I say conceptual witness because as the *sertão* does not have, strictly speaking, a specific location, its image/concept encompasses all the hut and hovel of the New World where vital expressions (ecosystems) exist which diverge from the project of universal enclosure.

In the transition from the 19th to the 20th century, the period of the rise of the hygienist and eugenicist policies in the urban centers, the “paradigmatic *sertão* and the national collective symbol” (Bartelt 2009, 255), in dispute between the groups scrabbling for control of the new republican order, was the autonomous community of Belo Monte, in the region of Canudos, in the interior of Bahia State. Having formed its nucleus around the electrifying figure of a wandering, millenarian preacher, Antônio the so-called Counsellor, the community of Canudos rapidly expanded, promoting the coexistence of diversified segments of the population: Indians, devout Catholics, runaway slaves, impoverished peasants, landless squatters, and possibly repentant but certainly well-concealed criminals, all

sertão como modo de existência, escondido na catástrofe produtivista, cintila sob a forma da alegação de uma necessidade trágica da seca, por meio da intuição de que, de alguma forma, a estabilização definitiva das técnicas antropocêntricas (propriedade privada, monocultura, exploração do trabalho etc.) é, ali, impossível, como, por exemplo, naqueles episódios jornalístico-ficcionais que relatam, no meio da hecatombe, o resgate de técnicas da subsistência, as alianças temporárias e a reinvenção indígena do mundo. Ali onde esses lapsos emergem, reencena-se o combate contra as tecnologias de governo, de ocupação produtivista do espaço, da tradição patriarcal e da exploração do trabalho.

■
Se do lado de baixo do Equador a famosa inversão foucaultiana fizer sentido, a que diz que a política é a guerra por outros meios, o *sertão* talvez seja a testemunha conceitual mais tarimbada para atestar o poder mortífero das armas e dos barões assinalados. Falo de testemunha conceitual porque como o *sertão* não tem, a rigor, uma localização específica, cabe em sua imagem/conceito toda loca e maloca do Novo Mundo onde persistem expressões vitais (ecossistemas) divergentes do projeto de cercamento universal.

Na passagem do século XIX para o XX, época de ascensão das políticas higienistas e eugênicas nos centros urbanos, o “*sertão* paradigmático e o símbolo coletivo nacional” (Bartelt, 2009, p. 255), em disputa nos grupos que se engalinhavam pelo controle da nova ordem republicana, foi a comunidade autônoma de Belo Monte, na região de Canudos, interior da Bahia. Tendo constituído seu núcleo em torno da figura eletrizante de um pregador andarilho e milenarista, Antônio cognominado Conselheiro, a comunidade dos canudenses foi sendo vertiginosamente ampliada, promovendo a convivência de segmentos diversificados: índios, beatos católicos, quilombolas, camponeses remediados, sitiante sem-terra e criminosos talvez arrependidos e certamente bem escondidos, todos igualmente escorchados pelas garras do governo de fazendeiros e comerciantes, e igualmente fugitivos para um modo de vida alternativo¹. Em oposição tanto aos latifúndios pecuaristas e algodoeiros quanto às vilas dominadas pelo coronelato, a comunidade autônoma de Belo Monte encarnou o quiasma do Brasil e do *sertão*, tão bem aproveitado na abundância dos oximoros criados por Euclides da Cunha: ao mesmo tempo urbana (estima-se que a comunidade tenha tido, em seu auge, de 25 a 30 mil habitantes) e rural (todos oriundos de fazendas, povoados, vilas, quilombos e aldeias ao redor), fundada sobre o mais tradicional catolicismo sertanejo e a mais libertária miragem messiânica, Belo Monte abrigava toda aquela “população suspeita e ociosa” (expressão do próprio Euclides) à margem da produção latifundiária e da curralização política da nação.

Após a rápida construção do que Bartelt chama de “consenso de extermínio” junto às correntes militares, aos partidos políticos, aos acadêmicos e jornalistas do eixo Salvador/São Paulo/Rio de Janeiro

1 O balanço historiográfico mais completo e a mais bem-sucedida tentativa de estabelecer os fatos da história do movimento canudense é a obra de Dawid D. Bartelt, *Sertão, república e nação* (2009). Acerca do extermínio da comunidade, ao lado do paradigmático *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, a célebre ficção histórica de Mario Vargas Llosa, *A guerra do fim do mundo* (1981), também fornece uma excelente aproximação imagética, apesar das incômodas passagens de “realismo grotesco”.

equally scarred by the claws of the government of farmers and merchants, and equally fugitives to an alternative way of life.³ In opposition both to the cattle ranchers and cotton farmers and the villages dominated by the ruling class, the autonomous community of Belo Monte embodied the chiasma of Brazil and the *sertão*, so well exploited in the abundance of oxymorons created by Euclides da Cunha: at once urban (it is estimated that the community had, at its peak, from twenty-five to thirty thousand inhabitants) and rural (all originally from farms, towns, settlements, *quilombos*, and nearby villages), founded on the most traditional *sertanejo* Catholicism and the most libertarian, Messianic mirage, Belo Monte sheltered that entire “suspect and idle population” (a phrase of Cunha himself) on the margins of plantation production and the political corralling of the nation.

Following the rapid construction of what Bartelt calls the “consensus of extermination” together with the military tendencies, political parties, academics, and journalists of the Salvador/São Paulo/Rio de Janeiro axis (not by accident, the three pioneering cities of the “opening up” of Lusitanian America), the intervention of the armed forces was invoked to save the country from its own people. From 1896 to 1897, during the course of three expeditions, the *sertão* was invaded by battalions fiercely repulsed by the Canudenses. A characteristic element of the capacity for resistance of the *sertanejos* impressed the invaders: their invisibility. No one could understand what this mixture of people and forest was, through which, in the words of one of the generals of the time, the “cruel *jagunços*” were “always invisible,” “covered by the thick caatinga scrub, vegetation suitable for hiding bandits” (quoted in Bartelt 2009, 207). From the point of view of the exterminating army, the alliance of resistance

between humans and the forest of the caatinga was conceived as a supernatural force; the *sertão* was once again a terrible phantom.

Following three defeats, the fourth expedition of the armed forces, quartered on Morro da Favela hill, exterminated the community, burned everything to the ground, cut the throats of the surviving men, and took the women and children to the capitals as prizes. The cosmopolitics of the existence and resistance of the community of Canudos, and their consequent destruction by the armed forces, at the request of the farmers and merchants of the region, put a curse on the country, barely glimpsed there, in the heat of war, by Euclides da Cunha: The “living Rock of the nation” had been unjustly slaughtered—something unforeseeable would unfold. It was thought that the last stronghold of the *sertão* had been annihilated, and that, henceforth, it could be raised to the condition of an ancestor of the nation, like the romanticized Indian. However, on the contrary, just like the living Indians, the *sertão* and the *sertanejos* flowed symbolically and effectively to the margins of the country. Over the following decades, descendants of Canudenses reorganized themselves into several alternative movements in the semiarid region (the communities founded by Father Ibiapina, who had been a precursor of the Counsellor, and by the priest Cícero, the rebellion of Caldeirão de Santa Cruz do Deserto and that of Pau de Colher...). Downtown Rio de Janeiro would be occupied by combatants and survivors of the massacre. The Morro da Providência hill would be rechristened Morro da Favela, indicating the besieging of Brazil by the remnants of the war of the *sertão*, harboring in the sanitized and eugenicist heart of the country’s capital, the vital and haunting emergence of the repressed image of the nation; the *sertão*, again.

3 The most complete historiographical assessment and the most successful attempt to establish the facts of the history of the Canudos movement is the work by Dawid D. Bartelt, *Sertão, república e nação* (2009). About the extermination of the community, alongside the paradigmatic *Os sertões* [Rebellion in the Backlands, 1902], by Euclides da Cunha, a famous historical novel by Mario Vargas Llosa, *The War of the End of the World* (1981), also provides an excellent imagetic approximation, despite the disturbing passages of “grotesque realism.”

(as três cidades pioneiras do “desbravamento” na América lusa, não por acaso), a intervenção das Forças Armadas foi obsecrada para salvar o país do seu próprio povo. De 1896 a 1897, durante três expedições, o sertão foi invadido por batalhões duramente repelidos pelos canudenses. Um elemento característico da capacidade de resistência dos sertanejos impressionou os invasores: a invisibilidade. Ninguém compreendia que tipo de amálgama entre povo e floresta era aquele, por meio do qual, nas palavras de um dos generais de então, os “perversos jagunços” eram “sempre invisíveis”, “acobertados pelas espessas caatingas, vegetação apropriada para esconder bandidos” (citado em Bartelt, 2009, p. 207). Do ponto de vista do Exército exterminador, a aliança de resistência entre os humanos e a floresta da caatinga foi concebida como força sobrenatural; o sertão era, mais uma vez, uma terrível assombração.

Depois de três derrotas, a quarta expedição das Forças Armadas, acastelada no morro da Favela, exterminou a comunidade, incendiou tudo, degolou os homens sobreviventes e levou as mulheres e crianças para as capitais, a título de prêmio. A cosmopolítica da existência e da resistência da comunidade dos canudenses e sua consequente destruição pelas Forças Armadas, sob o apelo de fazendeiros e empresários da região, selou uma maldição para o país, apenas mal vislumbrada ali, no calor da guerra, por Euclides da Cunha: a “rocha viva da nação” havia sido injustamente massacrada – algo imprevisível iria se desenrolar. Imaginou-se ter aniquilado o último reduto do sertão, que doravante poderia ser nominalmente elevado à condição de ancestral da nação, como o índio romantizado. Porém, pelo contrário, assim como os índios vivos, o sertão e os sertanejos transbordaram simbólica e efetivamente nas margens do país. Nas décadas seguintes, descendentes de canudenses se reorganizaram em vários movimentos alternativos no semiárido (as comunidades fundadas pelo padre Ibiapina, que tinha sido precursor de Conselheiro, e pelo padre Cícero, a rebelião de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e a de Pau de Colher...). O centro do Rio de Janeiro seria ocupado por combatentes e sobreviventes do massacre. O morro da Providência seria rebatizado de morro da Favela, indicando o cerco do Brasil pelo resto da guerra do sertão, alojando no coração higienizado e eugênico da capital do país a emergência vital e assombrosa da imagem recalçada da Nação; o sertão, de novo.

No dia 8 de maio de 2019, o governador do Rio de Janeiro, Wilson Witzel, sobrevoou de helicóptero as favelas do Frade, Areal, Belém e Camorim, na cidade de Angra dos Reis, na companhia do prefeito Fernando Jordão e de policiais civis e militares. No vídeo, amplamente divulgado na internet, entre os disparos de metralhadora efetuados na direção das comunidades, o governador discursa, dizendo em certo trecho: “Vamos acabar com a bandidagem que aterroriza [a cidade]. Acabou a bagunça. Vamos colocar ordem na

On May 8, 2019, the governor of Rio de Janeiro State, Wilson Witzel, took a helicopter flight over the favelas of Frade, Areal, Belém, and Camorim, in the city of Angra dos Reis, in the company of Mayor Fernando Jordão, and civil and military police officers. In the video, widely disclosed on the Internet, between machine-gun shots fired in the direction of the communities, the governor pontificates, saying at one point: “Let’s get rid of the bandits that terrorize [the city]. This chaos is over. Let’s put the house in order.”⁴ This attitude of the governor, disseminated for decades by the authorities of the great cities of the country, has gained still more deadly force since the federal intervention in public safety policy in the capital of Rio, delivered to the armed forces by the then-President Michel Temer in February 2018. In the eleven months following the declaration of the intervention, the city would witness the sensationalized assassination of Councilor Marielle Franco and her driver, Anderson Gomes, the intensification of invasions, battles, and shootings in the favelas and on public roads, the permanence of ultrahigh rates of violent deaths and, especially, the vertiginous rise of levels of police lethality, with 1,185 people having been killed by the security forces during the intervention.⁵ The toxic quality of the discourse that dominated this period, of the social cleansing performed by bullet and blood, played an important role, ultimately and among other decisive factors, in the election that has raised to the command of the country a group of low thanatophiles who took on the assignment of suppressing everything that represents an alternative way of life to the slavocratic and *cosmocidal* domination of the capital and its armed forces—starting with the rapid strangling of public policies and government instances slowly and painstakingly constructed since the advent of the

Constitution of 1988, in an attempt to give Brazil a vestige of civility.

If at this very moment the alliance of the powerful proceeds to remove its masks and discard any civilized mediation, it remains striking that the entire negativistic discursive complex historically created around the *sertões*, as a stimulus and justification for all the exterminations, is now being openly used to refer to encampments of landless rural workers, to the settlements of the agrarian reform, indigenous villages, the *quilombola* communities, the traditional peoples of the rural world, and all those autonomous peoples of the big cities, the homeless camps, the street people, the collective residences of artists, and, principally, the massed communities of the favelas. It is not hard to note the discursive continuity between the reports of the history of the *sertão* and the reports of the marginal communities in the major cities of the country. Even today, the metonymic definition that the Houaiss Dictionary provides of ‘favela’ vividly recalls the terms with which the fear of not-so-distant centuries spoke of the *sertão*: “a place that creates a bad impression, being disorganized, having an unpleasant appearance and/or being inhabited or frequented by poor people.” This historical link was already made there in the sanitariat hysteria of the early 20th century. Soon after the massacre of Canudos and the invention of the favela in the federal capital by its survivors, the chronicles of daily life and the clinical exhortations revealed the inversion of the public order. In 1908, climbing the Morro de Santo Antônio hill, the flaneur João do Rio would be astonished: “On one side and the other, narrow houses, made of sections of crates with fences, indicating backyards.... We were in a small holding, in the *sertão*, far from the city” (quoted in Souza 2017, 78). Ten years later, the physician and literary critic Afrânio Peixoto denounced the

4 According to the digital edition of the newspaper *O Dia*, available at <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2019/05/5639169-core-faz-megaoperacao-em-comunidades-de-angra-dos-reis.html> (in Portuguese). All websites mentioned in this text were accessed in April 2019.

5 See the preliminary analysis in the digital edition of the *Folha de S. Paulo*, available at <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/intervencao-no-rio-chega-ao-fim-com-menos-roubos-mas-sem-reduzir-mortes-violentas.shtml> (in Portuguese).

2 Conforme edição digital do jornal *O Dia*, disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2019/05/5639169-core-faz-megaoperacao-em-comunidades-de-angra-dos-reis.html>. Todos os websites mencionados neste texto foram acessados em abril de 2019.

3 Ver o balanço preliminar na edição digital da *Folha de S. Paulo*, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/intervencao-no-rio-chega-ao-fim-com-menos-roubos-mas-sem-reduzir-mortes-violentas.shtml>.

casa”². Esse discurso do governador, semeado há décadas pelas autoridades das grandes cidades do país, ganhou uma força ainda mais mortífera desde a intervenção federal na segurança pública da capital do Rio, entregue às Forças Armadas pelo então presidente Michel Temer, em fevereiro de 2018. Nos onze meses de duração do decreto de intervenção, a cidade veria o assassinato espetacularizado da vereadora Marielle Franco e seu motorista, Anderson Gomes, a intensificação de invasões, combates e tiroteios nas favelas e em vias públicas, a permanência dos índices altíssimos de mortes violentas e, principalmente, o pico vertiginoso do índice de letalidade policial, com 1.185 pessoas tendo sido assassinadas pelas forças de segurança durante a intervenção³. A qualidade tóxica do discurso que dominou esse período, de higiene social feita com bala e sangue, cumpriu um papel importante, por fim e entre outros fatores decisivos, na eleição que alçou ao comando do país um grupo de baixa tanatofilia que se atribui a missão precípua de sufocar tudo o que sequer lembre modos de vida alternativos à dominação escravista e *cosmocida* do capital e de suas forças armadas – a começar pela rápida asfixia das políticas públicas e instâncias governamentais construídas lenta e sofridamente desde o advento da Constituição de 1988 para tentar dar ao Brasil um vislumbre de civilidade.

Se neste exato momento a aliança dos poderosos se empenha em retirar suas máscaras e descartar qualquer mediação civilizada, não deixa de ser impressionante que todo o complexo discursivo negativista historicamente sedimentado sobre os sertões, como estímulo e justificativa a todos os extermínios, esteja em franco uso oficial para se referir, agora, aos acampamentos de trabalhadores rurais sem-terra, aos assentamentos da reforma agrária, às aldeias indígenas, às comunidades quilombolas, aos povos tradicionais do mundo rural e a todos aqueles povos autônomos das cidades grandes, os acampamentos de sem-teto, o povo de rua, as casas de convivência de artistas e, principalmente, as comunidades multitudinárias das favelas. Não é difícil de verificar a continuidade discursiva entre os relatos da história do sertão e os relatos das comunidades periféricas nas grandes cidades do país. Ainda hoje, a definição metonímica que o dicionário Houaiss dá de favela relembra vividamente os termos com que o susto de séculos não tão distantes falava do sertão: “lugar que cause má impressão por ser desorganizado, por ter aparência desagradável e/ou por ser habitado ou frequentado por pessoas pobres”. Esse *link* histórico já era feito ali mesmo no alvoreço sanitaria do início do século XX. Logo após o massacre de Canudos e a invenção da favela na capital federal pelos seus sobreviventes, as crônicas do cotidiano e as exortações clínicas denunciavam a reversão da ordem urbana. Em 1908, subindo o morro de Santo Antônio, o *flaneur* João do Rio iria se assombrar: “De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão com cercados, indicando quintais (...). Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade” (citado em Souza, 2017, p. 78). Dez anos depois, o médico e crítico literário Afrânio Peixoto denunciava a doença

public health hazard represented by the occupations of the hills surrounding the city: “Let us not deceive ourselves, ‘our *sertão*’ begins at the sides of the [Rio Branco] Avenue” (quoted in Hochman 1998, 217).

In both cases, for the favela and the *sertão*, the lack of any public state policy other than armed force not only does nothing to prevent but feeds the cycle of violence back into the system, through the effort at extermination; and the treatment dispensed by the market, that of the slave warehouse, the army deposit of manual labor to be exploited and discarded at will—which is how big agriculture treated the *sertão*, and how the gated community treats the favela—is accompanied by misery and daily humiliations, the accusation of sedition, and the suffocation of everything else. The battle continues in the *sertões*, in the favelas and beyond. If the *sertões*-favelas and the forest-villages so frighten the capitalist-governmental alliance, it is because they are cosmopolitical territories that sustain the possibility of the continuation of the vital drift of the world, of difference, of coexistence and creation, centers of irradiation of that which cannot become merchandise.

■

We are in the midst of the final battle. This is a one-sided war with a thousand and one resistances. It is a battle because what is at stake is the very possibility of constituting worlds against their own destruction. The ongoing *cosmocide*⁶ is attested with increasing abundance, increasing precision, and increasing anguish by the natural sciences. We are living not only in an ever-swifter collapse of the model of civilization we know, but we also know now that this catastrophe is an effect of the foolish actions of the voluptuous ruling segment of this same globalized

civilization, which even incorporates the name of its species into the new geologic era, the Anthropocene; and that it, the catastrophe, will directly affect those who have least or no responsibility for it, humans and other species peoples, that are being either kidnapped, confined, and murdered on an industrial scale and method (as is the case of the animal holocaust, and the transformation of the life of entire species into cheap protein market), or are having their territories invaded and pillaged, being robbed, trapped, exploited or simply annihilated at computational speed (as in the case of the indigenous peoples of the entire world, of ecosystems, and animal and plant species victimized by the sixth extinction).⁷

It is a final battle because all this has acquired a dramatic chapter, worthy of the most sophisticated thrillers of literature and cinema, which is the political rise, in various parts of the world, of groups that cultivate a firm devotion to destruction and death. Called the “far right” due to academic and journalistic reticence about using its real name, this renewed fascism is the accelerator of death: everywhere they have achieved power—in the Philippines, in Hungary, in the USA, in Brazil, in Italy—these fascist groups are committed to attacking minority social segments, destroying political institutions that could serve as a counterweight to the barbarism and disseminating a shameless discourse of hatred and the death drive. One of its principal political banners is the denial of the environmental collapse, by that which has been rightly called carbo-fascism,⁸ and also because the immediate sociopolitical corollary of this collapse is what most interests these groups: the end of civilization as we know it, the destruction of all bonds of community and solidarity, and the universal domination of hatred. Its motto was aptly captured in a poster seen recently in the

6 The term appears, perhaps for the first time, in an article by Jean-Cristophe Goddard (2017).

7 See the essay-intervention by Deborah Danowski (2018) on the nefarious conjunction of these phenomena and their unifying factor, the negationist (im)posture (of the holocaust, of the meat industry, of the climate...).

8 Cf. <https://subspacealteritatis.wordpress.com/2018/11/06/bolsonaro-trump-duterte-o-crescimento-de-um-carbofascismo-jean-baptiste-fressoz/> (in Portuguese).

4 O termo aparece, talvez pela primeira vez, em artigo de Jean-Cristophe Goddard (2017).

5 Ver o ensaio-intervenção de Deborah Danowski (2018) sobre a conjunção nefasta desses fenômenos e seu fator de unidade, a (im)postura negacionista (do Holocausto, da indústria da carne, do clima...).

pública nas ocupações dos morros que cercavam a cidade: “não nos iludamos, o ‘nosso sertão’ começa para os lados da Avenida [Rio Branco]” (citado em Hochman, 1998, p. 217).

Num e noutro casos, para a favela e para o sertão, a ausência de qualquer política pública estatal que não seja a força armada não apenas não impede, como retroalimenta, pela tentativa de extinção, o ciclo de violência; e o tratamento dispensado pelo mercado, o de armazém escravista, depósito do exército de mão de obra a ser explorado e descartado conforme a conveniência — assim a fazenda tratava o sertão, assim o condomínio trata a favela — é acompanhado pelo achaque e pela humilhação cotidianas, pela acusação de sedição e o sufocamento de tudo o mais. A batalha prossegue nos sertões, nas favelas e além. Se os sertões-favelas e as aldeias-florestas assombram tanto a aliança capitalista-governamental é porque são territórios cosmopolíticos que sustentam a possibilidade da continuação da deriva vital do mundo, da diferença, da convivência e da criação, centros de irradiação daquilo que não pode virar mercadoria.

■

Estamos em plena batalha final. Trata-se de uma guerra de um lado só e de mil e uma resistências. É uma batalha porque está em jogo a possibilidade mesma de se constituir mundos contra sua destruição. O *cosmocídio*⁴ em curso é atestado com cada vez mais abundância, cada vez mais precisão e cada vez mais angústia pelas ciências da natureza. Estamos vivendo não apenas na cada vez menos lenta entrada no colapso do modelo de civilização que conhecemos, como também sabemos agora que esta catástrofe é um efeito das ações inconsequentes da parcela suntuária e dirigente desta mesma civilização globalizada, que até assina o nome de sua espécie na nova era geológica, o Antropoceno; e que ela, a catástrofe, vai atingir em cheio os povos que menos ou nenhuma responsabilidade têm pelo caso, povos humanos e povos de outras espécies, que estão sendo ou sequestrados, confinados e assassinados em escala e método industriais (é o caso do holocausto animal, da transformação da vida de espécies inteiras em mercado de proteína barata), ou estão tendo seus territórios invadidos e pilhados, sendo roubados, enclausurados, explorados ou simplesmente aniquilados com rapidez computacional (é o caso dos povos indígenas do mundo inteiro, dos ecossistemas e das espécies animais e vegetais vitimadas pela Sexta Extinção)⁵.

É batalha final porque tudo isso ganhou um capítulo dramático, digno dos suspenses mais sofisticados da literatura e do cinema, que é a ascensão política, em diversas partes do mundo, de grupos que cultivam uma firme devoção à destruição e à morte. Chamados de “extrema-direita” pelo pudor acadêmico e jornalístico de relevar o verdadeiro nome, este fascismo renovado é o acelerador da morte: em todas as partes onde chegou ao poder — nas Filipinas, na Hungria, nos EUA, no Brasil, na Itália — esses grupos fascistas

sertão of Minas Gerais: “Profit above everything, mud on top of everything.”⁹

For all these reasons, it is no exaggeration to say that we are in the final battle and it is fought not only in our bodies, but even deeper, in the networks that constitute the bodies, at the root of the real, threatening to open an ominous hole in the present, as the preceding wars did, in addition to putting an end to memory and undermining the proliferation of the diversity of life. That is why we also say *cosmocide*, because it is not only the bodies (the people, the species) that are being rendered extinct, but also their vital fabric, the diversity of worlds within the world, extending from the genocide of Indians and blacks to the *ecocide* of the biomes, from the attacks on the LGBT population to the burning of favelas in São Paulo. The *cosmocide* is a total war, which, although it has already started, has not yet been declared, and which the government of the fascists daily seek to make manifest.

If fascism is, as Marco Antônio Valentim (2018) warns, the official political regime of the Anthropocene, everything that was referred to as the *sertão* in the history of Brazil lies outside this regime, as a vital expression of active resistance and as a privileged target of the destroying fury: the forests and favelas and *quilombos* and settlements and villages, all these ecosystems of resistance that remain, proliferating their ways of life. If it is not possible to indicate precisely where the *sertão* is, whether it is in the interior of the Northeast or at the end of Avenida Brasil, in the Xingu forests or in an occupation of homeless people in São Bernardo, it is known, however, that wherever the *sertão* is, there one will find the Outside of the world’s enclosing. And if the war machine of fascism proceeds to capture States and nations, everything that was referred to as the *sertão* in these lands contrasted with the nation, with the

State, and with war: from Canudos to the enchanted territory of Diadorim and Hermógenes, it is in the *sertão* that the battle against total war is fought. Not to win an unwinnable war—but to stop war, to eliminate war.

The world’s enclosing project advances with firepower, targeting the bodies and vital networks that engender the bodies, destroying the *sertões* and expanding the deserts; it is necessary to resist them on both fronts, with the magic of gestures and the effectiveness of words, with the strength of political imaginations and with cosmopolitical alliances: with the forest and the school, because the forest is a school;¹⁰ with the *sertão* and art, because the *sertão* is art. As long as the earth allows and we resist, the *sertões* that the South American wing of the neofascist vanguard seeks to destroy, these people, these forests have never ceased, they do not cease, and will never cease to be there.

REFERENCES

- Bartelt, Dawid D. 2009. *Sertão, república e nação*. Translated by Johannes Krestschmer and Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Edusp.
- Birman, Joel. 2009. “Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 16, no. 1 (Rio de Janeiro): 195–216.
- Danowski, Deborah. 2018. *Negacionismos*. São Paulo: n-1 edições (Pandemia series).
- Goddard, Jean-Cristophe. 2017. “Idiotia branca e cosmocídio: uma leitura de *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert.” *R@u Revista de Antropologia da UFSCar* 9, no. 2, supplement (July/December): 29–38.
- Hochman, Gilberto. 1998. “Logo ali, no final da avenida: Os sertões redefinidos pelo movimento sanitário da Primeira República”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos* 5, supplement (July): 217–235.
- Mbembe, Achille. 2018. *Crítica da razão negra*. Translated by Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.

9 This is a clear reference to current Brazilian President Bolsonaro’s motto: “Brazil above everything, God above everyone.” The pun is intended on Brumadinho and Mariana dams, both in the state of Minas Gerais, that suffered catastrophic failures, leaving hundreds dead.—Trans.

10 The expression “the forest is a school,” so simple and so profound, is from the psychoanalyst Flávia Cera.

6 Cf. <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/06/bolsonaro-trump-duterte-o-crescimento-de-um-carbofascismo-jean-baptiste-fressoz/>.

7 A expressão “floresta é escola”, tão simples e tão profunda, é da psicanalista Flávia Cera.

se empenham em atacar segmentos sociais minoritários, destruir instituições políticas que poderiam servir de contrapeso à barbárie e difundir uma discursividade sem vergonha do ódio e do desejo de morte. Uma de suas principais bandeiras políticas é a negação do colapso ambiental, pelo que vem sendo chamado justamente de carbofascismo⁶, e também porque o imediato corolário socio-político desse colapso é o que mais interessa a esses grupos: o fim da civilização tal como a conhecemos, a destruição de todos os laços de comunidade e solidariedade e o domínio universal do ódio. Seu lema foi muito bem captado por um cartaz visto por estes tempos no sertão das Minas Gerais: “Lucro acima de tudo, lama em cima de todos”.

Por tudo isso é que não é exagerado dizer que estamos na batalha final e ela é travada não só nos corpos, mas ainda mais fundo, nas redes que constituem os corpos, na raiz do real, ameaçando abrir um buraco ominoso no presente, como o fizeram as guerras precedentes, além de pôr um fim à memória e comprometer a proliferação da diversidade da vida. Por isso também que se diz *cosmocídio*, porque não apenas os corpos (as pessoas, as espécies) estão sendo extintos, mas também suas tramas vitais, a diversidade de mundos dentro do mundo, que se estende do genocídio de índios e negros ao *ecocídio* dos biomas, dos ataques à população LGBT ao incêndio de favelas em São Paulo. O *cosmocídio* é uma guerra total, que embora já viesse ocorrendo, não estava declarada, e que agora o governo dos fascistas se empenha diuturnamente em deixar claro.

Se o fascismo é, como alerta Marco Antônio Valentim (2018), o regime político oficial do Antropoceno, tudo aquilo que foi chamado de sertão na história do Brasil está do lado exterior desse regime, como expressão vital da resistência ativa e como alvo privilegiado da sanha destruidora: as florestas e favelas e quilombos e assentamentos e aldeias, todos esses ecossistemas de resistência que permanecem proliferando seus modos de vida. Se não se pode apontar onde seja o sertão exato, se ele fica no interior do Nordeste ou no fim da avenida Brasil, nas matas do Xingu ou em uma ocupação de sem-teto em São Bernardo, sabe-se, porém, que onde estiver o sertão aí estará o lado de Fora do projeto de cercamento do mundo. E se a máquina de guerra do fascismo vem capturando Estados e nações, tudo o que se chamou de sertão nessas terras contrastava com a nação, com o Estado e com a guerra: de Canudos ao território encantado de Diadorim e Hermógenes, no sertão é onde se trava a batalha contra a guerra total. Não para vencer uma guerra invencível — para parar a guerra, eliminar a guerra.

O projeto de cercamento do mundo avança com poder de fogo, mirando os corpos e as redes vitais que engendram os corpos, destruindo os sertões e alargando os desertos; é preciso fazer-lhes resistência nas duas frentes, com a magia dos gestos e a efetividade das palavras, com a força das imaginações políticas e com as alianças cosmopolíticas: com a floresta e a escola, porque floresta é escola⁷; com o sertão e a arte, porque sertão é arte.

Moraes, Antônio Carlos R. 2002. “O Sertão: um ‘outro’ geográfico”. In *Cadernos de Literatura Brasileira*. Special commemorative edition of *Os sertões*, v. 13–14. São Paulo: IMS, 360–369.

Nodari, Alexandre. 2008. “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”. In *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS. <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>.

Perez-Marin, A. M., and A. M. B. Cavalcante, et alii. 2012. “Núcleos de desertificação no semiárido brasileiro: ocorrência natural ou antrópica?” *Revista Parcerias Estratégicas* 17, no. 34 (January–June). Brasília: CGEE/SAE, 87–106.

Riaviz, Vanessa Nahas. 2003. “Rastros freudianos em Mário de Andrade.” PhD diss., PPGLit/UFSC.

Santos, Marcio Roberto A. 2017. *Rios e fronteiras: conquista e ocupação do sertão baiano*. São Paulo: Edusp.

Schwarcz, Lília Moritz, and Heloisa Murgel Starling. 2015. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Silva, Gerardo. 2013 “ReFavela (notas sobre a definição de favela)”. *Revista Lugar Comum*, no. 39.

Souza, Daniella S. 2017. *Favela, o “‘sertão’ da cidade”: o arraial de Canudos no imaginário acerca das primeiras favelas cariocas*. Monograph. History Department/PUC-Rio.

Valentim, Marco Antônio. 2018. *Fascismo: a política oficial do Antropoceno*. Interview. <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/584155-fascismo-a-politica-oficial-do-antropoceno-entrevista-especial-com-marco-antonio-valentim>.

Enquanto a Terra permitir e nós resistirmos, os sertões que o braço sul-americano da vanguarda neofascista pretende massacrar, estes povos, estas florestas nunca cessaram, não cessam e nunca cessarão de estar aí.

REFERÊNCIAS

BARTELT, Dawid D. *Sertão, república e nação*. Tradução de Johannes Krestschmer e Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Edusp, 2009.

BIRMAN, Joel. “Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 16, n. 1, Rio de Janeiro, 2009, pp. 195–216.

DANOWSKI, Deborah. *Negacionismos*. São Paulo: n-1 edições (série Pandemia), 2018.

GODDARD, Jean-Cristophe. “Idiotia branca e cosmocídio: uma leitura de *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert.” *R@u Revista de Antropologia da UFSCar*, vol. 9, n. 2, suplemento, jul/dez, 2017, pp. 29–38.

HOCHMAN, Gilberto. “Logo ali, no final da avenida: Os sertões redefinidos pelo movimento sanitaria da Primeira República”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, vol. 5 (suplemento), julho, Rio de Janeiro, 1998, pp. 217–235.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MORAES, Antônio Carlos R. “O Sertão: um ‘outro’ geográfico”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Edição especial comemorativa de *Os sertões*, v. 13–14. São Paulo: IMS, 2002, pp. 360–369.

NODARI, Alexandre. “Modernismo obnubilado: Araripe Jr. precursor da Antropofagia”. In: *Anais do VIII Seminário Internacional de História da Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>.

PEREZ-MARIN, A. M., CAVALCANTE, A. M. B., et alii. “Núcleos de desertificação no semiárido brasileiro: ocorrência natural ou antrópica?”. *Revista Parcerias Estratégicas*, v. 17, n. 34, jan–jun. Brasília: CGEE / SAE, 2012, pp. 87–106.

RIAVIZ, Vanessa Nahas. *Rastros freudianos em Mário de Andrade*. Tese de doutorado. PPGLit/UFSC, 2003.

SANTOS, Marcio Roberto A. *Rios e fronteiras: conquista e ocupação do sertão baiano*. São Paulo: Edusp, 2017.

SCHWARCZ, Lília Moritz, e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Gerardo. “ReFavela (notas sobre a definição de favela)”. *Revista Lugar Comum*, n. 39, 2013.

SOUZA, Daniella S. *Favela, o “‘sertão’ da cidade”: o arraial de Canudos no imaginário acerca das primeiras favelas cariocas*. Monografia. Departamento de História/PUC-Rio, 2017.

VALENTIM, Marco Antônio. *Fascismo: a política oficial do Antropoceno*. Entrevista, 2018. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/584155-fascismo-a-politica-oficial-do-antropoceno-entrevista-especial-com-marco-antonio-valentim>.



LISE LOBATO
As facas de meu pai, 2005
Detalhe [Detail]

MABE BETHÔNICO

Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino

1. Cercas são linhas divisórias que distanciam fisicamente, simbolicamente.

Divisão é desunião, é operação inversa da multiplicação e é também compartimento, departamento. Se departamento, repartição ou divisão definem lugares burocráticos, a cerca burocratiza um dado lugar.

<(…) Do alto de um morro qualquer/ ou da Serra dos Cavalos, vejo as cercas de avelozes/ que são verdes intervalos/ dividindo terras secas/ onde só cresce o abandono,/ mostrando a qualquer passante/ que o nada também tem dono. (...) Carlos Pena Filho, “O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão”>

2. Cerceamento é ato de cortar pela raiz e é também cercadura: imposição de limite, restrição. Uma restrição é uma limitação: ação de tornar menor, diminuir. Restringir torna pequeno o que era vasto; o que era inteiro fica desunido. Cerca é partilha: partir e repartir não é unir. Se o que une é maior que o que separa, menos cercas, mais passagens.

<No Nordeste as formas de passagem usadas para ultrapassar as cercas recebem denominações diversas, como, por exemplo, passadores, passadiços e saltadores. No Piauí, (...) as mais usuais e que demonstram maior arte na construção são as cancelas, as porteiras e os portões. Edna Ferreira Chaves et al., *Conhecimento tradicional – A cultura das cercas de madeira no Piauí*>

3. A cerca satisfaz mais uma necessidade mental que uma necessidade material, ela é construída sobre medo e ansiedade; piores que inimigos, ameaçam quem está dentro da área cercada, que é cercada para a sensação de segurança, não para segurança. Assim, o que se constrói não é um cercado, mas uma mentalidade, diminuída na limitação de um perímetro.

<(…) Cantar pois é mais que um prazer/ quando as vozes brotam de forças em movimento/ que ao som suave de belas melodias elevam foices/ e facões rompendo cercas, retirando mourões para ver nascer o novo dia. (...) Ademar Bogo, “Terra sertaneja”>

4. Cerca é muramento colocado em torno de uma coisa para que a defina. Ela rodeia, circula, gira em torno, contorna, dá volta. O movimento do cerco é demarcado por materiais sobre um lugar, de um ponto a outro ou de um ponto até ele mesmo, o que faz perder seu

An extensive definition of fence, a feminine noun

1. Fences are dividing lines that separate physically and symbolically.

Division is disunion; it is the inverse operation of multiplication and is also compartmentalization and departmentalization. If department, sector, or division define bureaucratic places, the fence bureaucratizes a given place.

<... *From the top of any hill/or the Serra dos Cavalos, I see the fences of pencil cacti/that are green intervals/dividing dry lands/where only abandonment grows,/showing any passerby/that nothingness also has an owner....* Carlos Pena Filho, “O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão”>

2. Fencing is the act of cutting by the root and is also enclosure: the imposition of limits, restriction. A constraint is a limitation: the action of becoming less, reduction. Restricting makes small what was vast; what was whole becomes divided. A fence is partition: parting and distributing is not uniting. If what unites is greater than what separates, fewer fences, more passages.

<*In the Northeast, the forms of navigation used to surpass fences have different names, such as passers, walkways, and jumpers. In Piauí,... the most common, and which demonstrate the most fabulous art in their construction, are the barriers, the gatekeepers, and the gates.* Edna Ferreira Chaves et al., *Conhecimento tradicional – A cultura das cercas de madeira no Piauí*>

3. The fence satisfies more a mental than a material need; it is built on fear and anxiety; worse than enemies, they threaten whoever is within the surrounded area, which is surrounded for a sense of security, not for security. Thus, what is built is not a fence, but a mentality, diminished in the limitation of a perimeter.

<... *Singing is, therefore, more than a pleasure/when the voices spring from moving forces/which, to the gentle sound of beautiful melodies, raise scythes/and machetes breaking fences, removing posts to see the new day rise...*> Ademar Bogo, “Terra sertaneja”>

4. A fence is a wall placed around a thing to define it. It surrounds, encircles, revolves around, surrounds, goes round. The movement of the fence is demarcated by materials in a place, from one point to another, or from one point to itself, which makes it lose its start. A fence is a crop of stone, cement, or brick, stick, with or without wire; in turn, with or without barbs, a usually prickly plant, shrubs, etc. It's also a metaphor.

<... *He fought against fences. /All the fences./The fences of fear./The fences of hatred./The fences of the earth./The fences of hunger./The fences of the body./The fences of the big plantation....* Pedro Tierra, “A morte anunciada de Josimo Tavares”> <*The fence of my dog-being is my freedom; it's hard to keep a dog free these days.* Tomás de Moura>

5. A fence is a material form that indicates difference between one and the other side, even if no difference exists between them. It is an element that organizes segregation. It is a geometric impulse as regulation and a traced separator of things, people, spaces: it defines the start of hospitality for those who enter it, the start of hostility for those who are kept out.

<*In Cerca Real do Macaco, capital of the Quilombo dos Palmares, located in Serra da Barriga, in Alagoas, three adjacent fences stretched for five kilometers and functioned as barricades against the enemies.* Décio Freitas, *Palmares, a guerra dos escravos*>

6. A fence can let you see from the inside and the outside, or it can be a wind-break like a screen that lets you see through the cracks, or over or under it. A fence is a porous barrier. Depending on the material; if it cuts, the fence ceases to be a limitation and embodies dehumanization. For the construction of a barbed-wire (and electric) fence, the desire of the body to cross the fence, and thus the intention to injure this body, is assumed. The fence then incorporates fields of struggle and tension.

<*Damn all fences!! Damn all private property/which deprives us of livings and love!! /Damn all laws,/*

princípio. Cerca é semeio de pedra, cimento ou tijolo, pau, com ou sem arame; por sua vez, com ou sem farpa, planta normalmente espinhosa, arbustos etc. É também metáfora.

<(...) *Lutou contra cercas./ Todas as cercas./ As cercas do medo./ As cercas do ódio./ As cercas da terra./ As cercas da fome./ As cercas do corpo./ As cercas do latifúndio.* (...) Pedro Tierra, “A morte anunciada de Josimo Tavares”> <*A cerca do meu ser-cão é a minha liberdade, é difícil manter cachorro solto hoje em dia.* Tomás de Moura>

5. Cerca é uma forma material que indica diferença entre um e outro lado, mesmo se diferença entre eles não exista. É elemento que organiza a segregação. É impulso geométrico como regulação e traçado separador de coisas, pessoas, espaços: define o começo da hospitalidade para quem adentra, o princípio de hostilidade para quem é mantido fora.

<*Em Cerca Real do Macaco, capital do Quilombo dos Palmares, localizada na Serra da Barriga, em Alagoas, três cercas adjacentes estendiam-se por cinco quilômetros e funcionavam como barricadas contra os inimigos.* Décio Freitas, *Palmares, a guerra dos escravos*>

6. Uma cerca pode deixar ver por dentro e ver por fora ou pode ser anteparo cerrado como tapume que deixa ver por frestas ou por cima ou por baixo. Cerca é barreira transponível. Dependendo do material, se cortante, a cerca deixa de ser limitação e se faz desumanização. Para a construção da cerca farpada (e elétrica), assume-se o desejo do corpo de atravessar a cerca e, assim, pretende-se ferir esse corpo. A cerca passa a incorporar campos de luta e tensão.

<*Malditas todas as cercas!! Malditas todas as propriedades privadas/ Que nos privam de viver e amar!!/ Malditas sejam todas as leis,/ Amanhadas por umas poucas mãos,/ Para amparar cercas e bois/ e fazer da terra escrava/ e escravos os homens!!* D. Pedro Casaldáliga>

7. A cerca como matéria ativa e interconectada dá forma a condições políticas e à comunicação; interliga pontos de rejeição formando barreira; associa pontos de insegurança delimitando medo; restringe fluxos designando repulsa e propondo fronteira. Une em campo de força o que está dentro em oposição ao que resiste a estar incorporado, ou vice-versa: une em resistência o que está fora, em rejeito ao confinamento que é delimitado.

<*Entre a seca e a cerca há uma tensão dramática entre palavras quase parônimas.* Martine Kunz>

8. Cerca é cicatriz no território e princípio ativo na constituição de intervalos antagônicos (entre permissão e proibição, entre o que é público e o que é restrito aos outros, entre dentro daquilo que está fechado e aquilo que está em outras partes, produtivo e abandonado, confinado e solto etc.). A cerca resguarda privações e concede visibilidade à cisão de coisas similares ou de coisas diferentes normalmente interligadas em relações de ‘mais e menos’.

produced by a few hands,/To support fences and oxen/ and make slaves of the land/and men!! D. Pedro Casaldáliga>

7. The fence as active and interconnected matter lends form to political conditions and communication; it interconnects points of rejection forming a barrier; it associates points of insecurity delimiting fear; it restricts flows indicating repulsion and proposing frontiers. It unites in a force field that which is inside in opposition to that which resists being incorporated, or vice versa: it unites in resistance that which is outside, in rejection of the confinement that is delimited.

<Between the drought and the fence there is a dramatic tension between almost paronymous words. Martine Kunz> Drought, in Portuguese, is *seca*. Fence, in Portuguese, is *cerca*. Hence the similarity between the two words, mentioned by the author.—Trans.

8. A fence is scar in the territory and an active principle in the constitution of antagonistic intervals (between permission and prohibition, between that which is public and that which is restricted to others, between within that which is closed and that which is in other parts, productive and abandoned, confined and released, etc.). The fence upholds privations and grants visibility to the division of similar things or of typically different things interconnected in relationships of ‘more and less.’ E.g., more security for less freedom, more exclusion of that which or who is not already contemplated, more division for the scarcity of something—usually spatial or territorial, animal or vegetable, etc.

<It is true that after the fences of the big plantation were knocked down, others will rise, the fences of the judiciary, the fences of the police (or the private militias), the fences of the mass media.... But it is also true that ever more fences will fall and society is obliged to look and discuss the extent of inequalities, the scale of opulence and misery, the extent of abundance and hunger. Pedro Tierra>

9. Fences are obstacles that serve to regulate and control. Sometimes with a gatekeeper or opening, sometimes with a cattle-grid or similar, they allow or prevent access. According to interpreters of dreams, dreaming about a fence means being trapped without being able to overcome something. It signifies an impediment to ‘progress’ or expression, a social barrier, separation between social, religious, and economic

classes. Dreaming about fences means indecision, being confused, and also control or a lack of control, because of its characteristic of being a place that is not a place, of a barrier that restrains on two sides, i.e., that imprisons. It depicts fear and/or a sense of social and class barriers, or it portrays arguments used for segregation. It denotes territorial feelings linked to privacy and social rules, something that is erected to block out that which is feared.

<When considering the land as a natural asset (“the motherland that lends meaning to life,” “the land as a blessing from God”), female rural workers are referring to the nature of the land that has no owner, the land of all, a land without fences, socialized land, commonly owned land. José de Souza Martins, *Expropriação e violência*>

10. In relation to health, fencing can cause collective or solitary illness. Building barriers to confine patients can be a project of death, under the pretense of protection conceived by those who are not confined.

<The problem of the Northeast is not the drought, but the fence. Popular saying>

11. Idiomatic expressions: *hitting the fence with glue* means to die. *Jumping the fence* means exceeding the limits of respect or causing a loss of confidence, betraying.

<“They want to ‘jump the fence’ of the Constitution,” says lawyer about calls for impeachment. Newspaper headline, *Brasil de Fato*, September 21, 2015> These are idiomatic expressions in Portuguese. They do not work in English.—Trans.

P. ex., mais segurança para menos liberdade, mais exclusão daquilo ou daquele que já não é contemplado, mais divisão para a pouquidade de alguma coisa – normalmente espacial ou territorial, animal ou vegetal etc.

<É verdade que depois de derrubadas as cercas do latifúndio, outras se levantarão, as cercas do Judiciário, as cercas da polícia (ou das milícias privadas), as cercas dos meios de comunicação de massa. [...] Mas, é verdade também, que cada vez mais caem cercas e a sociedade é obrigada a olhar e a discutir o tamanho das desigualdades, o tamanho da opulência e da miséria, o tamanho da fartura e da fome. Pedro Tierra>

9. Cercas são obstáculos que servem para regulação e controle. Ora com porteira ou abertura, ora com mata-burro ou similar, permite ou impossibilita acesso. De acordo com interpretadores de sonho, sonhar com cerca significa estar preso sem poder transpor algo. Significa impedimento de ‘progresso’ ou de expressão, barreira social, separação entre classes sociais, religiosas e econômicas. Sonhar com cerca significa indecisão, estar confuso, e também controle ou falta de controle, em razão de sua característica de lugar não lugar, de barreira que prende de dois lados, ou seja, aprisiona. Retrata medo e/ou senso de barreiras sociais e de classe, ou retrata atitudes usadas para segregação. Denota sentimentos territoriais ligados à privacidade e regras sociais, algo que se ergue para afastar o que se teme.

<Ao considerar a terra como bem natural (“a terra mãe que dá sentido à vida”, “a terra é uma benção de Deus”), as mulheres trabalhadoras rurais estão se referindo à natureza própria da terra que não tem dono, terra de todos, terra sem cerca, terra socializada, terra patri-mônio comum. José de Souza Martins, *Expropriação e violência*>

10. Em relação à saúde, cercar pode causar adoecimento coletivo ou solitário. Construir barreiras para confinar doentes pode ser projeto de morte, por pretensa proteção daqueles que não são confinados.

<O problema do Nordeste não é a seca, mas a cerca. Dito popular>

11. Expressões idiomáticas: *Bater com a cola na cerca* significa morrer. *Pular a cerca* significa perder o limite do respeito ou fazer perder a confiança, trair.

<“Estão querendo ‘pular a cerca’ da Constituição”, diz advogado sobre pedidos de impeachment. Manchete do jornal *Brasil de Fato*, 21 de setembro de 2015>

ANA LIRA

ANA LIRA
Caruaru, PE, 1977
Mondalio, 2012-19
Livro de artista
[Artist's book]
Coleção da artista
[Artist's collection]



ANA LIRA

Caruaru, PE, 1977
Vive em Recife, PE
[Lives in Recife, PE]

Mandalla, 2012–19
Livro de artista
[Artist's book]
30 × 30 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]

I'm a native of Caruaru, in Pernambuco State, when I was eight months old, we migrated to Recife, I grew up in a house where I heard music of all kinds; there were creative meetings, theater groups, and I developed my creative practices, influenced by my parents. My grandfather Agapto was a musician, instrument maker, and carpenter. My grandmother Edite taught me not to be afraid of the dark. My grandfather Adalberto was active in political processes, defending workers' rights and was persecuted during three dictatorships. My grandmother Celina and my great-aunt Maria were healers and taught us to build other worlds using herbs and preparing food. They taught me to perceive the relationships between the body and the cycles of nature, as well as to identify false political promises.

I have been developing collective practices, integrating literary and photography groups, and political collectives. I think of these practices as a place for the production of knowledge, and the development of lives to expand the world.

In *Sertão*, I present a work that offers a synthesis of more than fifteen years' experience of living with farmers and agriculturists who inhabit the Brazilian semiarid region. In 2003, I did an internship at Centro Sabiá, a pioneering agroecology organization in Pernambuco, I followed various projects with the Articulação do Semiárido Brasileiro – ASA [Brazilian Semiarid Coordination] and the Articulação Nacional de Agroecologia – ANA [National Coordination of Agroecology]. I would join them at meetings and documentations, then I would come back alone to visit the communities and continue photographing.

[It is important to think] about the dynamics of the construction of the semiarid region from a powerful viewpoint. There you see another worldview; from the moment you plant to the moment you eat the food. These cycles are influenced by the fact that we are defending a collective model of construction based on life. Sacrifice and death have occurred, unfortunately, due to the agribusiness model we have in Brazil. The increase in cases of cancer and autism (due to agrotoxics containing glyphosate) and the environmental imbalance that results from this model.

The experience of agroecology in the semiarid reveals a system which, if you respect its peculiarities and cycles, provides a balanced life. The image of these places built by the drought industry made the rest of Brazil believe that the semiarid was a place of impotence, of a people who didn't know how to make decisions and required the protection of the state. These choices undermine the constructive power of regeneration that the semiarid region possesses. Drought is not a problem to be combated; it is a natural phenomenon, like snow. If you work with ecosystems respectfully, cycles occur without sacrificing the lives of species. I am proposing an artist's book which is a channel of interlocution and transmission of an experience which I believe in and that makes me see the Northeast, the *sertão*, and the semiarid region in all its vibrant power. I believe that creative processes need to amplify this force and desire for transformation.

Nasci em Caruaru e, aos oito meses, migramos para Recife. Cresci em uma casa onde se ouvia música de todos os tipos, havia reuniões de criação, grupos de teatro e desenvolvi várias práticas criativas, incentivada pelos meus pais. Meu avô, Agapto, era músico, *luthier* e marceneiro. Minha avó Edite me ensinou a não ter medo de atravessar o escuro. Meu avô Adalberto foi ativo nos processos políticos e perseguido em três ditaduras. Minha avó Celina e a minha tia-avó Maria eram benzedeiras e nos ensinaram a construir outros mundos por meio das ervas e do preparo da comida. Eles me ensinaram a perceber as relações entre o corpo e os ciclos da natureza, como também a identificar as falsas promessas políticas.

Desenvolvi práticas coletivas integrando grupos de literatura, fotografia, navegando pelo circuito da música e nos coletivos de comunicação independente. Tenho pensado nessas práticas enquanto um lugar de produção de conhecimento e elaboração de existências para expandir o mundo.

Apresento em *Sertão* um trabalho que faz uma síntese de uma vivência de mais de quinze anos com agricultores e agricultoras que experimentam no semiárido brasileiro. Em 2003, estagiei no Centro Sabiá, organização pioneira da agroecologia em Pernambuco, acompanhei diversos projetos junto à Articulação do Semiárido Brasileiro (ASA) e à Articulação Nacional de Agroecologia (ANA). Ia com eles nos encontros e documentações, depois voltava sozinha para visitar as comunidades e continuar fotografando.

Penso as dinâmicas de construção do semiárido por um ponto de vista potente. Aqui se apresenta uma outra cosmovisão, do momento em que você planta ao momento em que está ingerindo uma comida. Esses ciclos são influenciados pelo fato de estarmos defendendo uma construção coletiva baseada na vida. O sacrifício e a morte têm acontecido, infelizmente, com o modelo de agronegócio existente no Brasil. O aumento do número de casos de câncer e autismo (por causa dos agrotóxicos contendo glifosato) e os desequilíbrios ambientais são resultados deste modelo.

A experiência da agroecologia no semiárido mostra um sistema que, ao ser respeitado em suas peculiaridades e ciclos, provê uma vida equilibrada. A imagem desses lugares construída pela indústria da seca fez o resto do Brasil acreditar que o semiárido era um lugar de impotência, de um povo que não sabe decidir e precisa da tutela do Estado. Essas escolhas enfraquecem o poder de regeneração que o semiárido tem. A seca não é um problema a ser combatido, é um fenômeno natural, como a neve. Se você lida com os ecossistemas de forma respeitosa, ciclos acontecem, sem precisar sacrificar a vida das espécies. Estou propondo um livro de artista que seja um canal de interlocução e encaminhamento de uma experiência na qual acredito e que me faz perceber Nordeste, sertão e semiárido, em uma vibração de potência. Creio que os processos de criação precisam reverberar essa força e desejo de transformação.





ANA PI

I'm a dance and improvisational artist, both on the stage and in life. My life in dance began thanks to my mother, who was practicing Angolan capoeira at the time of my conception, in Belo Horizonte, thanks to samba of my father's side of the family, to the Afro-Brazilian culture of *congado*, to periods in Salvador, rehearsals with the Afro-Brazilian carnival band Ilê Aiyê, and to the traditional Salvadorian Festas de Largo festivities that marked my childhood. My work, in general, is about displacement. In dance, we think about the step, and I'm interested in those that contain something radical—steps from sacred dances, from marginal dances, from dances of resistance. I like to move, to sway—that strategy used by Queen Nzinga—I like to go forward and go backward, to advance in space and, within this advance, to create new patterns or transform existing patterns. For me, the stage is a place of combat.

I went to Salvador to do my training in dance at UFBA, at a time of reform based on the thinking of Paulo Freire. I traveled to France in 2009. I studied at the Montpellier choreographic center with Brazilian and government study grants. Since then, I've been coming and going. I studied with people I greatly admired. In my work, I'm interested in thinking about colors, working with gestures considered banal: smiling, holding hands,

being in a circle. I am also a pedagogue; this might be the most important part of my work, as I work with the idea of disseminating knowledge. I like to reframe the discourse, using other terms, to take words that have been used to propagate violence against bodies like mine. Or bodies that are in the same struggle as mine, for the sake of balance on this planet Earth.

NoirBLUE – deslocamentos de uma dança [NoirBLUE—dance displacements, 2018] is a dream. I get quite emotional because it's a work that has given me much more than I expected. It's a documentary film that extrapolates the issue of time and enables the spaces of the diaspora and Africa, imaginary places strategically diminished by the colonial project, to dialogue through dance, a completely subjective object fully shared with people who identify as black, in the African diaspora. I visited nine capitals in Africa: Niamey, Ouagadougou, Bamako, Lagos, Nouakchott, Malabo, Abidjan, Luanda, Addis. I realized that the category of "Black Dance," in the context of such a vast continent and an even larger diaspora, is incapable of doing justice to this complexity. So, starting with this expression "a very black blue," which is used to denigrate black people, people of color, I decided to create a blue dance, with a stage play and a film, which is like a making-of. It is an object that speaks for itself.

ANA PI

Belo Horizonte, MG, 1986
Vive em Paris
[Lives in Paris]

**NoirBLUE –
deslocamentos de
uma dança**, 2018
Videoinstalação
[Video installation], 27'
Coleção da artista
[Artist's collection]

Sou uma artista da dança e improvisadora, tanto em cena como na vida. Comecei a minha vida de dança graças à minha mãe, que fazia capoeira angola na época da minha concepção, em Belo Horizonte, graças ao samba da minha família paterna, ao congado, às temporadas em Salvador, aos ensaios do Ilê Aiyê, às festas de largo que me marcaram na infância. O meu trabalho, de uma forma geral, é sobre o deslocamento. Em dança, a gente pensa no passo e me interessam os que contenham algo de radical – passos de danças sagradas, de danças periféricas, de danças de resistência. Gosto de me deslocar, de gingar – essa estratégia usada pela rainha Nzinga –, gosto de ir para a frente, ir para trás, avançar no espaço e, dentro desse avançar, criar novos desenhos ou deslocar desenhos existentes. A cena, pra mim, é um lugar de combate.

Fui para Salvador fazer a minha formação em dança, na UFBA, num momento de reforma baseada no pensamento do Paulo Freire. Viajei para a França em 2009, estudei no centro coreográfico de Montpellier com bolsas de apoio brasileiras e públicas. Desde então, vou e venho. Estudei com pessoas que eu admirava muito. No meu trabalho, me interessa pensar nas cores, trabalhar com gestos considerados ordinários: sorrir, dar as mãos, estar em círculo. Também sou pedagoga, isso talvez seja a primeira parte do meu trabalho, já que atuo com a noção de distribuir conhecimento. Gosto de recolocar o discurso, usar outros termos, tirar as palavras que foram atribuídas para propagar violências a corpos parecidos com o meu. Ou a corpos que estão na mesma luta que a minha, por uma questão de equilíbrio desse planeta Terra.

NoirBLUE – deslocamentos de uma dança (2018) é um sonho, eu fico até emocionada, porque é um trabalho que me dá muito mais do que eu posso esperar. É um filme documentário que extrapola a questão do tempo e faz com que os espaços da Diáspora e de África, lugares imaginários estrategicamente diminuídos pelo projeto colonial, possam dialogar através de uma dança, um objeto completamente subjetivo e totalmente compartilhado com as pessoas que se identificam como negras, na diáspora africana. Visitei nove capitais de África: Niamei, Uagadugu, Bamako, Lagos, Nouakchott, Malabo, Abidjã, Luanda, Adis. Percebi que a categoria de "Dança Negra", diante de um continente tão grande e de uma diáspora ainda maior, não é capaz de dar conta de tamanha complexidade. Então, a partir dessa expressão "azul de tão preto", que serve para depreciar as pessoas negras, retintas, eu resolvi criar uma dança azul, com uma peça para palco e um filme, que é quase um *making of*. Ele tem sido um objeto que fala por si.



NOIR,



DANSE DE GUERRE,



BLACK,



WAR DANCE,





ANA VAZ

ANA VAZ

Brasília, DF, 1986
Vive entre Paris e Lisboa
[Lives between Paris and Lisbon]

Atomic Garden, 2018
16 mm transferido para vídeo, estéreo [16 mm transferred to HD, stereo], 8' Coleção da artista / Produzido pela Spectre Productions [Artist's collection / Produced by Spectre Productions]

Atomic Garden (2018) is my first film in Japan, part of a long project, *The Voyage Out*, which is a speculative fiction that arose from two events: the nuclear accident in Fukushima, in March 2011, and the birth of a new island in the Pacific, in southern Japan, a year and a half after the accident. The work was made on two 16 mm reels and filmed in a single trip, without any pre-script, based only on encounters and intuitions. Nuno da Luz (a sound artist), Kota Takeuchi (a visual artist who has lived in the region since the accident), and I went by bicycle to the edge of the exclusion zone, a highly controlled space which cannot be entered without prior authorization. We wanted to navigate the boundaries of what might be considered a contaminated zone. On the way back, a little bit lost, we stopped in the city of Naraha, until then closed off to everyday life. Amid an inhospitable landscape, without any other sign of life, I see, in the distance, a flower garden, accompanied by the almost-electric sound of cicadas. We entered and discovered an iconic, quasi-mythical character, Aoki Sadako, who told us that he has returned to his evacuated house every week for more than four years to take care of his garden; he carries industrial fertilizer with him bought at the Don Quixote gardening shop, replaces the contaminated soil, and takes care of his flowers, trees, and plants. There was enormous meaning there. These flowers seemed to carry a much greater force than the mere utopia of a flower garden—they irradiated resilience, vitality, and transformation. I filmed one of the last

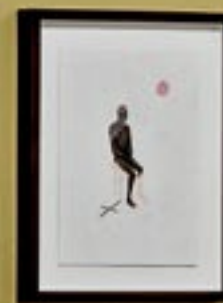
reels of the trip just focusing on his flowers and the insects that interacted with them.

As nothing happens by chance, after the film was developed, these three minutes of flowers appeared next to three minutes of fireworks, filmed on the island of Ogasawara during the Bon Odori festivities, when ancestors are celebrated in Japan. This was the closest I could get to where this new island was born. There seemed to be a very close—if not metamorphic—relationship between these fireworks and the flowers, so I decided to combine the two images as two layers of the same vibrant image. The film then becomes about a possible transformation of these flowers into atoms, into fireworks, or even into *hanabi* which, in Japanese, means fireworks—which in a literal translation, would be “fire flowers.” *Atomic Garden*, through its stroboscopic vision of the world, seeks to explode and expand the relationships between nature and artifice, atomization and recomposition, contamination and resistance. It is a technological, nonhuman, super-natural vision. It means a lot to come to Brazil with a film made in the Far East, especially in Fukushima, a place so far away for us, and find another *sertão*, without boundaries, without limits, condemned to be an end and a beginning of the world. In Fukushima, from within a possibly toxic land, other roots, other life forms and worlds sprout. May *Sertão* be lost so that it also can be found in Fukushima, extending to other, multiple territorialities.

Atomic Garden (2018) é o meu primeiro filme no Japão, parte de um longo projeto, *The Voyage Out*, uma ficção especulativa que nasce com dois eventos: o acidente nuclear em Fukushima, em março de 2011, e o nascimento de uma nova ilha no Pacífico, no sul do Japão, um ano e meio após o acidente. A obra foi feita a partir de duas bobinas de 16 mm filmadas em uma só viagem, sem nenhum pré-roteiro, apenas encontros e intuições. Fomos, eu, Nuno da Luz (artista sonoro) e Kota Takeuchi (artista visual que vive na região desde o acidente) de bicicleta até o limite da zona de exclusão, um espaço extremamente controlado, que não pode ser ultrapassado sem autorização prévia. Queríamos margear os limites daquilo que poderia ser considerado uma zona contaminada. No caminho de volta, um pouco perdidos, paramos na cidade de Naraha, até então fechada para a vida cotidiana, No meio de uma paisagem inóspita, sem nenhum outro sinal de vida, vejo, a distância, um jardim florido, acompanhado do som de cigarras, quase elétricas. Entramos e encontramos uma personagem icônica, quase mítica, Aoki Sadako, que conta que há mais de quatro anos volta semanalmente para a sua casa evacuada para cuidar do seu jardim, traz consigo adubo industrial comprado na loja de jardinagem Dom Quixote, substitui o solo contaminado e cuida assim das suas flores, árvores e plantas. Havia, ali, um enorme significado. Essas flores pareciam urdir uma força muito maior do que a mera utopia do jardim florido – irradiavam resiliência, vitalidade e transformação. Filmei uma das últimas bobinas da viagem apenas focando nas suas flores e nos insetos que interagem com elas.

Como nada acontece por acaso, depois do filme revelado, esses três minutos de flores estavam ao lado de três minutos de fogos de artifício, filmados na ilha de Ogasawara, durante as festas de Bon Odori, quando se celebram os ancestrais, no Japão. Ali era o mais próximo que eu poderia estar de onde nasceu essa nova ilha. Parecia haver ali uma relação muito próxima, senão metamórfica, entre esses fogos de artifício e as flores, por isso resolvi unir as duas imagens como duas camadas de uma mesma imagem, vibrátil. O filme passa a ser, então, sobre um possível devir dessas flores em átomos, em fogos ou mesmo em *hanabi* que, em japonês, quer dizer fogo de artifício e que, numa tradução literal, seria “flor de fogo”. *Atomic Garden*, através da sua visão estroboscópica sobre o mundo, busca explodir e expandir as relações entre natureza e artifício, atomização e recomposição, contaminação e resistência. É uma visão tecnológica, não humana, sobrenatural. É de muito significado vir ao Brasil com um filme feito no Extremo Oriente, especialmente em Fukushima, um lugar tão longínquo para nós, e encontrar ali um outro-*sertão*, sem fronteiras, sem limites, condenado a ser um fim e início de mundo. Em Fukushima, de dentro de uma terra possivelmente tóxica, brotam outras raízes, outras formas de vida e mundo. Que *Sertão* possa perder-se para encontrar-se também em Fukushima alastrando-se rumo a outras e múltiplas territorialidades.





ANTONIO OBÁ
Celândia, DF, 1983
Versão 101
Obras de arte
em papel
e madeira
e metal

ANTONIO OBÁ
Celândia, DF, 1983
Figura assentada
1. 8. 101, 2019
Acrylic and charcoal
on paper
Cortesia (Courtesy)
Mendes Wood DM

ANTONIO OBÁ

I'm a visual artist and teacher. I was born in Brasília. I was raised within a family that actively maintains provincial traditions from the mid-west of Goiás State, a repertoire that mainly involves Catholic traditions. For my work, I began a quest to return to my roots, to the cosmogony deriving from these traditions and which, as a result, compose my imaginary. I started to dialog with something that had been denied me (or not consciously assumed) within the heart of my family, which are our Afro-Brazilian traditions. I undertook a personal experience and research into these roots that had not been nourished, relating issues of ethnicity, racism, and processes of acculturation that sometimes form part of a silenced Brazil. The work ends up provoking thoughts about how this historical inheritance is present in the mestizo, black physical body and in the relationships that unfold in the symbolic body of social relations. What it means, then, is to reflect on this black body which is mine, and that of my relatives and ancestors in the fields of action of micro and macro power. The starting point begins in the family context around a range of social pathos which the domestic

environment reproduces, and includes developments and projections of more global relationships in which situations of violence, machismo, racism, xenophobia, and syncretism are interposed as a problem.

For *Sertão*, I present an oil painting, in which I create an allegory with the idea of the motherland. I use the image of a black woman with her breasts exposed to suggest the nourishing of two “children,” so to speak, that are lions (or the specter of such). It is some way from the sanitized figure of the “gentle mother.” I first counterpoint the figure of a fierce mother who, with milk and blood (the mark of a history of sacrifices and bloody events), feeds her offspring but does not represent herself as a victim, and finds in this vivid memory strength and courage to resist.

Apart from this I also present three drawings that mention the term “settlement,” within some Yoruba traditions, mostly the Candomblé [Afro-brazilian religion], they reference an aspect of connection and recognition between the terrain and the metaphysical, processes of renovation.

ANTONIO OBÁ

Ceilândia, DF, 1983
Vive em Brasília, DF
[Lives in Brasília, DF]

Sou artista visual e professor, nascido em Brasília. Fui criado dentro de uma família que traz, muito viva, tradições interioranas do centro-oeste de Goiás, repertório que envolve, principalmente, tradições católicas. Pelo meu trabalho, iniciei uma busca de retorno às raízes, à cosmogonia oriunda dessas tradições e que, por conseguinte, compõem meu imaginário. Comecei a dialogar com uma parte que me fora negada (ou não conscientemente assumida) no seio familiar, que são as tradições afro-brasileiras. Empreendi uma vivência e pesquisa pessoal dessas raízes que não tinham sido nutridas, relacionando questões de etnia, racismo, processos de aculturação que, por vezes, fazem parte de um Brasil silenciado. O trabalho acaba provocando um pensamento sobre como essa herança histórica se presentifica no corpo físico mestiço, negro e nas relações que se dão no corpo simbólico das relações sociais. O que seria ou é, então, refletir sobre esse corpo negro que é meu, que é de meus entes e antepassados nos campos de atuação do micro e do macro poder. O ponto de partida principia desde o âmbito familiar em torno de uma gama de *páthos* sociais que o ambiente doméstico reproduz, até desdobramentos e projeções de relações mais globais nas quais situações de violência, machismo, racismo, xenofobia, sincretismos, se interpõem como problema.

Para *Sertão*, apresento uma pintura a óleo, na qual crio uma alegoria à ideia de pátria mãe. Recorro à imagem de uma mulher negra com seios à mostra, dando a sugerir a nutrição de dois “filhos”, por assim dizer, que são leões (ou o espectro disso). Um tanto distante da higienização de uma “mãe gentil”, contraponho, antes, a figura de uma mãe bravia que, com leite e sangue (sinal de uma história de sacrifícios e eventos sangrentos) alimenta sua prole e não se vitimiza, mas encontra nessa memória viva força e coragem para resistir.

Além disso, apresento três desenhos que fazem menção ao termo “assentamento”, dentro de algumas tradições lorubá, principalmente o candomblé, e dizem respeito a esse aspecto de ligação e reconhecimento entre o terreno e o metafísico, processos de renovação.

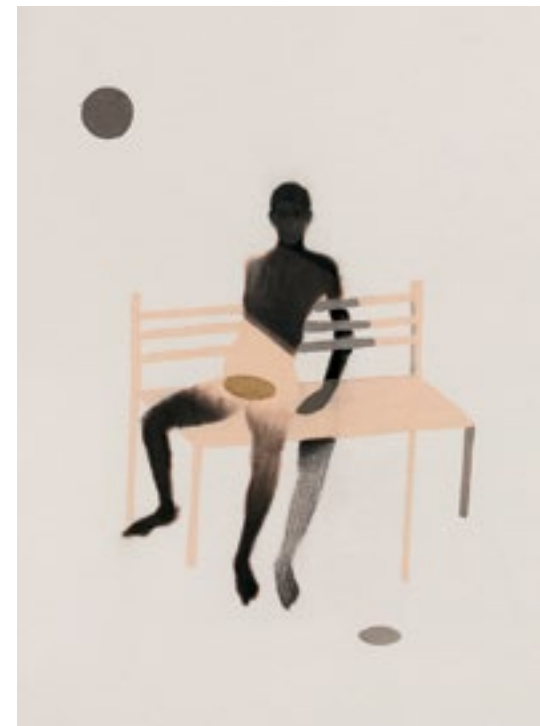


Figura assentada I, 2019
Acrílica e carvão
sobre papel [Acrylic and
charcoal on paper]
32 × 24 cm



Figura assentada II, 2019
Acrílica e carvão
sobre papel [Acrylic and
charcoal on paper]
32 × 24 cm

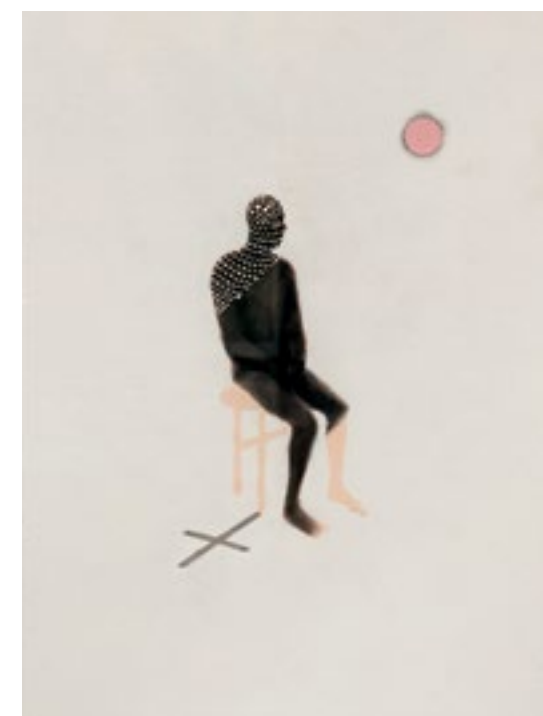


Figura assentada III, 2019
Acrílica e carvão
sobre papel [Acrylic and
charcoal on paper]
32 × 24 cm

Mama, 2019
Óleo e folha de ouro
sobre tela [Oil and gold foil
on canvas]
150 × 100 cm

Todas as obras [All works]
Cortesia Mendes Wood
DM, São Paulo / Nova
York / Bruxelas [Courtesy
of Mendes Wood DM, São
Paulo / New York / Brussels]



COLETIVO
FULNI-Ô
DE CINEMA

My name is Elvis Ferreira de Sá. I'm from the Fulni-Ô de Cinema Collective. The collective emerged from an initiative of the teachers of the Fulni-ô village—myself, Expedito Lino Torres, and José Rogaciano Barbosa—to produce archival records to provide teaching material for classes. In 2009, we enrolled in the Intercultural course, at UFPE, in Caruaru, Pernambuco State. Two years later, we created the first records for more local purposes. We gathered a lot of material about the cultural practices of our people and, based on this, we sought partnerships and contacted Vídeo nas Aldeias [Video in the Villages]. They were already working to bring audiovisual equipment to indigenous people, to teach them how to handle and edit images. From the outset, we sought support and funding to realize our initiative so that we could continue our work. We have acquired public funding and trained six indigenous people from our village in the areas of filming and editing. Today, audiovisual media are a tool for the defense of indigenous peoples. We already have five films and have been working to present these works in the village and beyond, so that other people can understand the reality of our people. We have mastered new technologies without abandoning our ancestral knowledge which we acquired from our relatives.

This was how our first work, *YOONAHLE – A palavra dos Fulni-ô* [YOONAHLE—The word of the Fulni-ô,

2013] came about. *Yoonahle* means: “Now, it’s us,” which is actually the word of the Fulni-ô. Our people are one of those who have managed to preserve the Yaathe language. It is a privilege for us, but we do not actually consider it a point of pride, since, unfortunately, other peoples have lost their native languages. Águas Belas, where we live, was erected on top of our indigenous village. They massacred our ancestors a lot. It was a process of aggression, of cultural imposition, in which many were catechized, exterminated, and lost their languages.

In the film, the spectator sees this man taking palm to give to his cattle, in the northeastern semi-arid region, during the drought, and assumes this is a “typical northeastern” film. Except that this is the tough northeastern Indian, who lives in the *sertão*, who has suffered massacres and cultural imposition by non-Indians. The work expresses all this resistance amid the traces left by colonial history. We resist time; the *sertão* is symbolic to our people; the knowledge of this place comes from our ancestors. As much as we suffer times of dry weather and great periods of drought, we persist, because we can always find a way to survive in this sacred space. For many people, the *sertão* does not mean anything, but for us, who live here, it has everything to do with our lives and with our very existence.

COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA

Águas Belas, PE, 2013
Baseado em Aldeamento
Indígena Fulni-ô, Águas
Belas, PE [Based in Fulni-ô
Indian Village, Águas Belas, PE]

**YOONAHLE – A palavra
dos Fulni-ô**, 2013
Vídeo [Video], 45'
Coleção do Coletivo
[Collective's collection]

Meu nome é Elvis Ferreira de Sá, eu sou do Coletivo Fulni-ô de Cinema. O coletivo nasce de uma iniciativa de professores da aldeia Fulni-ô – eu, Expedito Lino Torres, José Rogaciano Barbosa – de fazer registros para arquivo, para poder ter um apoio didático nas aulas. Em 2009, a gente foi estudar no curso de Intercultural, na UFPE, em Caruaru. Dois anos depois, a gente criou os primeiros registros, com fins mais caseiros. Pegamos todo um material de práticas culturais do nosso povo e, de acordo com isso, a gente procurou parcerias, tendo contato com o Vídeo nas Aldeias. Eles já vinham trabalhando para levar aos povos indígenas equipamentos audiovisuais, ensinar a manusear e editar as imagens. Desde o início, buscamos apoio e meios para realizar a nossa iniciativa, para que a gente continuasse nosso trabalho. Conseguimos financiamento público e formamos seis indígenas da nossa aldeia na área de filmagem e edição. Hoje o audiovisual é uma ferramenta de luta dos povos indígenas. A gente já tem cinco filmes e vem trabalhando para apresentar essas obras na aldeia e exteriormente, para outras pessoas entenderem como é a realidade do nosso povo. Nós nos apoderamos das novas tecnologias, sem deixar de lado os nossos conhecimentos ancestrais que adquirimos com os nossos familiares.

Aí nasceu o nosso primeiro trabalho, que foi *YOONAHLE – A palavra dos Fulni-ô*. *Yoonahle* quer dizer: “agora, é nós” que é, na verdade, a palavra dos Fulni-ô. Nosso povo é um dos que conseguiram assegurar a língua Yaathe, é um privilégio para nós, mas, na verdade, a gente não toma isso como orgulho, já que é lamentável dizer que outros povos tenham perdido o seu idioma nativo. Águas Belas, onde a gente vive, foi erguida em cima da nossa aldeia indígena. Massacraram muito os nossos antepassados, foi um processo de agressão, imposição cultural, em que muitos foram catequizados, extintos e perderam os seus idiomas.

No filme, o espectador vê aquele senhor tirando a palma para dar para o gado, no semiárido nordestino, na seca, e pensa que é um filme “nordestino normal”. Só que ali é justamente o índio nordestino, resistente, que vive no sertão, que sofreu massacres e imposição cultural dos não indígenas. A obra expressa toda essa resistência em meio aos vestígios deixados pela história colonial. Resistimos ao tempo, o sertão é simbólico para nosso povo, os conhecimentos desse lugar vêm dos nossos antepassados. Por mais que a gente sofra momentos de seca, grandes períodos de estiagem, a gente supera, porque ainda podemos encontrar uma forma de sobreviver a esse espaço que é sagrado. Para muitos, sertão não quer dizer nada, mas, para nós, que vivemos, tem tudo a ver com nossa vida, com a nossa existência.





CRISTIANO
LENHARDT

I'm working on a piece that is the result of a project I did in 2016, when I participated in the Bienal de São Paulo, called *Trair a espécie* [Betraying the species, 2014–2016]. It's a set of sculptures made from yams, a tuber that people eat a lot here in Pernambuco State. I made these sculptures, which were living sculptures. They were on display for three months and, during this period, they began to ramify. And they put out a lot of shoots. In the end, I took all these yams and their sprouts, took the iron rods that were used to structure them, and put them into composters. After two and a half years, all the material had been reduced to thirty kilograms of a compound like wet mud comprising the decomposed yams and their shoots. I brought this material from São Paulo, where it was stored, to Recife. And from there, to a little house I'm building in the countryside, where there's a forest.

This has all been a long process of care, observation, and attention. Since I got the yams, I asked permission to work with this material, as they are living beings. Through this interaction based on respect

and care for these beings of another species, I have learned many things. I took some linen, a piece of white fabric, and folded it inside this box of clay. As the clay was very moist, I wanted to dry it, and the fabric absorbed all the liquid. I opened it up, extended it, and left it in the sun to dry. I thought there was still a lot of liquid inside, so I folded the linen again, and I put it back in the box. It absorbed a little bit more: I repeated the process, stretched it out, and the linen ended up getting dyed, which created a drawing. On another piece of fabric, I'm going to draw with mud and white clay, a material I found when digging a pool. This is also a reference to another work, which I call the *Broto carta* [Letter sprout, 2017–18]. In this work, I write a word, and I dismantle the writing until it becomes an image. I will overlap this word, which only contains the intention, and it will turn into a painting. I want to use this material that is the product of the work of living beings to produce this other form of communication. This is a work of listening and respect for beings.

CRISTIANO LENHARDT

Itaara, RS, 1975
Vive em São Lourenço da Mata, PE [Lives in São Lourenço da Mata, PE]

As terras, 2019
Barro sobre linho em estrutura de madeira
[Clay on linen in wooden frame]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Estou trabalhando com uma matéria que é resultado de uma ação que eu fiz em 2016, quando participei da Bienal de São Paulo, que se chama *Trair a espécie* (2014–16). Trata-se de um conjunto de esculturas feitas com cará, um tubérculo que se come bastante aqui em Pernambuco. Fiz essas esculturas, que eram vivas. Elas ficaram em exposição três meses e, ao longo desse período, começaram a ramificar. E brotaram muito, muito mesmo. No final, peguei todos esses carás e seus brotos, tirei as barras de ferro que serviam para estruturá-los e botei dentro de composteiras. Depois de dois anos e meio, todo o material tinha se reduzido a 30 kg de um composto como um barro molhado que é a decomposição do cará e suas ramificações. Eu trouxe esse material de São Paulo, onde estava guardado, para o Recife. E, daqui, para uma casinha que estou construindo na área rural, onde há uma mata.

Isso tudo está sendo um longo processo de cuidado, observação, atenção. Desde que eu peguei os carás, pedi permissão para trabalhar com esse material, já que são seres vivos. A partir da interação de respeito e cuidado com esses seres de outra espécie, tenho aprendido muita coisa. Coloquei um linho, um corte de tecido branco, coloquei-o dobrado dentro dessa caixa com o barro. Como o barro era muito úmido, quis dar uma secada nele, e o tecido absorveu todo o líquido. Abri, estendi e pus pra secar no sol. Achei que ainda tinha muito líquido dentro, redobrei o linho, pus de novo dentro da caixa. Ele absorveu mais um pouco, repeti o processo, estendi, e o linho ficou sendo tingido, o que provocou um desenho. Em outro corte de tecido, vou desenhar com barro e argila branca, um material que encontrei ao cavar uma cacimba. É uma referência também a um outro trabalho, que eu chamo de *Broto carta* (2017–18). Nessa obra, escrevo uma palavra e eu desfaço a leitura dela até que se transforme em imagem. Vou sobrepor essa palavra, que vai ter só a intenção, e ela vai virar uma pintura. Quero usar essa matéria que é resultado do trabalho de seres vivos para fazer essa outra forma de comunicação. Esse é um trabalho de escuta e de respeito com os seres.



DALTON PAULA

I've been discussing issues of the black body through visual arts, I find sustenance at places like *terreiros* [sites associated with Afro-Brazilian religions], *quilombos* [maroon settlements founded by runaway slaves], suburbs, or at popular festivals, such as Congada, from the region of Goiás. All my references come from these places. I begin my work in the light of the understanding that there is a process of silencing the black body, something which I address as an illness. I have started questioning this silencing, stressing the imposition of silence on these bodies, using photo-performance in the urban environment, to put this black body on display. A body that does not conform to the standards, which does not correspond to norms or that is often subject to social stereotypes such as criminal, marginal, a hypersexualized body, or associated with violence.

In the next stage, I seek possibilities of healing for this body. And this is where this African matrix comes in: the elder, the storytellers, the healers, the curers, ancestral knowledge that significantly supports the resistance of these bodies and allows them to survive to this day. I am very interested in this: thinking—I have developed a methodology—about the places that have to do with the African Diaspora and the territories where these black bodies are concentrated, especially in Brazil. I try to offer a reflection on how these stories happened in the past and how they continue to persist in the present. And how we can, in some

way, help to assure that, in the future, they are stories of representativeness, which make sense for black people, and that they are authors and protagonists of these narratives.

For *Rota do ouro* [Gold route, 2019], which is my current research project from which *Bamburrô* (2019) comes from, I collected over forty gold pans that came from Serra Pelada, Pilar de Goiás, and Diamantina, in the state of Minas Gerais, places associated with gold-digging. I carry out a reflection on mining, on the period of gold exploration, and this incursion into the interior of Brazil, with the *sertanismo*, and the *bandeirante* pioneers. The idea is to produce an installation, a marching band, based on the intervention in these gold pans, which are all used, and which bear traces and memories. I want to transport this body which, in the past, was in the place of the manual labor, often forced labor, and now tell a story through desire, which is the place of the musician, for example. The pan is used precisely in the process of separating these precious minerals from the gravel, which suggests many metaphors, even to the contemporary world. Mining is a very current thing, and as time has passed, it has gained exponential proportions. Recently, in Brazil, we had two environmental crimes related to this, in Mariana and Brumadinho. Personally, I believe that the removal of the gold from the earth generates an imbalance.

DALTON PAULA

Brasília, DF, 1982
Vive em Goiânia, GO
[Lives in Goiânia, GO]

Bamburrô, 2019
Pintura a óleo e folha de ouro sobre bateias e gamelas de madeira e metal [Oil and gold foil painting on wood and metal gold pans and troughs]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection]
Sé Galeria

Tenho discutido a questão do corpo negro por meio das artes visuais e me alimento em lugares como terreiros, quilombos, subúrbios, ou em festas populares, como na Congada, aqui da região de Goiás. Todo o meu referencial vem desses lugares. Começo meu trabalho diante do entendimento de que há um silenciamento do corpo negro, algo que eu trato como uma enfermidade. Começo a questionar esse calar, a tensionar a imposição do silêncio aos corpos, com fotoperformance no meio urbano, colocando esse corpo negro em exposição. Um corpo que está fora dos padrões, que não corresponde às normas ou que responde, muitas vezes, a estereótipos sociais como marginal, menor, um corpo hipersexualizado, ou que está associado à questão de uma violência, enfim.

No próximo passo, busco possibilidades de cura para esse corpo. E aí vem essa matriz africana, os mais velhos, griôs, benzedeiras, raizeiras, conhecimentos ancestrais que ajudam muito na resistência desses corpos e que permitem que eles sobrevivam até hoje. Isso me interessa muito: pensar – tenho desenvolvido uma metodologia – sobre os lugares que têm a ver com a diáspora africana e os territórios em que se concentram esses corpos negros, sobretudo no Brasil. Tento fazer uma reflexão de como essas histórias aconteceram no passado e como elas ainda persistem no presente. E como que a gente pode, de alguma forma, contribuir para que, no futuro, sejam histórias de representatividade, que façam sentido para as pessoas negras, que elas sejam autoras e protagonistas dessas narrativas.

Para a *Rota do ouro* (2019), que é a pesquisa atual e de onde vem *Bamburrô* (2019), coletei mais de quarenta bateias que vieram da Serra Pelada, Pilar de Goiás e Diamantina, Minas Gerais, lugares de garimpo. Faço uma reflexão sobre a mineração, sobre o período de exploração do ouro, e essa entrada para o interior do Brasil, com o sertanismo, os bandeirantes. A ideia é fazer um trabalho instalativo, uma grande banda de fanfarra, a partir da intervenção nessas bateias, que são todas usadas, já têm rastros e memórias. Quero deslocar esse corpo que, no passado, estava no lugar do trabalho braçal, muitas vezes forçado, e agora conta uma história através do desejo, que é o lugar do músico, por exemplo. A bateia é utilizada justamente no processo de separação desses minerais preciosos do cascalho, o que traz consigo muitas metáforas, inclusive para a contemporaneidade. A mineração é uma coisa muito atual e, com o passar do tempo, foi ganhando proporções exponenciais. Recentemente, no Brasil, nós tivemos dois crimes ambientais relacionados a isso, em Mariana e Brumadinho. Eu tenho, para mim, que a retirada do ouro da terra gera um desequilíbrio.



DANIEL
ALBUQUERQUE



Sem título (dobra Kondo),
2019
Tricô [Knitting]
33 × 62 × 40 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
Agradecimento: EuroRoma
pelo apoio [Acknowledgment:
EuroRoma, for the support]

These works are possibilities based on knitting, things I've been researching but which here are seen as architectural elements, spatial experiments. They are works that acquire scale with gravity, yielding. I tend to see knitting as painting, but in this case, I see it as sculpture—the voids are interesting. Removed from the wall, these works can be accessed in several ways, which weakens them, when what is traditionally expected of a sculpture is strength. These are prime motivations for the work. Due to the holes in the weaves, you can see through the fabric, like a chador, a veil, which creates the possibility of seeing without being seen, depending on the angle that you look at the piece. How should you address these objects: as a passage or a barrier?

Emotions matter a lot to me. These intentions are in the works, which are highly sensitive and have these conditions amplified by the scale. They are very delicate works because they are woven, because they are produced using traditional manual practices, because they are subject to their own weight, temperature, and humidity; they are also very vulnerable because they are transparent. There is something in them that, unlike other fabrics, makes them even more fragile, which is the fact that, in this type of interweaving, any break in the yarn compromises the entire structure of the work.

I also see a relationship to knitted works in some modern sculptures, in the sense that they create almost a geometry in the void. Much of this research arose from my experience with the proposition *Caminhando* [Walking], by Lygia Clark, based on the Möbius tape. It really is one of the most breathtaking works I have ever seen, whose power is conceptual but above all, practical. You need to execute, to go the distance. And I intended to get close to her through this artisanal process, which is in everyone's imaginary—knitting as something familiar. There is this extended time of execution, a meditative time. There is a dimension of my body that leaves me and touches whoever sees the work, through familiarity or memory.

I've had many mournings over the past year, and I think, somehow, we are all sharing this condition. It's impossible not to relate to it, and everyone deals with it in his or her own way. There's a lot of death involved; we are afraid. People who we love are in danger; there is no way to be indifferent to the ongoing program of genocide, which is related to necropolitics. Although we have experienced this for many years, we feel it very strongly now. I have no way of not being enshrouded. My recent works are all black.

DANIEL ALBUQUERQUE

Rio de Janeiro, RJ, 1983
Vive no Rio de Janeiro, RJ
[Lives in Rio de Janeiro, RJ]

Sem título (horror vacui),
2019
Tricô [Knitting]
380 × 380 × 50 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
Agradecimento: EuroRoma
pelo apoio
[Acknowledgment: EuroRoma, for
the support]

Volta XVII, 2019
Tricô [Knitting]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção do artista
[Artist's collection]
Agradecimento: EuroRoma
pelo apoio [Acknowledgment:
EuroRoma, for the support]

Volta XVI, 2019
Tricô e pintura
[Knitting and painting]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Esses trabalhos são possibilidades a partir do tricô, coisas que eu já vinha pesquisando, mas que aqui são vistas como elementos arquitetônicos, experiências espaciais. São obras que ganham dimensão com a gravidade, cedem. Eu tendo a encarar os tricôs como pintura, mas, neste caso, vejo-os como escultura — os vazios são um interesse. Deslocados da parede, esses trabalhos podem ser acessados de várias maneiras, o que os fragiliza, quando o que se espera de uma escultura, tradicionalmente, é resistência. Essas são provocações muito boas para o trabalho. Por causa dos vazios da trama, você pode ver através do tecido, como um véu, que dá a possibilidade de ver sem ser visto, dependendo do ângulo que a peça é encarada. Como lidar com esses objetos: como passagem ou como barreira?

Os afetos importam muito para mim. Essas intenções estão nas obras, que são muito sensíveis e têm essas condições amplificadas por conta da escala. São trabalhos muito suscetíveis por serem tecidos, por serem práticas artesanais manuais, por eles se submeterem a seu próprio peso, à temperatura e umidade, muito vulneráveis, inclusive, por serem transparentes. Há algo neles que, diferentemente de outros tecidos, os torna ainda mais frágeis, que é o fato de que, nesse tipo de entrelaçamento, qualquer ruptura no fio compromete a estrutura inteira do trabalho.

Também vejo uma relação das obras em tricô com algumas esculturas modernas, no sentido de criar quase que uma geometria no vazio. Muito dessa pesquisa surgiu da experiência com a proposição *Caminhando*, da Lygia Clark, a partir da fita de Möbius. Realmente, é um dos trabalhos mais vertiginosos que eu já presenciei, cuja potência é conceitual, mas sobretudo prática. É preciso executar, percorrer aquela distância. E minha tentativa era me aproximar dela a partir desse fazer artesanal, que está no imaginário de todo mundo — o tricô como algo familiar. Há o tempo de execução estendido, o tempo meditativo. Há uma dimensão do corpo que parte de mim e chega a quem vê o trabalho, por familiaridade ou por memória.

Eu vivi muitos lutos no último ano e acho que, de alguma maneira, nós todos estamos compartilhando essa condição. É impossível não se relacionar com isso, cada um lida de uma maneira. Há muita morte envolvida, a gente está no medo. Pessoas que a gente ama correm risco, não há como ser indiferente ao programa de genocídio que está em curso, vinculado a uma necropolítica. Embora a gente viva isso há muitos anos, sentimos com muita força agora. Não tenho como não estar envolto. Os meus últimos trabalhos são todos pretos.



DESALI



I live at the end of the Bairro Nacional district, on the outskirts of Contagem, in Minas Gerais State. I worked on a lot of things that didn't work out for me, so I entered art school. I'm currently working with painting, photography, video, installations, and performance. I'm Desali—a black artist from a working-class neighborhood. I am the son of a white father, who I do not know, and a mother who is a maid—a warrior and a courageous woman, always ready to fight and overcome—characteristics that I share.

In *Sertão*, I present some series of paintings that I have worked over a long period of my life in this neighborhood, but that have never been shown together. *Alicerce* [Foundation, 2006–19] is formed from wooden objects that I collect in the street. I reshape them and paint landscapes and abstractions with opaque tones close to the intense light of the sun. The series *Embarque nessa promoção* [Take advantage of this offer, 2006–19] is related to *Alicerce*, but I paint with my hand, and I cut out layers of paint that accumulate in the studio. The idea is that they are intense figures, bodies of the night. They live during the day, but at night, they discard the masks of work, of the slave, of the worker, and become unique, through narcotics, with people who share this madness. These

are repressed bodies which are not accepted by the imposed norms. Both get together with the series *Bairro Nacional* (2006–19), which are still lifes, small everyday situations that are tied to words, as titles beneath each painting. The series revolves around the layers of prejudice to which we are subjected. They are paintings laden with highly energetic gestures, but which are superimposed with washes, pastel, and cold tones. Words and images are interwoven, forming connections with these repressive, capitalist worlds.

In addition to the paintings, there is an excerpt from the series *Homem semelhante* [Similar man, 2012–19]. These are black-and-white photos I've been taking for over ten years, recording my friends, people close to me here in the neighborhood, in spontaneous but unusual gestures, at different times. There's a teenager who has now become an adult. She's beside a young person who is now older. It's a narrative to which I lend continuity. These young people before the old images, what position will they adopt today? We engage in this dialogue with each other. It's good to see if these bodies are surviving, if they keep working and coexisting here, on this same street where these first photos were taken.

DESALI

Belo Horizonte, MG, 1983
Vive em Contagem, MG
[Lives in Contagem, MG]

Série [Series] **Bairro Nacional**, 2006–19
Pintura acrílica sobre madeira e tela [Acrylic painting on wood and canvas]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleções [Collections]
Rodrigo Rattom, Eduardo Resende, Emmanuelle Grossi, Mariana Sucupira, AM Galeria de Arte

Série [Series] **Homem semelhante**, 2012–19
Fotografia [Photography]
8 fotos [photos]:
53,3 × 80 cm
1 foto [photo]:
110 × 80 cm
Coleção do artista e AM Galeria de Arte [Artist's and AM Galeria de Arte collection]

Moro no final do Bairro Nacional, periferia de Contagem. Trabalhei em várias coisas que não me deram resultado, entrei na faculdade de arte. Atualmente, desenvolvo trabalhos em pintura, fotografia, vídeo, instalação, performance. Sou Desali, artista negro, periférico. Sou filho de pai branco, que eu não conheço, com mãe empregada doméstica, guerreira, corajosa, sempre estava aí pra lutar e vencer, coisas que eu compartilho.

Em *Sertão*, apresento algumas séries de pintura que desenvolvi em grande parte da minha vida nesse bairro, mas que nunca mostrei juntas. *Alicerce* (2006–19) são objetos de madeira que coletei nas ruas, refaço e pinto paisagens e abstrações, com tons opacos próximos da luz intensa do sol. A série *Embarque nessa promoção* (2006–19) se relaciona com *Alicerce*, mas pinto com a mão e recorto camadas de tinta que vão se acumulando no ateliê. São figuras intensas, corpos da noite. Vivem do dia, mas à noite, jogam a máscara do trabalho, do escravo, do operário e se tornam únicas, em volta de entorpecentes, com pessoas que compartilham dessa loucura. São corpos negados, que não são aceitos pela normatividade imposta. Ambas se integram à série *Bairro Nacional* que são naturezas-mortas, pequenas situações do cotidiano que vêm atreladas a palavras, como títulos debaixo de cada pintura. A série gira em torno de camadas de preconceito a que a gente vai sendo submetido. São pinturas carregadas, com o gestual bem enérgico, mas que são sobrepostas por aguadas, tons pastéis e frios. Palavra e imagem vão se entrelaçando, fazendo conexões com esses mundos capitalistas e repressivos.

Além das pinturas, há um recorte da série *Homem semelhante* (2012–19), fotos P&B que eu faço há mais de dez anos, registrando meus amigos, pessoas próximas aqui do bairro, em gestos espontâneos, mas inusitados, em diferentes momentos. Há uma adolescente que agora se torna adulta. Ela está do lado de uma pessoa jovem que agora está mais velha. É uma narrativa a que eu dou continuidade. Esses jovens diante das imagens antigas, que posição farão hoje? A gente entra nesse diálogo um com outro. É bom ver se esses corpos estão sobrevivendo, se continuam trabalhando, convivendo, aqui, nesta mesma rua onde foram tiradas essas primeiras fotos.



Este trabalho está acontecendo no Galpão Crioulo Rodolfo da amizade, na rua Beira Rio, nº 55, Centro de Herval D'Oeste, lado esquerdo de Joaçaba na margem do Rio do Pelé, em Santa Catarina, em todos os domingos do 36º Panorama da Arte Brasileira, conforme programação dos surungos. Retire sua passagem enviando nome e CPF para o e-mail: voupassarurungo@gmail.com

Em todas as datas o horário de funcionamento é das 13h até 20h, considerando que há transmissão ao vivo das 13h às 15h30 na Rádio Líder AM 1470, em breve 107.5 FM.



18/08 - com a banda Reku
25/08 - com a Banda Zucco Show
01/09 - com Silvio dos Passos e banda
15/09 - com a banda Reku

22/09 - com a banda Aventura Musical
29/09 - com a banda Zucco Show
06/10 - com a banda Flash Star
13/10 - com a banda Resto de Baile

20/10 - com a banda Zucco Show
27/10 - com a banda Aventura Musical
03/11 - com a banda Flash Star
10/11 - com Zé Campagnolo e Banda

**GABI BRESOLA
/ MARIANA BERTA**
Joaçaba / Peritiba,
SC, 1992 / 1990

Surungo, 2019

Fotografia impressa,
passagem de ônibus
e texto plotado
[Printed photography, bus
ticket, and plotted text]
Coleção das artistas
[Artists' collection]

**GABI BRESOLA &
MARIANA BERTA**



I’m Gabi Bresola. I was born in the Vale do Rio do Peixe. I do not see much separation between my work as a cultural producer/editor/artist. I regard it as all one thing. When I left the town, I stopped being a florist and a religious devotee to become an artist. I abandoned religion with bitterness in my mouth, the same bitterness I carry from this place of birth and creation. Although we treat our education and culture as “poetics,” “rich in cultural elements,” they are deeply malign, and it is out of this two-way street that my works emerge. I came to Florianópolis at the age of seventeen. I worked with film and in publishing. This project with Mari is another attempt to extend our thinking and to share the same place just as our “place of origin.”

My name is Mariana Berta. I come from the city of Concórdia, in the west of Santa Catarina State. I am the daughter of a farming family. My entire development as a person comes from relationships with rural workers, from community life. I came to Florianópolis to work and study; since my place of origin is dominated by agroindustry, there were no higher public art courses. I graduated in visual arts from UDESC. I got in through the public-school quota system, and I’m currently pursuing a master’s. Gabi and I met at graduation; it’s great to meet someone in a place where we were nobody. We have worked together at times, and at others, separately but always supporting each other.

For *Sertão*, we have proposed an initiative, which is to attend dance balls in our cities, or *surungos*, which, according to the definition of the word, are “common

people’s dances.” We realized that there were radically different ways of thinking about, producing, and promoting art. One is the established art circuit. The other is our country context, to which we never cease to belong. There is a space of anguish between talking about yourself and of over there, in the distance. It is as if we had to be many people. When we think about which spaces there are for the production of artistic experiences, we immediately think about the space of the *surungo*, where we were, so to speak, educated. The *surungo* is a social and cultural space of exchange, where the community is based. It is at this weekly event, away from the scope of the house, the field, and the factory that these bodies (rigid and molded by overwork) are released from the state of the daily routine. Wheeling around the hall with the *marcha a ré*, *marchinha*, *xote*, and *vanerão* dances, played by local bands, the participants of the *surungo* reveal—in an open and dialogical way, through gestures and speeches—their ways of life, where “the cure is effected by wearing away your shoe leather.”

We arranged for the Galpão Crioulo / Rodeio da Amizade hall to receive our work every Sunday of the Panorama, which extends beyond the space of the hall, with the transmission of a period of the afternoons on the radio (1470 AM and, soon, 107.5 FM). We have constructed *Surungo* (2019) as an opportunity for events. An invitation to move from the outside to the inside, taking the periphery as the center. Twelve Sundays, twelve *surungos*, twelve opportunities. Twelve waves.

GABI BRESOLA & MARIANA BERTA

Joaçaba e [and] Peritiba, SC, 1992 e [and] 1990
Vivem na Ilha de Santa Catarina, SC [Live in Ilha de Santa Catarina, SC]

Surungo, 2019
Fotografia impressa, passagem de ônibus e texto plotado [Printed photography, bus ticket, and plotted text]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção das artistas [Artists’ collection]

Sou Gabi Bresola, nasci no Vale do Rio do Peixe. Não vejo muita separação entre meu trabalho como produtora cultural / editora / artista; eu imagino como uma coisa só. Quando saí da cidade, deixei de ser florista e carola para ser artista; abandonei a religião com um amargor na boca, o mesmo que carrego desse lugar de nascer e criação. Embora a gente trate nossa formação e cultura como “poéticas” e “ricas em elementos culturais”, elas são altamente perversas, e é dessa via de mão dupla que surgem meus trabalhos. Vim para Florianópolis aos dezessete anos, trabalhei com filmes e em editoras. Esse projeto com a Mari é mais uma tentativa de estender nosso pensamento e dividir um mesmo lugar, como nossa condição de “origem”.

Meu nome é Mariana Berta, vim da cidade de Concórdia, no oeste de Santa Catarina. Sou filha da agricultura familiar; toda a minha construção como gente se deu a partir de relações camponesas, da vida comunitária. Vim para Florianópolis para trabalhar e estudar, já que minha região de origem é de agroindústria, lá não existiam cursos superiores públicos de artes. Sou formada em artes visuais pela Udesc, entrei pelo programa de cotas de escola pública e, atualmente, faço mestrado. Eu e Gabi nos conhecemos na graduação; é muito bom encontrar alguém num lugar onde a gente era ninguém. Temos trabalhado juntas, por vezes, outras separadamente, mas sempre nos fortalecendo.

Propomos para *Sertão* uma ação que é frequentar bailes nas nossas cidades, ou *surungos*, que na definição da palavra é “baile de gente simples”. Percebemos que existiam modos radicalmente diferentes de pensar, produzir, circular arte. Um seria o circuito estabelecido da arte. O outro é o nosso contexto de interior, ao qual a gente nunca deixa de pertencer. Há um espaço de angústia, entre falar de si e de lá, estando distante. É como se tivéssemos que ser muitas pessoas. Ao pensar quais espaços, ali, seriam de produção de experiências artísticas, pensamos no espaço do *surungo*. O *surungo* é espaço social, cultural, de troca, onde a comunidade se fundamenta. É nesse evento semanal, fora do espaço da casa, da roça ou da indústria, que aqueles corpos (rígidos e moldados por excesso de trabalho) se liberam do estado da rotina diária. Arrodeando o salão com *marcha a ré*, *marchinha*, *xote* e *vanerão*, tocados por bandas locais, os participantes do *surungo* revelam — de modo aberto e dialógico, com gestos e falas — suas formas de existência. Onde “a cura acontece gastando a sola do sapato”.

Determinamos a programação de *surungos* do salão Galpão Crioulo / Rodeio da Amizade para receber nosso trabalho durante todos os domingos do 36º Panorama, que vai além do espaço do galpão, com transmissão de um período das tardes pela rádio (AM 1470 e, em breve, 107,5 FM). Constituímos *Surungo* (2019) como uma chance de acontecimentos. Um convite de deslocamento de fora para dentro, tendo o interior como o centro. Doze domingos, doze *surungos*, doze chances. Doze acenos.



GÊ VIANA

GÊ VIANA

Santa Luzia, MA, 1986
Vive em São Luís, MA
[Lives in São Luís, MA]

Retiro de caça ou um outro capelobo, 2019
3 fotomontagens
sobre lona [3 photo
montages on canvas]
2 fotomontagens
[photo montages]:
300 × 200 cm
1 fotomontagem
[photo montage]:
200 × 300 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]

Retiro de caça ou um outro capelobo [Hunting retreat or another 'Capelobo,' 2019] comes from the need to talk about the things that happened to our people, removed from their place of origin. My grandmother was the first one I questioned about my identity, asking if there were any indigenous people in the family. She said, "Oh, my child, my mother was a wild one. She was caught in the woods." I began to notice how many people had the same stories. It is very bizarre to think that several families were built from psychological violence, rape, and imprisonment. People were lassoed, bodies were forced into relationships they didn't want. In the mythology of Maranhão State, the 'Capelobo' is a wolf with a man's body and an anteater's nose. It is a being that lives in the woods, and which is found in this hunting place. For *Sertão*, I build a 'Capelobo' based on my experience to produce a fictional protection against that violence; to activate a place of memory, to stop this story from disappearing. I know I'm going to open up a wound and I don't want to do it in any old way—you have to treat it. It is true that there is an interaction of birth between plants and women; this retreat will no longer be done by men who domesticate free bodies; the dogs will no longer obey the white men; they will rebel when they feel the blood that flows from the trees and the wombs of the women of the virgin forest.

I really like the image. It is a device for creating other realities when you return to the past and see how many different stories there are there. As Barthes puts it, it is as if the photograph activated the person's

ghosts, the essence of that moment. When I produce the work *Paridade* [Parity, 2018], I put a second layer on this spectrum, which are the struggles. Using archival images in my work is a way of creating a tear in history as if it activated the present and the past at the same time. I think we have to create other images, new images, but we can never forget the past. There are many important archives for us to use.

The street for me is also a million possibilities. In the street there is a way to make money from work much closer to the reality I experience, based on a marginalized gaze. It could be anyone, from a street dweller to an intellectual, you know? This thing about the other one passing and activating several things you hadn't noticed, out of the blue, coming and talking, throwing out an idea. I started to tag when I was in elementary school; that was the first step that took me into the street. I like this ephemeral thing that the street brings, of throwing out an image and it being torn. And for there still to be a vestige of it. I've been thinking a lot about this place that is not just art, but micropolitics, our struggles. I think you have to always be more of a politician than an artist or activist, to talk about these places. So here I'm going to salvage these origins based on the indigenous relationship. A search for understanding, a fiction to protect stories, to recognize these wounds. It's more of a thing of being close to the situations that bother you. I am what I create. That's basically it because everything is still being created.

Retiro de caça ou um outro capelobo (2019) vem da necessidade de falar sobre as coisas que aconteceram com nossos povos retirados do seu lugar de origem. Minha vó foi a primeira que eu questionei a respeito da minha identidade, perguntando se havia algum indígena na família. Ela falou: "Ah, minha filha, a minha mãe era braba. Foi pega no mato". Comecei a perceber o tanto de pessoas que carregam essas mesmas histórias. É muito bizarro pensar que várias famílias foram construídas a partir de uma violência psicológica, de estupro, aprisionamento. Pessoas foram laçadas, corpos foram sujeitos a uma relação que não queriam. Na mitologia do Maranhão, o "capelobo" é um lobo com corpo de homem e com focinho de tamanduá, é um ser que transita dentro do mato, que está nesse lugar de caça. Para *Sertão*, construo um capelobo a partir da minha vivência para fazer uma ficção de proteção contra essas violências. Para ativar um lugar de memória, para não deixar passar essa história. Sei que vou abrir uma ferida e não quero fazer de qualquer jeito — tem que tratar dela. É verdade que existe uma interação de nascimento entre plantas e mulheres, esse retiro não mais será feito pelos homens adestradores de um corpo livre, os cachorros não mais obedecerão aos homens brancos, eles se rebelarão quando sentirem o sangue que escorre da árvore e do ventre das mulheres na mata virgem.

Eu gosto muito de imagem, ela é um dispositivo para criar outras realidades, quando você retorna ao passado e vê o tanto de histórias diferentes que estão ali. Como Barthes coloca, é como se a fotografia acionasse espectros da pessoa, a essência daquele momento. Quando eu faço o trabalho *Paridade* (2018), coloco uma segunda camada sobre esse espectro, que são as lutas. Usar imagens de arquivo no meu trabalho é fazer um rasgão na história, como se acionasse o presente e o passado ao mesmo tempo. Eu acho que a gente tem que criar outras imagens, novas imagens, mas a gente não pode esquecer nunca o passado. Há muito arquivo importante pra gente usar.

A rua para mim também é um milhão de possibilidades. Na rua há como ter um retorno do trabalho muito mais próximo da realidade que eu vivo, a partir de um olhar periférico. Pode ser qualquer pessoa, desde um morador de rua a um intelectual, sabe? Essa coisa de o outro passar e ativar várias coisas que você não tinha percebido, do nada, vêm e falam, jogam uma ideia. Comecei a pichar desde o ensino fundamental, esse foi o primeiro passo pra me levar pra rua. Eu gosto dessa coisa efêmera que a rua traz, de jogar uma imagem e ela ser rasgada. E ainda haver resquício dela. Eu tenho pensado muito nesse lugar que não é só a arte, mas a micropolítica, nossas lutas. Acho que você tem que ser sempre mais político que artista, ativista, falar desses lugares. Então aqui eu vou resgatar essas origens a partir da relação indígena. Uma busca de entendimento, uma ficção para proteger histórias, reconhecer essas feridas. É mais uma coisa de estar junto com as situações que incomodam você. Sou aquilo que eu crio. É basicamente isso, porque tudo está sendo criado ainda.



GERVANE
DE PAULA



I am Gervane de Paula. I was born in Cuiabá, Mato Grosso State, in 1961. I'm an artist who decided to embrace my region. My work has a powerful relationship with the environment where I live, in the geodesic center of South America, within three ecosystems: the savannah, forest, and swamp. This is a starting point and a point of reflection. My artistic career is based on painting, drawing, collage, objects, and installations. Even though we live here in Cuiabá, myself and some other artists from the region achieved a national profile in the 1980s, and were able to participate in major exhibitions.

In *Sertão*, I present two object-paintings entitled *Arte Aqui Eu Mato* [Art here I kill, 2016] and *Arte Não Invente* [Art don't invent, 2016], and an installation entitled *Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal* [Deus Ápis, his wives, and his herd or The animal world, 2016–19], for which I count on the support of several workers such as carpenters, locksmiths, and the contemporary artists Adir Sodré, Jonas Barros, and Benedito Nunes, from the state of Mato Grosso. This “*I kill*” has acquired various meanings over time and has expanded signs. The origin of the phrase “Here I kill art,” however, is the title of the 1990 book by the art critic Aline Figueiredo, which reads: “Art here is field” [Arte aqui é mato]. This book speaks of the abundance of artists in Cuiabá despite being a city far from

the major centers. I find in this virtue a decadence. An art that is produced and has no resonance, no audience; its authors suffer many privations and, because it is narrow, it is very resistant to the new. “*Here I kill art*” could also be the hand of the president, pointing a gun at art, at us, right?

Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal is another work I show, and that I consider to be one of my most important works. It refers to ancient Egypt, where the Bull is venerated and represents the life force of nature, for generating offspring. My *Deus Ápis* departs from this distant and, at the same time, very close historical context, taking into account how much the animal, the ox, the bull, represents for the state of Mato Grosso and also for Brazil. Here, the ox imposes rules and influences political and economic decisions. In 1978, when the state was divided into two, with the creation of Mato Grosso do Sul, this southern side used the ox as an argument for independence, to embody and demand this division. In the work, I use the enclosing walls of some old farms that imprisoned the bulls, as well as their horns, leather, and wire, all materials marked by time. By nature, they are all full of poetry, slots, cracks, and marks—my *Deus Ápis* could be no different. It is also erotic, poetic, regional, national, and international.

GERVANE DE PAULA

Cuiabá, MT, 1961
Vive em Cuiabá, MT
[Lives in Cuiabá, MT]

Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal, 2016–19
Madeira (mourão), chifres e artesanato [Wood (post), horns, and handicrafts]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção [Collection]
Tuca Dias
Colaboração [Collaboration]: Adir Sodré, Jonas Barros e [and] Benedito Nunes

Arte Não Invente, 2016
Óleo sobre chapa de ferro perfurada por balas [Oil on iron plate punctured by bullets]
92 × 65 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

Arte Aqui Eu Mato, 2016
Óleo sobre chapa de ferro [Oil on iron plate]
92 × 65 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

Sou Gervane de Paula, nasci em Cuiabá, Mato Grosso, em 1961. Sou um artista que decidi assumir a minha região. A minha obra carrega uma relação muito forte com o meio em que eu vivo, no centro geodésico da América do Sul, dentro de três ecossistemas: cerrado, floresta e pantanal. Esse é um ponto de partida e de reflexão. A minha trajetória artística está baseada entre a pintura, o desenho, a colagem, os objetos e a instalação. Mesmo morando aqui em Cuiabá, eu e mais alguns outros artistas aqui da região fomos lançados lá nos anos 1980, nacionalmente, e conseguimos participar de mostras importantes.

Em *Sertão*, apresento duas pinturas-objeto intituladas *Arte Aqui Eu Mato* (2016) e *Arte Não Invente* (2016) e a instalação intitulada *Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal* (2016–19), para a qual conto com o apoio de diversos profissionais como carpinteiros, serralheiros, e os artistas mato-grossenses contemporâneos Adir Sodré, Jonas Barros e Benedito Nunes. Esse “*eu mato*” com o tempo ganhou vários significados e foi ampliando signos. A origem da expressão “arte aqui eu mato”, no entanto, é o título do livro de 1990 da crítica de arte Aline Figueiredo, que diz: “Arte aqui é mato”. Esse livro fala da abundância de artistas em Cuiabá, apesar de ser uma cidade bastante afastada dos grandes centros. Mas eu enxerguei nessa virtude também uma decadência. Uma arte que é produzida e não tem ressonância, não tem público, seus autores vivem cheios de privações e, por estar fechada, muito resistente ao novo. “*Arte aqui eu mato*” também pode ser a mão do presidente, apontando uma arma para a arte, para nós, não é?

Deus Ápis, suas esposas e seu rebanho ou O Mundo Animal é outro trabalho que mostro, e que considero uma das minhas mais importantes obras. Ela faz referência ao Egito antigo, onde o touro é venerado e representa a força vital da natureza, por gerar filhos. O meu *Deus Ápis* parte desse contexto histórico distante e, ao mesmo tempo, tão próximo, levando em consideração quanto o animal, boi, o touro, representa para o estado de Mato Grosso e também para o Brasil. Aqui, o boi impõe regras, implica decisões políticas e econômicas. Em 1978, quando o estado foi dividido em dois, com a criação do Mato Grosso do Sul, esse lado do sul usou o boi como argumento de independência, para concretizar e exigir a divisão. Na obra, utilizo os mourões de cerca de velhas fazendas que aprisionavam os bois, além dos seus chifres, couros, arame, todos materiais marcados pelo tempo. Por natureza, eles já estão todos encharcados de poesia, frestas, rachaduras, marcas – o meu *Deus Ápis* não poderia ser diferente. Ele é também erótico, poético, regional, nacional, internacional.



LISE LOBATO



I spent part of my life on a farm called Guajarás, on the island of Marajó, climbing on trees, riding on horse-back, riding on buffalo, entering the cow corral, living with the children of the cowboys, the family always together. My childhood was very happy. Marajó is the largest river island in the world. I have a relationship with these rivers and these animals, which are the buffalo, the fish, the caimans, and the snakes. The Marajó is made up of winters and summers. The winters there are rainy, everything floods; it becomes more alive; the green is greener; you see many more animals and flocks of birds. While in the summer everything is dry: immense lakes dry out completely, they crack in the middle; but it is beautiful. There are also fields, the cotton plants, with those lilac flowers. The Amazon is inside Amazonia. I lived with all this all around me.

I already liked to draw and paint, and this only increased when I entered art college. There I began to produce my work, always in a close relationship with Marajó, with the people, with the things and attitude of that place. This is how my work has been done, produced, built, within this emotional context. The works that will be on display in *Sertão* are *As facas de meu pai* [My father's knives, 2005] and *Acari* and *Pirarucu* (2008). *As facas de meu pai* are knives made by him. All the handles, blades, and stitched sheaths. I spent

a good part of my life watching my dad make these knives. I inherited some of this from him. In Marajó, every cowboy has knives. When he passed away, I decided to take these knives and make an installation with them. The fishes are works made from paper, a record of this region of Marajó, and form part of the path that goes to the farm, passing along the Arari River, which is the biggest river on the island of Marajó. These fish have their routes, and this is related to the entire history of my childhood on that island.

Inside the farm, there are archaeological sites from the fourth occupation of the Marajoara Indians. I was born and grew up seeing these artifacts emerging from the black earth. As children, we would dig, play at archeology, and find these decorated pieces, with their paintings intact. We drew the patterns. We found the most beautiful funerary urns. I kept a lot of these things at home, but as at home there are no other eyes to see them, we thought it best to donate them to institutions. One of them went to the Casa das Onze Janelas, in Belém. In nature, when it rains, the leaves emerge from out of the top of the fragments, and you begin to glimpse these incisions. In fact, my poetics is the gesture of lifting these leaves and seeing; seeing this past being told as a story.

LISE LOBATO

Belém, PA, 1963
Vive em Belém, PA
[Lives in Belém, PA]

As facas de meu pai.
2005
Couro, metal, plástico /
manufatura [Leather, metal,
plastic / manufacture]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção [Collection] MAR –
Museu de Arte do Rio /
Secretaria Municipal de
Cultura da cidade do Rio
de Janeiro

Acari. 2008
Pastel seco sobre papel
[Dry pastel on paper]
41,8 × 59,2 cm
Coleção [Collection] MAR –
Museu de Arte do Rio /
Secretaria Municipal de
Cultura da cidade do Rio
de Janeiro

Pirarucu. 2008
Pastel seco sobre papel
[Dry pastel on paper]
41,8 × 59,2 cm
Coleção [Collection] MAR –
Museu de Arte do Rio /
Secretaria Municipal de
Cultura da cidade do Rio
de Janeiro

Parte da minha vida, passei em uma fazenda chamada Guajarás, na ilha do Marajó, subindo em árvores, andando a cavalo, andando de búfalo, indo no curral de vaca, convivendo com os filhos dos vaqueiros, a família sempre junta, minha infância foi muito feliz. O Marajó é a maior ilha fluvial marítima do mundo, tenho relação com esses rios, com esses bichos, que são os búfalos, os peixes, os jacarés, as cobras. O Marajó é feito de invernos e verões. Os invernos lá são de chuva, alaga tudo, fica mais vivo, o verde é mais verde, você vê muito mais animais, revoadas de pássaros. Já no verão fica tudo seco, lagos imensos secam completamente, de rachar ao meio, mas é bonito, também existem os campos, os algodoeiros, com aquelas flores lilás. A Amazônia está dentro da Amazônia. Eu vivi com tudo isso muito próximo.

Eu já gostava de desenhar, pintar, e isso só aumentou quando eu entrei na faculdade de arte. Lá eu comecei a fazer os meus trabalhos, sempre numa relação direta com o Marajó, com as pessoas, com as coisas, com a atitude desse lugar. Foi assim que meu trabalho foi sendo feito, produzido, construído, dentro dessa temática afetiva. Os trabalhos que estão em *Sertão* são *As facas de meu pai* (2005) e *Acari* e *Pirarucu* (2008). *As facas de meu pai* são facas feitas por ele. Todos os cabos, as lâminas, as bainhas costuradas. Passei boa parte da minha vida vendo meu pai fazendo essas facas. Eu herdei um pouco disso dele. No Marajó, todo vaqueiro tem facas. Quando ele faleceu, eu resolvi pegar essas facas e fazer uma instalação com elas. Os peixes, por sua vez, são trabalhos em papel, um registro dessa região do Marajó, e fazem parte do caminho para chegar até a fazenda, passando pelo rio Arari, que é o maior rio da ilha do Marajó. Esses peixes percorrem caminhos, e isso está relacionado com toda a história da minha infância nessa ilha.

Dentro da fazenda, há sítios arqueológicos da quarta ocupação dos índios marajoara, eu nasci e cresci vendo esses artefatos aflorando da terra preta. A gente cavava, brincava de arqueologia quando era criança e achava aquelas peças decoradas, com as suas pinturas intactas, desenhava os padrões. Achamos urnas funerárias lindíssimas. Guardei muitas dessas coisas em casa, mas como em casa não há outros olhos para ver, então achamos melhor doar para instituições. Uma delas foi para a Casa das Onze Janelas, em Belém. Na natureza, quando chove, as folhas saem de cima dos fragmentos e você começa a desvendar essas incisões. Na verdade, a minha poética é o gesto de levantar essas folhas e ver. Ver esse passado sendo contado como uma história.



LUCIANA MAGNO



Whoever is in Oiapoque thinks that Brazil begins in Oiapoque. Whoever is in Chui thinks it begins in Chui. There are always several points of view for each place. My name is Luciana. I'm from Belém. I spent a significant part of my life there. In my adolescence, I began to travel around the country, with many doubts as to what it means to be Brazilian. I work with issues that arise from the conflict between the body and the world.

In 2013, I developed the *Orgânicos* [Organic] project, where I plunged into Pará State to research the state of the flora, fauna, and land use, in a mapping of sorts that was not only geographic but also social. And then I produced a work called *Do Oiapoque ao Chui* [From Oiapoque to Chui, 2016], which lasted almost two years, where I traveled around the country stopping in thirty-two small towns along major highways, which connect the north and south of Brazil. It was a project that showed me an agrarian Brazil, which is in transition, in search of solutions for better lives, which is sometimes highly utopian.

The work for *Sertão* is a video that depicts a female body ripped from within the earth, like a tuber. The body is buried from its genitals to its head—the hair touching the earth and feet held by a winching system. The work is produced in an agroforestry community, in order to think about the nourishment of

bodies. I have reflected a lot about where food comes from in the big cities, especially where the spaces for production on the land are very small or nearly nonexistent. How can we subvert this system around food production? I don't like to think about sustainability. This term appears to counteract the idea of progress, a highly harmful system, but as a concept that still forms part of the same system; it exists as a palliative. I still don't know what term to use to talk about this, but maybe it has to do with the possibility of another form of existence, of sustaining ourselves.

I have researched, including in my doctorate, how the body has been portrayed in Brazil, through the naturalistic illustrations of travelers. Many of them classified the indigenous people as part of the fauna. There is also that image from the Figueiredo Report (1967) where an indigenous woman is hanging upside down, her body cut in half, like an animal. This work is also a reference to that, and an attempt at resignification. I recently did a genetic-mapping test, and the result indicated that 48 percent of my DNA was indigenous, from Central-Latin America. In my family, everyone denies this ancestry, but my grandmother jokingly recalled that she had been kidnapped from her tribe by her husband. My career forms part of this process. I am migrating, trying to understand this identity.

LUCIANA MAGNO

Belém, PA, 1987
Vive entre Belém e São Paulo [Lives between Belém and São Paulo]

Devir tubérculo, 2019
Performance direcionada para vídeo [Performance directed to video], 3'37"
Coleção da artista [Artist's collection]

Quem está no Oiapoque, acha que o Brasil começa no Oiapoque. Quem está no Chui, acha que começa no Chui. Sempre há vários pontos de observação para cada lugar. Meu nome é Luciana, eu sou de Belém, passei boa parte da vida por lá. Na adolescência, comecei a viajar pelo país, com uma grande dúvida sobre o que é ser brasileira. Trabalho as questões que surgem do embate do corpo com o mundo.

Em 2013 desenvolvi o projeto *Orgânicos*, que mergulhou dentro do Pará, numa pesquisa sobre a condição da flora, da fauna, da utilização do solo, numa espécie de mapeamento não só geográfico, mas também social. E logo em seguida fiz um trabalho que foi *Do Oiapoque ao Chui* (2016), que durou quase dois anos, no qual percorri o país parando em 32 pequenas cidades ao longo de grandes rodovias, que ligam o Brasil do norte ao sul. Foi um projeto que me mostrou um Brasil agrário, que está em trânsito, na busca por soluções de vida melhores, algo que às vezes é bem utópico.

A obra para *Sertão* é um vídeo que retrata um corpo feminino arrancado de dentro da terra, como um tubérculo. O corpo está enterrado do sexo até a cabeça — o cabelo tocando a terra e os pés presos por um sistema de içar. A obra é feita numa comunidade de agrofloresta, para pensar na nutrição dos corpos. Tenho me questionado muito sobre de onde vem a comida nas grandes cidades, sobretudo, onde os espaços de produção com a terra são muito pequenos ou quase inexistentes. Como é que a gente pode subverter esse sistema em torno da produção de alimento? Não gosto de pensar em sustentabilidade. Esse termo vem para contrapor a ideia de progresso, um sistema que é altamente prejudicial, mas como conceito que ainda faz parte do mesmo sistema, está ali como um paliativo. Ainda não sei o que usar para falar disso, mas talvez seja mesmo sobre a possibilidade de uma outra forma de existir, de se nutrir.

Tenho pesquisado, inclusive no doutorado, sobre como o corpo foi retratado no Brasil, através das ilustrações naturalistas dos viajantes. Muitos colocavam os indígenas dentro da classificação da fauna. Há também aquela imagem do Relatório Figueiredo (1967) em que uma mulher indígena está pendurada de cabeça pra baixo, e o corpo dela cortado ao meio, como um bicho. Esse trabalho é também uma referência a isso, e uma tentativa de resignificação. Recentemente fiz um teste de mapeamento genético e o resultado deu 48% de DNA indígena da América Central-Latina. Na minha família, todo mundo nega essa descendência, mas minha avó contava, brincando, que tinha sido raptada da tribo pelo marido. Minha trajetória faz parte desse trânsito, estou migrando, tentando entender essa identidade.



MABE
BETHÔNICO



I'm an artist and teacher at UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), and a graduate from the School of Fine Arts of the same institution. I have master's and doctorate degrees from the Royal College of Art in London. These academic experiences resulted from my desire to work with text, writing, voice, storytelling, and the research process itself was incorporated into the construction of the works. I worked in the field of the history and iconography of mining, the first explanatory treatises on the practice and mineral exploration, at the same time as I was seeking to work on fictions. This dual pathway is reflected in studies in archives and the invention of collections, institutions, and characters.

In *Sertão*, I present this work called *Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino* [An extensive definition of fence, a feminine noun, 2019]. The project began with research conducted in 2013, at the Museum of Ethnography of Geneva, into the work of the geologist, photographer, and geographer Edgar Aubert de La Rüe (1901–1991). Looking for images of the Alps in his files, I found images of the Brazilian *sertão* in the 1950s, and I discovered that he had produced a book about this trip, *Brasil árido – a vida na caatinga* [Arid Brazil – Life in the caatinga, 1957], a bestseller from a Human Geography collection by Gallimard. I produced a translation of this book in Portuguese, with the peculiarity that I did not speak French.

In the La Rüe file, there is no geographic classification, but rather everything is ordered by themes: there is a section on minerals, another on types of

housing constructions, botany, street markets, human types. Among these series that he compiled for his studies, there was one on fences. Rural fences, walls, in different forms and materials. He scarcely questions what it means to construct these barriers, so as a way of updating this collection to discuss a contemporary issue, I performed the exercise of freely defining what a fence is, producing an extensive entry, with quotations and contributions. It is a reading of the symbolic, strongly influenced by the popular saying, 'the problem of the Northeast is not the drought, it is the fence.' Nowadays, the history of the semiarid region of northeastern Brazil has to be read as a standard of technological experience, a region of struggle, which was formed around climatic challenges, but which presents solutions of survival. I'm going to show a documentary series, a historical series with photographs, and insertions of new elements.

My desire to update this documentation of fences is based on the principle of a time when walls are being built, which is exacerbated during this period of crisis, catastrophe, global warming, and large migratory flows. Territories become uninhabitable because of environmental disasters, and political and religious struggles. In Brazil, we move from the historical issue of the privatization of land to the struggle for the recognition of original territories. Segregating or protective, the fence has become an element through which one can discuss political, economic, social, and symbolic divisions, and around which there are class and racial struggles.

MABE BETHÔNICO

Belo Horizonte, MG, 1966
Vive em Genebra, Suíça
[Lives in Geneva, Switzerland]

Cerca, substantivo feminino. 2013–16
Instalação com
24 fotografias, projeção /
slideshow e livros
[24-photo installation,
projection / *slideshow*,
and books]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Cortesia da artista e
Editora Capacete, Rio
de Janeiro [Courtesy of the
artist and Editora Capacete,
Rio de Janeiro]

Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino. 2019
Impressão digital sobre
papel, linho cru [Digital print
on paper, raw linen]
5 exemplares, 1024 páginas
[5 copies, 1024 pages]
17,8 × 23,8 × 7,4 cm
Cortesia da artista e
Editora Ikrek, São Paulo
[Courtesy of the artist and
Editora Ikrek, São Paulo]

Sou artista e professora da UFMG, graduada na Escola de Belas Artes dessa mesma instituição. Fiz mestrado e doutorado no Royal College of Art, em Londres. Essas experiências acadêmicas vieram em resposta ao meu desejo de trabalhar com texto, escrita, voz, contação de história, e a própria prática de pesquisa tornou-se incorporada à construção dos trabalhos. Trabalhei na área da história e iconografia da mineração, os primeiros tratados explicativos da prática e exploração mineral, ao mesmo tempo que buscava trabalhar a partir de ficções. Essa via dupla se reflete em estudos em arquivos e invenção de coleções, instituições e personagens.

Em *Sertão*, apresento essa obra que se chama *Uma extensa definição de cerca, substantivo feminino* (2019). O projeto se iniciou com uma pesquisa feita em 2013, no Museu de Etnografia de Genebra, a partir da produção do geólogo, fotógrafo e geógrafo Edgar Aubert de La Rüe (1901–91). Buscando imagens dos Alpes em seus arquivos, encontrei imagens do sertão do Brasil nos anos 1950, e descobri que ele tinha feito um livro sobre essa viagem, o *Brasil árido – a vida na caatinga* (1957), um *bestseller* de uma coleção de Geografia Humana da Gallimard. Fiz uma tradução desse livro para o português, com a particularidade de que eu não falava francês.

No arquivo do de La Rüe, não se vê uma classificação geográfica, mas temática: há uma sessão de minerais, outra de modos de construções de casas, botânica, mercados de rua, tipos humanos. Entre essas séries que ele compilou para seus estudos, havia a de cercas. Cercas rurais, muros, em diferentes formas e materiais. Ele é pouco questionador sobre o que significa a construção dessas barreiras, então, como forma de atualizar essa coleção para discutir uma questão contemporânea, fiz um exercício de definir livremente o que é cerca, constituindo um verbete extensivo, com citações e colaborações. É uma leitura do simbólico, pensando muito no dito popular 'O problema do Nordeste não é a seca, é a cerca'. Nos dias de hoje, a história do semiárido do Nordeste brasileiro tem que ser lida como referência de experiência tecnológica, uma região de luta, que se constituiu em torno da dificuldade climática, mas que apresenta soluções de sobrevivência. Vou mostrar uma série documental, histórica com fotografias, com inserções de novos elementos.

Meu desejo de atualização dessa documentação de cercas parte do princípio de um momento de construção de muros que se exacerbou neste período de crise, catástrofe, aquecimento global e grandes fluxos migratórios. Territórios se tornam inabitáveis, por motivos de desastres ambientais, lutas políticas e religiosas. No Brasil vamos da questão histórica de privatização de terras à luta pelo reconhecimento de territórios originários. Segregadora ou protetiva, a cerca torna-se um elemento a partir do qual se podem discutir divisões políticas, econômicas, sociais e simbólicas, e em torno da qual estão lutas raciais e de classe.

ANTES DE CRUZAREM

AS

FRONTIÇAS

DA

TESSA

HUMANIDADE



COM O PESO MONOLÍTICO
DE SEUS COSTUMES
E SISTEMAS DE
PENSAMENTO;

ANTES DA SÚBITA INVENÇÃO DAS

FORMAS E MODELOS

ANTES DA PRODUÇÃO E APRIMORAMENTO DAS TÉCNICAS DE GERENCIAMENTO DE

ME DO



EMBORA CONTRAIAM



ASSIM COMO EMPUNHAM



EMBORA CONSTRUAM



EM CAMINHOS ESTREITOS
QUE NOS QUEREM

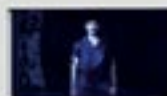
ARQUIPELAGOS

EMBORA MANTENHAM

CORAÇÕES

APÊNDICES

POR AUDÁCIA MESMO EMBORA DETERIOREM AS PONTES QUE NOS LIGAM A NOSSO



DIREITO À
EXISTÊNCIA

ÀS ÓRGÃOS QUE PRODUZEM PIRÂMIDES
DAS DIFERENÇAS;

MESMO QUE ESTRATEGICAMENTE

VIOLENTOS

SE APOIEM NA

FRÁGEIS AFIRMEM-SE
NO DELÍRIO COLONIAL DA UNIVERSALIDADE.

ESCRITA

E OUTROS PROJETOS DE

NOS RESTA

SENSIBILIDADE, VOZES E GESTOS;

AINDA QUE NÃO SAIBAM MAS NOS DIGAM



DE NÃO TEREM TEMPO PRA

OUTRAS CONFIGURAÇÕES DE MUNDO

SINTO MUITO



MARIANA
DE MATOS

i'm mariana de matos and i also go by maré [tide]. i was born in governador valadares, in the interior of minas gerais state, the place of the black rock (ibituruna), the broad rio doce river, iron ore, and filthy water. a region formerly cared for by the botocudos indians and invaded by settlers, situated in the valley of the rio doce river, and now engulfed by mud. for many years, i lived close to this river, where i learned to suck nectar from flowers and, in the center of my city valadares, i learned to forgive myself for losing myself. in belo horizonte, i graduated in visual arts from the escola guignard (uemg), without having discovered any edifying references for my creative process and, not coincidentally, without having had any black teachers. currently, on my master's degree in literary theory at ufpe, i am researching black poetry and decoloniality, coincidentally still without any black teachers. i live between recife (the city of bridges and the theory of racial democracy) and são paulo (the locomotive of the fiction of the southeast). in my work, i seek to exercise the tension between the official version of history and polyphonic counternarratives; hegemony; power relations and new contours for old structures. i have produced works that address subjectivity, the narrative of the self, and the colonial wound, in hybrid languages such as painting, sewing, expanded poetry, installations, poetic interventions, and performatic actions.

fundamento [foundation, 2019] is the work that has been produced for sertão. based on the observation

of the devastating power that coloniality exerts on life; and also on inventions of regulatory statutes that disregard many forms of existence; and, above all, on concerns about how to exercise subjectivity following a dehumanization process. *fundamento* is a work that tensions the construction of the imaginary; the invention of difference; subalternity; the fictionalization of life; symbolic violence; and which celebrates multiple existences, humanities, subjectivities, and the exercise of citizenship and otherness. *fundamento* is the culmination of investigations that i have conducted over the past few years. a work that is formed from the encounter between non-hegemonic existences and the possible wonder that is born when we are willing to perceive that which we had not previously considered. it is composed of the latent desire to establish contact with subjects limited by the principle of normality and the construction of imaginaries, and to learn from the power that these existences have to reconfigure their paths.

i think a lot about emotion as a system of fruition and i locate myself precisely on the boundary between the image and the word. just today, i have been amazed by research i have been doing into the FEMALE poets of pajeú, in the sertão of pernambuco, where i have had the chance to observe the impacts of the coloniality of knowledge. in my career as an artist and poet, i have sought to test the statutes of truth and to loosen notions of value.

MARIANA DE MATOS

Governador Valadares, MG, 1987
Vive entre Recife, PE, e São Paulo, SP
[Lives between Recife, PE, and São Paulo, SP]

Fundamento, 2019
Poesia multimídia
[Multimedia poetry]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção da artista
[Artist's collection]

sou mariana de matos e respondo também por maré. no interior de minas gerais, nasci em governador valadares, da pedra negra (ibituruna), do largo rio doce, do minério de ferro, da água podre. região antigamente cuidada pelos índios botocudos e invadida por colonos, situada no vale do rio doce, hoje engolido pela lama. vivi muitos anos perto desse rio, onde aprendi a chupar mel de flor e, no centro da minha cidade valadares, aprendi a me perdoar por me perder. em belo horizonte, me graduei em artes visuais na escola guignard (uemg), sem ter tido referências edificantes para o meu processo criativo e, não coincidentemente, sem ter tido professores negros. atualmente, no mestrado na ufpe em teoria literária, pesquiso poesia negra e decolonialidade, coincidentemente ainda sem professores negros. vivo entre recife (a cidade das pontes e da teoria da democracia racial) e são paulo (a locomotiva da ficção do sudeste). em minha produção, busco exercitar o tensionamento entre versão oficial da história e contranarrativas polifônicas; hegemonia; relações de poder e novos contornos para antigas estruturas. tenho produzido obras que versam sobre subjetividade, narrativa de si e ferida colonial, em linguagens híbridas como pintura, costura, poesia expandida, instalações, intervenções poéticas e ações performáticas.

fundamento (2019) é a obra que tem sido elaborada para sertão. a partir da observação do poder devastador que a colonialidade exerce sobre a vida. ainda, sobre invenções de estatutos regulatórios que desconsideram muitos modos de existência. e, sobretudo, a partir de inquietações sobre como exercitar a subjetividade após um processo de desumanização. *fundamento* é uma obra que tensiona construção de imaginário; invenção da diferença; subalternidade; ficcionalização da vida; violência simbólica; e celebra as existências múltiplas, as humanidades; subjetividades e o exercício da cidadania e da alteridade. *fundamento* é a culminância de investigações que tenho feito ao longo dos últimos anos. uma obra que se forma a partir do encontro entre existências não hegemônicas e a possível maravilha que nasce quando estamos dispostos a perceber o que não havíamos considerado antes. ela se configura a partir do desejo latente em estabelecer contato com sujeitos limitados pelo princípio da normalidade e pela construção de imaginários e aprender com o poder que essas existências têm de reconfigurar caminhos.

penso muito sobre a emoção como sistema de fruição e me localizo exatamente na fronteira entre a imagem e a palavra. hoje mesmo, tenho me deslumbrado fazendo uma pesquisa sobre AS poetas do pajeú, do sertão de pernambuco, onde tenho tido a chance de observar os reflexos da colonialidade do saber. em minha trajetória como artista e poeta, tenho buscado testar os estatutos de verdade e flexibilizar noções de valor.



MAXIM
MALHADO

MAXIM MALHADO

Ibicaraí, BA, 1967
Vive em
Massarandupió, BA
[Lives in Massarandupió, BA]

Prumos, 2015–16
2 esculturas de madeira
[2 wood sculptures]
202 × 170 × 85 cm
(cada [each])
Coleção do artista
[Artist's collection]

In 1995, I had the opportunity (and courage) to display a termite's mound, an ovenbird nest, and a thorn-bird's nest, at an exhibition. I call this sculpture *Garrinheiro* (1995–96) made out of vines, which won an award at the Salão de Alagoinhas, here in the interior of Bahia. The nest is a house; I regard it as architecture. It is a housing solution, a subject which I continuously return to, both in my writing, and in visual and plastic works. It has a welcoming, protective, sheltering aspect, just like a roof. I just renovated the roof of the house where I live, which really affected me, because it's the element that connects us to the universe and other dimensions. And there's also the *Escada* [Ladder, 2016–17], in the exhibition, a powerful symbol in our memory. On the ladder itself, two houses are encrusted which, at first glance, prevents the object from being a ladder. Obstacles are something else that I continually work with. Even if an object can hinder us, we need to confront it and be brave.

I was born in Ibicaraí, in southern Bahia, and I left when I was two. Even at that age, I could understand the experiences that we went through and all the suffering that we underwent. There, I already realized that those experiences were part of my history; this process of construction was already underway. I always talk about this because my father... his dream was to be an engineer. He spent his whole life building and demolishing houses. In a different way, this reference is in works like *Prumos* [Plumb lines, 2015–16], instruments for making squares, which have to do

with alignment, as well as the fact that every child has heard his or her mother say that they have to “toe the line in life.” The plumb is a beautiful object, and this aesthetic value is significant. It's like an instrument for divining in water, digging holes, something that is present in the imaginary of the entire Northeast of Brazil.

In general, there is a thread that runs through my ancestry, which comes from the Bahian *sertão* and goes as far as the Recôncavo—it's like a spring from which I seek everything I have. My work is also about transition. A movement of mine, of course, that involves religiosity and sexuality. It's mostly in the painting, in the drawing, in my way of moving around in the world. Since the end of 1980, I have also paid a lot of attention to graffiti. And I make a counterpoint with urban expression when I talk about rural graffiti. I recorded these graffiti on the streets of the countryside, where I used to live, in Sítio Novo. Today I live in Massarandupió, a beach, where you don't see much of this form of expression on the walls. But in the Recôncavo, they used lots of charcoal, producing black graffiti, tiles or anything that scratches, to be able to express what you want to say to the world. In my work, this scratching style is highly visible. Come and go, scratch and take, paint and erase, put up again. It's like making a house from clay: you throw up the clay and cut it back; throw and cut. But there comes a point when this process, this insistence, this treading on the wood, this stepping on the path is what makes the path itself come into being.

Em 1995, eu tive a oportunidade (e a coragem) de expor numa mostra uma casa de cupim, uma casa de João-de-Barro e um ninho de garrinheiro. Eu chamo essa escultura de *Garrinheiro* (1995–96), feita de cipó, premiada no Salão de Alagoinhas, aqui no interior da Bahia. O ninho é casa, eu vejo como arquitetura. É uma solução de moradia, tema ao qual recorro a todo instante, tanto na escrita, quanto na prática visual e plástica. Há um aspecto de acolhimento, de proteção, de abrigo, mesma coisa que um telhado. Acabei de fazer uma reforma no telhado da casa onde vivo, algo que mexeu muito comigo, por ser o elemento que nos liga com o universo, com outras dimensões. E há também a *Escada* (2016–17), na exposição, um símbolo poderoso dentro da nossa memória. Na própria escada, há duas casas encrustadas que, à primeira vista, impedem o objeto de ser uma escada. Os impedimentos são outro ponto que eu trabalho sempre. Mesmo que o elemento possa nos atrapalhar, é necessário que a gente se depare com ele e tenha coragem.

Nasço em Ibicaraí, sul da Bahia, saio de lá com dois anos. Mesmo com essa idade, consigo compreender passagens que tive com os meus e toda a necessidade que a gente viveu. Ali eu já entendia que aquelas experiências fariam parte da minha história, já havia esse processo de construção. Sempre falo disso porque meu pai... o sonho dele era ser engenheiro. Ele viveu a vida inteira construindo e demolindo casas. De uma forma diferente, essa referência está em obras como os *Prumos* (2015–16), instrumentos de tirar um esquadro, que falam de alinhamento, além do fato de que todo filho ouviu a mãe dizer que era preciso “tomar um prumo na vida”. O prumo é um objeto lindíssimo, e esse valor estético tem muita importância. Ele se aproxima de instrumentos para buscar água, cavar buracos, algo que está presente no imaginário de todo o Nordeste.

De modo geral, há uma trança que compõe minha ancestralidade, que vem do sertão baiano e chega no Recôncavo – é como uma fonte de onde eu busco tudo o que tenho. Meu trabalho também trata de passagem. Um movimento meu, claro, que envolve religiosidade, sexualidade. Está principalmente na pintura, no desenho, na minha forma de me deslocar no mundo. Desde o final de 1980, tenho também reparado muito no grafismo. E faço um contraponto com a expressão urbana ao falar de um grafismo rural. Registrei esses grafismos nas ruas lá do interior, onde eu morava, em Sítio Novo. Hoje moro em Massarandupió, uma praia, onde pouco se vê essa expressão nas paredes. Mas lá no Recôncavo usava-se muito carvão, produzindo um grafismo preto, a telha ou qualquer coisa que risca, para poder expressar o que você deseja falar para o mundo. Na minha obra, essa fatura do risco está muito presente. Ir e vir, riscar e tirar, pintar e apagar, colocar novamente. É como fazer uma casa de taipa: você joga o barro e tira; joga e tira. Mas tem uma hora que esse fazer, essa insistência, esse pisar no mato, esse pisar no caminho é o que faz o próprio caminho ser.



Garrincheiro, 1995–96
Cipó [Vine]
120 × 112 cm
(diâmetro [diameter])
Coleção do artista
[Artist's collection]

Escada, 2016–17
Madeira [Wood]
301 × 51 × 41 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]





MAXWELL
ALEXANDRE

I am a visual artist. I graduated in visual communication from PUC-RIO. I work with painting, photography, video, performance, and installation. I’ve lived in the Favela da Rocinha since I was born. When I graduated from school, I often used to hear the phrase “study, if you want to be someone in life,” which seemed somehow abstract to me. Before being an artist, I was a professional street skater. I did maneuvers in the street, slid down railings, jumped stairs, exploring another way of seeing the world, another speed. I had to put it on hold because of mandatory military service, and I formed part of the technical reserve at the Museu Histórico do Exército, without knowing that I would become an artist. I believe this path was a preparation for my career.

It was at college that I first came into contact with contemporary art. I saw that art contained a certain disorder, chaos, aspects that my work bears to this day. I use a lot of materials that I find in the street. There’s a precariousness which is the way I like to work. I joined Raoni Azevedo and Eduardo de Barros to think about how to get our work out there since we couldn’t wait around for agents from the art world. So we created the “Church of the Kingdom of Art,” which proceeded to make offerings in the middle of the street, pilgrimages; we took our works and held services twice a month. At the same time, I was working on the series *Pardo é papel* [Brown is the paper], which addresses empowerment and self-esteem. I was also painting the series *Reprovados* [Rejected], which concerns the decimation of the black population, and the police conflict with the community.

The series of works *Patrimoniado* [Heritage, 2016–19] is inspired by the observation of objects stored in public spaces, covered by tarpaulins and secured with ropes and chains. It is possible to find household utensils in the street under this type of protection, although this system is mostly used to protect things from the street trade, such as popcorn and hot dog stalls. There is a code assimilated by common sense in this practice: if it is covered, it has an owner, it is someone’s property/asset. I began to mimic this procedure to protect my paintings, which began to be stored in the street.

obras nas paredes, da esquerda para a direita [artworks on the walls from left to right]:

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Isso Até Você Faria**, 2017 Correntes, cadeados e lona sobre madeira [Chains, padlocks, and canvas on wood] 95 × 80 × 15 cm

Quatorze e quatorze, da série [from the series] **Reprovados**, 2017 Látex, Henê, betume, corante, grafite, caneta esferográfica, carvão, acrílica e sujeira sobre porta de escritório [Latex, Henê, bitumen, dye, graphite, ballpoint pen, charcoal, acrylic, and dirt on office door] 210 × 120 cm

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Isso Até Você Faria**, 2017 Graxa e vela sobre madeira, espuma de polietileno e elástico de látex [Grease and candle on wood, polyethylene foam, and latex elastic] 30 × 14 × 2,5 cm

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Isso Até Você Faria**, 2017 Graxa e vela sobre madeira, embalagem de Biscoito Globo, corrente e cadeado [Grease and candle on wood, packaging of Biscoito Globo, chain, and padlock] 30 × 18 × 9 cm

Correntes de ouro, diamantes de sangue – Patrimoniado, da série [from the series] **Reprovados**, 2019 Óleo sobre tela, lona impermeável e barbante [Oil on canvas, waterproof canvas, and twine] 220 × 115 × 50 cm Cortesia do artista e A Gentil Carioca [Courtesy of the artist and A Gentil Carioca]

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Isso Até Você Faria**, 2016–17 Látex, corante, *spray*, caneta esferográfica, grafite, fita, graxa e *crayon* sobre madeira / embalagem plástica transparente, lona impermeável, corda de varal, corrente e cadeado [Latex, dye, spray, ballpoint pen, graphite, tape, grease, and crayon on wood / clear plastic packaging, waterproof canvas, clothesline rope, chain, and padlock] 148 × 110 × 53 cm

Um dia de chuva qualquer – Patrimoniado, da série [from the series] **Reprovados**, 2019 Óleo sobre tela, lona impermeável, correntes e cadeados [Oil on canvas, waterproof canvas, chains, and padlocks] 28 × 120 × 30 cm

obras do chão [artworks on the floor]:

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Reprovados**, 2019 Óleo sobre tela, lona impermeável, correntes, cadeados e carrinho de ferro [Oil on canvas, waterproof canvas, chains, padlocks, and iron cart] 50 × 55 × 31,5 cm

Sem título – Patrimoniado, da série [from the series] **Reprovados**, 2019 Óleo sobre tela, lona impermeável, cordas, correntes, cadeados e cesta de ferro [Oil on canvas, waterproof canvas, ropes, chains, padlocks, and iron basket] 25 × 40 × 38 cm

Todas as obras são cortesia do artista e [All works are courtesy of the artist and] A Gentil Carioca

MAXWELL ALEXANDRE

Rio de Janeiro, RJ, 1990
Vive no Rio de Janeiro, RJ
[Lives in Rio de Janeiro, RJ]

Sou artista plástico, formado em comunicação visual pela PUC-RIO. Trabalho com pintura, fotografia, vídeo, performance e instalação. Moro na Favela da Rocinha desde que nasci. Quando me formei na escola, ouvia muito a frase “estuda para ser alguém na vida”, o que era algo abstrato pra mim. Antes de ser artista, era patinador de *street* profissional, fazia manobras na rua, descendo corrimão, pulando escada, exercitando uma outra maneira de ver o mundo, outra velocidade. Tive que fazer uma interrupção por conta do serviço militar obrigatório, e ali fiz parte da reserva técnica no Museu Histórico do Exército, mesmo sem saber que eu iria virar artista. Entendo que esse caminho foi uma preparação para a minha profissão.

Foi na faculdade a primeira vez em que eu tive contato com arte contemporânea. Eu vi que arte comportava um pouco de desordem, uma bagunça, aspectos que o meu trabalho carrega até hoje. Uso muitos materiais que acho na rua. Existe uma precariedade que é a forma como eu gosto de trabalhar. Eu me juntei com Raoni Azevedo e Eduardo de Barros para pensar em como dar saída para a nossa produção, já que não podíamos ficar esperando pelos agentes do campo da arte. Criamos, então, a “Igreja do Reino da Arte”, que começou a fazer oferendas no meio da rua, peregrinações, levávamos nossas obras e fazíamos cultos duas vezes por mês. Nessa mesma época, eu estava trabalhando na série *Pardo é papel*, que fala sobre empoderamento, sobre autoestima. Também estava pintando a série *Reprovados*, que fala da dizimação da população negra, do conflito da polícia com a comunidade.

A série de trabalhos *Patrimoniado* (2016–19) parte da observação de objetos guardados em espaços públicos, cobertos por lonas e trancafiados com cordas e correntes. É possível encontrar utensílios domésticos na rua sob esse tipo de proteção, embora esse sistema seja usado majoritariamente para guardar o comércio ambulante, como as barracas de pipoca e cachorro-quente. Existe um código assimilado pelo senso comum nessa prática: se está coberto, tem dono, é propriedade / patrimônio de alguém. Comecei então a mimetizar o mesmo procedimento para proteger minhas pinturas, que passaram a ser guardadas na rua.



MICHEL
ZÓZIMO



Manto Verde, 2019
Manto de tecido
[Woven cloak]
160 × 80 × 80 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

I'm a native of Santa Maria, Rio Grande do Sul State. Fifteen years ago, in 2004, in the last year of my Bachelor of Arts' degree, the academic advisor counseled all the students in the class to take the graduation course. According to her, we needed to think about the future. I followed her advice. I became an artist who was licensed to teach. I've always been afraid to work, so I decided to postpone this day as long as possible. By choice, I spent an extra year graduating, and then I took a specialization course, a Master's, and a PhD. At thirty-two years old, I got my first job as a substitute teacher for the state; today, I'm a professor at UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Thinking as a teacher profoundly altered my routine, when I started working on the same issues that emerged from my artistic practice in class. What I did was to transpose the classes I did on the master's course to school; I would read with the high-school students, and we would talk about conceptual art and language. I understood that the practice of teaching is not isolated from the artistic practice. There is a conception, a formalization, a form of presentation, and an audience. The problems we make up and the answers we don't have. The precious uselessness. The process. Organic research. Intuition. Sensitivity.

For *Sertão*, I'm producing three different works, which subtly dialogue with each other. I don't have

a name for these series yet. The first is comprised of drawings that bind together living beings, animals, and plants in their compositions. There is no prior plan, no image study, no difference in the figure-ground. Despite the lack of a narrative, there is a sense of event. The idea of hunting, the eroticism of death. It takes me a long time to complete each drawing. Many overlapping layers of colored pencils are laid down, which are lent texture by a quill pen: like in old encyclopedia plates or botanical prints. They are very similar to studies of Yakusa tattoos, fur patterns, scales, and feathers.

The second work is a kind of animal-cloak that I have constructed from thousands of pieces of green fabric cut into the shape of leaf-feather. It's like a journey from the flat space of the sheet of paper to the three dimensions of a piece of clothing. I establish a formal relationship with the Tupinambá mantle, with the monsters that threatened Jaspion, and, conceptually, with the character of Uncle Boonmee. His image came to me as a vision.

The third series consists of flags, pennants, banners, or any other type of synonym that can refer to the idea of a people, state, nation, collective, social movement, foundation, educational institution, environmental association, cultural, scientific, religious, or political entity. The desires and symbols are greater than their legends.

MICHEL ZÓZIMO

Santa Maria, RS, 1977
Vive em Porto Alegre, RS
[Lives in Porto Alegre, RS]

Avante, 2019
Bandeiras e estandartes
[Flags and banners]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Plantas, animais e insetos, 2019
Desenho sobre papel
[Drawing on paper]
63 × 45 cm
Coleção [Collection]
Buarque Leite

Daime, 2019
Desenho sobre papel
[Drawing on paper]
82 × 63 cm
Coleção particular
[Private collection]

Cavalo, 2019
Desenho sobre papel
[Drawing on paper]
82 × 63 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

Oviparos, 2019
Desenho sobre papel
[Drawing on paper]
63 × 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

Sou natural de Santa Maria, Rio Grande do Sul. Há quinze anos, em 2004, no último ano de bacharelado em artes, a professora orientadora aconselhou todos os alunos da turma a cursarem licenciatura. Segundo ela, precisávamos pensar no futuro. Eu segui seu conselho. Tornei-me um artista licenciado para docência. Sempre tive medo de trabalhar, por isso decidi adiar esse dia o máximo possível. Por escolha, fiquei um ano a mais na graduação e, na sequência, fiz um curso de especialização, mestrado e doutorado. Com 32 anos arrumei meu primeiro emprego como professor substituto do estado; hoje sou professor da UFRGS.

Pensar como professor alterou profundamente minha rotina, quando passei a trabalhar as mesmas questões que surgiam da minha prática artística em aula. O que fiz foi transpor as aulas que fazia no mestrado para a escola, lia com os alunos do ensino médio e conversávamos sobre arte conceitual e linguagem. Entendi que a prática docente não se separa da prática artística. Existe a concepção, a formalização, o modo de apresentação e o público. Os problemas que inventamos e as respostas que não temos. A inutilidade preciosa. O processo. A pesquisa orgânica. A intuição. O sensível.

Para *Sertão*, estou produzindo três trabalhos distintos, que conversam entre si de um modo sutil. Não tenho nome ainda para essas séries. A primeira série é formada por desenhos que aglutinam, em suas composições, seres vivos, bichos e plantas. Não há projeto anterior, estudo de imagem, nem diferença de figura-fundo. Apesar da ausência de narrativa, há uma sensação de acontecimento. A ideia da caça, o erotismo da morte. Levo muito tempo para finalizar cada desenho. São feitas muitas camadas de lápis de cor que se sobrepõem, recebendo texturas de bico de pena sobre elas: como em lâminas antigas de enciclopédias ou gravuras botânicas. Há muita proximidade com estudos sobre tatuagens da Yakusa, padrões de peles, escamas e penas.

O segundo trabalho é uma espécie de manto-bicho que construo com milhares de pedaços de tecidos verdes recortados em formato de pena-folha. É como uma passagem do espaço plano da folha de papel para as três dimensões de uma peça de vestuário. Estabeleço relação formal com o Manto Tupinambá, com os monstros que ameaçavam Jaspion e, conceitualmente, com a personagem tio Boonmee. Sua imagem me veio como sonho vespertino.

A terceira série é composta por bandeiras, flâmulas, estandartes, lábaros ou qualquer outro tipo de sinônimo que possa remeter à ideia de um povo, estado, nação, coletivo, movimento social, fundação, instituição de ensino, associação ambiental, entidade cultural, científica, religiosa ou política. Os desejos e símbolos são maiores que suas legendas.





PAUL SETÚBAL

I was born in Aparecida de Goiânia, in the state of Goiás, exactly one street from the capital. I lived between Goiânia and the rural environment. I spent periods in Brasília. This transient situation is the basis of my work. Goiás is extremely violent. There is an offensive against the *cerrado*; the same families have controlled power since before the founding of the state. There are several drug trafficking routes crisscrossing the farms and highways. All of this is part of everyday life. In the space between the metropolis and rural Brazil, I see a country in which each place differs from the other, but is governed by forces acting in unison. Violence, for example, is a rule in all these contexts.

Many of the references I bring to the work—firearms, instruments of coercion—come from my personal experiences of institutionalized violence. I’m not interested in dealing with any situations I haven’t experienced. The use of firearms is common in the interior, almost “a rule of the frontier.” As a child, I remember playing with ammunition. Weapons were used for hunting and also for “self-defense,” which often involved the settling of accounts. Part of my work is interested in the ambiguities of these tools, which have become political and social agendas.

Tropeiros [Muleteers, 2019], developed for *Sertão*, reexamines the groups that wandered through the interior of the country (which was already occupied) handling livestock, exchanging technologies and food.

The title also refers to the contemporary shock troops. In Goiás and São Paulo, the tradition of muleteers as cultural ballast is still strong. The festivals come from a people seeking to preserve their traditions, such as the ox-cart groups at the Festival of the Divine Eternal Father (Trindade, Goiás State) or the festivals of the muleteers scattered throughout the country. From these stories, there survives not only a cultural tradition but also the world of invasive exploitation that forms part of the daily life of the country.

The work comprises five suspended bronze sculptures, for which I used, as a model, shapes and vectors of targets. I am interested in this reversal of the target, since whoever shoots, also shoots at him or herself, in human form. The sculptures are the size of gates through which the human body can pass. This scale is relevant because it preserves a mechanics that the body recognizes. Many objects bear the mark of a hand engraved on them. This sign is almost a return to a primitive process of the transformation of things, such as the preparation of clay, the firm imprint of the hammer, or of hard work with tools in the field. Many objects appear to have been fused with the body, evidencing a process of reciprocity between subject and object or human and animal. There is, in the installation, a tool in reference to [the Afro-Brazilian divinity] Ogun, whose domain is technology, the transformation of matter, and war.

PAUL SETÚBAL

Aparecida de Goiânia,
GO, 1987
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Tropeiros, 2019
Ouro, bronze, aço, couro,
pigmento e cera
[Gold, bronze, steel, leather,
pigment, and wax]
5 placas [panels]:
200 × 90 × 20 cm
(cada [each])
Coleção do artista
[Artist’s collection]

Nasci em Aparecida de Goiânia, exatamente a uma rua da capital. Vivi entre Goiânia e o ambiente rural, passei temporadas em Brasília. Essa situação transitória é fundante em meu trabalho. Goiás é extremamente violento. Há uma ofensiva contra o cerrado, os mesmos sobrenomes controlam o poder desde antes da formação do estado. Há uma série de rotas de tráfico de drogas dispersas pelas fazendas e rodovias. Tudo isso faz parte do cotidiano. Do lapso entre a metrópole e o Brasil rural, vejo um país em que cada lugar difere do outro, mas é regido por forças que atuam em uníssono. A truculência, por exemplo, é uma regra em todos esses contextos.

Muitas das referências que trago no trabalho – armas de fogo, instrumentos de coerção – partem de experiências pessoais minhas com a violência institucionalizada. Não me interessa lidar com alguma situação que eu não tenha vivido. O uso de arma de fogo no interior é comum, quase que “uma regra da roça”. Quando criança, eu me lembro de brincar com munição. A arma era usada para a caça e também para a “defesa pessoal”, que muitas vezes se tratava de acerto de contas. Parte do meu trabalho está interessada nas ambiguidades dessas ferramentas, que se tornaram pauta política e social.

Tropeiros (2019), desenvolvido para *Sertão*, retoma as comitivas que vagavam pelo interior do país (que já era ocupado) tocando o gado, trocando tecnologias e alimentos. O título também faz referência às tropas de choque contemporâneas. Em Goiás e São Paulo, ainda é forte a tradição tropeira como lastro cultural. As festividades partem de um povo que busca rememorar suas tradições, como as comitivas de carro de boi na Festa do Divino Pai Eterno (Trindade, GO) ou nas festas de muladeiros, espalhadas pelo país. Dessas histórias, sobrevive não só a manifestação cultural, mas também o meio de exploração invasora que constitui o cotidiano do país.

A obra parte de cinco esculturas em bronze suspensas, para as quais usei, como modelo, formas e vetores de alvos. A mim interessa essa reversão do alvo, pois aquele que atira, atira em si próprio, em uma forma humana. As esculturas têm a dimensão de portais por onde o corpo humano poderia passar. Essa medida é importante, pois guarda uma mecânica que o corpo reconhece. Muitos objetos têm a marca da mão gravada. Esse sinal é quase um retorno a um movimento primitivo de transformação das coisas, como o preparo da argila, a pegada firme do martelo ou o trabalho árduo com ferramentas no campo. Muitos objetos parecem ter sido fundidos com o corpo, evidenciando um movimento de reciprocidade entre sujeito e objeto ou humano e animal. Há, na instalação, uma ferramenta em referência a Ogum, cujo domínio é a tecnologia, a transformação da matéria e a guerra.



RÁDIO YANDÊ

RÁDIO YANDÊ

Rio de Janeiro, RJ, 2013
Baseada no Rio de Janeiro, RJ [Based in Rio de Janeiro, RJ]

Território sônico ancestral, 2019
Instalação sonora
[Sound installation]
3 × 3,5 m
Coleção da Rádio.
Desenvolvido em parceria com Eddu Ferreira
[Collection of the Rádio.
Developed in partnership with Eddu Ferreira]

Rádio Indígena Yandê is the first indigenous radio station in Brazil. It supports indigenous protagonism and works with decolonial communication. My name is Renata Machado. I'm from the Tupinambá ethnic group and am one of the founders of Yandê, created in 2013 by Anápuáka Muniz Tupinambá and Denilson Monteiro Baniwa. We wanted to create a laboratory of indigenous media to celebrate culture, art, music, education, language, philosophy, and history. The stories told from the indigenous perspective were, for a long time, the subject of the colonizer's discourse, in which we, the native peoples, were only objects of the New World. So we began to seek this representativeness in the indigenous narratives.

Today, Radio Yandê promotes the communication of indigenous peoples from all over Brazil. Current access exceeds eighty countries, without any sponsorship. The programming has songs in different contemporary genres and includes over two hundred indigenous languages. For the people, communication is not separate from education. It encompasses new forms of human transmission of knowledge and memory, digital spaces, and technologies. The traditional territory meets the virtual, which is also a territory of indigenous thought.

The language of a people is the spirit of their culture and philosophy. The 2010 census elaborated by the Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [Brazilian Institute of Geography and Statistics – IBGE] indicates the existence of 274 languages spoken by 305 indigenous peoples in the country. The United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organi-

zation (UNESCO) declared 2019 to be the International Year of Indigenous Languages: invisible and threatened languages, which are fundamental to the appreciation of indigenous cultures.

In *Sertão*, we present an installation of sounds, in which different audios are organized in a sound experience to allow you to enter the cosmological universe of the native peoples. The experience will enable people to discover indigenous languages, bringing awareness to those who are not speakers. Indigenous people over the centuries have been forced to learn Portuguese and other languages to survive. Children and adults were prohibited from speaking their own languages. The sound feature is used here in the search for voices and chants that wish to be heard for a long time. The lack of names is deliberate, to reinforce the invisibility of these people and their languages, to prioritize the language of the people, regardless of who speaks, indicating their ethnicity and multiplicity. The idea is for the audience to hear what their souls say.

The languages included are: Patxohã, of the macro-jê linguistic branch, from the same family as the Maxakalí languages, a language being revived by the Pataxó People of Bahia; Ia-tê of the Fulni-ô people of Pernambuco; Guarani Nandeva of Mato Grosso do Sul, from the Tupi-Guarani linguistic family; The Tenetehara (Guajajara) ethnic group of Maranhão, language ze'egete, branch Tupi-Guarani; Kaingang, from the Jê family of the macro-jê branch of Rio Grande do Sul; and Puri, belonging to the macro-jê linguistic branch, which is being revived in Minas Gerais and Rio de Janeiro.

A Rádio Indígena Yandê é a primeira rádio indígena do Brasil. Ela fortalece o protagonismo indígena e trabalha uma comunicação decolonial. Meu nome é Renata Machado, sou da etnia tupinambá e uma das cofundadoras da Yandê, criada em 2013, pelo Anápuáka Muniz Tupinambá e Denilson Monteiro Baniwa. A gente buscava um laboratório de mídias indígenas para valorização da cultura, arte, música, educação, língua, filosofia e história. As histórias contadas pela ótica indígena, por muito tempo, foram alvo do discurso do colonizador, em que nós, povos originários, éramos apenas objetos do novo mundo. Então, a gente começou a buscar essa representatividade nas narrativas indígenas.

Hoje, a Rádio Yandê fomenta a comunicação dos povos indígenas de todo o Brasil. O acesso atual ultrapassa o número de oitenta países, mesmo sem patrocínio. A programação possui músicas em diferentes gêneros contemporâneos e inclui mais de duzentos idiomas indígenas. Para os povos, a comunicação não é separada da educação. Nela, estão novas formas de transmissão humana de saberes, de memória, de espaços digitais e tecnologias. O tradicional encontra o território virtual, que também é um território do pensamento indígena.

A língua de um povo é o espírito de sua cultura e filosofia. O Censo de 2010 elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) aponta a existência de 274 línguas faladas por 305 povos indígenas no país. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) declarou 2019 como o Ano Internacional das Línguas Indígenas. Idiomas invisíveis e ameaçados, que são fundamentais para a valorização das culturas indígenas.

Em *Sertão*, a gente apresenta uma instalação de sons, em que diferentes áudios organizados são uma experiência sonora para entrar no universo cosmológico dos povos originários. A experiência permite conhecer idiomas indígenas, trazendo consciência aos que não são falantes. Indígenas ao longo dos séculos foram obrigados a aprender a língua portuguesa e outros idiomas para sobreviver. Crianças e adultos foram proibidos de dialogar em seus idiomas. O recurso sonoro é usado, aqui, na busca de vozes e cantos que desejam ser escutados por muito tempo. A ausência de nomes é proposital, no sentido de perceberem a invisibilidade dessas pessoas e seus idiomas, para priorizar a língua do povo, independentemente de quem fala, apontar a etnia e a multiplicidade. A proposta é que o público escute o que dizem suas almas.

As línguas presentes são: Patxohã, tronco linguístico macro-jê, da mesma família de línguas maxakalí, idioma em resgate pelo Povo Pataxó da Bahia; Ia-tê do Povo Fulni-ô de Pernambuco; Guarani Nandeva de Mato Grosso do Sul, da família linguística Tupi-Guarani; Etnia Tenetehara (Guajajara) do Maranhão, língua ze'egete, tronco Tupi-Guarani; Kaingang, da família jê do tronco macro-jê do Rio Grande do Sul; e Puri, pertencente ao tronco linguístico macro-jê, que está sendo resgatada em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.



RANDOLPHO
LAMONIER



I'm from Contagem, an industrial city in the metropolitan region of Belo Horizonte, Minas Gerais State. My mother is a seamstress who worked almost all her life in an automotive plant sewing car seats. My father is an armed security guard. I come from a family of workers, and today I realize that, in many respects, this has determined the places where I can continue walking today, my work ethic, and my choices as an artist, as a gay man, and as a person in the crowd.

I have long written in a notebook that "Contagem will host the beginning of the end," and I have dreamed many times that it will put forth the fracture that will lead us to the ultimate conclusion. I still cannot forgive this dry land, so I keep trying to find another possible path for my story, another name for the thing because memory for me is a constant process of invention and reparation.

Since the beginning of my career, I have been interested in Contagem and this investigation of the city, which suffuses my history. This ended up giving me a greater sense of belonging, of responsibility, and, in a way, also made me feel a little less alone in time and space. For *Sertão*, I'm producing two works based on this process of returning. One work is in fabric, where I build a design for *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* [The two-story house

my mother dreamed about in the early 1990s, 2019], a house she never had, a gift from me to her. The other, *Fui criado entre máquinas e fogo* [I was raised between machines and fire, 2019], is an installation that updates my interest in working with domestic objects and industrial materials, and in the tense relationship of this type of matter with so-called organic life, sensitive life, which continues to survive despite all the "buts." For me, it is an attempt to draw a movement that is simultaneously looking backwards and forwards but with its feet rooted in the now. It is a declaration of confronting the I with the THING, because the future will undoubtedly be written shakily on crooked lines, and it is necessary to keep your courage until the end.

In these days of real urgency, I try with my work to extract from the banality of everyday life any power of joy, irreverence, and desire, since I can easily succumb to despair if I am not careful. Last year, I suffered a collapse (a "mental breakdown," as my uncle says), and since then I have sought not to talk about the crisis, but from within the crisis. I wonder how much desire I can control with my body, my voice, and my gaze, now that, for all of us, each day seems in fact to be the last, and it has never been so difficult to remain standing up.

A friend taught me that we dance on the edge of the abyss. So I choose to continue.

RANDOLPHO LAMONIER

Contagem, MG, 1988
Vive em Belo Horizonte, MG [Lives in Belo Horizonte, MG]

A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90, 2019
Bordado e costura sobre tecido [Embroidery and sewing on fabric]
180 x 220 cm
Coleção do artista [Artist's collection]

Fui criado entre máquinas e fogo, 2019
Instalação [Installation]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Coleção do artista [Artist's collection]

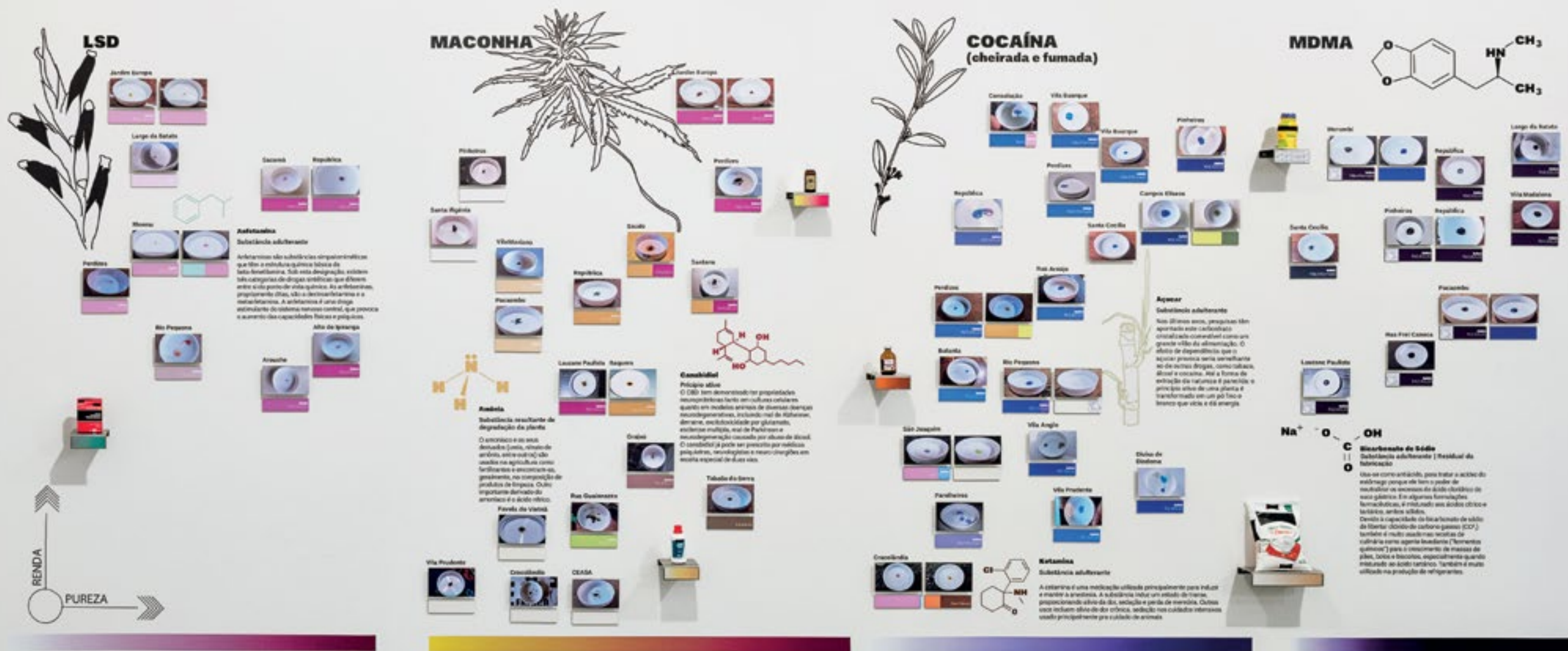
Sou de Contagem, uma cidade industrial da região metropolitana de Belo Horizonte. Minha mãe é costureira, trabalhou quase toda a vida numa indústria automotiva costurando bancos de carro. Meu pai, vigilante armado. Venho de uma família de operários, e hoje percebo que, em muitos aspectos, isso determina os lugares por onde sigo caminhando hoje, minha ética de trabalho e minhas escolhas como artista, como homem gay, como um sujeito na multidão.

Há tempos escrevi em um caderno que "Contagem sediará o começo do fim", e já sonhei muitas vezes que dali brotará a fratura que vai nos levar ao derradeiro descomeço. É que eu ainda não consigo dar a esta terra seca o meu perdão, então fico tentando encontrar, para a minha história, um outro contorno possível, outro nome para a coisa, já que a memória é, para mim, um constante exercício de inventividade e reparação.

Desde o começo de minha produção, eu me interesso por Contagem e por essa investigação da cidade, que atravessa minha história. Isso acabou me dando maior noção de pertencimento, de responsabilidade e, de certo modo, também fez com que eu me sentisse um pouco menos sozinho no tempo e no espaço. Para *Sertão*, estou produzindo dois trabalhos a partir desse movimento de retorno. Uma obra é têxtil, em que construo um projeto para *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* (2019), uma casa que ela nunca teve, um presente meu para ela. O outro, *Fui criado entre máquinas e fogo* (2019), é uma instalação que atualiza meu interesse em trabalhar com objetos domésticos e materiais industriais, e na relação de tensão desse tipo de matéria com a vida dita orgânica, a vida sensível, que insiste em resistir, apesar de todos os "mas". Pra mim, é a tentativa de desenhar um movimento que está, ao mesmo tempo, olhando para trás e para a frente, mas com os pés enraizados no agora. É uma declaração de enfrentamento do EU diante da COISA, pois certamente o futuro será escrito torto sobre linhas tortas, e é preciso manter a coragem até o fim.

Nestes dias de pura urgência, tento, com meu trabalho, extrair da banalidade da vida cotidiana qualquer potência de alegria, de irreverência e desejo, pois o desespero cola fácil em mim, se eu não estiver atento. Ano passado sofri um colapso (um "desgraçamento mental", como diz meu tio) e, desde então, busco não falar sobre a crise, mas desde a crise. Eu me pergunto quanto de desejo eu posso agenciar com o meu corpo, com a minha voz e meu olhar, agora que, para todos nós, cada dia parece ser, de fato, o último, e nunca foi tão difícil estar de pé.

Uma amiga me ensinou que na beira do abismo a gente dança. Assim escolho seguir.



RAPHAELESCOBAR

RAPHAEL ESCOBAR

São Paulo, SP, 1987
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Usuário, 2019
Técnica mista
[Mixed media]
440 × 180 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

In the last twelve years, I've worked as an artist and social educator, and a reducer of damage in contexts of social vulnerability. I began in the working-class suburbs. I went to the Fundação Casa and, for the last seven years, I've been working in the region of Luz, known as Cracolândia ["Crackland"]. These spaces are meeting points of all the types of exclusion that exist in Brazil. We see several different forms of treatment being allotted to this population: jail, prison, police, bullets. There's no way my work as an artist can fail to address these issues. So I develop objects and actions that explore ways of using the city, the controls on the body that tension class discussions, relationships with the institutional and public space

Usuário [User, 2019] is a project of drug quality test by social class that shows the difference in the quality of drugs people use depending on their purchasing power. In 1992, the Dutch government created DIMS (Drug Information and Monitoring System), aiming at checking and verifying the drug origin, in order to introduce regulation laws. Soon the initiative was replicated in other European countries. The lack of state control over the drug consumed is harmful to all of us, but mainly to the lower classes. Prohibitionism doesn't prevent its use, but renders a certain type of user more vulnerable. With the primary goal of reducing damages caused by drug consumption, and engaging on a dialog with users, in order to advise them as to the risks, I teach people from various social classes, from Jardim Europa to Cracolândia, how to use a colo-

rimetric test to find out what components are in a drug (sugar, powdered milk, codeine, amphetamine, Ritalin...). The idea is to disseminate this activity so that people know what they're using. After the tests, I catalog the drugs and their level of purity, by social class. The profile considers the value of a square meter [of real estate] where the drug was consumed and the user's salary base. Why does the cocaine of poor neighborhoods contain more coffee than the cocaine of [the upper-class neighborhood of] Jardim Europa? Why is there almost no LSD in Brazil? Why does marijuana have a high concentration of ammonia among the lower classes? Whenever there is sensationalist reporting on the drugs trade, it's always about the poor. The rich person is just a user; the poor person is criminalized.

This is a research project that I've been working on for years, and I'm happy to be able to integrate my artistic practice, my formal work, and my militancy, through a discussion that is highly moralistic in Brazil, which concerns the situation of the drug user. In previous works, I explored the use of cachaça and crack. These are new possibilities, other ways of considering how to care for drug users. No one condemns a businessman who comes home and downs a bottle of whiskey, but they always condemn the construction worker who leaves work and drinks a bottle of cachaça; he's an alkie. Cocaine and crack are the same drug. Why do they combat the crack user so aggressively and never talk about cocaine? We need to broaden this discussion in terms of education and public policy.

Nos últimos doze anos, tenho trabalhado como artista e educador social, redutor de danos em contextos de vulnerabilidade social. Comecei nas periferias, fui para a Fundação Casa e, há sete anos, trabalho na região da Luz conhecida como Cracolândia. Esses espaços são uma junção de todos os tipos de exclusão existentes no Brasil. A gente vai vendo diversos tipos de medidas para essa população: cadeia, prisão, polícia, bala. Não há como meu trabalho enquanto artista não tocar nessas questões. Desenvolvo, assim, objetos e ações que pensam os modos de uso da cidade, os controles do corpo que tensionam as discussões de classe, relações com o espaço institucional e público.

Usuário (2019) é um projeto de testagem da qualidade da droga por classe social, que mostra a diferença de qualidade da droga utilizada, a depender do poder aquisitivo. O governo holandês, em 1992, iniciou o DIMS (Sistema de informação e monitoramento de drogas), com a intenção de checar e verificar a procedência da droga, para criar leis de regulamentação. A estratégia começou a ser replicada em diversos países da Europa. A falta de controle do Estado sobre a droga consumida é prejudicial a todos, mas principalmente às classes mais baixas. O proibicionismo não evita seu uso, mas vulnerabiliza um tipo de usuário. Com o objetivo principal de reduzir os danos relacionados a drogas e iniciar um diálogo com os usuários para aconselhá-los sobre riscos de uso, ensino pessoas de diversas classes sociais, do Jardim Europa à Cracolândia, a usarem um teste colorimétrico para descobrir quais são os componentes que estão nessa droga (açúcar, leite em pó, codeína, anfetamina, ritalina...). A ideia é difundir essa ação para que as pessoas saibam o que estão usando. Depois das testagens, faço uma catalogação das drogas e seu nível de pureza, por classe social. O recorte considera o valor do metro quadrado onde a droga foi consumida e a base salarial do usuário. Por que a cocaína da quebrada tem mais café que a cocaína do Jardim Europa? Por que quase não existe LSD no Brasil? Por que a maconha tem muita concentração de amônia nas classes baixas? Quando existe uma espetacularização sobre o tráfico, é sempre do pobre. O rico é só um usuário; o pobre é criminalizado.

Essa é uma pesquisa que desenvolvo há anos, e fico feliz de poder equivaler a minha prática artística, o meu emprego formal e a minha militância, a partir de uma discussão que é extremamente moralista, no Brasil, que é a situação do usuário de droga. Em trabalhos anteriores, eu pautei o uso da cachaça, do crack. São novas possibilidades de pensar o cuidado com o usuário de drogas. Ninguém condena um empresário que chega em casa e mata uma garrafa de uísque, mas sempre condenaram o pedreiro que sai do trabalho e toma uma garrafa de cachaça, esse é pinguço. A cocaína e o crack são a mesma droga. Por que combatem tanto o usuário de crack e nunca falam da cocaína? É preciso abrir essa discussão enquanto educação, enquanto política pública.

I was born in Belo Horizonte, Minas Gerais State. I spent some time in Rio de Janeiro, and I'm currently in the Cariri of Ceará, in the city of Crato, where I work as an educator at the Universidade Regional do Cariri, on the visual arts course, and also as visual artist. In my practice, I have always had a desire to explore the landscape, something that comes from Belo Horizonte, when we begin to observe the impacts of mineral exploration and how this reflects the political situation. Here in Cariri, this aspect of the political landscape also emerged as an opportunity for research. I have been very alert to the uses of the land, its stories, how people have access to water or don't, the tense relationship between urban and rural areas, which is very evident here.

Since arriving in Cariri, I have also become interested in investigating collaborative, relational practices, centered on the present moment. I think that a lot happens because of my experience in the classroom, perceiving the relationship with the students as a kind of living workshop. I strongly believe in this power of collective construction to think the visual arts. As if we could try to create a *sertão*, inside contemporary art itself. Something that will lie on the edge of the boundaries of that which art is.

For *Sertão*, I developed a cycle of activities that will take place here in the region, placing in temporal

parallel Cariri and the 36th Panorama, in São Paulo. I contacted the artist Elis Rigoni, who works with permaculture, and we developed a program of these meetings, to which we gave the name of *Manejo Movente* [Moving management, 2019]. The project consists of three meetings in Cariri, in August, September, and October, and a fourth meeting in São Paulo. We have invited key people from the community to lead activities and present their fields of action. One of these is the Assentamento 10 de Abril [April 10 Settlement], one of the oldest of the MST [Landless Movement] here in Ceará, which houses approximately forty families. The settlement is in the neighborhood where the Caldeirão da Santa Cruz do Deserto occurred—a movement that was not only messianic, led by the holy man José Lourenço, and one of the protests that led to the struggle for agrarian reform in Brazil, between the years 1926 and 1936. The third place is the Casa de Quitéria, a cultural entity in the district of Baixio das Palmeiras, which has been a place of meeting, exchange, and resistance. So, what unites these spaces is the social, economic, and environmental context behind the policies for water, land, and access to the means of production. The idea is to discover what it is possible to build collectively, based on historical and current circumstances, using the knowledge produced in those spaces.

RAQUEL VERSIEUX

Belo Horizonte, MG, 1984
Vive no Crato, CE
[Lives in Crato, CE]

Manejo Movente, 2019
Fotos do processo do ciclo de encontros colaborativos, realizados no Crato, CE [Process photos of the cycle of collaborative meetings, held in Crato, CE] Coleção da artista. Elaborado em parceria com Elis Rigoni [Artist's collection. Developed in partnership with Elis Rigoni]

Nasci em Belo Horizonte, passei uma temporada no Rio de Janeiro e, atualmente, estou no Cariri cearense, na cidade do Crato, onde atuo como educadora na Universidade Regional do Cariri, no curso de artes visuais, e também como artista visual. Na minha prática, sempre tive um desejo pela investigação da paisagem, uma coisa que vem de Belo Horizonte, quando a gente começa a observar os impactos da exploração mineral e como isso é o retrato de uma situação política. Aqui no Cariri, essa dimensão da paisagem política também apareceu como uma possibilidade de pesquisa. Tenho estado muito atenta aos usos da terra, suas histórias, à forma com que as pessoas têm ou não acesso à água, a relação de tensão entre zona urbana e rural, que aqui são bastante evidentes.

Desde a minha vinda para o Cariri, tenho também me interessado por investigar práticas colaborativas, relacionais, centradas no momento presente. Acho que muito acontece por conta da experiência na sala de aula, por perceber a relação com os estudantes como uma espécie de ateliê vivo. Tenho acreditado muito nessa potência da construção coletiva para pensar artes visuais. Como se a gente pudesse buscar um fazer sertanejo, dentro da própria arte contemporânea. Algo que vai estar na borda dos limites daquilo que é arte.

Para *Sertão*, desenvolvi um ciclo de atividades que vão acontecer aqui na região, colocando em paralelo temporal o Cariri e o 36º Panorama, em São Paulo. Convidei a artista Elis Rigoni, que tem um trabalho com permacultura, e elaboramos a programação desses encontros, a que demos o nome de *Manejo Movente* (2019). O projeto consiste em três encontros no Cariri, em agosto, setembro e outubro, e um quarto encontro em São Paulo. Chamamos pessoas-chave da comunidade para conduzir as atividades e apresentar seus territórios de atuação. Um deles é o Assentamento 10 de Abril, um dos mais antigos do MST aqui do Ceará, e que abriga aproximadamente quarenta famílias. O assentamento é vizinho de onde existiu o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, um movimento não só messiânico conduzido pelo beato José Lourenço, mas uma das manifestações que deu origem às lutas pela reforma agrária no Brasil, entre os anos 1926 e 1936. O terceiro lugar é a Casa de Quitéria, uma entidade cultural, no distrito de Baixio das Palmeiras, que tem sido um lugar de encontro, troca, resistência. O que une esses espaços, portanto, é o contexto social, econômico e ambiental que está por trás da política das águas, das terras, dos acessos aos meios de produção. A expectativa é descobrir o que é possível construir coletivamente, a partir das circunstâncias históricas e atuais, considerando os saberes que são produzidos nesses espaços.





REGINA PARRA



REGINA PARRA

São Paulo, SP, 1984
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Não mais temer, 2019
Óleo sobre papel montado
em estrutura de madeira
[Oil on paper mounted on
wooden frame]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção da artista
[Artist's collection]

Algumas escaparam, 2019
Néon [Neon]
85 x 230 cm
Coleção [Collection] José e
[and] Natalie Salazar

What binds my work together is an interest in looking at the body as a political territory, not only understanding that the body is a political tool, but also trying to identify and subvert the endless social and cultural structures that control and regulate bodies. At the beginning of my career, I was more interested in researching mechanisms of surveillance, trying to understand how these ended up disciplining, in a subtle and violent manner, our way of moving through and behaving in spaces. Later, there was a time when the works were focused on the invisible limits that a city like São Paulo imposes.

More recently, I have been interested in the contradictions surrounding eroticism, in thinking about the female body as a body that is still loaded with taboos and paradoxes, as something that fascinates, but also frightens. I have researched the idea of a social choreography. It is interesting to understand how cities, unable to be neutral, change our way of treading. This reconfigures the movements, attitudes, and ways we act politically in the world. Before being an artist or even studying the visual arts, I worked with theater for three years, as an assistant director, a period which formed the basis of my artistic and cultural training. I have been trying to combine the experiences of the performing arts with the visual arts, making them more fluid; there is an urge to blur the boundaries or find a meeting place.

Algumas escaparam [Some escaped, 2019] is a sentence in neon that was taken from the play *The*

Bacchae (405 BC), by Euripides (480–406 BC), these women who adored and cultivated the god Dionysus, they did a series of rituals with dance, music, sex, and drinks. There is a moment in the play where the king Pentheus says: “Of course it is only sex, I placed most of them in jail, some escaped.” This is a text from ancient Greece, that related with a political issue that we are living now, a super conservative and controlling moment. These authorities are trying to dominate the bodies of women. This work is about how to escape.

For *Sertão*, I address the idea of resistance as a place of strength. Resistance is not renunciation but transformation, that occurs in the creation of the unexpected. Based on a rereading of *Grande sertão: veredas* [The Devil to Pay in the Backlands, 1956], by João Guimarães Rosa, I got the image of the whirlwind: “The devil in the street, in the middle of the whirlwind.” There is a circularity in this figure, an instability, but there is also this place where new configurations occur. Although it may seem threatening, the whirlwind also represents promise. I was then led to research the involuntary movements of our bodies when we are in an extreme situation, such as drowning. I began to address it almost as an existential drowning. Sometimes we don’t even realize who is underwater and who is not. This research is guiding my work now, which will be formalized in paintings that will be installed or displayed as a large body.

O que amarra minha produção é o interesse em olhar para o corpo como um território político, não só entender que o corpo é uma ferramenta política, mas também tentar identificar e subverter as infindáveis estruturas sociais e culturais de controle e regulação dos corpos. No início da minha trajetória, eu estava mais interessada em pesquisar os mecanismos de vigilância, tentando entender como acabavam disciplinando, de uma maneira sutil e violenta, nossa maneira de nos mover e nos comportar pelos espaços. Houve um momento em que os trabalhos estavam voltados aos limites invisíveis que uma cidade como São Paulo impõe.

Mais recentemente, tenho me interessado pelas contradições em torno do erotismo, ao pensar no corpo feminino como um corpo que ainda está carregado de tabus e paradoxos, como algo que fascina, mas também assusta. Tenho pesquisado a ideia de uma coreografia social. É interessante perceber como as cidades, na impossibilidade de serem neutras, mudam nossa maneira de pisar. Isso vai reconfigurar os movimentos, atitudes e forma como vamos agir politicamente no mundo. Antes de estudar artes visuais, eu trabalhei com teatro por três anos, como assistente de direção, período em que se deu minha formação artística e cultural. Tenho tentado juntar as experiências das artes cênicas com as artes visuais, deixando-as mais fluidas – há uma vontade de borrar os limites ou achar um lugar de encontro.

Algumas escaparam (2019) é uma frase em néon que veio da peça *As Bacantes* (405 a.C.), do Eurípides (480–406 a.C.), essas mulheres que adoravam e cultuavam o deus Dionísio, faziam uma série de rituais com dança, música, sexo e bebida. Tem um momento na peça em que o rei Penteu fala: “Claro que é só sexo, eu coloquei a maioria delas na cadeia, algumas escaparam”. Esse é um texto da Grécia antiga, mas que se relaciona com uma questão política que a gente está vivendo agora, um momento super conservador e controlador. Essas autoridades estão tentando de alguma maneira dominar os corpos das mulheres. Esse trabalho é sobre como escapar.

Para *Sertão*, trato da ideia de resistência como lugar de força. Resistência não é renúncia, mas uma transformação que se dá na criação do inesperado. A partir de uma releitura de *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, fiquei com a imagem do redemoinho: “o diabo, na rua, no meio do redemoinho”. Há uma circularidade nessa figura, uma instabilidade, mas há também esse lugar onde novas configurações acontecem. Ainda que possa parecer ameaçador, o redemoinho é também uma promessa. Fui levada, então, para uma pesquisa sobre os movimentos involuntários do nosso corpo quando estamos numa situação-limite, como num afogamento. Passei a tratar quase como um afogamento existencial. Às vezes a gente nem percebe quem está submergindo e quem não está. Essa pesquisa está guiando minha produção agora, para ser formalizada com trabalhos em pintura que vão ser instalados ou exibidos como um grande corpo.



ROSA LUZ

ROSA LUZ

Gama, DF, 1995
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Rosa Maria, Codinome Rosa Luz, 2017
Música e palavra
[Music and word], 4'59''
Coleção da artista
[Artist's collection]

My name is Rosa Luz. I'm a visual artist. I work with photography, video, and performance, but I'm also interested in painting. I have studied theory, criticism, and history of art at the Universidade de Brasília. I dropped out when I was about to graduate due to transphobia and institutional racism. I realized I was a trans person at college when I began to use my chosen name in the feminine. There was no representation of trans people in my department. I needed to guarantee my survival. All the training I had seemed not to matter when I went to a job interview, and people realized that I was a trans person.

I decided to create my own channel on YouTube, in 2016, *Barraco da Rosa* [Rosa's shack]. Although I knew nothing about communication, the channel started to become successful, and my work began to develop. It was a tool that ensured I didn't have to abandon my career as an artist. In Brazil, 90 percent of trans-vestites work in prostitution. Our life expectancy is thirty-five years. Through the channel, I am able to talk to people. I speak in the first person to break negative stigmas regarding transsexuality. I am the proponent of my own narratives. I speak about transsexuality, race, class, and gender from an intersectional perspective based on my own experiences, without disregarding the visual arts. In 2015, with crowd-funding, I recorded the EP entitled *Rosa Maria, Codinome Rosa Luz* [Rosa Maria, codename Rosa Luz] and I'm working on my second EP, *Contra o encarceramento em massa* [Against mass incarceration], produced entirely by

transgender people. Rap occupies a fascinating place in my research because it's where I mix visual arts with the word. I have always written a lot; this has formed part of my creative process since childhood. For *Sertão*, I present the music video for the first part of my EP, a documentary of sorts. The lyrics are autobiographical. I included some references from the northeastern *repente* [improvised singing tradition]—my family came from Ceará to Brasília, on the back of a truck, at the time of its construction.

I grew up in Gama, a working-class suburb in the Federal Capital. My mother empowered me sufficiently for me to be who I am. She encouraged me to study. I also got stuck into books to escape from this impoverished and underprivileged context, with its bullying and identity conflicts. I ended up getting into university where I could think about who I was, in a free way. I began to work with self-portraiture and to incorporate elements of the feminine into my physicality, into my poetics, when I started to do drag. One day I asked a friend to make me up, and I felt beautiful. I got a scholarship and went to the United Kingdom, where I spent three months researching issues of identity. I was interested in investigating how the body speaks. There was the first time that someone asked me if I wanted to be referred to as feminine or masculine. And that was a crucial moment in my life. It was as if a light had been switched on. The switch had always been there, but I had never pressed it and, at that moment, I felt as if a light had been turned on.

Meu nome é Rosa Luz, sou artista visual. Trabalho com fotografia, vídeo, performance e tenho me interessado por pintura. Estudei teoria, crítica e história da arte na Universidade de Brasília; larguei quando estava prestes a me formar, por conta de transfobia e racismo institucional. Eu me percebi uma pessoa trans na faculdade, quando passei a reivindicar meu nome social no feminino. Não havia representatividade de pessoas trans no meu departamento. Eu precisava garantir minha sobrevivência. Toda a formação que tive não parecia importar quando eu ia para uma entrevista de emprego e percebiam que eu era uma pessoa trans.

Decidi criar, em 2016, o meu canal no YouTube, *Barraco da Rosa*. Embora eu não soubesse nada de comunicação, o canal foi dando certo, e o meu trabalho foi se desdobrando. Foi um instrumento que encontrei para não ter que largar minha carreira de artista. No Brasil, 90% das travestis está na prostituição, nossa expectativa de vida é de 35 anos. Pelo canal, eu consigo dialogar com as pessoas, falo em primeira pessoa para quebrar estigmas negativos em relação à transexualidade. Sou proponente das minhas próprias narrativas. Falo sobre transexualidade, raça, classe e gênero em uma perspectiva interseccional a partir das minhas vivências, sem desconsiderar as artes visuais. Em 2015, com financiamento coletivo, gravei o EP que se chama *Rosa Maria, Codinome Rosa Luz* e tenho trabalhado no meu segundo EP, *Contra o encarceramento em massa*, com uma produção inteiramente feita por pessoas transvestigeneres. O rap tem um lugar muito interessante na minha pesquisa, porque é onde eu mesclo artes visuais com a palavra. Eu sempre escrevi bastante, desde criança isso fez parte do meu processo criativo. No 36º Panorama, apresento o videoclipe da primeira parte do meu EP, que é uma espécie de documentário. É uma letra autobiográfica, trouxe algumas referências do 'repente' — minha família veio do Ceará para Brasília, no pau de arara, na época da construção.

Cresci no Gama, periferia do Distrito Federal. Minha mãe me empoderou bastante para eu ser quem eu era, estimulou que estudasse. Também botava a cara nos livros para fugir desse contexto pobre e precário, do *bullying* e dos conflitos de identidade. Consegui entrar na universidade, quando pude pensar quem eu era, de maneira mais livre. Comecei a trabalhar com autorretrato e a incorporar elementos do feminino na minha corporalidade, na minha poética, quando comecei a fazer *drag*. Um dia eu pedi para uma amiga me maquiar e me senti linda. Consegui uma bolsa de estudos e fui para o Reino Unido, fiquei três meses pesquisando questões de identidade. Eu estava interessada em investigar como o corpo fala. Lá foi a primeira vez que alguém me perguntou se eu queria ser tratada no feminino ou no masculino. E isso foi uma chave na minha existência. Foi como acender a luz. O interruptor sempre esteve ali, só que eu nunca tinha apertado e, naquele momento, eu sinto que a luz acendeu.





SANTÍDIO
PEREIRA

I was born in a small town called Curral Comprido. In my early childhood, I lived with my great-grandfather. My mother came to São Paulo to try to establish herself and left her four children with relatives there in the state of Piauí. Living with a person who lives at a different pace was a very rich experience for me. At the age of seven, I came to São Paulo and, as soon as I arrived, my mother put me in the Instituto Acaia, an NGO that cared for children from the Favela do Nove community, where I lived. At Acaia, I began my relationship with art. I did carpentry, ceramics, animation, painting, until one day they took me to do engraving, when I was eight years old, and I am still part of the group called Xilo Ceasa.

In *Sertão*, I present three woodcuts and five smaller monotypes. The woodcuts are of macambira bromeliads, a type of plant that exists there in the caatinga, and which form part of my childhood memories. The macambira is green, but sometimes I introduce a color that is not local; you could have a blue macambira, an orange, pink, or red one. These are not the colors of the plant, but we create them; the figure is a medium. The plants already existed in my work as a background for other images, like a series of birds I developed. Now they've come to the fore. These bromeliads emerge from a series I've been producing

called *A bromélia do tamanho do homem* [A bromeliad the size of man, 2019]. The monotypes are also bromeliads from the caatinga, the Atlantic Rainforest, the Amazon, which I began to develop during a residence in New York: an incredible experience of exchanging knowledge, of being under a new sun, and seeing other people and cultures.

Right now, my work revolves around memories of my childhood in Piauí. Living in the city, we are removed from nature. And as I was born and lived, for some time, in the caatinga, the images from there remain within me. I want to have these images in my life, especially in this city. In terms of the present, the woodcuts are a rejection of the pace of life we live at today. As I live in the favela here, there is violence, and the work is something that runs counter to that. It's upbeat; when someone sees it, they enter a different time. My works never have a title; I find it more interesting for each person to create the image they see. If I insert "Macambira," the meaning is provided, and the person thinks that there is nothing more beyond that. I start with the plant, but if you want, it's possible to see a star or an abstract figure. I think the wealthiest thing is if the person can build something together with the work.

SANTÍDIO PEREIRA

Curral Comprido, PI, 1996
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Sem título [Untitled], 2019
3 xilogravuras
[3 woodcuts]
210 × 200 cm
(cada [each])
Acervo [Collection]
Galeria Estação

Nasci numa cidadezinha chamada Curral Comprido; na primeira infância, morei com meu bisavô. Minha mãe veio para São Paulo tentar se estabelecer e deixou os quatro filhos com os parentes lá no Piauí. Viver com uma pessoa que vive a vida num ritmo diferente foi bem rico pra mim. Com sete anos, vim pra São Paulo e, assim que cheguei, minha mãe me colocou no Instituto Acaia, uma ONG que atendia crianças da Favela do Nove, onde eu morava. No Acaia, comecei a ter uma relação com arte, fiz marcenaria, cerâmica, animação, pintura, até que um dia me levaram para fazer gravura, quando tinha oito anos, e até hoje eu faço parte do grupo chamado Xilo Ceasa.

Em *Sertão*, apresento três xilogravuras e cinco monotipias menores. As xilos são de bromélias macambiras, um tipo de planta que existe lá na caatinga, e vêm de memórias da minha infância. A macambira é verde, mas, às vezes, eu coloco uma cor que não é local, pode ter uma macambira azul, uma laranja, rosa ou vermelha. Essas não são as cores da planta, mas a gente vai criando, a figura é um suporte. As plantas já existiam no meu trabalho como fundo de outras imagens, como uma série de pássaros que desenvolvi. Agora elas vieram para a frente. Essas bromélias nascem de uma série que eu já venho produzindo, chamada *A bromélia do tamanho do homem* (2019). As monotipias também são bromélias da caatinga, da Mata Atlântica, da Amazônia, que comecei a desenvolver durante uma residência em Nova York. Uma experiência incrível de troca de conhecimento, de estar sob um novo sol, e ver outras pessoas, culturas.

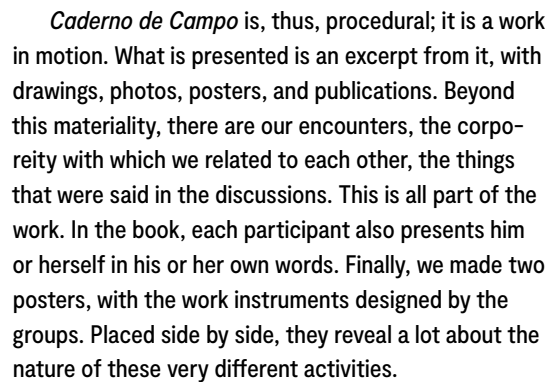
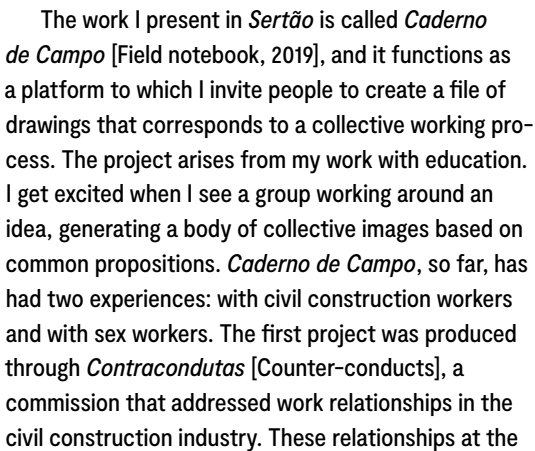
Neste momento, meu trabalho gira em torno das lembranças de infância no Piauí. Vivendo na cidade, a gente tem um afastamento da natureza. E como eu nasci e vivi, por algum tempo, na caatinga, as imagens de lá se mantêm em mim. Eu quero ter essas imagens presentes, sobretudo nesta cidade. Em relação ao tempo atual, as xilos são uma negação desse ritmo que a gente vive hoje. Como aqui eu moro na favela, existe uma violência, e o trabalho é uma coisa na contramão disso. É alegre, a pessoa vê e entra num tempo diferente. Meus trabalhos nunca têm título, acho mais interessante a pessoa criar a imagem que ela vê. Se eu coloco "macambira", está dado o que é, e a pessoa acha que não há mais, além disso. Parto da planta, mas, se quiser, é possível ver uma estrela, uma figura abstrata. Eu acho que o mais rico é a pessoa poder construir junto com o trabalho.



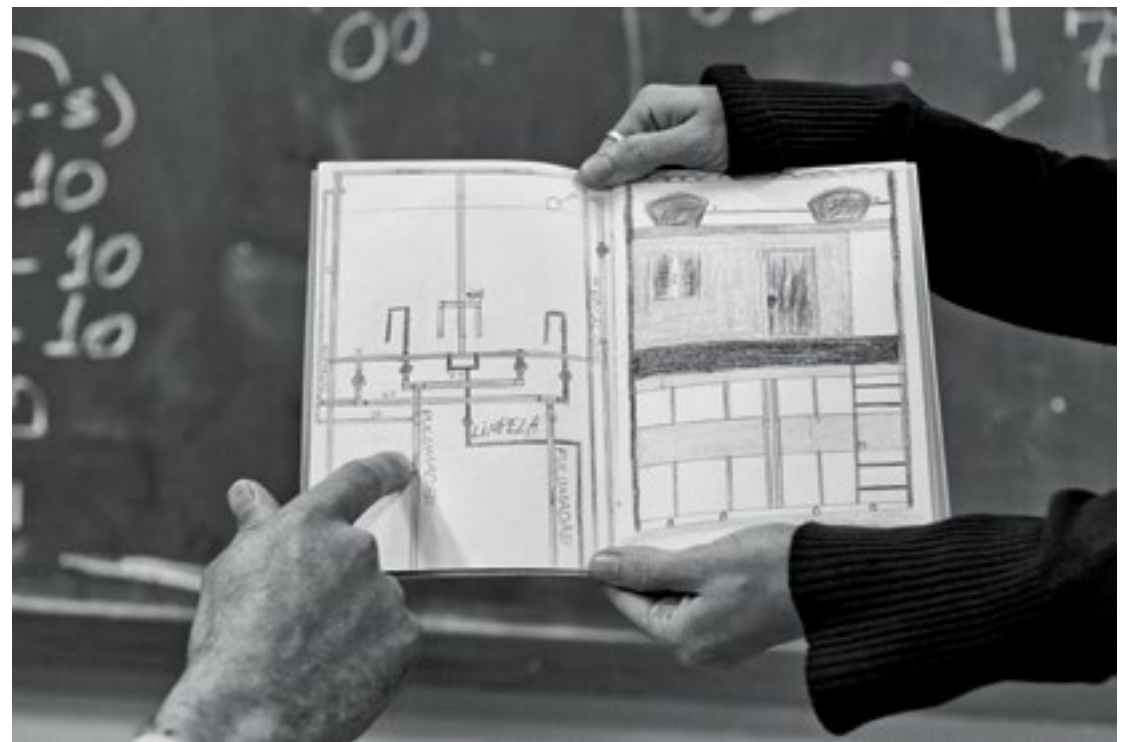
Sem título [Untitled], 2019
 5 monotipias sobre
 papel-arroz chinês
 Wenzhou [5 monotypes on
 Wenzhou Chinese rice paper]
 140 x 96 cm (cada [each])
 Acervo [Collection]
 Galeria Estação



VÂNIA
MEDEIROS



208_209



PREPAREM-SE
NÃO ACABAM



ISSO É SÓ
O COMEÇO



TRAVESTI
FASCISMO

VULCANICA
POKAROPA

I'm Vulcanica Pokaropa. I come from a city of fifteen thousand inhabitants, in the interior of São Paulo, on the border with Mato Grosso do Sul. I currently live in Florianópolis. I graduated in photography, but I cannot work with just one form, so I work with several other languages: poetry, music, zine, video, theater, performance, and circus. I'm a member of Companhia Fundo Mundo, which is formed exclusively of transgender, transvestite, and nonbinary people. Within the circus, I am a hula-hoop performer, a novice contortionist, and I also work with comedy.

In addition to this, I produce *Desaquenda* (2016–19), which is a series of videos available on YouTube, where transgender people, transvestites, and nonbinary people discuss theater and performance, politics, life, and art. It emerged when I began my master's degree in theater at Udesc. I'm the first trans person to take that graduate course. I go there, take my classes, and when I talk about trans people, texts by trans people, music, and work, etc., they don't let me include this on the coursework. In questioning this attitude within academia, I realized the need to no longer do work where the people I was talking about were not seen or heard. It is also vital to end the discourse that we are not qualified to do the work. This series is so that people can see the number of trans people who are working in the arts, and that our languages and means of expression are different. Although there are things that unite

us, our agendas differ; trans people are not all alike as cisgender people assume. *Desaquenda* is also about ceasing to be the object of cisgender people's studies and starting to produce our own material. The series brings together the work of people similar to us, with trans people producing all the content, with the autonomy to include whatever they want and without the politicking of having to negotiate acceptance. I have traveled around Brazil, trying to film people from all the states, including foreigners who are living here.

I didn't know, and perhaps I still don't know how to edit videos, capture sound and images very well. I'm facing this with courage because this work needs to be done. Firstly, because Brazil is the country that kills the highest number of transvestites and transgender people in the world, and it's also the country that consumes most of the pornography in which we appear. On the other hand, we have finally managed to achieve some things, such as the right to have our names and gender recorded on our documents. We have been removed from the category of mental illness on the ICD; there are black transvestites in politics, occupying different spaces. This work is also necessary to show that we are active in the field of culture and that we are here to stay. As much as a government or system wants to end our lives, we will remain beautiful and lovely, doing what we have always done.

VULCANICA POKAROPA

Presidente Bernardes, SP, 1993
Vive em São Paulo, SP
[Lives in São Paulo, SP]

Desaquenda, 2016–19
Videoinstalação, 12 canais, e pintura e impressão sobre lona [12-channel video installation, and painting and print on canvas]
1. Vita Pereira, 7'19"
2. Dodi Leal, 8'07"
3. Rosa Luz, 8'52"
4. Lyz Parayzo, 10'18"
5. Bruna Kury, 13'10"
6. Carmen Laveau, 8'49"
7. Caio Jade, 9'47"
8. Leona Jhovs, 10'57"
9. Jota Mombaça, 14'24"
10. Rainha Favelada, 10'47"
11. Mogli Saura, 9'25"
12. Ventura Profana, 12'53"
Coleção da artista
[Artist's collection]

Furya Travesti, 2019
Pintura e colagem
[Painting and collage]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção da artista
[Artist's collection]

Prosperydady Travesty, 2019
Escultura em técnica mista
[Mixed media sculpture]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção da artista
[Artist's collection]

Então, eu sou Vulcânica Pokaropa. Venho de uma cidade de 15 mil habitantes, do interior de São Paulo, na divisa com o Mato Grosso do Sul e, atualmente, moro em São Paulo. Sou formada em fotografia, mas não consigo fazer de uma forma só, então trabalho com diversas outras linguagens: poesia, música, zine, vídeo, teatro, performance, circo. Integro a Companhia Fundo Mundo, que é formada exclusivamente por pessoas transexuais, travestis e não binárias. Dentro do circo, eu sou bambolista, iniciante em contorção e também trabalho com comicidade.

Fora isso, eu produzo a *Desaquenda* (2016–19), que é uma série de vídeos que está disponível no YouTube, onde pessoas transexuais, travestis e não binárias contam sobre teatro e *performance*, política, vida e arte. Ela surgiu quando entrei no mestrado na Udesc, em teatro. Sou a primeira pessoa trans a ingressar naquela pós-graduação. Eu entro, vou ter minhas aulas e quando falo de pessoas trans, de textos de pessoas trans, de música, e trabalhos etc., não me deixam colocar isso em pauta. Ao questionar essa atitude dentro da academia, percebi a necessidade de não fazer mais um trabalho onde as pessoas das quais eu estava falando não fossem vistas e ouvidas. Também é importante parar com o discurso de que a gente não está qualificada para fazer o trabalho. Essa série é para as pessoas verem a quantidade de pessoas trans que está atuando na arte e que nossas linguagens e meios de expressão são diferentes. Embora haja coisas que nos unam, as pautas se diferem, pessoas trans não são todas iguais como a cisgeneridade pensa. *Desaquenda* é, ainda, sobre deixar de ser objeto de estudo de pessoas cis e começar a produzir nossos próprios materiais. A série reúne a obra de pessoas semelhantes a nós, pessoas trans produzindo o material todo e com autonomia para colocar o que querem, sem a politicagem de ter que negociar a aceitação. Tenho viajado o Brasil, tentando captar pessoas de todos os estados, incluindo estrangeiras que estão morando aqui.

Eu não sabia, talvez ainda não saiba muito bem como editar vídeo, capturar áudio, imagem. Estou fazendo com a cara e a coragem, porque esse trabalho precisa estar aí. Primeiro, porque o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo e é o que mais consome pornografia protagonizada por nós. Por outro lado, temos, enfim, conseguido alcançar algumas coisas, como o direito ao nome e ao gênero no documento; saímos da categoria de doenças mentais no CID; há travestis pretas dentro da política, ocupando diversos espaços. Esse trabalho é necessário, também, para mostrar que estamos fortes no campo da cultura e que a gente vai permanecer. Por mais que um governo ou sistema queira acabar com as nossas vidas, a gente vai permanecer linda e bela, fazendo como a gente sempre fez.





FABIANA MORAES (Recife, PE, 1974. Vive em Recife) é professora do Núcleo de Design e Comunicação do Centro Acadêmico do Agreste (UFPE/CAA). Jornalista com doutorado em sociologia, autora de livros como *Os Sertões; O nascimento de Joicy; Nabuco em pretos e brancos; No país do racismo institucional*. Seu trabalho levanta questões em torno de visibilidade; mídia; investiga a pobreza, a invisibilidade, a hierarquização social e a desconstrução do senso comum. Realizou os documentários *Dia de pagamento e Joicy*. Foi ganhadora de três prêmios Esso e um Embratel, além de três indicações ao prêmio Jabuti. [FABIANA MORAES (Recife, PE, 1974. Lives in Recife) is a professor at the Nucleus of Design and Communication of the Centro Acadêmico do Agreste (UFPE/CAA). A journalist with a PhD in sociology, she is the author of books such as *Os Sertões; O nascimento de Joicy; Nabuco em pretos e brancos; and No país do racismo institucional*. Her work raises issues around visibility and the media. It investigates poverty, invisibility, social hierarchization, and the deconstruction of common sense. She produced the documentaries *Dia de pagamento and Joicy*. She has won three Esso awards and one Embratel award, in addition to three nominations for the Jabuti award.]

JÚLIA REBOUÇAS (Aracaju, SE, 1984. Vive em São Paulo, SP) é curadora do 36º Panorama da Arte Brasileira: *Sertão*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019). É curadora da exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, no Sesc Pompeia, com Diego Matos (2019). Foi cocuradora do 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva* (2016). Integrou a curadoria do Instituto Inhotim, Minas Gerais (2007–2015). É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais (2017). [JÚLIA REBOUÇAS (Aracaju, SE, 1984. Lives in São Paulo, SP) is the curator of the 36th Panorama of Brazilian Art: *Sertão*, at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (2019). She is also the curator of the exhibition *Entrevendo: Cildo Meireles* [Glimpsing: Cildo Meireles], at the Sesc Pompeia, with Diego Matos (2019). She was the co-curator of the 32nd Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva* [Living Uncertainty, 2016]. She was part of the curating team at the Instituto Inhotim, Minas Gerais (2007–2015). She holds a doctorate from the Graduate Program of Visual Arts of the Universidade Federal de Minas Gerais (2017).]

MABE BETHÔNICO (Belo Horizonte, MG, 1966. Vive entre Belo Horizonte e Genebra). Participou das 27ª e 28ª edições da Bienal de São Paulo, e exposições no MAM e MIS SP, Museu

de Arte da Pampulha, no Centre de la Photographie, Genebra, Museo de Antioquia - Medellín, Kunstverein Muenchen - Munique, HMKV Dortmund, Kunsthals Aarhus, Nothingham Contemporary, entre outros. Tem mestrado e doutorado pelo Royal College of Art e atualmente é pesquisadora na École Supérieure d'Art Annecy Alpes, ESAAA. (www.mabebethonico.online) [MABE BETHÔNICO (Belo Horizonte, MG, 1966. Lives between Belo Horizonte and Geneva). She participated in the 27th and 28th editions of the Bienal de São Paulo, and has held exhibitions at MAM and MIS SP, the Museu de Arte da Pampulha, the Geneva Photography Centre, the Museum of Antioquia - Medellín, Kunstverein Muenchen - Munich, HMKV Dortmund, Kunsthals Aarhus, and Nottingham Contemporary, among others. She has master's and doctorate degrees from the Royal College of Art and is currently a researcher at the École Supérieure d'Art Annecy Alpes, ESAAA. (www.mabebethonico.online)]

RONDINELLY GOMES MEDEIROS
(São Mamede, PB, 1986. Vive pra lá e pra cá, entre Curitiba-PR e São Mamede) é mestre em estudos literários (2018) e doutorando em filosofia na Universidade Federal do Paraná. Pesquisa os modos de vida e pensamento no sertão e é ativista pela convivência com o semiárido. [RONDINELLY GOMES MEDEIROS (São Mamede, PB, 1986. He lives here and there, between Curitiba-PR and São Mamede) has a master's degree in literary studies (2018) and is currently pursuing a doctorate in philosophy at the Universidade Federal do Paraná. He researches ways of life and thinking in the *sertão*, and is an activist for coexistence with the semiarid region.]

SEVERINA BRANCA é poeta. Nascida em Serrote Pintado (1945), reside em Mundo Novo, município de São José do Egito, Sertão do Pajeú (PE). Trabalhou como agricultora e tem uma produção poética ancorada na oralidade. O poema da página 3 foi gravado e transcrito como parte da pesquisa *As poetas do Pajeú*, idealizada por Mariana de Matos.

[SEVERINA BRANCA is a poet. Born in Serrote Pintado (1945), she lives in Novo Mundo, a municipality of São José do Egito, Sertão of Pajeú (PE). She has worked as a farmer and her poetic work is anchored in oral traditions. The poem on page 3 was recorded and transcribed as part of the research project *As poetas do Pajeú* [The female poets of Pajeú], devised by Mariana de Matos.]

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]	
REALIZAÇÃO [REALIZATION] Museu de Arte Moderna de São Paulo	RE Mu de
CURADORIA [CURATORSHIP] Júlia Rebouças	ED Júl
ASSISTÊNCIA DE CURADORIA [CURATORSHIP ASSISTANCE] Catarina Duncan	CO ED CO Re
PRODUÇÃO [PRODUCTION] MAM Curadoria	PR [ED Ra
PROJETO EXPOGRÁFICO [EXPOGRAPHIC PROJECT] Estúdio Risco – Humberto Pio, Juliana Amaral, Marcelo Dacosta e [and] Tiago Guimarães	DE [GR Elas Liv RE [PR
DESIGN VISUAL [GRAPHIC DESIGN] Elaine Ramos e [and] Livia Takemura	PRE Re TR O I TRA Ch
EXECUÇÃO DO PROJETO EXPOGRÁFICO [EXPOGRAPHIC PROJECT EXECUTION] Cenotech	FO Ne
CONSERVAÇÃO [CONSERVATION] Fabiana Oda MAM Acervo	Ex Ka Lu Tia
MONTAGEM [INSTALLATION] Manuseio	PR [GR Ma
TRANSPORTE [SHIPPING] ArtQuality	TR IM [PH AN
TRADUÇÃO PARA O INGLÊS [ENGLISH TRANSLATION] Chris Burden	Ips AG [AC Ao
ASSESSORIA DE IMPRENSA [COMMUNICATION] MktMix	int aq [To inte me A C Am Alv Cé Ar

GO
[GUE]

ÇÃO [REALIZATION]
e Arte Moderna
Paulo

[EDITION]
Rebouças

ENEAÇÃO
IAL [EDITORIAL
ATION]
Schreiner Salem

ÇÃO EDITORIAL
L PRODUCTION]
oncato

GRÁFICO
DESIGN]
amos e [and]
emura

D E PREPARAÇÃO
ADING AND TEXT
ION]
tocklen

ÃO PARA
ÉS [ENGLISH
ION]
rden

[PHOTOS]
Kon

[Éxcept]
acci (p. 84, 85)
vares (p. 186, 187)
na (p. 208, 209)

ÇÃO GRÁFICA
PRODUCTION]
embrasas

ENTO DE
E IMPRESSÃO
ETOUCHING
TING]

Maria Maia, Armando
Queirós, Bené Fontel
Benjamin Seroussi, Bi
Cassundé, Carlos Mé
Cinara Barbosa, Cinth
Marcelle, Daniela Cas
Danillo Barata, Denils
Baniwa, Diego Matos,
Editora Capacete, Ed
Ikrek, Eduardo de Jes
Eduardo Resende,
Emmanuelle Grossi,
Evandro Salles, Fabia
Moraes, Flávia Buarqu
e Rodrigo Leite, Fran
Reynolds, Gabriela
Rebouças, Galeria
Estação, Geórgia Per
Guilherme Rebouças,
Kelleros, João Trevisa
Jochen Volz, Jorge M
Barreto, José e Natal
Salazar, Josué Mattos
Kamilla Nunes, Loure
Parente, Ludmila Bran
Luiz Marchetti, MAR
Museu de Arte do Rio
/ Secretaria Municipa
de Cultura da cidade
do Rio de Janeiro, M
da Conceição Maia
Rebouças, Mariana
Sucupira, Mendes W
DM, Moacir dos Anjo
Naine Terena, Orland
Manesch, Pablo Laf
Rodrigo Numeriano,
Rodrigo Rattom, Rod
Tavares, Rondinelly
Medeiros, Sé Galeria
Severina Numeriano
Souza, Suely Rolnik,
Cunha Rebouças, Tat
Almeida, Tuca Dias, V
Galvão

AGRADECIMENTOS
DOS ARTISTAS [ARTIS
ACKNOWLEDGEMENTS]

ANA LIRA
Quero agradecer, em
memória, a trajetória
meus entes queridos
que permitiram que e
pudesse trilhar as esc
que materializam este
trabalho. Muito carinh
e respeito a Adalberto
Paz de Lira, Agapto J
Araújo, Celina Maria
Lira, Edgar Araújo, Ed

Souza Vieira, Ednaldo Araújo, Irineu Ferreira, Jorge Augusto Paz de Lira, José Araújo, Maria do Carmo (Duca), Maria José Ferreira, minhas irmãs e irmãos que seguiram antes que pudéssemos conviver e Severino Lira.

Todas as famílias da Rede Espaço Agroecológico, com quem eu convivo há quinze anos, e as famílias e comunidades de agricultoras e agricultores com quem tive a oportunidade de aprender a olhar para o semiárido de forma transformadora.

Aos meus pais, Adilson e Cícera, irmãs, Ya e Lua, e meu sobrinho Tuca para quem todo o amor do mundo flui...

A Paula Reis, Vlândia Lima e amigos da ASA e Centro Sabiá.

À família de Jones e Lenir e a cada pessoa, grupo, comunidade e energia dedicada a construir narrativas de florescimento e de conexão com o semiárido.

[I want to thank, in remembrance, the work of my dear loved ones who allowed me to pursue the choices that led to this work. Much affection and respect to Adalberto Paz de Lira, Agapto José Araújo, Celina Maria de Lira, Edgar Araújo, Edite Souza Vieira, Ednaldo Araújo, Irineu Ferreira, Jorge Augusto Paz de Lira, José Araújo, Maria do Carmo (Duca), Maria José Ferreira, my sisters and brothers who passed before we could live together and Severino Lira.

All the families of the Rede Espaço Agroecológico, with whom I've lived for fifteen years, and the families and communities of farmers with whom I had the opportunity to learn to see the semiarid in a transformative way.

To my parents, Adilson and Cícera, my sisters, Ya and Lua,

and my nephew Tuca to whom all the love of the world flows...

To Paula Reis, Vlândia Lima, and the friends of ASA and Centro Sabiá.

To the family of Jones and Lenir; and to each person, group, community, and energy dedicated to building narratives of growth and connection with the semiarid.]

ANA PI
Julio de Oliveira

ANA VAZ
Aoki Sadako, Jason Waite, Kota Takeuchi, Olivier Marboeuf, Nuno da Luz

COLETIVO FULNI-Ô DE CINEMA
Agradecemos aos nossos antigos líderes, João Francisco dos Santos Filho (cacique), Cláudio Pereira Junior (pajé), e aos atuais líderes, Cícero de Brito (cacique), Gildiere Ribeiro Pereira (pajé), como também a todo o povo Fulni-ô. [We thank our former leaders, João Francisco dos Santos Filho (Chief), Claudio Pereira Junior (Shaman), and our current leaders, Cicero de Brito (Chief), Gildiere Ribeiro Pereira (Shaman), as well as all the Fulni-ô people.]

CRISTIANO LENHARDT
Agradeço a Michel Zózimo por ter lembrado das terras, a Júlia por ter confiado em mim, a Catarina e Tiago pelo suporte na produção. Agradeço aos seres elementais do cará, a Amanda Melo e Ana Maria Maia pelas conversas, e a acolhida do Mundo Bicho. [Thanks to Michel Zózimo, for remembering the lands, Júlia, for trusting me, Catarina and Tiago for their production support. I thank the elemental beings of *cará*, Amanda Melo and Ana Maria Maia, for the conversations, and the welcome of Mundo Bicho.]

DANIEL ALBUQUERQUE
EuroRoma pelo apoio [EuroRoma for the support]

DESALI
AM Galeria, Eduardo Resende, Mariana Sucupira, Rodrigo Rattom

GABI BRESOLA E [AND] MARIANA BERTA
Salette e [and] Nereu Kozinhoski, funcionários e [employees and] Galpão Crioulo/ Rodeio da Amizade de Herval d’Oeste

GÊ VIANA
Karlene Farias, Layo Bulão, Salissa Rosa

GERVANE DE PAULA
Colecionadores Tuca Dias e Leo Pedrosa; artistas plásticos Adir Sodré, Jonas Barros e Benedito Nunes (ambos com participação na construção do Deus Ápis) [The collectors Tuca Dias and Leo Pedrosa; the visual artists Adir Sodré, Jonas Barros, and Benedito Nunes (both of whom participated in the construction of Deus Ápis)]

LISE LOBATO
Adalberto Dacier Lobato

LUCIANA MAGNO
Allan Yzumizawa, Adilson, Ari e [and] Maria Miranda, Cooperafloresta, Dagô

MABE BETHÔNICO
Edições Ikrek, Joerg Bader, Musée d’Ethnographie de Genève

MARIANA DE MATOS
Daniel Barbosa, Erika Motta, Gabriela de Matos, Leonardo Castilho, Raul Zito, Rose Lima

MAXWELL ALEXANDRE
Cadu Felix, Daniel Frickman, Eduardo de Barros, Eduardo Berliner, Elsa Ravazzolo, Fernando Cochiaralle, Frances Reynolds, Hena Lee, Lucas Tolezano, Marcella Klimuk, Marcia Fortes,

Marcio Botner, Mari Stockler, Michel Moreira, Paulo Herkenhoff, Raissa Caroline, Raoni Azevedo, Renato Santos, Rosa Melo, Vanessa Carlos e toda a Igreja do Reino da Arte [and the whole Church of the Kingdom of Art]

MICHEL ZÓZIMO
Alessandra Giovanella, Circe Heloísa, Eduardo Marchi, Flávia Buarque de Almeida, Frances Reynolds, Lígia Azevedo, Maria Montero, Rodrigo Ferreira Leite

RÁDIO YANDÊ
Aos ancestrais de todos os povos indígenas que cederam suas vozes e sons. [To the ancestors of all indigenous peoples who give in their voices and sounds.]

RANDOLPHO LAMONIER
Bernardo Pádua, Bruno Rios, César Augusto Machado, Dani Maura, Dayane Tropicaios, Joubert Gomes, Maria do Carmo da Cunha Lamounier, Paola Rodrigues, Periscópio Arte Contemporânea, Rodrigo Mitre, Victor Galvão

RAPHAEL ESCOBAR
Fabiano Soares de Araújo, Flora Leite, Myro Rolim

RAQUEL VERSIEUX
Maria Araujo Ferrer (Losinha), Mestre Galdino, Silvanete e [and] Vilmar Lermen (Agrodóia), Mônica Mello, Assis Nicolau, Liro Nobre, Casa de Quitéria, Comunidade do Baixio das Palmeiras (Crato, CE), José Antonio Noberto de Carvalho, Maria Ana da Silva (D. Ana), Assentamento 10 de Abril (Crato, CE), Rubens

REGINA PARRA
Annex_B, Estúdio Risco, Fernanda Parra, Fernando Correa, Gloria Pelegrini, Larissa Ferreira, Michael Dudding

ROSA LUZ
Tardo Filmes pela execução do vídeo; Naisa Zaiiah por ter me dado o *beat* produzido pelo Dubobeats [Tardo Filmes, for the execution of the video; Naisa Zaiiah, for giving me the beat produced by Dubobeats.]

SANTÍDIO PEREIRA
Elisa Bracher, Fabricio Lopez, Guga Szabzon, Maria José (minha mãe querida, a quem devo tudo e a vida [my dear mother to whom I owe everything and life]), Rodrigo Naves, Vilma Eid

VÂNIA MEDEIROS
Anselmo Barros, Silvana Olivieri

VULCANICA POKAROPA
Queria agradecer as pessoas que participaram do processo de existência da criação, que aceitaram compartilhar suas corpos e vivências: Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz, Bruna Kury, Lyz Parayzo, Carmen Laveau, Caio Jade, Ventura Profana, Rainha Favelada, Leona Jhovs, Mogli Saura, Jota Mombaça, Puri Yaguarete, Lua Negra, Maitê Nunes, Bibi Abigail, Jana Machado, Jhonatta Vicente. A minha mãe Sueli e meu pai Marcos por estarem presentes, a toda equipe de montagem, produção, limpeza, a todes que fizeram o bapho se materializar e acontecer! E a todas as travestis, pessoas trans que vieram antes de mim e lutaram para que eu pudesse estar aqui hoje. [I’d like to thank the people who participated in the process of the existence of this creation, who agreed to share their bodies and experiences: Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz, Bruna Kury, Lyz Parayzo, Carmen Laveau, Caio Jade, Ventura Profana,

Rainha Favelada, Leona Jhovs, Mogli Saura, Jota Mombaça, Puri Yaguarete, Lua Negra, Maitê Nunes, Bibi Abigail, Jana Machado, Jhonatta Vicente. My mother Sueli and my father Marcos for being there, the entire assembly, production, and cleaning team, and all those who made this incredible thing come to life and happen! And to all the transvestites and trans people who came before me and fought so that I could be here today.]

INSTITUCIONAL
Museu de Arte Moderna de São Paulo

DIRETORIA
[MANAGEMENT BOARD]

Presidente [President]
Mariana Guarini Berenguer

Vice-presidente
[Vice President]
Daniela Villela

Diretora Jurídica
[Legal Director]
Maria Elisa Gualandi Verri

Diretores [Directors]
Camila Horta
Cesar Giobbi
Eduardo Saron

CONSELHO [COUNCIL]

Presidente [President]
Geraldo José Carbone

Vice-presidente
[Vice President]
Helio Seibel

Membros [Members]
Adolpho Leirner, Alfredo Egydio Setúbal, Ana Carmen Longobardi, Andrea Pereira, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio Matias, Caio Luiz de Carvalho, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Ap. Ruete de Oliveira, Danilo Santos de Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Fabio Magalhães, Fernando Moreira Salles, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Graziella Matarazzo Leonetti, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean- -Marc Etlin, João Carlos Figueiredo Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Luís Terepins, Marcos Amaro, Maria Fernanda Mello, Mário Mazzilli, Martin Grossmann, Michael Edgard Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Paula P. Paoliello de Medeiros, Paulo Gaio de Castro Jr., Paulo Proushan, Paulo Setúbal, Peter Cohn, Roberto B. Pereira de

Almeida, Rolf Gustavo R. Baumgart, Salo Davi Seibel, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Sergio Silva Gordilho, Simone Schapira, Susana Steinbruch, Telmo Giolito Porto, Vera Negrão

Presidente de Honra
[Honorary President]
Milú Villela

CONSELHO
INTERNACIONAL
[INTERNATIONAL COUNCIL]

David Fenwick
Donald E. Baker
Eduardo Costantini
José Luis Vittor
Patricia Cisneros
Robert W. Pittman

Conselho Consultivo de Arte [Art Consultative Council]
Ana Maria Maia
Marcos Moraes
Paulo Venancio Filho

Apoiadores [Supporters]
Adolpho Leirner, Alfredo Egydio Setúbal, Ana Carmen Longobardi, Ana Eliza e Paulo Setúbal, Andrea Pereira, Anne Carolline Wilians, Antonio Hermann D. M. de Azevedo, Antonio Matias, Beatriz Yunes Guarita, Caio Luiz de Carvalho, Camila Horta, Carlos Eduardo Moreira Ferreira, Carmen Ap. Ruete de Oliveira, Cesar Giobbi, Cleusa Garfinkel, Daniel Augusto Motta, Daniela Villela, Danilo Santos de Miranda, Denise Aguiar Alvarez, Eduardo Brandão, Eduardo Salomão Neto, Eduardo Saron, Fabio Magalhaes, Francisco Horta, Georgiana Rothier, Glaucia e Peter Cohn, Graziella Matarazzo Leonetti, Helio Seibel, Henrique Luz, Israel Vainboim, Jean-Marc Etlin, João Carlos de Ferraz, José Ermírio de Moraes Neto, Leo Slezzynger, Luciana Brito Caravello, Luis Terepins, Luiz Lara,

Marcos Amaro, Maria Elisa Gualandi Verri, Mariana Guarini Berenguer, Mário Mazzilli, Marisa e Salo Davi Seibel, Marjore e Geraldo José Carbone, Martin Grossmann, Michael Edgar Perlman, Michel Claude Julien Etlin, Milú Villela, Odete Krause, Paula P. Paoliello Medeiros, Paulo Gaio de Castro Jr., Paulo Proushan, Raul Alves Pereira Netto, Regina Pinho de Almeida, Roberto B. Pereira de Almeida Filho, Rolf Gustavo Roberto Baumgart, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Sergio Silva Gordilho, Simone Schapira Wajman, Susana Steinbruch, Telmo Giolito Porto, Vera Negrão

EQUIPE [STAFF]

Presidente [President]
Mariana Guarini Berenguer

Curador [Curator]
Felipe Chaimovich

Superintendente executivo
[Managing director]
Fábio Santiago da Silva

ADMINISTRAÇÃO
[ADMINISTRATION]

Gerente [Manager]
Nelma Raphael dos Santos

Compras [Buyer]
Fernando Ribeiro Morosini

FINANCEIRO [FINANCIAL]

Coordenador [Coordinator]
Luiz Custódio da Silva Junior

Assistentes [Assistants]
Patrícia Barbosa Vicente
Renata Noé Peçanha da Silva

LOJA [SHOP]

Coordenadora [Coordinator]
Solange Oliveira Leite

Assistente [Assistant]
Romário Rocha Neto

Vendedoras [Salesclerks]
Livia Amabile Ernica
Luciana Silva de Castro

PATRIMÔNIO [PREMISES & MAINTENANCE]	Coordenadora [Coordinator] Carla Lozardo	Cursos [Courses] Jorge Augusto de Oliveira	Carolina Sucar, Ana Eliza Setúbal, Ana Lopes, Ana Nobre, Ana Paula Carneiro Vianna, Ana Paula Cestari, Ana Serra, André Schahin, Andrea Gonzaga, Andrea Johannpeter, Andréia Ramezoni, Angela Akagawa, Antonio Correa Meyer, Antonio Duva, Antonio de Figueiredo Murta Filho, Beatriz Yunes Guarita, Bianca Cutait, Bruna Riscali, Camila Mendez, Camila Pedroso Horta, Camila Siqueira, Camila Yunes Guarita, Carlos Alberto de Mello Iglesias, Carolina Massad Cury, Cecilia Isnard, Christiane de Mello Iglesias, Christina Bicalho, Cinara Ruiz, Cintia Rocha, Claudia Falcon, Claudia Maria de Oliveira Sarpi, Cleusa Garfinkel, Cristiana Rebelo Wiener, Cristiane Quercia, Cristina Baumgart, Cristina Canepa, Cristina Tolov, Daniela M. Villela, Daniela Schmitz, Daniela Seve Duvivier, Daniela Steinberg Berger, Dany Rappaport, Dany Saadia Safdie, Décio Hernandez di Giorgi, Eduardo Steinberg, Eduardo Vassimon, Elisa Camargo de Arruda Botelho, Esther Constantino, Esther Cuten Schattan, Fabio Cimino, Felipa Abondanza Schain, Fernanda Boghosian Rossi, Fernanda Ferreira Braga Ferraz, Fernanda Mil-Homens Costa, Fernanda Vidigal, Flavia Regina de Souza Oliveira, Flavia Steinberg, Florence Curimbaba, Francisco Pedroso Horta, Gisele Rossi, Giuliano Baroni, Graça Bueno, Guilherme Johannpeter, Gustavo Clauss, Heloisa Désirée Samaia, Heloisa Vidigal Guarita, Henry Lowenthal, Ida Regina Guimarães Ambroso Marques, Ilaria Garbarino Affricano, Isa di
Coordenador [Coordinator] Estevan Garcia Neto	Aprendiz [Apprentice] Ana Carolina Marques Conrado	Educativo [Education] Maria Iracy Ferreira Costa	
Assistentes [Assistants] Alekiçom Lacerda Carlos José Santos Douglas Peçanha da Silva	COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION]	Educadores [Educators] Amanda Silva dos Santos, Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho, Mirela Agostinho Estelles	Gregório, Isabel Ralston Fonseca de Faria, Janice Marques, Jorge Yunes, José Eduardo Nascimento, Judith Kovesi, Julia Freitas Forbes, Juliana Lowenthal, Julie Schlossman, Karla Meneghel, Lilian Stuhlberger, Lucas Cimino, Luciana Lehfeld Daher, Luis Felipe Sola, Luisa Malzoni Strina, Maguy Etlin, Maria Fernanda V. Cunha, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Teresa Igel, Mariana Souza Sales, Marília Chede Razuk, Marília Salomão, Marina Lisbona, Marta Tamiko Takahashi Matsushita, Martha Veríssimo, Milena Liberman, Mirella Havir, Monica Gartner, Mônica Mangini, Monica Vassimon, Morris Safdie, Murillo Cerello Schattan, Natalia Jereissati, Nicolas Wiener, Patrícia Barros, Paula Azevedo, Paula Jabra, Paula Proushan, Paula Regina Depieri, Paulo Proushan, Paulo Setúbal Neto, Raquel Novais, Raquel Steinberg, Regina de Magalhães Bariani, Renata de Castro e Silva, Ricardo Cerqueira, Ricardo Trevisan, Roberto de Pace, Rodolfo Viana, Rodrigo Editore, Rosa Moreira, Rosana Visconde, Ruy Hirschheimer, Sabina Lowenthal, Samantha Steinberger, Sandra C. de Araújo Penna, Sérgio Ribeiro da Costa Werlang, Silvio Steinberg, Simone Schapira, Sofia Ralston, Solange Quiroga, Sonia Regina Opice, Teresa Cristina Bracher, Titiza Nogueira, Valéria Weber, Vera Havir, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vivian Leite, Wilson Pinheiro Jabur
RECEPÇÃO [RECEPTION]	Coordenadora [Coordinator] Fernanda Paiva Guimarães		
Assistente [Assistant] Giovanna Simões Viera	Analista [Analyst] Deri Andrade	Estagiárias [Interns] Caroline Machado Maria Luiza Toral	
TECNOLOGIA [INFORMATION TECHNOLOGY]	Designer Beatriz Falleiros Nunes	NÚCLEO CONTEMPORÂNEO [CONTEMPORARY ART NUCLEUS]	
Analista [Analyst] Diogo Cortez Vieira	PARCEIROS CORPORATIVOS [CORPORATE SPONSORSHIP]	Coordenadora [Coordinator] Camila Horta	
EVENTOS [EVENTS]	Analista [Analyst] Andrea Lombardi Barbosa	Estagiária [Intern] Camila Fernandes	
Assistente [Assistant] Luciana Pimentel de Mello	Assistente [Assistant] Mariana Rojas Duailibi	PROJETOS [PROJECTS]	
Estagiária [Intern] Camila D’Andrea	CURADORIA [CURATOR OFFICE]	Analista [Analyst] Monique Cerchiari Mattos	
ASSOCIADOS [MEMBERS]	Coordenadora Executiva [Executive Coordinator] Maria Paula de Souza Amaral	RECURSOS HUMANOS [HUMAN RESOURCES]	
Coordenadora [Coordinator] Roberta Alves	Pesquisa e Publicações [Research and Publishing]	Coordenadora [Coordinator] Karine Lucien Decloedt	
Analista [Analyst] Daniela Reis	Coordenador [Coordinator] Renato Schreiner Salem	Assistente [Assistant] Ana Karolina Ferreira da Silva	
Estagiária [Intern] Camila Fernandes	Produção de Exposição [Exhibition Realization] Ana Paula Pedroso Santana Marina do Amaral Mesquita Patricia Pinto Lima	Aprendiz [Apprentice] Wellington Wulf	
ATENDIMENTO / RECEPÇÃO [RECEPTION]	ACERVO [COLLECTION]	ASSESSORIA JURÍDICA [LEGAL AFFAIRS]	
Assistentes [Assistants] Fabiola de Almeida Silva Joey Cavalcante de Souza	Coordenadora [Coordinator] Cláudia Guidi Falcon	Borges Sales e Alem Sociedade de Advogados	
Estagiária [Intern] Jessica Caroline Lima Lopes	Assistentes [Assistants] Ana Beatriz Giacomini Marques Ana Luiza Maccari da Silva	NÚCLEO CONTEMPORÂNEO [CONTEMPORARY NUCLEUS]	
BIBLIOTECA [LIBRARY]	Auxiliar [Auxiliary] Ana Caroline Theodoro Bezerra	Sócios [Members] Adriana Dequech Sola, Alessandro Jabra, Alexandra M. Gros, Alexandre de Castro e Silva, Alexandre Fehr, Alexandre Shulz, Ana Carmen Longobardi, Ana	
Coordenadora [Coordinator] Maria Rossi Samora	EDUCATIVO [EDUCATION]		
Bibliotecária [Librarian] Léia Carmen Cassoni	Coordenadora [Coordinator] Daina Leyton		
Estagiária [Intern] Camila Batista da Silva			
CLUBE DE COLECIONADORES DE GRAVURA E FOTOGRAFIA [PRINT AND PHOTO COLLECTORS' CLUB]			
PARCEIROS [PARTNERS] MANTENEDORES     PLATINA Cescon Barrieu Levy & Salomão, Advogados Tivit OURO Banco Safra Bloomberg Philanthropies Credit Suisse Duratex EMS Klabin KPMG Auditores Independentes Pirelli PwC Renner Somp XP Investimentos PRATA ICTS Protiviti Interfood Montana Química PARCERIAS INSTITUCIONAIS 3D Explora Africa Amabile Flores Avatim Bolsa de Arte Canson Centro Universitário Belas Artes de São Paulo Cultura e Mercado FIAP Goethe-Institut São Paulo Goobec Google Arts & Culture Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual IAB			
ICIB Inst. Cultural Ítalo-Brasileiro Impacta IPEN Meliá Ibirapuera MktMix Museu da Pessoa Orfeu Cafés Especiais Petra Belas Artes Reserva Cultural Saint Paul Escola de Negócios Senac Seven English – Español PARCERIAS DE MÍDIA Arte 1 Carta Capital Editora Trip Folha de S.Paulo JCDcaux O Beijo Revista 451 Revista Arte!Brasileiros Revista piauí			
AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS] Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo			
O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista determinados artistas e/ou representantes legais que não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados. [The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to people who might want to manifest regarding the license for use of images and/or texts reproduced in this material, given that some artists and/or legal representatives did not respond to the request or have not been identified, or found.]			



MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO

36^o Panorama da Arte Brasileira: Sertão.
[36th Panorama of Brazilian Art: *Sertão*]; Júlia
Rebouças (Organização, curadoria
e texto); Catarina Ducan (Assistente
de curadoria); Mariana Guarini
Berenguer (Apresentação); Felipe
Chaimovich (Texto); Regina Stocklen
(Revisão); Elaine Ramos e Livia
Takemura (Design gráfico); Chris Burden
(Tradução); Renato Schreiner Salem
(Coordenação editorial).

São Paulo: Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 2019.

224 pp. 101 il.

Textos em Português e Inglês

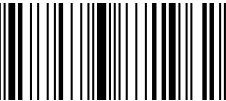
Exposição realizada no Museu de Arte
Moderna de São Paulo, de 17 de agosto a
15 de novembro de 2019.

ISBN 978 85 86871 96 2

- 1. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- 2. Arte Contemporânea

Século XXI – Brasil. I. Título. II. Bethônico,
Mabe. III. Chaimovich, Felipe. IV. Ducan,
Catarina. V. Medeiros, Rondinelly.
VI. Moraes, Fabiana. VII. Rebouças, Júlia.

CDU: 7.037 (81) CDD: 709





ISBN 978 85 86871 96 2