

# NORDE E-HISEE

a

Sesc









# NORDE SISTE

curadoria  
curated by  
Bitu Cassundé  
Clarissa Diniz  
Marcelo Campos

16 MAI – 25 AGO 2019  
MAY 16 – AUG 25 2019

a

Sesc

004	REFERENCIAIS DESLOCADOS DISPLACED REFERENCES
006	À NORDESTE À NORDESTE
010	A NORDESTE DE QUÊ? NORTHEAST OF WHAT Yuri Firmeza
016	FUTURO FUTURE
030	A NORDESTE DE MIM TO THE NORTHEAST OF ME Diane Lima
036	(DE)COLONIALIDADE (DE)COLONIALITY
050	A NORDESTE, APENAS TO THE NORTHEAST, ONLY Kaciano Gadelha
052	TRABALHO WORK
070	TERESINA/OUTROS DISPOSITIVOS PARA... TERESINA/OTHER DEVICES FOR... Guga Carvalho
076	CIDADE CITY
080	QUE ELOS NOS LIBERAM AS FRONTEIRAS? WHICH LINKS FREE THE BORDERS FOR US? Ana Lira

In the curatorial Portuguese texts of the exhibition *À Nordeste*, masculine and feminine nouns that refer to people (such as “corpos,” “artistas” and “nordestinos”) have been neutralized by replacing the masculine or feminine definite article “o” or “a” by the letter “x” to form the nonbinary neologisms “corpxs,” “artistxs” and “nordestinxs,” thus underscoring the diversity of the ways to exist that constitutes the exhibition.

084	NATUREZA NATURE
094	NORDESTINO DE DESTINO CLANDESTINO A NORTHEASTERNER OF A CLANDESTINE DESTINY Lauande Aires
098	DESEJO DESIRE
112	NORDESTE DE TRADIÇÕES E CONTRADIÇÕES A NORTHEAST OF TRADITIONS AND CONTRADICTIONS Arielly Oliveira
114	LINGUAGEM LANGUAGE
140	[SEM TÍTULO] [UNTITLED] Jhon Eldon
144	DE FORA DE: NA ESQUINA DO NORDESTE OUTSIDE OF: ON THE CORNER OF THE NORTHEAST Sofia Bauchwitz
146	INSURGÊNCIAS UPRISINGS
160	SALVE AS NEGRAS ROTAS DE DESINVENÇÃO DO NORDESTE A SALUTE TO THE BLACK ROADS OF DISINVENTING THE NORTHEAST Cíntia Guedes
164	LISTA DE OBRAS LIST OF WORKS
174	FICHAS TÉCNICAS CREDITS
175	AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Nos textos curatoriais de *À Nordeste* foram suprimidas as letras que condicionam algumas de suas palavras-chave (como corpxs, artistxs, nordestinxs) ao binarismo de gênero. A escolha por grafá-las com um x destaca a diversidade das formas de existir que constitui a exposição.

# DISPLACED REFERENCES

**W**hen we inquire about the origin of something or someone, the answer we receive is normally linked to a geographic location. Through the intersection of latitudes and longitudes, it is possible to identify the exact geographic coordinates to find any specific point on the globe; but are they sufficient to indicate the countless circumstances that went into the constitution of that place?

Positioning oneself, considering the different variables that exist in a complete rotation, requires more information than cartography can offer. It is therefore essential to know the contextual aspects that went into the formation of a locality, contributing to an understanding of the references present in its day-to-day life. And, in this sense, art is no different. Artistic productions made in a certain region or historical period bear features that evince the social, economic, political and cultural conditions that came together for their development.

In this scenario, the exhibition *À Nordeste* [To the Northeast] presents a variety of artworks which, based on the specificities of their creators, spark various reflections and different views on a single world, with vast frontiers and a rich heterogeneity. With artists and thinkers intrinsically related to the homonymous region of Brazil, settings are articulated with thematic confluences that allow for new conjectural relationships. They are records that invite the spectators to shift their perspectives from their normal patterns, enlarging their horizons beyond the geopolitical conventions, considering that the Northeastern presence extends beyond the borders of its territory.

Exercising new perspectives encourages us to rethink the endogenous and exogenous constituents of a determined space or identity, also offering the opportunity for one to take a critical stand in regard to society. As a socioeducational institution, Sesc works through art and culture to provide its publics with activities that stimulate the perception of otherness, raising awareness concerning its specific qualities, as it recognizes the importance of these actions for the strengthening of citizenship.

**DANILO SANTOS DE MIRANDA**

Director of Sesc São Paulo

# REFERENCIAIS DESLOCADOS

**A**o se perguntar a origem de algo ou alguém, comumente a resposta vincula-se à sua localização geográfica. Por meio da intersecção de paralelos e meridianos é possível identificar as coordenadas geográficas exatas para se encontrar um ponto específico no globo; contudo, serão elas suficientes para indicar as inúmeras circunstâncias que propiciaram a constituição de tal lugar?

Posicionar-se, considerando as diferentes variáveis existentes em uma rotação completa, requer mais informações que a cartografia pode oferecer. Para tanto, é fundamental conhecer os aspectos contextuais que corroboraram a formação de uma localidade, contribuindo para o entendimento das referências presentes em seu cotidiano. E, nesse sentido, a arte não é diferente. Suas produções, realizadas em certa região e período histórico, portam em si, potencialmente, características reveladoras das condições sociais, econômicas, políticas e culturais que convergiram para a sua elaboração.

Nesse cenário, a exposição *À Nordeste* apresenta uma variedade de obras que, a partir das especificidades de seus artífices, instigam reflexões e visões diversas sobre um mesmo universo, dilatado em suas fronteiras e rico em sua heterogeneidade. Com artistas e pensadores intrinsecamente relacionados à região homônima do Brasil, são articulados ambientes com confluências temáticas que permitem novas relações conjunturais. Registros que convidam o espectador a deslocar seu olhar das habituais perspectivas, ampliando seus horizontes além das convenções geopolíticas, e considerando que a presença nordestina extrapola as delimitações de seu território.

Exercitar novos olhares incita repensar as influências endógenas e exógenas constituintes de determinado espaço ou identidade, oferecendo também a oportunidade de se posicionar criticamente diante da sociedade. Como instituição socioeducativa, o Sesc proporciona a seus públicos, por meio da arte e da cultura, atividades que estimulam a percepção da alteridade, atentando para suas particularidades, pois reconhece a importância dessas ações para o fortalecimento da cidadania.

**DANILO SANTOS DE MIRANDA**

Diretor do Sesc São Paulo

**M**emes, GIFs, jornais, pesquisas eleitorais: ao longo de 2018, por perspectivas diversas, o mapa do Brasil teve sua suposta unidade nacional cindida pelo resultado das eleições presidenciais. A região Nordeste, quase sempre pintada de vermelho nessas tão disseminadas cartografias, evidenciou o mito da coesão política, social e cultural brasileira. Ressaltado da territorialidade genérica do mapa do país, o Nordeste foi disputado por desejos e concepções ideológicas. Transformado em baliza para debates em torno de agendas partidárias, lutas políticas e anseios separatistas, essa recente inscrição do Nordeste desnaturaliza o imaginário de uma nação unida por suas diferenças e dá a ver que toda e qualquer região do país se constitui por um processo histórico de posições, contraposições e reposicionamentos – entre si e em si mesmas.

A organização geopolítica de um país de proporções continentais foi, desde o princípio da colonização, um inescapável problema sociocultural. A invasão portuguesa deste território produziu confrontos entre as formas de organização social dos europeus e as dos vários povos originários, posteriormente aprofundados pelas cosmopolíticas das nações africanas das quais aqui aportaram os indivíduos sequestrados pela escravidão. Violentada pela imposição do modelo moderno de governança do colonizador, essa diversidade de perspectivas resiste a hegemonias e, em disputa, continuamente tensiona suas circunscrições. Assim, são as próprias concepções de “nação”, “estado”, “região” que têm sido friccionadas ao longo da

Mememes, GIFs, newspapers, electoral surveys: throughout the year 2018, through various perspectives, the map of Brazil had its supposed national unity split by the result of the presidential elections. The Northeast region, nearly always painted red in these widely circulated maps, evidenced the myth of Brazilian cultural, social and political cohesion. Standing apart from the generic territoriality of the national map, the Northeast was disputed by ideological conceptions and desires. Transformed into a reference for debates around party agendas, political struggles and separatist yearnings, this recent inscription of the Northeast denaturalizes the notion of a country united by its differences and allows us to see that every and any region of the country is constituted by a historical process of positions, counterpositions and repositionings – both between and within one another.

Since the beginning of the period of colonization, the geopolitical organization of this country of continental proportions has been an inevitable sociocultural problem. The Portuguese invasion of this territory produced confrontations between the forms of social organization of the Europeans and those of the various indigenous peoples, later deepened by the cosmopolitics of the African nations of origin of the individuals who were brought to Brazil after being kidnapped by the slave trade. Subjected to the violence of the colonizer’s modern model of government, this diversity of perspectives resists the hegemonies and, in dispute, continuously tensions its limits. Thus, the very conceptions of “nation,” “state,” and “region” were jostled together during the long period of colonization, as

evidenced by the recent historical moment of Brazil and its new maps of a reddish Northeast.

The very idea of the Northeast is, for its part, a sign of this struggle. Having arisen at the turn of the 19th to the 20th century, the conception of a region “to the northeast” arose precisely when this part of the country (previously referred to only as “North”) stopped being the economic and political hegemonic center, in the process of the fall of the northeastern sugar cycle and the rise of the economy of mining, coffee and industrialization, headed up by the southeastern states of Minas Gerais, Rio de Janeiro and São Paulo. It was in the course of this change of status that the Northeast arose, occupying a critical place in relation to that growing hegemony of the Southeast. The Northeast, which was then invented and culturally and ecologically affirmed as a region, took up an identity regionalist position in order that, on the other hand, it could occupy a social, economic and political counterposition in relation to the centralities that were successively instituted and which began to speak in the name of the nation. It is this social history of identities, configured and reconfigured as a strategy of struggle, that the red Northeast of the last elections allows us to see, echoing the neuralgic question (2011) by the artist Yuri Firmeza, from Ceará: “northeast of what?”

Mobilized by this question, we conceived the exhibition *À Nordeste* [To the Northeast] not as a search for regional identities, but as an articulation between social positions and counterpositions that point to various narratives and continuing disputes concerning, and intrinsic to, the Northeast. We are made aware of this by the nickname “Piranhão,” a blend of the words “Piauí” and “Maranhão,” alluding to the desire for alliance between the two states which, in the presidential elections, voted majoritarily for the left.

The neologism “Piranhão” plays with moralisms, it subverts geographical borders and activates the political dimension of the bodies and subjectivities, realizing the intense process of the transformation of this part of

colonização, como evidencia o recente momento histórico do Brasil e seus novos mapas de um Nordeste encarnado.

A própria ideia de Nordeste é, por sua vez, índice dessa luta. Surgida na virada dos séculos XIX para o XX, a concepção de uma região “a nordeste” se dá justamente quando essa parte do país (anteriormente aludida somente como “Norte”) deixa de ser econômica e politicamente hegemônica, no processo da derrocada do ciclo nordestino do açúcar e da ascensão da economia da mineração, do café e da industrialização, protagonizadas por Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. É no curso dessa mudança de *status* que surge o Nordeste, ocupando um lugar crítico em relação àquela crescente hegemonia do Sudeste. O Nordeste, que então se inventa e se afirma cultural e ecologicamente enquanto região, o faz como posição identitária regionalista para, por outro lado, ocupar uma contraposição social, econômica e política diante das centralidades que vinham se instituindo e que passavam a falar em nome da nação. É essa história social das identidades, configuradas e reconfiguradas como estratégias de luta, que o Nordeste vermelho das últimas eleições dá a ver, ecoando a nevrálgica pergunta (2011) do artista cearense Yuri Firmeza: “a nordeste de quê?”.

Mobilizados por essa indagação, concebemos a exposição *À Nordeste* não como uma busca por identidades regionais, mas como uma articulação entre posições e contraposições sociais que apontam para narrativas diversas e continuadas disputas em torno e intrínsecas ao Nordeste. Disso nos adverte a alcunha “Piranhão”, junção de Piauí e Maranhão, que surge como índice do desejo de aliança entre os dois estados que, nas eleições presidenciais, majoritariamente votaram à esquerda.

O Piranhão brinca com moralismos, subverte limites geográficos e ativa a dimensão política dos corpxs e das subjetividades, performando o intenso

processo de transformação dessa parte do Brasil, para a qual concorrem programas sociais, cotas universitárias e um expressivo investimento em educação. É nesse contexto que apresentamos um recorte da recente produção artística que, criada desde o Nordeste e em fricção com diferentes ideias dessa região, é convocada para um diálogo trans-histórico entre autores e interesses diversos.

Crasear a expressão *À Nordeste* não é fixar um lugar por suas características identitárias. Em outra direção, desejamos a instabilidade de um gesto que, desobedecendo a norma culta, fricciona normatividades. Inventar expressões reverbera questões prementes que atravessam a história e a atualidade desse território, como nos núcleos da exposição, que provocam ideias de futuros, (de)colonialidades, trabalho, insurgências, linguagens, desejos, cidades, naturezas. A crase torna ambivalente o estereótipo regionalista, pois evita o artigo definido – e, com ele, uma identidade unívoca – de “o Nordeste”, ao passo que torna mais ambíguas suas coerções de gênero. A crase indica também movimento, trânsitos que questionam estigmas e destinos.

“A nordeste de quê?”, pergunta autorreflexiva de Yuri Firmeza lançada aos diversos públicos desta exposição, revela preconceitos ao indagar em que posições se encontram nossas identidades e valores. Confrontadas com corpxs e subjetividades em deslocamento, nossas certezas são surpreendidas pela crase que, insurgindo-se contra a gramática, ativa a linguagem – e a arte – como armas de luta e de gozo.

## CURADORXS

Brazil, involving social programs, university quotas and a significant investment in education. It is in this context that we present a cross-section of the recent artistic production which, created in the Northeast and in jostled with different ideas from this region, is summoned to a trans-historic dialogue among authors and different interests.

Adding an accent mark to “À” *Nordeste*, in contravention to the grammatical norms of Portuguese language, ensures that the title will not be read routinely, in a stereotypic mindset concerning the region. We moreover want to make a destabilizing gesture which, disobeying the refined standards, rubs against the grain of normativities. Inventing expressions reverberates urgent questions that crisscross the history and current scene of this territory, just as they also do in the sections of the exhibition, which provoke ideas of futures, (de)colonialities, work, uprisings, languages, desires, cities and natures. The accent mark makes the regionalist stereotype ambivalent by avoiding the normal masculine definite article “o” and therefore the univocal identity – of “o Nordeste,” making its coercions of gender more ambiguous. The accent mark also indicates movement – flows and transits that question stigmas and destinies.

“Northeast of what?” The self-reflexive question by Yuri Firmeza, asked to the various publics of this exhibition, reveals prejudices by questioning in what positions our identities and values lie. Confronted by bodies and subjectivities in movement, our certainties are surprised by the accent mark which, arising against grammar, activates language – and art – as weapons of struggle and pleasure.

## CURATORS

DANIEL SANTIAGO,  
O Brasil é meu  
abismo, 1982. Foto  
[Photo]: Sérgio Lobo





O BRASIL  
É O MEU  
ABISMO

# A NORDESTE DE QUÊ?

NORTHEAST OF WHAT?

LEMBRO-ME DE UMA ADVERTÊNCIA QUE EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO FAZ NA ABERTURA DE UM LIVRO-COLETÂNEA QUE SE ORGANIZA E (RE)PUBLICA UMA SÉRIE DE ENTREVISTAS REALIZADAS COM ELE.

A Nordeste de que ?

"Que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?"<sup>1</sup>

IR AO FINAL DO TEXTO!!!

PENSAR TAMBÉM A INVENÇÃO DO NORDESTE, SEU IMAGINÁRIO, SITUADO HISTORICAMENTE.

O programa<sup>2</sup> *Documento Especial: A Cultura do Ódio* – exibido em 1992, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) – traz à tona discursos falocêntricos, racistas e xenófobos enunciados por jovens paulistas. A expressão de intolerância, asco e repugnância a gays, nordestinos e negros, é igualmente respaldada nas preleções de políticos. No programa, o vereador ~~Bruno Feder~~ defende a proposta de uma lei que discrimina os nordestinos dentro do município de São Paulo<sup>3</sup>, diz ele, "A nossa idéia sempre foi limitar o acesso ao serviço público municipal na cidade em função exclusivamente da falta de potencialidade administrativa que a cidade alcança". Tal modo de pensar, que ressoa de forma espalhada na sociedade, configura não só a intolerância ao outro em seus aspectos geográficos como, também, o sexismo, o colonialismo, a homofobia, a intransigência à diferença.

No entanto, o que o programa expõe é menos relevante do que aquilo que ele, ao expor, oculta. Ou, mais do que ocultar, ele remata; a saber, a dimensão menos óbvia do fascismo, produzido pelo tipo de política de subjetivação que, cientes ou não, muitas vezes determinamos ao reiterá-las. Procede, também neste paradoxo, as mais recentes polêmicas midiáticas acerca de atrocidades ao outro, seja as reações contra o Deputado

<sup>1</sup> Butler, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*/Judith Butler; Trad. Renato Aguiar. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. P. 198.

<sup>2</sup> A exibição do programa resultou na prisão de aproximadamente vinte neonazistas, bem como, no indiciamento da equipe do programa por apologia ao Nazismo.

Disponível em <http://youtu.be/qsD0g29nVzi> Acessado em 03 de Fevereiro de 2011.

<sup>3</sup> Já em 1931 o *Comitê Central de Eugénismo* tinha, como um de seus projetos, o intuito de proibir a imigração de não-brancos ao Brasil. Vale salientar que um dos presidentes do Comitê – o médico Renato Kehl, autor, entre outros, do livro *Eugenia e Medicina Social* – era com quem Monteiro Lobato mantinha estreito contato em trocas de correspondências onde exaltava as práticas nazistas.

ESSE TEXTO FOI ESCRITO EM UM CONTEXTO ESPECÍFICO E PUBLICADO EM 2011 NO CATALÓGO DO PERFORMANÇE ARTS BRASIL – PORANO BAUSE DO ANOS ATÓS. AO REPARAR-ME COM ELE – CHISA QUE NÃO COSTUMO FAZER COM OS TEXTOS QUE ESCREVO – TENHEI LÊ-LO MAIS COMO UM INTERLOCUTOR – LEITOR E MENOS COMO AUTOR DO QUE VOU RA ESCREVER.

EXPERIÊNCIAS, ATIVIDADES E ASSUMIDAS,  
UM MECANISMO BIOLÓGICO INÉDITO NESTAS  
ÚLTIMAS ETAPAS. O PASSADO COLONIAL, A RECEÇÃO  
NATURAL, O RACISMO ESTRUTURAL NÃO REPARADO HISTORICAMENTE!

EM 2011 JAIR BOLSONARO ERA UM DEPUTADO QUE DESPERTAVA POUCA ATENÇÃO  
LEMBRO QUE MUITAS PESSOAS SEQUELER SABIAM, APÓS O TEXTO PUBLICADO,  
QUEM ERA BOLSONARO. UMBANDO MUITO, DIANTE DE POSICIONAMENTOS  
ATERRORIZANTES, ALGUMAS PESSOAS REIVINDICAVAM

Jair Bolsonaro ou contra a estudante de Direito Mayara Petruso, seja as manifestações

entorno do aumento, de 2009 a 2010, de 31% nos casos de homicídios contra gays e  
travestis – o que significa dizer que a cada um dia e meio morre, no Brasil, um  
homossexual<sup>4</sup>.

VIRE TAMBÉM O  
SUCESSO DO FOLTE DE  
ARMAS.

A polvorosa gerada pela espetacularização desses eventos autoriza que diversas  
soluções sejam imediatamente prescritas; as quais, em sua grande maioria, clamam por  
maior segurança pública (leia-se: maior policiamento). O que equivale a afirmar que,  
para haver convívio entre indivíduos é necessário que haja combóio policial (paranóia  
na qual vivemos, vide a quantidade de sistemas de segurança, alarmes, travas que,  
quando “inoperantes”, nos amedronta frente à presença indelével do outro). Não à toa  
que cidades sitiadas dentro de cidades, modelo *Alphavilles*, alcança o sucesso  
desenfreado, gerando maior *apartheid*, no país. Ademais, a polícia, símbolo da  
segurança é, também, um dos símbolos da intolerância àquilo que desestabiliza.

Igualmente, as soluções e críticas em nada se diferem – no que diz respeito ao regime de  
verdade de onde elas se constituem e operam – do opressor a qual criticam. Cria-se,  
desse modo, um conflito entre pólos de forças duais – na tentativa de responder,  
defender, explicar ou justificar tais eventos – que reitera e demarca, de modo mais  
veemente, as fronteiras identitárias dos gêneros, das raças, das etnias. Circunscrevem, a  
si e aos seus “opostos”, à lógica da representação imutável e reconhecível onde a  
diferença<sup>5</sup> torna-se indesejada devido ao abalo sísmico que instaura. A segurança e  
estabilidade idealizada por um suposto contorno bem delimitado de si – seja o opressor

<sup>4</sup> Essas estatísticas, apresentadas em números, gráficos e sob o estatuto da informação, tendem tanto a  
espetacularizar quanto a homogeneizar e neutralizar a dimensão real desses homicídios.

<sup>5</sup> Diferença enquanto a profusão de forças capazes de produzir modos de existências singulares, que não  
pressupõem indivíduos ou sujeitos. Portanto, não se trata de diversidade de formas, mas da  
multiplicidade de forças.

RESISTINDO A MORTE. PELERNO HOJE, ESSA FRUSTRAÇÃO DO TEXTO  
PARCE AMENIZAR E ESTABILIZER.  
UM GLOU DE TAILHADO ENTRE OS CASOS MEXICANIZADOS. DEFINITIVAMENTE NÃO SE TRATA DISSO!  
(E MUITO MENOS DE DELATIVAR). CONTINUO PERFECCIONO QUE TEM VIDA IMPRETA. A QUESTÃO PARCE ME  
SER, MAS DO QUE NUNCA CAVAR NUNS FERRAMENTAS E ARMAS QUE NÃO CUMPREM COM AS DE OUTRA



EVIDENTEMENTE HÁ UM ABISMO HISTÓRICO, TANTO MACRO QUANTO MICROPOLÍTICO, ENTRE AS PARTES QUE ESTÃO AQUI POSTAS DE MODO BINÁRIO E SIMPLISTA. POLÍTICAS AFIRMATIVAS QUE GANHAM FORÇA NO BRASIL ATUALMENTE, NOS

ou o oprimido, o nordestino ou o sulista, o masculino ou o feminino – culminam em táticas de invulnerabilidade ao que não lhe é idêntico. E, mesmo que o colonizado torne-se colonizador e vice-versa, tal conflito e inversão de posições corrobora para a solidificação e enrijecimento das políticas de subjetivação identitárias<sup>6</sup>. O arraigamento destas minorias às classificações limitadas, intensificados com esses combates dicotômicos – assim como o desejo de policiamento mais “diligente” – eclodem do desejo de estabilidade, segurança, garantia, certeza e verdade, próprios do tacanho regime de representação ao qual estamos engendrados.

MOSTRAM QUE É PRECISO SIM, DELIMITAR TERATÓRIOS E DIFERENÇAS. NÓS

Eventualmente, do ponto de vista molar – representações cristalizadas das formas – os conflitos entre os dessemelhantes ao reivindicarem seus direitos – e, observe, é extremamente importante que aconteça – podem provocar rasgos nos modelos de vida instituídos. Porém, sabemos que do ponto de vista molecular – e, é preciso notar que molecular não é antagônico ao molar –, esses conflitos maniqueístas, na maioria das vezes, tendem a solidificar as categorias de identidade e gênero, ao invés de erodi-las. Como dizem Deleuze e Guattari, “É muito fácil ser antifacista no nível molar, sem ver o facista que nós mesmo somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas”<sup>7</sup>. Neste viés de pensamento – que podemos defensivamente transferir à grande mídia, à igreja, ao proselitismo militante e esquecermo-nos de nós mesmos – torna-se menos importante sabermos o que reivindicamos e mais necessário problematizar os procedimentos investidos em tais reivindicações. Que movimentos nós produzimos (ou re-produzimos)? É neste gesto que

PRECE-ME IMPORTANTE FICAR QUE PERCEBO O QUE SE DENUNCIAM “ESSENCIALISMO ESTRATÉGICO”, MAS, COMO DIZI, PERCEBO A URGÊNCIA NA CONSTITUIÇÃO DE TERMINOS, INCLUSIVE IDENTITARIOS, COMO FORMA DE LUTA E REIVINDICAÇÃO DA DENARACÃO HISTÓRICA. PROVARO PRESENTE FUTURO

<sup>6</sup> Ver Suely Rolnik Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik> Acessado em 13 de Janeiro de 2011

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.3/ Trad. de Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Ieão e Suely Rolnik – São Paulo: Ed. 34, 1996. p.93.



**YURI FIRMEZA** é professor de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará e realiza o doutorado em Belas-Artes na Universidade de Lisboa. Participou de festivais de cinema e exposições no Brasil e no exterior.

podemos criar desde uma cultura de vitimização, nefasta e reativa, até vidas transbordantes, singulares, alegres, ainda que provisórias.

Como pensar minorias fazendo-as escapar de mero decalque do poder? Que vontade é esta que “necessita” e crê na verdade? Como produzir deslocamentos nos discursos heteronormativos, de dentro do dispositivo da sexualidade? Será que alguns artistas “nordestinos” não desmoronam pilares identitários e deslocam, cada qual ao seu modo, a representação colonial que o sudeste insiste em reificar do Nordeste? Não corresponderia ao colonialismo interno a obliteração histórica?

Afinal, o que tudo isto tem a ver com os trabalhos – o *queerpunkfunk* de Solange Tô Aberta<sup>8</sup>? A androginia de Daniel Peixoto? O Anjo na Contramão de Zé Tarcísio? As Infiltrações de Wolder Wallace? A carreira política do palhaço sexista e performer mais conhecido do Brasil, Tiririca? – e com a citação cujo iniciiei, repetindo-a algumas vezes, a minha fala no MAM e com a qual inicio este texto?

RETORNANDO O  
COMEÇO DO TEXTO

YURI FIRMEZA  
Junho, 2011

▶ VIVEIROS DE CASTRO ESCREVE QUE “A ÚNICA DESCULPA CONVINCENTE QUE TEM UM AUTOR PARA ‘NÃO MEXER EM NADA’ É A VONTADE DE NÃO SE MEXER ELE MESMO.” E AFIRMA QUE NÃO HÁ RAZÃO PARA ELE SER FIEL AO QUE QUER QUE SEJA, EXCETO AO QUE ELE PENSA NO MOMENTO EM QUE REVISITA AS ENTREVISTAS - (ENTRE(RE)VISTAS). E ARREMATTA, “A QUEM INTERESSARIA UMA INFORMAÇÃO FIEL SOBRE O MEU ESTADO MENTAL DE OUTRORA? NÃO A MIM, SOBRETUDO.”

ESSE BREVE COMENTÁRIO NÃO PRETENDE ABSTER-ME DA RESPONSABILIDADE DO QUE LANÇO AO MUNDO. AO CONTRÁRIO, CONVOCA-NOS AO ENGAJAMENTO E A CONSTANTE DESCONFIANÇA COM AQUÍLO QUE AVENTAMOS, INVENTAMOS E TORNAMOS PÚBLICO. NÃO O REESCREVO NO SENTIDO STRICTO SENSU, MAS O RESURO, COMENTO, ÍNDAGO. ENTENDO QUE ESSE GESTO JÁ É, TAMBÉM, UM MODO DE REESCREVÊ-LO UMA VEZ MAIS, MAS, QUÍÇA, NÃO A ÚLTIMA.

<sup>8</sup> Ver Felipe Ribeiro, Terrorismo Erótico na Pós-Colônia. NA ÉPOCA NÃO RECORDO SE O ARTIGO HAVIA SIDO PUBLICADO. FELIPE ME ENVIOU POR EMAIL E HAVIA APRESENTADO NO PSIA#15 - PERFORMANCE STUDIES INTERNACIONAL, NA CABÓCIA. O TEXTO ENCONTRA-SE ON LINE.

**YURI FIRMEZA** is a professor of cinema and audiovisual media at the Universidade Federal do Ceará and is earning his PhD in fine arts at the Universidade de Lisboa. He has participated in exhibitions and cinema festivals in Brazil and abroad.

QUE EL

LIBERA

FRONTE

OS NOS

AM DAS

EIRAS?

A colonização do que hoje chamamos Brasil se iniciou pela porção a nordeste desse território. Talvez seja por isso que, ainda no século XXI, ao Nordeste seja comumente atribuído um imaginário de traços arquetípicos, remetendo-nos a narrativas originárias. Essa região constantemente produz, por sua vez, *futuro*, reimaginando a história.

Não faltam aos atravessamentos do Nordeste visões e hipóteses sobre sua existência não enquanto periferia, senão enquanto centro, como nos dão a ver as muitas narrativas delirantes, presentes no reino inventado por Bispo do Rosário e nas cartografias afetivas e de cidades que, produzidas por artistas de épocas diversas, reorganizam as ordens geopolíticas vigentes. É o que, ombreados à máxima da pintura de Cícero Dias, “*Eu vi o mundo... e ele começava no Recife*” (1926-1929), evocam Isabela Stampanoni, Luiz Hermano, Montez Magno e Francisco de Almeida.

# FUTURE

## FUTURE

The colonization of what we now call Brazil began in the Northeast portion of this territory. Perhaps this is why, yet in the 21st century, people commonly hold in their mindsets a Northeast with archetypical features that refer to the narratives of national origin. For its part, this region constantly produces the *future*, reimagining history.

The crossings of the Northeast are replete with visions and hypothesis about its existence not as a periphery, but as a center, as we can see in the many delirious narratives, present in the realm invented by Bispo do Rosário and in the cartographies of feelings and cities



Ao mesmo tempo, a torção das tradições e de alguns de seus ícones é provocada por artistxs que os reinterpretem por sua inscrição em novos contextos sociais e pelos novos usos deles decorrentes. É o que nos aponta Tadeu dos Bonecos, que reelabora a cultura das carrancas ao produzir uma versão em fibra de vidro e LED, posta já não mais na proa das embarcações do rio São Francisco, mas na dianteira de sua moto e como forma de seu capacete. Manter o sentido cosmopolítico das carrancas é, por isso, necessariamente reinventar sua presença na vida social, como igualmente o fazem os vaqueiros sobre duas rodas documentados por Tiago Santana ou ao que aludem Ton Bezerra, Daniel Santiago e Cristiano Lenhardt ao criar sertanejos, robôs ou seres enigmáticos suspensos no espaço-tempo.

# UJRO

which, produced by artists of different eras, reorganize the prevailing geopolitical orders. It is what, in a vein very similar to the painting by Cícero Dias, *“Eu vi o mundo... e ele começava no Recife”* [“I saw the world... And it began in Recife] (1926-1929), is evoked by Isabela Stampanoni, Luiz Hermano, Montez Magno and Francisco de Almeida.

At the same time, the twisting of traditions and certain icons is brought about by artists who reinterpret them according to their inscription in new social contexts and uses. It is what Tadeu dos Bonecos points to as he

reelaborates the culture of the figureheads by producing a version in fiberglass and LEDs, no longer on the prow of boats on the Rio São Francisco, but on the front of his motorcycle and in the shape of his helmet. Maintaining the cosmopolitical meaning of the figureheads is, for this reason, necessarily to reinvent their presence in the social life, as is likewise done by the cowboys on two wheels documented by Tiago Santana, just as it is alluded to by Ton Bezerra, Daniel Santiago and Cristiano Lenhardt when they create countryfolk, robots or enigmatic beings suspended in space-time.







TADEU DOS  
BONECOS, Moto  
com carranca  
de fibra de vidro,  
s.d. [n.d.]. Foto  
[Photo]: Everton  
Ballardin



**CARRANCAS** Conhecidas pelos navegantes do Rio São Francisco desde o século XIX, as carrancas protegem as embarcações e seus tripulantes dos perigos de suas águas: tempestades, correntezas, espíritos, maus presságios, dentre outros. O hábito se mistura com as europeias figuras de proa, presentes nas embarcações ibéricas. Antropomórficas, as carrancas habitam as proas dos barcos – hoje, das motos, como se vê com Tadeu dos Bonecos –, costumeiramente articulando referências indígenas e afro-brasileiras em seus traços, volumetrias e cores. Se, tradicionalmente, as carrancas eram quase sempre talhadas em madeira, hoje são encontradas em cerâmica ou mesmo em fibra de vidro, evidências de uma tradição que se reinventa, conservando, com sua aparência monstruosa, a capacidade de afugentar aquilo que nos ameaça.



TIAGO SANTANA,  
Vaqueiros de moto,  
2013. Foto do  
artista [Photo by  
the artist]

DANIEL  
SANTIAGO,  
Declaração  
universal dos  
direitos dos robôs,  
2019. Frames  
do vídeo [Video  
frames]



**FIGUREHEADS** Known by the boatmen on the Rio São Francisco since the 19th century, the figureheads protect the river's watercraft and their crews from the dangers of its waters: storms, currents, spirits, bad omens, and others. This habit is mixed with that of the figureheads on Iberian ships. Anthropomorphic, the figureheads live on the bows of watercraft – and today, as seen in the work of Tadeu dos Bonecos, on the front of motorcycles – customarily articulating indigenous and Afro-Brazilian references in their features, modeling and colors. If traditionally the figureheads were almost always carved from wood, today they are found in ceramic or even fiberglass, evidences of a tradition that is reinvented while still retaining, with its monstrous appearance, the ability to frighten away the things that threaten us.



**FUTURO**

Il futuro è un concetto che si evolve nel tempo e che è sempre diverso per chi lo vive. Ma se si guarda indietro, si può vedere che il futuro è sempre stato un concetto che si è evoluto nel tempo. E che il futuro è sempre stato un concetto che si è evoluto nel tempo. E che il futuro è sempre stato un concetto che si è evoluto nel tempo.







**O MANTO DA APRESENTAÇÃO** Com pelo menos 30 anos de internação em hospitais psiquiátricos – como a Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro –, Arthur Bispo do Rosário construiu o legado de sua produção em objetos, desenhos, bordados, incluindo o seu *Manto da Apresentação*, uma vestimenta que o artista usaria no momento de sua apresentação ao Divino. Durante décadas, Bispo dedicou-se a inventariar seu cotidiano no hospício, sua passagem pela marinha e seu imaginário infantil do interior do Sergipe, acumulando objetos, construindo maquetes de barcos e estandartes, além de anotar nomes de pacientes e visitantes, e refletir sobre outros mundos (como a cartografia de lugares talvez visitados em sua época de marinheiro) e fatos “cotidianos” e tão diversos como os concursos de missas. Declarava suas invenções como resultantes de uma tarefa divina. Sua obra reuniu índices da presença e da potência de indivíduos considerados “loucos”, violentados por diversas instituições normativas: a família, o manicômio, o trabalho, em uma sociedade excludente e escravocrata. Por meio do sagrado, a obra de Bispo do Rosário – nordestino, negro e cognitivamente excluído – é um dos maiores gritos de resistência da cultura brasileira. O *Manto da Apresentação* é como uma exposição retrospectiva, já que apresenta uma parte das obras de Bispo em reproduções bordadas. É um manto que Bispo fez para si, mas que protege também multidões, como dão a ver os nomes de outros internos bordados nos avessos das camadas de tecidos, os quais Bispo do Rosário considerava aptos para o encontro com o êxtase religioso.



ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, Manto da apresentação, s.d. [n.d.] (face interna [inside out]). Foto [Photo]: Rafael Adorjan.

Nas páginas 22 e 23, face externa [pages 22 and 23, right-side out]

FRANCISCO DE ALMEIDA, Criação do sol dourado, s.d. [n.d.]. Foto [Photo]: Luiz Alves de Lima Jr.



**THE MANTO DA APRESENTAÇÃO** Having spent at least 30 years as an inmate of psychiatric hospitals – like that of Colônia Juliano Moreira, in Rio de Janeiro – Arthur Bispo do Rosário constructed the legacy of his production in objects, drawings and embroideries, including his *Manto da Apresentação* [Presentation Mantle], a piece of clothing that the artist planned to use at the moment of his presentation to the Divine. For decades, Bispo dedicated himself to inventorying his daily life in the asylum, the time he had spent in the Navy, and the worldview of his childhood in the interior of the state of Sergipe, accumulating objects, constructing banners and scale models of boats, while also noting down names of patients and visitors, and reflecting on other worlds (like the cartography of places he perhaps visited during his time as a sailor) as well as facts from “daily life” and a wide range of contexts, including beauty pageants. He said his inventions were the result of a divine task. His work combines signs of the presence and potential of individuals considered “crazy,” abused by various normative institutions: the family, the psychiatric hospital, work, in an exclusionary and slavery-based society. In a sacred tone, the work of Bispo do Rosário – a northeasterner, black and cognitively excluded person – is one of the greatest cries of resistance of Brazilian culture. The *Manto da Apresentação* is like a retrospective exhibition, as it presents a part of Bispo’s works in embroidered reproductions. It is a mantle that Bispo made for himself, but which also protects crowds, as can be seen by the names of fellow psychiatric inpatients embroidered on the backs of the layers of fabrics, whom Bispo do Rosário considered apt for the encounter with religious ecstasy.

**RATOS E URUBUS** Em 1989, o carnavalesco maranhense Joãosinho Trinta criou o enredo *Ratos e urubus: larguem a minha fantasia*, para a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. O desfile foi uma crítica à sociedade e à política das escolas de samba, nas quais a ilusão de luxo e nobreza ocultava a realidade de lixo e pobreza, como cantava o samba enredo assinado por Betinho, Gyvaldo, Zé Maria e Osmar: “Xepa de lá pra cá xepei/Sou na vida um mendigo/da folia eu sou rei. Sai do lixo a pobreza/Euforia que consome/Se ficar o rato pega/Se cair urubu come. Vibra meu povo/Embalá o corpo/A loucura é geral/Larguem minha fantasia/Que agonia... Deixem-me/ Mostrar meu carnaval”. Com encenações teatralizadas e um desfile em forma de protesto e denúncia, Joãosinho Trinta trouxe para a avenida fantasias rasgadas e pichadas, apresentando carros alegóricos que pareciam inacabados. Sua dura crítica social encontraria ápice na imagem do Cristo Redentor, usando roupas rasgadas, o que foi proibido pela Igreja Católica: em protesto, a alegoria veio coberta de plásticos pretos, com um cartaz em que se lia “Mesmo proibido, olhai por nós”. No fim do desfile, as portas do sambódromo foram abertas e o público invadiu a avenida. Joãosinho, por sua vez, voltou uniformizado de gari, em cima do carro da Comlurb, a companhia de limpeza urbana do Rio de Janeiro.



JOÃOSINHO  
TRINTA, *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, 1989. Foto [Foto]: Arthur Cavaliéri/ Agência O Globo

TON BEZERRA,  
*Catálise*, 2019. Frames do vídeo [Video frames]



**RATOS E URUBUS** In 1989, samba parade director Joãozinho Trinta, from the state of Maranhão, created the theme *Ratos e urubus: larguem a minha fantasia*, for the Beija-Flor de Nilópolis samba school. The parade was a criticism on society and on the politics of samba schools, in which the illusion of luxury and nobility concealed the reality of trash and poverty, as described in the lyrics of the samba refrain composed by Betinho, Gyvaldo, Zé Maria and Osmar: “I sometimes eat street-market scraps/I live a beggar’s life/At Carnival time I am a king. Poverty arises out of trash/A euphoria that consumes/If you stay the rat will get you/If you fall of the vulture will eat you. Jump up my people/Move your bodies/Craziness is everywhere/Let go of my costume/What agony... Let me/Show my Carnival.” With theatricalized stagings and a parade in the form of a protest and denouncement, Joãozinho Trinta included in his carnival parade torn and smeared costumes, presenting floats that looked unfinished. His hard social commentary was to be capped off by the image of Christ the Redeemer wearing torn clothes, which was censored by the Catholic Church: in protest, the scene came covered with black plastic tarps, with a sign that read “even though you are prohibited, pray for us.” At the end of the parade, the gates to the parade area were opened and the public invaded the avenue. For his part, Joãozinho returned wearing the uniform of a street sweeper, atop a vehicle of Comlurb, the company that cleans the streets of Rio de Janeiro.







**REGGAE** O Maranhão é conhecido como “a Jamaica Brasileira”, pela presença da cultura do reggae e outros ritmos do Caribe (como o *zouk* e o calipso) em suas ruas, festas, roupas, comunidades. Além de serem historicamente ouvintes das ondas de rádios caribenhas, os maranhenses e, em especial, os habitantes da capital São Luís, constituíram, também pela presença de marinheiros vindos dessas ilhas – com seus produtos, discos, musicalidade, línguas – e, mais recentemente, da internet, um território largamente marcado por trocas culturais e reinvenções identitárias entre o Brasil e outros países em torno do mar das Antilhas.

Na terra do *tambor de crioula* e do *bumba meu boi*, o reggae encontrou corpos ritmados que, por sua vez, criaram as *radiolas*, um sistema de som que, similar às aparelhagens paraenses, promovem festas, concursos de DJs e outras manifestações populares de larga abrangência e força cultural. Outrora criminalizado pelo racismo das elites maranhenses, o reggae se tornou, por meio da resistência e da insistência criadora daqueles que cotidianamente o inventam, um dos símbolos do Maranhão.

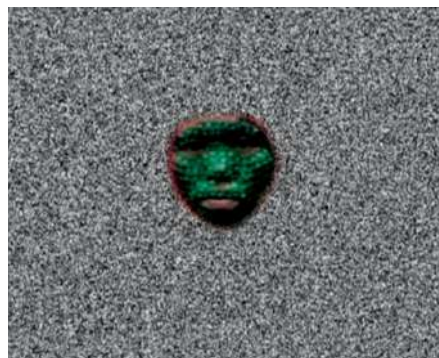
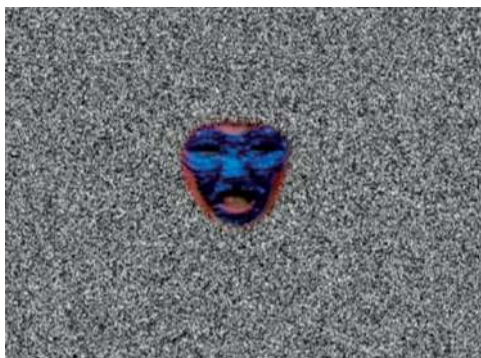
**REGGAE** Maranhão is known as the “Brazilian Jamaica,” for the presence of the culture of reggae and other rhythms from the Caribbean (such as *zouk* and calypso) and its streets, festivals, clothes and communities. Historically, the people of Maranhão would tune their radios to Caribbean stations, and moreover, the inhabitants of the state capital, São Luís, rubbed shoulders with sailors from those islands – with their products, records, musicality and languages – making the state a territory largely marked by cultural exchanges and reinventions of identity between Brazil and other countries around the sea of the Antilles. And these influences have recently intensified due to the Internet.

In the land of the *tambor de crioula* and *bumba meu boi*, reggae found rhythmmed bodies which, in turn, created the *radiolas*, a sound system which, similar to the systems in the state of Pará, energize parties, DJ competitions and other popular manifestations of wide appeal and cultural force. Although once criminalized by the racism of the Maranhão’s elites, through the resistance and creative assistance of those who invent it on a daily basis, reggae has become one of the symbols of Maranhão.



MÁRCIO  
VASCONCELOS,  
Radiolas do reggae,  
2017. Foto do  
artista [Photo by  
the artist]

CRISTIANO  
LENHARDT,  
Polvorosa, 2012.  
Frames do vídeo  
[Video frames]



*As fronteiras não dividem  
somente os territórios,  
mas também as almas.  
[Dénètem Touam Bona]*

**D**e costas para a sua geografia, me encontro a nordeste de mim. Do consultório, Maria Lúcia Silva<sup>1</sup> me responde que a dor que sinto é nada mais do que a dor de um corpo migrante: gente que se retira, se desmantela e que, todos os dias, se deporta e esquece de respirar.

Estrangeira assim, o nordeste de mim é o Mundo Novo. São os 303 km que ando fugindo do centro pra ser margem. Livramento da geografia mental e terrestre, prece pela desorientação, por reconhecer nossas entidades itinerantes e pela destituição do autocontrole como suspiro para a ansiedade. Como diz Dénètem Touam Bona<sup>2</sup>, “as fronteiras cobrem um largo espectro do nosso cotidiano; elas projetam sombras moventes em nossos imaginários e modelam nossas percepções”.

Por isso, penso que escolher estar a nordeste de si é optar, antes de mais nada, por estar também a partir:

*De si mesmo,  
De uma perspectiva,  
E da imaginação.*

É um “sendo”, um contínuo gerúndio em conflito com as palavras usuradas, as imagens encerradas e seus sentidos esculpido. É um ser sem contorno, é um pertencer às distâncias, corpo perdido em busca de fazer, do deslocamento, coreografia.<sup>3</sup>

*Borders do not divide only  
territories, but also souls.  
[Dénètem Touam Bona]*

With my back turned to its geography, I find that I am northeast of myself.

From her office, Maria Lúcia Silva<sup>1</sup> tells me that the pain I feel is nothing more than the pain of a migrant body: people who go away, dismantle themselves and, with each passing day, exile themselves and forget to breathe.

I being a foreigner like that, my northeast is the New World. It is the 303 km that I walk fleeing from the center to be the fringe. A liberation from the mental and terrestrial geography, a prayer for disorientation, for recognizing our traveling entities and for the destitution of the self-control like a sigh for anxiety. As Dénètem Touam Bona<sup>2</sup> states, “the borders cover a broad-spectrum in our daily life; they project moving shadows in our imaginary and shape our perceptions.”

For this reason, I think that choosing to be northeast of oneself is to choose, above all else, to also exist based on:

*Oneself,  
A perspective,  
And imagination.*

It is a “being,” a continuous gerund in conflict with the usurious words, the close-off images and their sculpted meanings. It is a being without an outline, it is a belonging to the distances, a body lost in search of a doing, of displacement, a choreography.<sup>3</sup>

Looking at the waves, to the northeast of me is to be the water of the river flowing over the dams that separate us from our own culture of movement, since from this place of my viewpoint it is the

movement that constructs the space. From *colo-coronelismo* we have inherited circulation without freedom, a Northeast that runs through us like an escape: running away toward progress, toward the future, running from the synonym of the past, from one's own fiction and fantasy.

To become disoriented from this direction and to drink the waters of its precolonial Atlantic Coast is what Mbembe announces when he confirms to us that in the African philosophical paradigm borders do not exist. It is the walls, the barriers, the divisions and demarcations that are responsible for blocking the circulation of the vital flow. In this cosmology, life is in movement and not limited to space: "If it is translated into space, this is done by means of space being perceived as movement,"<sup>4</sup> without categories, classifications and hierarchies.

In the body, this means giving dynamicity to the past, opening the doors of the understanding on hostility and hospitality, breaking away from the binary thought of the isolated enclosure and the linearity of time. Exploring yet unknown ways of saying, of self-defining and belonging.

They are movements of territorialization and deterritorialization that also imply a displacement of thought, cognition and action. Exercises of language, an anchorage in poetry and incorporated knowledge that performs in everyday life these ways of imploding what silences us:

To the northeast of me, there is the love in Uruguay. That here is not a country, but a low city.

To the northeast of me, she takes my breath away to put air in words, making me the yet, the period and comma and the also.

To the northeast of me, "[I] sit here wondering which me will survive all these liberations."<sup>5</sup>

Olhando as ondas, a nordeste de mim é ser água de rio derrubando as barreiras que nos separam da nossa própria cultura do movimento, pois desse lugar de onde vejo, é o movimento que constrói o espaço. Do *colo-coronelismo* herdamos a circulação sem liberdade, um Nordeste que nos percorre feito fuga: partir em retirada ao progresso, ao futuro, correr do sinônimo do passado, da sua própria ficção e invencionice.

Desorientar-se desse rumo e beber das águas de sua costa atlântica pré-colonial é o que anuncia Mbembe quando nos confirma que no paradigma filosófico africano as fronteiras não existem. São os muros, as barreiras, as divisas e as demarcações aquelas responsáveis por bloquear a circulação do fluxo vital. Nessa cosmologia, a vida está no movimento e não limitada ao espaço: "se ela se traduz em espaço, é através do modo como o espaço é apreendido num movimento",<sup>4</sup> sem categorias, classificações e hierarquias.

No corpo, significaria dar dinamicidade ao passado, abrir as portas do entendimento sobre hostilidade e hospitalidade, romper com o pensamento binário do recinto fechado e da linearidade do tempo. Explorar formas ainda desconhecidas de dizer, de autodefinir e pertencer.

São movimentos de territorialização e desterritorialização que implicam também deslocamento de pensamento, cognição e ação. Exercícios de linguagem, ancoragem na poesia e conhecimento incorporado que performa no cotidiano essas diversas formas de implodir o que nos silencia:

A nordeste de mim, há o amor no Uruguai. Que aqui não é país, mas cidade baixa.

A nordeste de mim, ela tira meu fôlego para colocar ar nas palavras, me fazendo ser o ainda, o ponto e vírgula e o também.

A nordeste de mim, "sento aqui me perguntando qual dos meus eus sobreviverá a todas essas libertações".<sup>5</sup>







1 Maria Lúcia da Silva is a psychologist, psychoanalyst and founder of Instituto Amma Psique e Negritude. One of the main references for studies concerning the psychosocial effects of racism in Brazil, she coedited the book *O racismo e o negro no Brasil – questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

2 Bona, Dénètem Touam. “Heroic land. Spectrographie de la ‘Frontière.’” *Chimères*, 2016, n. 90.

3 *Lost Body – Displacement as Choreography* was the title of the exhibition held in February 2019, in Germany, cocurated by Mário Lopes and myself.

4 Mbembe, Achille. África é a última fronteira do capitalismo. *Público*, Portugal, Dec. 2018. Interview given to Antônio Guerreiro. Available at: <http://www.buala.org/en/face-to-face/africa-is-the-last-frontier-of-capitalism-interview-with-achille-mbembe>.

5 Lorde, Audre. “Who Said It Was Simple.” *From a Land Where Other People Live*, 1973. The Collected Poems of Audre Lorde. New York: W. W. Norton and Company Inc., 1997.

1 Maria Lúcia da Silva é psicóloga, psicanalista e fundadora do Instituto Amma Psique e Negritude. Uma das principais referências dos estudos sobre os efeitos psicossociais do racismo no Brasil, é co-organizadora do livro *O racismo e o negro no Brasil – questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

2 Bona, Dénètem Touam. Heroic land. Spectrographie de la “Frontière”. *Chimères*, 2016, n. 90.

3 *Lost Body – Displacement as Choreography* [Corpo Perdido – Deslocamento como Coreografia], foi o título da exposição realizada em fevereiro de 2019, na Alemanha, uma cocuradoria de Mário Lopes e minha.

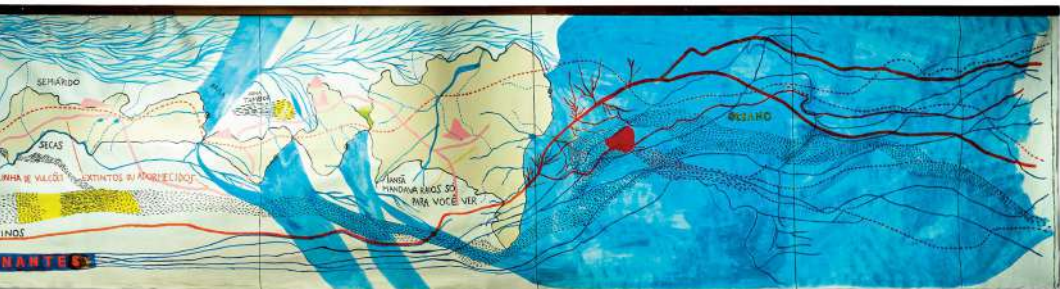
4 Mbembe, Achille. África é a última fronteira do capitalismo. *Público*, Portugal, dez. 2018. Entrevista concedida a Antônio Guerreiro. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/12/09/mundo/entrevista/africa-ultima-fronteira-capitalismo-1853532>.

5 Lorde, Audre. “Who Said It Was Simple”. *From a Land Where Other People Live*. 1973. The Collected Poems of Audre Lorde. New York: W. W. Norton and Company Inc., 1997.

**DIANE LIMA** é curadora independente e pesquisadora. Mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, seu trabalho concentra-se em experimentar práticas curatoriais multidisciplinares em perspectiva decolonial.

**DIANE LIMA** is an independent curator and researcher. With an MA in communication and semiotics from Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP), she concentrates her work on experimenting with multidisciplinary curatorial practices in a decolonial perspective.





A formação social do Brasil – um processo em tudo estruturado pela colonização – tem um profundo lastro na formação do Nordeste. Inicialmente produtora de riquezas nos primeiros ciclos econômicos da história do Brasil colonial, por trás de cidades ladrilhadas e pintadas a ouro, essa região foi também locus para suas dimensões mais violentas e subalternizantes, como a escravidão e a monocultura. Entretanto, entre os séculos XVIII e XIX, o Nordeste experimentou uma grande transformação em sua centralidade econômica, social e política, a ponto de se tornar, já no século XX, sinônimo de miséria e vulnerabilidade social – o que lança, sobre seus sujeitos, mais uma dura camada de preconceitos de tipos diversos. Apesar do projeto colonial ter configurado fortes marcas no Nordeste, a ruptura com esse processo esteve sempre presente. Xs artistxs evocadxs aqui fazem visível essa disputa de quebra de estigmas e estereótipos.

A metropolização das cidades, em confronto com o passado colonial, passou a ser entendida como signo desenvolvimentista, enquanto

# (DE)COLON

## (DE)COLONIALITY

Brazil's social formation – a process entirely structured by the colonization – is deeply anchored in the formation of the Northeast. Initially a producer of wealth in the first economic cycles of the history of colonial Brazil, behind tiled and gilded cities, this region was also a locus for its more violent and subalternizing dimensions, such as slavery and monoculture. In the 18th and 19th centuries, however, the Northeast gradually lost its economic, social and political centrality, to the point where in the 20th century it had already become synonymous with misery and social vulnerability – thus casting onto its people a further mantle of various sorts of prejudice. Even though the colonial project configured strong

patrimônios seculares tornaram-se sinônimo de decadência e atraso. Assim, a relação entre colonialidade e cotidiano passou a ser motivo de observação e de alerta por parte de sujeitos antes marcados pela etnicidade, pela pobreza e pelo gênero. Contra isso, a arte aqui apresentada luta pela visibilidade de corpxs negros, indígenas, trans, não binários.

Signos normativos, sempre nas mãos de uma elite que advinha de um passado colonial que não se deixa esquecer, são reapropriados em processos híbridos que tensionam o entendimento entre alta e baixa cultura, popular e erudito, moderno e contemporâneo, arte e artefato. Vários patrimônios – mesmo imateriais – foram suprimidos por uma política verticalizada pautada na exploração, ou colocados em categorias desprestigiadas.

A produção artística aqui presente coloca em questão pautas afirmativas que conferem aos estigmas lastros de riquezas de culturas esquecidas, apagadas. Assim a pletora de rituais, manifestações, posicionamentos políticos lança no tempo novas configurações de sociabilidades.

# COLONIALIDADE

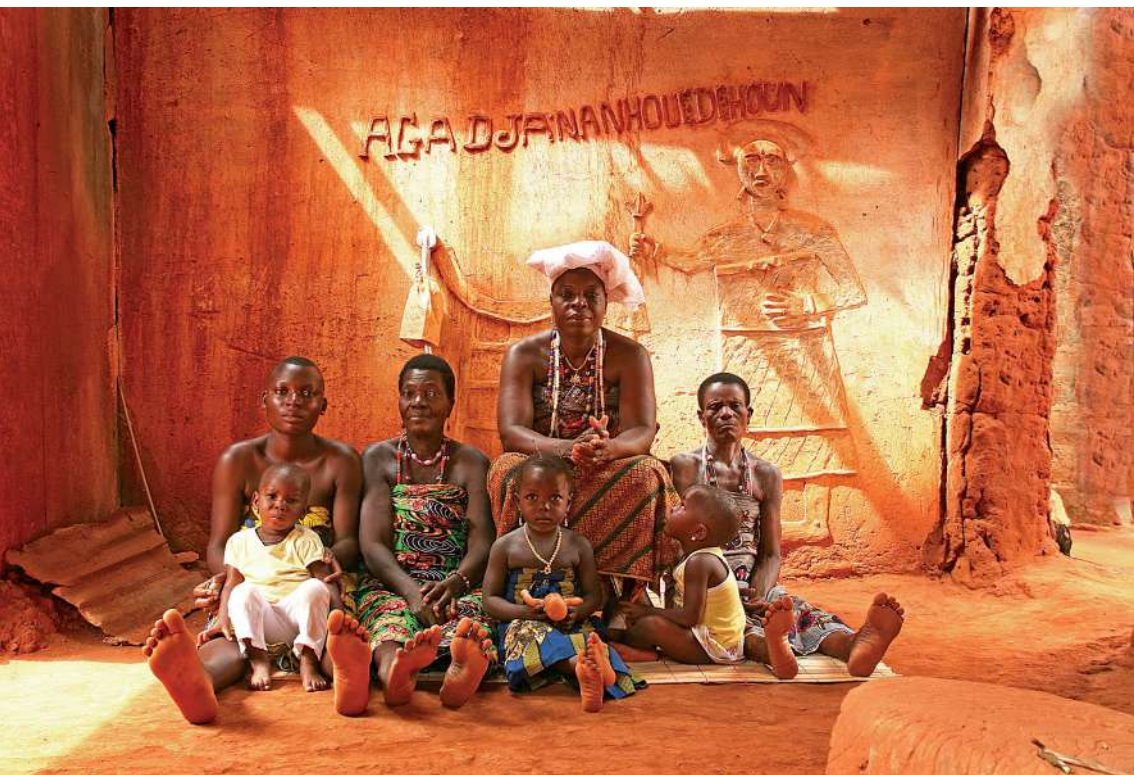
marks on the Northeast, the rupture from this process was always present. The artists featured here cast light on this dispute for the breaking of stigmas and stereotypes.

The metropolitanization of the cities, in contrast to the colonial past, began to be understood as a developmentalist sign, while age-old heritages became synonymous with decadence and backwardness. Thus, the relationship between coloniality and daily life began to be a subject for observation and for raising awareness for some of the subjects previously marked by ethnicity, poverty and gender. Against this, the art presented here struggles for the visibility of black, indigenous, trans, and nonbinary bodies.

Normative signs, always in the hands of an elite that derives from a colonial past that does not allow itself to be forgotten, are reappropriated in hybrid processes that tension the understanding between high and low culture, popular and erudite, modern and contemporary, art and artifacts. Various heritages – including immaterial ones – were suppressed for a politics based on exploitation or placed into unprestigious categories.

The artistic production featured here questions affirmative agendas that associate these stigmas with the wealth of forgotten, erased cultures. Thus, the plethora of rituals, manifestations, and political positionings adds, over time, new configurations of sociabilities.





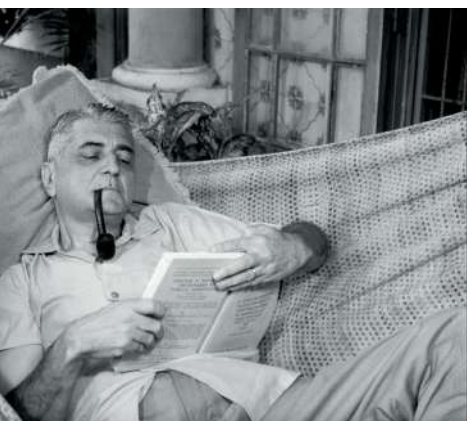
MÁRCIO  
VASCONCELOS,  
Zeladores de  
Voduns, 2017.  
Fotos do artista  
[Photos by the  
artist]











JONATHAS DE  
ANDRADE,  
O caseiro, 2016.  
Frames do vídeo  
[Video frames]

GÊ VIANA,  
Paridade, 2017.  
Fotos da artista  
[Photos by the  
artist]





ZAHY  
GUAJAJARA,  
Performance Aiku'è  
(r-existo), 2017.  
Frames do vídeo  
[Video frames]







DANIEL  
SANTIAGO,  
Verzuimd Braziel,  
2019. Frames  
do vídeo [Video  
frames]



**CANDOMBLÉ** O culto aos orixás passou a ser vivamente registrado por pesquisadores e noticiado pela imprensa em meados do século XIX na Bahia. Havia, como práticas litúrgicas, adivinhos, cerimônias em locais públicos e encontros de canto e dança em comunidades que se organizavam como quilombos. Terreiros como o Candomblé da Barroquinha e a posterior Casa Branca do Engenho Velho configuravam lugares de manutenção do culto e de organização familiar. A partir desses terreiros, miticamente identificados com as três princesas africanas, Iyá Detá, Iyá Kalá, Iyá Nasso, que teriam trazido o culto para o Brasil, surgiram vários outros renomados terreiros da Bahia, como o Terreiro do Gantois e o do Opô Afonjá. O culto do candomblé é dirigido às forças da natureza, que se apresentam na forma de forças ancestrais divinizadas – os orixás. Além do culto Ketu, há outras nações, como Jeje e Angola, cujas tradições se implementaram pelo Brasil, em Pernambuco e no Maranhão, por exemplo.

Por sua origem na época da sociedade escravocrata e pela opressão vivida até hoje, o candomblé foi e é uma religião de resistência cultural, social e racial. Nos terreiros são transmitidos mitos e lendas, a artesanaria na criação de ferramentas e adornos, o canto, a dança, a culinária.

**CANDOMBLÉ** The religion of the worship of orishas began to be recorded by researchers and reported by the press in the middle of the 19th century in Bahia. Its liturgical practices included prophecy sessions, ceremonies in public places and get-togethers for singing and dancing in communities that were organized as quilombos. Places of Candomblé worship, called *terreiros* – such as the one called Candomblé da Barroquinha and the later Casa Branca do Engenho Velho – configured places for the maintenance of the religion and the family organization. Based on these *terreiros*, mythically identified with the three African princesses Iyá Detá, Iyá Kalá, and Iyá Nasso, who were said to have brought the religion to Brazil, there arose various other renowned *terreiros* in Bahia, such as the Terreiro do Gantois and that of Opô Afonjá. The religion of Candomblé is directed at the forces of nature, which are presented in the form of divinized ancestral forces – the orishas. There are various sects of Candomblé, called “nations,” which include Ketu, Jeje and Angola, whose traditions were established in Brazil, in Pernambuco and Maranhão, for example.

Due to its origin during the time of slavery, coupled with the oppression that has continued until today, Candomblé was and is a religion of cultural, social and racial resistance. Its *terreiros* are places for the transmission of myths, legends and artisanal know-how in the creation of tools and adornments, as well as singing, dancing and culinary.



LOUCO FILHO,  
Orixás, s.d. [n.d.].  
Foto [Photo]:  
Marcelo Campos

AYRSON  
HERÁCLITO, IURI  
PASSOS E KABO  
DUKA, Ijó Mimó,  
2019. Frames  
do vídeo [Video  
frames]









Ouvia o barulho do mar de casa e a sua profundidade vibrava em meu inconsciente enquanto dormia. Do quintal da casa da minha avó paterna, no Pirambu, em Fortaleza, dava para ver o mar, sentir o seu cheiro. A casa pequena de três cômodos ficava numa rua que descia rumo à praia. À cada pequeno cômodo, um batente abaixo. O quintal ficava em declive. Do alto do batente da cozinha dava para ver o mar e sua imensidão verde-azul. Além disso, ir a sua casa pela noite era também escutar outras vibrações, batidas e sons atrás do muro de tijolos da casa vizinha. Com esses sargaços de memória fui aprendendo a entender de onde vínhamos.

Apesar de estarmos perto do mar, meu pai nos levava à praia sempre com muita precaução e não me deixava sair do raso. Só tempo depois, já adolescente, soube que vez por outra ele tinha pesadelos sobre a minha criança sendo levada pelo mar. Naquele mundo tão pequeno, de passeios pelo bairro, da casa à escola, de vez em quando ao centro da cidade com meu pai ou minha mãe, enfim, nesse pequeno universo em que estava atravessado, a borda do mar era a abertura para um grande fora. Litoral, mas também barreira. Anos depois entenderia um pouco mais disso, ao cruzar aquele mar e ir estudar na Alemanha. Em Berlim não havia mar. Mais do que um brasileiro, eu era um nordestino, alguém que carrega um estigma fabricado socialmente. Eu tinha várias dessas marcas (raciais, sociais, linguísticas, etc.) que uma elite letrada cultivava, adocicando em sua literatura e teoria social o inominável, esse objeto do desejo da invenção erudita do Nordeste.

I heard the sound of the sea from the house and its depth fluttered in my unconscious while I slept. From the backyard of my paternal grandmother, in the district of Pirambu, in Fortaleza, I could see the sea, and even smell it. The small three-room house was on a street that led down to the beach. There was a downward step between each of the three rooms. The backyard sloped downward. From the top of the kitchen steps I could see the sea and its blue-green vastness. Moreover, while going to her house at night I could hear other vibrations, drummings and sounds behind the brick wall of the neighbor's house. With these sargassums of memory I learned to understand where we had come from.

Although we were near the sea, my father had always been very cautious when he brought us to the beach and wouldn't let me leave the shallows. It was only later, when I was a teenager, that I learned that he would sometimes have nightmares about me, as a child, being dragged out to sea. In that small world, of walking through the district, from home to school, sometimes to the city's downtown with my father or mother, in short, in that small world in which I was enmeshed, the seashore was the opening to a great outside. But it was both a coast and a barrier. Years later I was able to understand this more, upon crossing that ocean and going to study in Germany. In Berlin there was no sea. More than a Brazilian, I was a northeasterner, someone who bore a socially fabricated stigma. I had various of these marks (racial, social, linguistic, etc.), cultivated by a literate elite, which sweetened its literature and social theory with the unnameable, this object of the desire of the erudite invention of the Northeast.

I am onboard, once again. I grew up in this relation of fear, admiration and mystery with the sea. The sea is nearly always present in my dreams, but I hardly ever go to the beach. Its opaque immensity erases and rewrites cartographies. In one of those dreams, for the first time, I saw the revelation of a transparent ocean. And what did I see? The return to my childhood, my ancestors from various parts of Ceará, occupying those dunes and constructing their first houses there. Didn't they know that the devastation came from the sea?

To be near imminent danger, adrift.

The caravels that brought the letters also knew how to catechize and to arm people against people. Ceará saw the enslavement of indigenous peoples and added to it the enslavement of peoples who were kidnapped in Africa and forcibly shipped overseas. A time that erases everything and which shuffles the cards of destiny: centuries later there came the weaponized letters romanticizing the unreasonable – misunderstood innocence.

In *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre said “it was sugar that killed the Indian.”

Ah, Northeast! That attempt to imprison you once again in the colonial library.

The sea spreading on the outside, the land in the interior. Weaving a dwelling place, combining with an entire cosmos in transformation. The history that we bear is that which they cannot take from us. It is the history of the land as a history of life that sprouts from it. To the northeast, genealogy and geology find a profound agency.

Estou a bordo, outra vez. Cresci nessa relação de medo, admiração e mistério com o mar. O mar está quase sempre presente nos meus sonhos, mas dificilmente vou à praia. Sua imensidão opaca apaga e reescreve cartografias. Em um desses sonhos, pela primeira vez, via a revelação de um oceano transparente. E o que via? A volta para a infância, meus ancestrais de várias partes do Ceará, ocupando aquelas dunas e construindo ali suas primeiras casas. Será que não sabiam que do mar veio a devastação?

Estar acerca do perigo iminente, à deriva.

As caravelas que trouxeram as letras também souberam catequizar e armar povo contra povo. O Ceará conheceu a escravização indígena e a ela se somou a escravização dos sequestrados na África, forçosamente embarcados. Um tempo que tudo borra e as cartas do destino embaralha: séculos depois estavam as letras armadas a romantizar o não razoável – a inocência desentendida.

Em *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre dizia que “o açúcar matou o índio”.

Ah, Nordeste! Essa tentativa de lhe aprisionarem mais uma vez na biblioteca colonial.

Mar afora, terra adentro. Tecendo morada, juntando-se a todo um cosmo em transformação. A história que carregamos é aquela que não conseguem nos tomar. É a história da terra como história da vida que dela brota. A nordeste, a genealogia e a geologia encontram uma agência profunda.

**KACIANO GADELHA**, sociólogo, pesquisador em artes, é doutor em Sociologia pela Universidade Livre de Berlim (2014), com pós-doutorado em Artes pela Universidade Federal do Ceará (2015–2018).

**KACIANO GADELHA**, a sociologist and researcher in the arts, holds a PhD in sociology from the Free University of Berlin (2014), with a postdoctoral in arts from the Federal University of Ceará (2015–2018).

A relação entre a construção cultural do Nordeste e o trabalho se torna central para o entendimento dos diversos modos coloniais e decoloniais que resultam nas lutas que continuam a ser travadas. Do ponto de vista burguês, o trabalho será o aplacador dos desejos de um corpo que precisa ser domado em seus impulsos, para servir a uma elite rural, canaveira, e fomentar um corpo dócil e controlado. Nas fazendas de cana, nos interiores dos salões da casa-grande, no comércio, na indústria, o trabalho justificará o anseio por melhorias de vida nas metrópoles, em percentuais alarmantes nos grandes êxodos estimulados por secas extensas.

“A Grande Seca”, período de estiagem entre 1877 e 1879, teve impactos políticos e sociais diversos. Se, de um lado, o momento de fragilidade produzido pela ausência de chuva colaborou para a afirmação, diante da nação, da ideia de “sertão” e mesmo de “Nordeste”, de outro, a seca forçou migrações de suas populações rumo ao sul do Brasil. Configurando grandes massas de trabalhadores – em sua imensa maioria, empregados em condições precárias, quando não mantidos em situação de desemprego e de vulnerabilidade social –, os “nordestinxs” adentram assim o século XX quase como sinônimo, aos olhos das forças hegemônicas do país, de “mão de obra”.

Ao mesmo tempo, produzem uma economia de resistência, por meio de “feiras nordestinas” e do comércio de seus valores simbólicos e práticas culturais, como fica evidente na intensa presença, ainda hoje, das “casas do Norte” no Brás, em São Paulo. A fundação de centros de tradições nordestinas e a disseminação, por

# TRAB

## WORK

The relation between the cultural construction of the Northeast and work becomes central for the understanding of various colonial and decolonial modes that result in the struggles that continue to be waged. From the bourgeois point of view, work would be the placater of the desires of the body whose drives must be tamed, to serve a rural, sugarcane growing elite and foster a docile, controlled body. On the sugarcane plantations, in the halls of the big house, in commerce, in industry, work will validate the desire for better living conditions in the metropolises, sought in alarming percentages during the large exoduses triggered by the extensive droughts.

“The Great Drought,” which took place from 1877 to 1879, had various political and social impacts. If on the one hand, that moment of fragility produced

by the absence of rain gave rise to the nationwide notion of the idea of the *sertão* [arid backlands] and even to the notion of the “Northeast,” on the other, the drought forced large contingents of the Northeastern populations to migrate to Brazil’s South. Configuring large masses of workers, mostly employed in precarious conditions – when not kept in a situation of unemployment and social vulnerability – the “northeasterners” entered the 20th century nearly as synonyms of cheap labor in the eyes of the country’s hegemonic powers.

At same time, they produce an economy of resistance, through “northeastern fairs” and the commerce of their symbolic values and cultural practices, as is evident in the intense presence, yet today, of the “houses of the North” in Brás District, in São Paulo. The founding of centers of northeastern

exemplo, da música e da culinária dessa região indicam processos complexos e altamente políticos de resistência por meio da cultura e das formas de organização social dessas comunidades desterradas. O trabalho será, ainda, uma espécie de “redenção” atribuída a nordestinos mediante os preconceitos culturais e sociais enfrentados na capital paulistana, quando se escancaram os processos de colonialismo interno.

A vulnerabilidade social que historicamente se impôs ao Nordeste desde a falência da economia do açúcar é manipulada, por sua vez, por políticas de Estado exploratórias e extrativistas, cujo maior ícone talvez sejam os “soldados da borracha”.

Como ilustram os cartazes produzidos por Jean-Pierre Chabloz, foram aproximadamente 60 mil os trabalhadores nordestinos compulsoriamente alistados pelo Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) a partir de 1943, para que fossem à Amazônia extrair borracha a ser enviada para os Estados Unidos da América (EUA). Financiado por aquele país, o regime autoritário do Governo Vargas arregimentou, em condições de trabalho análogo à escravidão por dívida, dezenas de milhares de nordestinos. Calcula-se que não mais do que 6 mil trabalhadores tenham conseguido voltar a seus locais de origem. Cerca de 30 mil seringueiros morreram na Amazônia, vítimas das intempéries da mata e do autoritarismo do Estado brasileiro, esquecidos pelo poder público, que prometera conduzi-los de volta ao Nordeste.

# ALHO

traditions and the dissemination, for example, of the music and culinary of this region indicate complex and highly political processes of resistance through the culture and forms of social organizations of these uprooted communities. Work is also a sort of “redemption” attributed to the northeasterners through cultural and social prejudices they face in the city of São Paulo, when they come face-to-face with the processes of internal colonialism.

The social vulnerability that was historically imposed on the Northeast since the failure of the economy of sugar is, for its part, manipulated by exploitive and extractivist governmental policies, whose major icon is perhaps the “rubber soldiers.”

As illustrated by posters produced by Jean-Pierre Chabloz, there were

approximately 60 thousand northeastern workers compulsorily enlisted by the Special Service for the Mobilization of Workers for Amazonia (SEMTA) starting in 1943, so they could go to Amazonia to extract rubber to be sent to the United States of America (USA). Financed by that country, the authoritarian regime of the Vargas government regimented, in working conditions analogous to debt bondage, tens of thousands of northeasterners. It is calculated that no more than 6 thousand workers ever managed to return to their places of origin. Around 30 thousand rubber tappers died in Amazonia, victims of the inclemencies of the forest and the authoritarianism of the Brazilian state, forgotten by the public power, which had promised to bring them back to the Northeast.









**JANGADEIROS** No dia 14 de setembro de 1941, em uma jangada, Jacaré, Jerônimo, Tatá e Mané Preto partiram da Praia do Peixe (atualmente Praia de Iracema), em Fortaleza, até o Rio de Janeiro, a Capital Federal. Sem nenhum instrumento de navegação, seguiram usando apenas seus conhecimentos náuticos com um objetivo traçado: encontrar o então presidente Getúlio Vargas e reivindicar mais direitos sociais para os 35 mil jangadeiros do Ceará. Não era a primeira vez que jangadeiros se reuniam para fazer tal travessia. Entre 1922 e 1993, ao menos nove viagens de jangada ocorreram com intenção de aumentar a visibilidade para questões sociais e econômicas que envolviam os jangadeiros nordestinos.

A viagem de 1941 ganhou maior destaque, pois teve ampla cobertura nas rádios e nos jornais. Após dois meses de jornada, Jacaré e seus companheiros foram recebidos no Rio de Janeiro por uma comitiva e pelo próprio Getúlio. A viagem dos quatro ganhou fama internacional, chamando a atenção do conhecido diretor de cinema Orson Welles, que decidiu fazer um filme reproduzindo a trajetória entre o Ceará e o Rio de Janeiro – um gesto que integrava a política de diplomacia cultural entre os Estados Unidos da América e os países latino-americanos. *É tudo verdade* seria o título do filme de Welles, mas, ao recriar a chegada dos jangadeiros ao Rio de Janeiro, um acidente aconteceu e Jacaré desapareceu nas águas do mar, o que social, ética e politicamente impediu a finalização e lançamento do filme. Chico Albuquerque, fotógrafo cearense que fez o *still* de *É tudo verdade*, realizou, nos anos de 1950, um ensaio icônico sobre a Praia do Mucuripe.



**JANGADA BOATMEN** On September 14, 1941, in a *jangada* watercraft, Jacaré, Jerônimo, Tatá and Mané Preto sailed from Praia do Peixe (currently Praia de Iracema), in Fortaleza, to Rio de Janeiro, the then federal capital. Without any navigation instruments, they found their way equipped only with their nautical knowledge and a single purpose: to meet the then-President Getúlio Vargas and demand more social rights for the 35 thousand *jangada* boatmen in Ceará. It was not the first time that the *jangada* boatmen had gotten together to make this crossing. Between 1922 and 1993, at least nine trips by *jangada* boatmen were made with the intention to raise awareness about the social and economic issues faced by the Northeastern *jangada* boatmen.

The 1941 trip garnered more attention as it was widely covered in radio and newspaper reports. After sailing for two months, Jacaré and his companions were received in Rio de Janeiro by governmental agents and by Getúlio himself. The trip of the four boatmen became internationally famous, catching the attention of the well-known filmmaker Orson Welles, who decided to make a film reproducing the trip between Ceará and Rio de Janeiro – a gesture that was part of the policy of cultural diplomacy between United States and the Latin American countries. The title of Welles's film was to be *É tudo verdade* [It's All True], but during the re-creation of the arrival of the *jangada* boatmen in Rio de Janeiro, an accident occurred and Jacaré disappeared under the waves, which socially, ethically and politically prevented the film's completion and release. Chico Albuquerque, a photographer from Ceará who made the film stills for *É tudo verdade*, wrote, in the 1950s, an iconic essay about the Praia do Mucuripe.



CHICO  
ALBUQUERQUE,  
da série "Mucuripe",  
1952. Foto do  
artista [Photo by  
the artist]

MESTRE  
VITALINO,  
Barbeiro, s.d. [n.d.].  
Foto [Photo]:  
Emiliano Dantas









Diego Rivera, *The Family of Man*, 1931. Oil on canvas. Museo de Arte Moderno, Mexico City.





ANTONIO BANDEIRA, Nordeste, 1952. Foto [Photo]: Museu de Valores do Banco Central do Brasil



**FLAGELADOS DA SECA** Estima-se que, diante da impossibilidade de permanecer em seus locais de origem, por conta de diversos anos de estiagem, em 1877 cerca de 100 mil cearenses aportaram a Fortaleza, perturbando a ficção de um Brasil urbano e moderno, que se fazia às custas de sua população rural, em sua maioria carente de políticas públicas e submetida a condições de exploração de sua mão de obra. Já no começo do século XX, esses “flagelados da seca” – como passaram a ser denominados pelos jornais e governantes – encontraram uma ainda mais perversa política como resposta às suas condições: currais que, situados próximos às ferrovias, funcionavam como campos de concentração para reter os migrantes e impedir que chegassem à capital para contradizer, com seus corpos e histórias, o mito do progresso da nação.

Além de políticas genocidas como essas, os “flagelados” tornaram-se vítimas também da assim chamada “indústria da seca”: o constante desvio da verba federal destinada a sanar o problema da escassez de água – por meio da construção de açudes e poços – para usufruto das famílias poderosas, detentoras de grandes latifúndios, que empregavam o dinheiro para evitar que suas plantações sofressem com a estiagem. Enquanto, para os pobres, a seca significava risco de morte pela falta d’água e pela vulnerabilidade a políticas genocidas, para os ricos todo esse flagelo ainda representava possibilidades de lucro.







VIRGÍNIA PINHO,  
Saída da fábrica  
Cione, 2015.  
Frames do vídeo  
[Video frames]

LOURIVAL  
CUQUINHA,  
Sumidouro  
Nordeste, 2013.  
Foto [Photo]:  
Rodrigo Patrocínio





JOSÉ TARCÍSIO  
RAMOS, Golpe,  
1973. Foto [Photo]:  
Luiz Alves





PAULO PEREIRA,  
Porta da oficina  
"Paulo Pereira  
Feitor de Facas da  
Barra de Jardim",  
s.d. [n.d.]. Foto  
[Photo]: Everton  
Ballardin

JONATHAS DE  
ANDRADE, ABC da  
cana, 2014. Fotos  
do artista [Photos  
by the artist]





**SOLDADOS DA BORRACHA** Entre 1943 e 1945, o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) alistou e transportou milhares de brasileiros (em sua maioria, nordestinos) para a região amazônica, com a finalidade de extrair borracha para ser enviada aos Estados Unidos da América. Com massiva propaganda de autoria de Jean-Pierre Chabloz e financiado pelos EUA – uma vez que, em meio à 2ª Guerra Mundial, o Japão havia dominado militarmente as grandes regiões de produção de borracha no mundo –, o regime autoritário do Governo Vargas arrematou, em condições de trabalho análogo à escravidão por dívida, dezenas de milhares de nordestinos os quais, por sua vez, já vinham sofrendo com as graves secas do Nordeste. Chamados de “soldados da borracha”, esses trabalhadores foram obrigados a participar da assim batizada “Batalha da Borracha”, na intenção de atribuir à violência da condução forçosa de milhares de indivíduos à mata o mesmo caráter patriótico e épico conferido àqueles que eram recrutados para lutar contra os inimigos nacionais durante aquela 2ª Guerra. Vítimas de genocídio, os soldados da borracha foram também responsáveis por matar indígenas ao longo dos três breves anos do segundo ciclo da borracha na Amazônia. Se, no primeiro desses ciclos – ocorrido na virada do século XIX para o XX – os indígenas foram escravizados para a extração da seringa, eles tampouco conseguiram escapar às perversas consequências do extrativismo perpetrado pelo autoritarismo do Estado brasileiro por meio dos Estados Unidos.



JEAN-PIERRE  
CHABLOZ, Mais  
borracha para a  
vitória, 1943. Foto  
[Photo]: Acervo  
[Collection] MAUC/  
Pedro Humberto



JOSÉ RUFINO,  
Tardius, 2012.  
Foto [Photo]:  
Everton Ballardin



**RUBBER SOLDIERS** Between 1943 and 1945, the Special Service for the Mobilization of Workers for Amazonia (SEMTA) enlisted and transported thousands of Brazilians (mostly, northeasterners) to the Amazonia region, with the aim of extracting rubber to be sent to the United States of America. With a massive propaganda program authored by Jean-Pierre Chablos and financed by the USA – since, amidst World War II, Japan had militarily dominated the important regions of rubber production worldwide – the authoritarian regime of the Vargas government compulsorily enlisted, under work conditions analogous to debt bondage, tens of thousands of northeasterners, who had been suffering from terrible droughts in the Northeast. Called “rubber soldiers,” these workers were forced to participate in the “Battle for Rubber,” so-called with the aim of masking the violence of forcibly sending thousands of individuals into the forest, pretending that they were acting patriotically and epically to fight against Brazil’s enemies during World War II. Themselves victims of genocide, the rubber soldiers were also responsible for killing indigenous people throughout the three brief years of the second rubber cycle in Amazonia. In the first of these cycles – which took place at the turn of the 19th to the 20th century – the indigenous people were enslaved for the extraction of latex, while in this new cycle they fell victim to the perverse consequences of an extractivist program imposed by the authoritarianism of the Brazilian state in benefit of the United States.



ADLER MURADA,  
TransBrasil, 2016.  
Foto do artista  
[Photo by the  
artist]

PAULA SAMPAIO,  
da série "Nós",  
2004. Foto da  
artista [Photo by  
the artist]



# TERESINA/OUTROS DISPOSITIVOS PARA...

# TERESINA/OTHER DEVICES FOR...

*Foi assim que no dia 19 de abril [de 1859] às 3 horas da tarde, soltando silvos profundos e prolongados, cortando vagarosamente as águas do rio e deixando para trás uma esteira de brancas espumas, o [barco a vapor] Uruçuí aproximou-se de Teresina e, majestoso, ancorou de frente à Praça da Constituição. Não há como descrever o frenesi que se apoderou de toda a cidade [...], uma imensa mole humana corria pressurosa para o rio, descendo por todas as ruas [...] para ver de perto aquilo que mais lhe parecia um sonho. De fato, para muitos dos espectadores, aquele gigante de ferro, daquele tamanho, boiando n'água, constituía um enigma insolúvel.<sup>1</sup>*

*That's how it was on April 19 [1859] at 3 in the afternoon, whistling loud and long, plying a meandering course along the river and leaving behind a wake of white foam, the [steamboat] Uruçuí approached Teresina and, majestic, anchored in front of [public square] Praça da Constituição. The entire city fell under the spell of an indescribable frenzy [...], a huge formless human mass ran eagerly to the river, coming down all the streets [...] to get a close-up look at what had seemingly sailed straight out of a dream. In fact, for many of the spectators, that iron giant, of that size, floating in the water, constituted an unsolvable enigma.<sup>1</sup>*

O relato do historiador Monsenhor Chaves, que traz o êxtase dos teresinenses com o momento inaugural da navegação a vapor do rio Parnaíba, não economiza adjetivos ao Uruçuí, descrevendo-o de forma grandiloquente: um enigma insolúvel. Barco a vapor que permitiria a rápida interligação de Teresina até o mar e assim a vários outros pontos do planeta. E esse novo objeto+prática de deslocamento traria consigo vários desdobramentos – econômicos, sociais, culturais – à cidade provinciana, em seu momento de deslumbre.

É instigante retornar a esse momento-chave como figura de pensamento, imagem histórica que permite diálogos com outras imagens do presente, e com elas pensar a arte contemporânea em Teresina hoje, e sua interligação com outros pontos do mapa *brasilis*.

The report of historian Monsenhor Chaves, telling of the ecstasy of the people of Teresina at the inaugural moment of steamship navigation on the Rio Parnaíba, spares no adjectives in his grandiloquent description of the *Uruçuí*: an unsolvable enigma. A steamboat that allowed the quick linking of Teresina with the sea and thus to other points on the planet. And this new object+practice of movement brought various economic, social and cultural developments to the provincial city, at its moment of bedazzlement.

It is stimulating to return to this key moment as a figure of thought, a historical image that permits dialogues with other images of the present, as a catalyst for thinking about contemporary art in Teresina today, along with its interconnection with other points of the map of Brazil.

The *Uruçuí* ran aground in the river-past that arrived one day – s-i-l-t-e-d-r-i-v-e-r-b-e-d. Its presence arrives to us today through the force of prose



narratives, of documents of ports, of accounting records of the defunct shipping company.

Much more concrete and real than the dreamlike image of its arrival or departure, but no less complex in its power to generate narratives, in that same Praça da Constituição, today the Praça da Bandeira, is the Mercado Velho [Old Market]. And this specific place is what I have chosen to talk about, as requested by *À Nordeste*.

### The archive

Much more than a fluke of destiny (I was born and raised in this city, where I continue to live), for me, Teresina is a deliberate choice of action. For many years I have been active in the local visual arts circuit, ever since the time the general idea of it was something culturally anemic, an image that has been gradually changing, from then to now.

Throughout this time, I have been a cultural producer and manager, curator and researcher, somewhat of an archaeologist of lost and fragmented archives. Far from a shortsighted localism, what appeals to me is the matchless possibility that the city offers for research based on a history of art at the fringe, a not (yet) institutionalized history, made from prospectings in uncatalogued amateur archives, and from the encounter with new productions from the past that are fragmenting on the walls and in the boxes and drawers of various points in the city.

Seeking for other updated meanings for these works which have been coming to light is my Benjaminian hashish, as was the case of the film stills from the first film made in Piauí, *Adão e Eva, do paraíso ao consumo* [Adam and Eve, from Paradise to Consumption] with Torquato, neto,<sup>2</sup> – a film that was lost many years later, as far as is known, on the Iberian Peninsula.

I put together the photos that were turning up at four different locations and, with the development of the research, I saw that the relation of the absence of this film with its possible presence at some other isolated place, the dialectic encounter with these images from the past and of the expectation of its reappearance in the future opened many more meanings in the discussion about

O Uruçuí ficou enterrado no passado-rio que um dia foi chegando – a-s-s-o-r-e-a-m-e-n-t-o-l-e-i-t-o. Sua presença hoje nos chega pela força das narrativas em prosa, dos documentos dos portos, dos registros contábeis da extinta companhia de navegação.

Bem mais concreto e real que a imagem onírica da sua chegada ou partida, mas não menos complexo na potência de gerar narrativas, há na mesma praça da Constituição, hoje praça da Bandeira, o Mercado Velho. E é desse lugar específico que escolhi para falar, diante do convite de *À Nordeste*.

### A reserva

Teresina para mim é, muito além da contingência do destino [nasci e cresci e moro aqui], uma escolha deliberada de atuação. Já há muitos anos atuo no circuito local das artes visuais, desde quando a ideia geral sobre ele era de algo culturalmente anêmico, imagem que vem mudando, pouco a pouco, de uns tempos para agora.

Ao longo desse tempo, tenho sido gestor e produtor cultural, curador e pesquisador meio arqueólogo de arquivos perdidos e fragmentados. Longe de um bairrismo míope, o que me seduz é a possibilidade ímpar que a cidade oferece de pesquisar a partir de uma história da arte à margem, não institucionalizada [ainda], feita de garimpos em acervos amadores, não catalogados, e do encontro com novas produções do passado que se fragmentam pelas paredes, caixas e gavetas de vários pontos da cidade.

Buscar por possíveis sentidos atualizados a essas obras que vêm se apresentando é o meu haxixe benjaminiano, como foi o caso do *still* fotográfico do primeiro filme feito no Piauí, *Adão e Eva, do paraíso ao consumo*, com Torquato, neto,<sup>2</sup> e que veio a ser perdido muitos anos depois, ao que tudo indica, na Península Ibérica.

Fui montando as fotos que foram sendo achadas em quatro lugares diferentes e, com o desenrolar da pesquisa, percebi que a

relação da ausência desse filme com sua possível presença em algum lugar ermo, o encontro dialético com essas imagens do passado e da expectativa de seu reaparecimento no futuro, abriam muito mais sentidos na discussão sobre arte hoje do que falar propriamente do filme em questão.

Esse caso de *O filme perdido* ilustra bem meu esforço curatorial atual de desviar os pontos de conexão entre a arte feita no Piauí com os outros circuitos, não os interligando imediatamente em uma mesma esfera da arte brasileira dos grandes centros, com os seus momentos, saturações, avanços, discussões outras, etc. Isso seria muitas vezes perigosamente superficial, principalmente quando diante de uma produção de obras em pintura, desenhos, ensaios fotográficos, filmes em Super 8, que ficou ilhada de sertão por todos os lados, e que não gerou um conjunto paralelo de textos, matérias mais profundas que possam hoje balizar a aproximação.

No caso do filme *Adão e Eva*, até que haveria pontos de diálogo, visto que foi um trabalho com Torquato, neto, pensador do cinema brasileiro e que veio a ser o mais combativo polemista do embate cinema marginal x cinema novo, mas mesmo assim preferi coar conceitualmente, a partir dessa experiência fílmica, as questões que podem ser atualizadas no presente.

Creio que não seja errôneo afirmar que a grande parte da prática curatorial *mainstream* brasileira é permeada, em maior ou em menor grau, pela ideia de coleção, numa esfera de sentido onde orbita a coleção, seu perfil e suas lacunas diante da nave mãe da história da arte brasileira [com seus movimentos, grupos, eventos significativos, etc.].

Como apontam algumas iniciativas [creio que *À Nordeste* seja uma dessas], há um esforço de outros agentes em desorganizar essas certezas, colocando na roda outros fazeres e práticas não necessariamente integrantes da nave mãe da história da arte, seja como ovnis de difícil identificação, ou como pontos que,

art today than did speaking strictly about the film in question.

This case of *O filme perdido* [The Lost Film] aptly illustrates my current curatorial effort of uncovering the points of connection between art made in Piauí and that made in other circuits, not interconnecting them immediately in the same sphere of Brazilian art of the large centers, with their moments, saturations, advances, other discussions, etc. This would often be dangerously superficial, mainly in light of a production of works in painting, drawings, photo essays and Super 8 films, which became isolated like an island amidst the arid backlands all around, and which did not give rise to a parallel set of texts, deeper materials that could provide a basis for an approach today.

In the case of the film *Adão e Eva*, even though there were points of dialogue, since it was a work with Torquato, neto, a thinker of Brazilian filmmaking and who became the most combative polemicist in the clashing between fringe cinema x cinema novo, I still prefer to conceptually filter, based on this filmmaking experience, the questions that can be updated in the present.

I believe that it would not be mistaken to state that a large part of the Brazilian mainstream curatorial practice is pervaded, to a greater or lesser degree, by the idea of collecting, in a sphere of meaning involving the collection, its profile and its gaps in relation to the larger context of Brazilian art history (with its movements, groups, significant events, etc.).

As some initiatives have indicated (I believe that *À Nordeste* is one of these), there is an effort by other agents to disorganize these certainties, to consider other know-hows and practices that are not necessarily part of the overall history of art, being something like hard-to-identify UFOs, or like points which, from some faraway orbit, are able to emit some interpretable signs, even based on other repertoires of references, with inevitable noise.

Considering these worlds/circuits/devices in mutual relation so that they may act like a fuse, their contradictions giving rise to epistemological ruptures that

point to other paths of a more multiple curatorial thought, free from the mainstream models yet also not localist, is one of the big challenges for the art circuit, today. This is a process that occurs in the noncentral places, with another history of institutional organization of archives, but with a past production that needs to be studied in its possible meanings – a challenge driven by the increasingly larger dynamics of exchange and circulation of artworks, artists and curators.

### **Returning to the Market**

Both the Mercado Velho and its dynamics, as well as the reasons for choosing to talk based on it are multiple for me. The oldest, most popular, most visited market in the city – where one can sell and buy, seek and be found among a myriad of flours, bricks of hard brown sugar, popular medicinal herbs, meats, viscera, gourds, cachaças, cheap hot meals for just five Brazilian reals, ex-votos, hammocks, toe straps for flip-flops – has been fulfilling its vital mission uninterruptedly ever since it opened, in 1860.

This place with such a rich history and very alive and vibrant yet today has been part of the visual arts of Teresina since the Residência de Criação [Creation Artist's Residency] – conceived by me and maintained by the Teresina City Government – was established there. Thinking about the experience of contemporary art with various artists from the city and other places, as part of an artist's residency, not in the space of a museum or house of culture, but in a typical Northeastern popular outdoor market, has proven to be a stimulating device for generating, based on the visual arts, new narratives about the Mercado, the square and its surroundings; in short, about the city.

It is to think about contemporary art in Piauí not based on the device of collecting and its gaps, but based much more on the gaps in the narratives of our historical process (and which should be open to other outlooks from the outside as well), recognizing in each piece and daily practice of the market an item to be interrogated, investigated, philosophically illuminated,

de uma órbita alheia, são capazes de emitir alguns sinais interpretáveis, mesmo a partir de outros repertórios de referências, com inevitáveis ruídos.

Confrontar esses universos/circuitos/ dispositivos como estopim, para, por meio de suas contradições, operar rupturas epistemológicas que apontem outros caminhos de um pensamento curatorial mais múltiplo, não refém de modelos do *mainstream*, e tampouco bairrista, é um dos grandes desafios para o circuito da arte, hoje, em lugares não centrais, com outro histórico de organização institucional de acervos, mas com uma produção passada que precisa ser estudada em seus possíveis sentidos – um desafio impulsionado pela dinâmica cada vez maior de troca e circulação de obras, artistas e curadores.

### **Voltando ao mercado**

Tanto o Mercado Velho e sua dinâmica, quanto os motivos da escolha de falar a partir dele, são-me múltiplos. Mercado popular mais antigo e mais visitado da cidade, onde se vende e se compra, procura-se e acha-se uma infinidade de farinhas, rapaduras, ervas da medicina popular, carnes, vísceras, cabaças, cachaças, quentinhas por cinco reais, ex-votos, redes, cabrestos avulsos para chinela havaiana, desde sua abertura, em 1860, vem mantendo ininterruptamente sua vital incumbência.

Esse lugar historicamente tão rico, e ainda hoje tão vivo e pulsante, vem atravessando as artes visuais de Teresina desde que a Residência de Criação, idealizada por mim e mantida pela Prefeitura de Teresina, ali se estabeleceu. Pensar a experiência de arte contemporânea com vários artistas da cidade e de outros lugares, em um regime de residência, não no espaço de museu ou casas de cultura, mas em um típico mercado popular nordestino, vem-se mostrando um dispositivo instigante para gerar, a partir das artes visuais, novas narrativas sobre o Mercado, a praça e seu entorno; enfim, sobre a cidade.

É pensar a arte contemporânea no Piauí não a partir do dispositivo da coleção e de suas lacunas, mas muito mais a partir das lacunas das narrativas do nosso processo histórico [e que deve ser aberto a outros olhares de fora também], reconhecendo em cada peça e prática cotidiana do mercado um item a ser interrogado, investigado, iluminado filosoficamente, questionado e posto em diálogo com o repertório que cada artista traz.

A residência de criação é antes de tudo geradora de uma reserva, que, edição a edição, vai-se construindo a partir de narrativas de artistas, narrativas estas orais, iconográficas, escritas, históricas, antropológicas, filosóficas, políticas e até mesmo estéticas. E por ser uma reserva de narrativas, falar de lacunas é a redundância da redundância da redundância da... E inspirados na ideia da abertura de sentido na narrativa ancestral de Walter Benjamin – mesmo que, talvez, com mais licenças poéticas do que rigor conceitual acadêmico –, busca-se lugares de narração a partir das artes visuais.

E é justamente esse o objeto enigmático que hoje se apresenta à cidade a partir da praça da Constituição: saber se tal balaio de narrativas terá fôlego, vapor? Excitarão ideias de conexão e troca como o Uruçuí?

E apesar de nosso acervo de narrativas estar ainda no início da coleção, acredito que já deu sinal de estarmos em um processo artisticamente muito excitante.

questioned and placed into dialogue with the repertoire that each artist brings.

The artist's residency for creation is first and foremost the generator of a collection, which, from one edition to the next, is being constructed based on narratives of artists, which can be oral, iconographic, written, historic, anthropological, philosophical, political and even aesthetic. And insofar as it is a collection of narratives, talking about gaps is the redundancy of the redundancy of the redundancy of the... And, inspired in the idea of the opening of meaning in the ancestral narrative of Walter Benjamin – even if, perhaps, with more poetic license than conceptual academic rigor – it seeks for places of narration based on the visual arts.

And it is precisely this enigmatic object that is today presented to the city based on the Praça da Constituição: to know if that basket of narratives will get up steam, gain power? Will they excite ideas of connection and exchange with the Uruçuí?

And despite that our archive of narratives is still in the first phases of being collected, I believe that it has already given signs that we are in an artistically very exciting process.



1 CHAVES, Joaquim R. F. *Teresina: subsídios para a história do Piauí*. Teresina: Editora Fundação Cultural Mons. Chaves, 1994.

2 According to Paulo José Cunha, Torquato's cousin, not only Torquato, but also other members of the Araújo Family have legal names ending in “, neto” [grandson]. As this spelling with a comma and a lower-case “n” is not common, it is possible that the other spelling, “Torquato Neto,” was typed on his ID card and other documents, after his birth. But the Torquato archive, in Teresina, contains some writings by Torquato or by his mother, Dona Salomé, with the spelling “Torquato, neto.”

1 CHAVES, Joaquim R. F. *Teresina: subsídios para a história do Piauí*. Teresina: Editora Fundação Cultural Mons. Chaves, 1994.

2 Segundo o jornalista Paulo José Cunha, primo de Torquato, não somente Torquato, mas outros membros da família Araújo são registrados como “, neto”. Como essa grafia não é comum, é possível que a outra, “Torquato Neto”, tenha sido fixada no RG e demais documentos, posteriores ao nascimento. Mas no acervo de Torquato, em Teresina, pode-se encontrar alguns escritos de Torquato ou de sua mãe, Dona Salomé, onde aparece a grafia “Torquato, neto”.

**GUSTAVO CARVALHO / GUGA** é pesquisador independente, com interesse em processos artísticos/históricos no Piauí. Edita livros e organiza exposições a partir desse universo. Sua pesquisa se desdobrou na longa-metragem *Torquato, Imagem da Incompletude*, com lançamento previsto para 2019. É colaborador do Grupo de Estudos Walter Benjamin da UFPI.

**GUSTAVO CARVALHO / GUGA** is an independent researcher, with an interest in artistic/historic processes in Piauí. He publishes books and organizes exhibitions based on that universe. His research has given rise to the feature-length film *Torquato, Imagem da Incompletude*, planned for release in 2019. He is a collaborator of the Walter Benjamin Study Group of Federal University of Piauí.

As primeiras capitais do Brasil situavam-se a nordeste de seu território, onde também foram fundadas algumas de suas primeiras universidades, jornais, portos. Cosmopolitas, as cidades dessa vasta região buscaram também se conectar por terra, abrindo estradas (algumas, de ferro) que – como a Transnordestina e mesmo a Transamazônica –, inacabadas, terminaram por se tornar cicatrizes nos mapas e na história política do Nordeste. As estradas quase fazem perder de vista, aos olhos centrados nas grandes cidades, aquilo que nelas é inevitável de se ver: a desigualdade social traduzida em uma arquitetura da violência, num urbanismo racista e em formas de organização social que distanciam e que separam, cada vez mais, aqueles que nunca cessaram de borrar as margens que os centros insistem em fortificar.

# CITY,

## CITY

The first capitals of Brazil were situated in the northeast of its territory, where its first universities, newspapers and ports were also founded. Cosmopolitan, the cities of this vast region also sought to connect to each other by land, opening highways (and some railways) – like the Transnordestina Highway and the Transamazônica Highway – that were never completed and wound up leaving their scars on the maps and on the political history of the Northeast. The highways tend to mask, to the eyes focused on the big cities, that which is inevitably

seen in them: the social inequality translated into an architecture of violence, into a racist urbanism and into forms of social organization that increasingly distance and separate those who have never stopped blurring the borders that the centers insist on fortifying.

Occupying territories previously destined to rural activities, the cities proliferate in the Northeast, engendering aesthetic investigations that accompany the aggressive real estate speculation. Mirrored buildings, porcelain tiles, hybrid architectural morphologies reinvent

Ocupando territórios anteriormente destinados às atividades rurais, as cidades proliferam no Nordeste engendrando, com elas, investigações estéticas que acompanham a agressiva especulação imobiliária. Prédios espelhados, porcelanatos, morfologias arquitetônicas híbridas reinventam a imagem colonial do Nordeste, tensionando as políticas e as memórias patrimonialistas com uma enxurrada de referências contaminadas pela globalização, pela internet e pela pujante produção cultural contemporânea: do brega ao frevo, do forró ao *funk*, do maracatu à *swingueira*. É do cosmopolitismo estético-político das cidades nordestinas que surgem, nesse movimento, fenômenos tão complexos quanto instigantes, como o perfil @Saquinhodelixo, o artista Romero Britto ou a humorista e influencer Alcione Alves.

# ADE

the colonial image of the Northeast, tensioning the patrimonialist memories and politics with a torrent of references contaminated by globalization, by Internet and by the powerful contemporary cultural production: from *brega* to *frevo*, from *forró* to *funk*, from *maracatu* to *swingueira*. It is the aesthetic-political cosmopolitanism of the Northeastern cities which, in this movement, gives rise to phenomena that are as complex as they are instigating, such as the profile @Saquinhodelixo, the artist Romero Britto, or the humorist and influencer Alcione Alves.

MARCELO  
PEDROSO, Brasil  
S/A, 2014. Frames  
do vídeo [Video  
frames]



GÊ VIANA  
E MÁRCIA  
DE AQUINO,  
Corpografias do  
pixo, 2019. Frames  
do vídeo [Video  
frames]





ABELARDO DA  
HORA, Meninos do  
Recife, 1962.  
Foto [Photo]:  
Breno Laprovitera

# QUE ELOS NOS LIBERAM AS FRONTEIRAS?

WHICH LINKS FREE THE  
BORDERS FOR US?

O convite para este texto é muito delicado em termos de proposição de sutilezas. Ele me pergunta “que experiências, posições, contraposições e perspectivas Pernambuco traz para a pergunta ‘a nordeste de quê?’”. Vejo um imenso mar no meu campo visual. Um espaço de amplitude por onde o meu campo sensorial passeia e respira. Sinto a potência do vento. Sinto fluxos abrindo. É possível ir...

Lembro que esse movimento de *ver amplitudes* remexeu quando li um dos primeiros capítulos de *Paisagens Urbanas*, do Nelson Brissac, em que ele comentava as transformações no fundo das imagens; os momentos em que as profundidades de campo dão lugar a fundos mais homogêneos; em que o olhar, em vez de penetrar, espalha para as laterais, propondo outras formas de percepção.

Eu estava no meio de uma das ações do projeto *Cidades Visuais*, quando li o texto. Era a Copa do Mundo de 2014 e estávamos repensando a cidade em um dos territórios de remoções provocadas pelas obras. Foi momento, também, das vivências mais intensas do Direitos Urbanos/Ocupe Estelita, com a ocupação física do cais, na iminência de transformar uma das áreas mais comunitárias de Recife em mais um polo de torres residenciais apartadas da cidade.

O texto mexeu comigo de outra forma. Passei a maturar o que significava *criar* (vida, uma filha, uma plantação, um centro cultural ou comércio, experiências em saúde, práticas de sentir, o que for...) em uma região em que se consegue ver diversas camadas horizonte adentro –

The invitation for this text is very delicate in terms of the proposal of subtleties. It asks me, “which experiences, positions, counterpositions and perspectives does Pernambuco bring to the question, ‘northeast of what?’”. I see a vast sea in my visual field. A wide space where my sensorial field goes for a walk and breathes. I feel the power of the wind. I feel flows opening. It is possible to go...

I remember that this movement of *seeing amplitudes* was stirred when I read one of the first chapters of *Paisagens Urbanas* [Cityscapes], by Nelson Brissac, in which he commented on the transformations in the background of images; the moments at which the depths of field gave way to more homogeneous backgrounds; in which the gaze, instead of penetrating, spreads toward the sides, proposing other forms of perception.

I was in the middle of one of the actions of the project *Cidades Visuais* [Visual Cities], when I read the text. It was the 2014 World Cup and we were rethinking the city in one of the territories of removals brought about by the construction works. It was also a moment of the most intense experiences of the Direitos Urbanos/Ocupe Estelita [Urban Rights/Occupy Estelita], with the physical occupation of the wharf, in light of the imminent transformation of one of Recife’s most closely knit communities into a hub of residential towers separated from the city.

The text moved me in another way. I began to gain a more mature understanding of the meaning of *criar* [a verb in Portuguese meaning either “to create” (something) or “to

raise” (a child)] – life, a daughter, a plantation, a cultural or commercial center, experiments in health, practices of feeling, whatever... – in a region in which one can see various layers of an inner horizon, or an outer one. And what are the impacts of the attempts to close those horizons by the results of the politics of exclusion? That is: high walls, turnstiles, the substitution of flows of circulation on shores (riverbanks, the seaside, and others) by high-rise apartment buildings, the walling in of areas...

What changes in our field of breathing? What modes do we elaborate to the northeast in order to dilute the politics of the borders and of the urban apartheid, which is consolidated in the industry of fear (of allowing flows of people and flows in/from places)?

The gaze migrates once again and finds relief in the collective constructions that have been sustaining Pernambuco, in recent years, in all the sectors, from family agriculture to artists’ collectives, from the movements of accordion players to the poetry soirées in the peripheries of cities. Dynamics of the sharing of everything – tastes, materials, physical spaces, various resources – in feedback systems.

Forms of acting which, in synergy, were able to defend the right of the *maracatus* to keep at their samba sessions until sunup, even if the governments ordered the police to interrupt the parties – which are rites of passage for the choice of new group leaders.

This intensity of exchanges gets the people involved in experiences able to articulate in nearly any context. A disposition for multiple handlings of meanings, lexicons, forms of elaborating life. The capacity for movement even when it looks like nothing is being displaced – and of understanding one’s own inner movement at this borderline moment.

It is the politics of pondering...

The intuitive wisdom that comes from the observation of one’s surroundings. The learning that is constructed, making it possible for the contact of one’s own sensorial field with the world to furnish what is needed to move

ou horizonte afora. E quais os impactos das tentativas de fechamento desses horizontes pelos resultados das políticas de exclusão? Isto é: muros altos, catracas, substituição dos fluxos de circulação nas frentes d’água (beiras de rios, mar, entre outras) por condomínios de torres, emparedamentos...

O que muda no nosso campo de respiro? Que modos elaboramos à *nordeste* para diluir a política das fronteiras e do *apartheid* urbano, que se consolida na indústria do medo (de permitir os fluxos das pessoas e nos/dos lugares)?

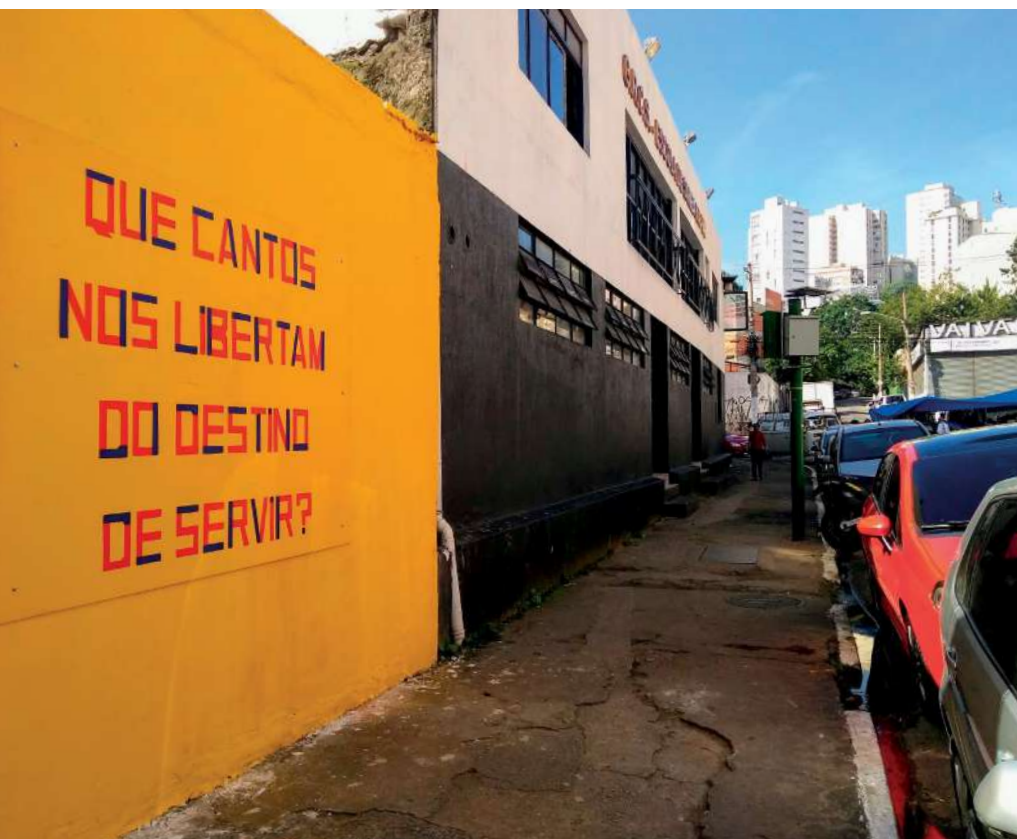
O olhar migra mais uma vez e encontra respiro nas construções coletivas que vêm sustentando Pernambuco, nos últimos anos, em todos os setores, da agricultura familiar aos coletivos de arte, dos movimentos dos sanfoneiros aos saraus nas periferias. Dinâmicas de compartilhamento de tudo – saberes, materiais, espaços físicos, recursos diversos – em sistemas de retroalimentação.

Formas de atuar que, em sinergia, foram capazes de defender o direito dos *maracatus* de permanecer em sambada até o amanhecer, mesmo que os governos acionassem as polícias para interromper as festas – que são rituais de passagem para a escolha de novos mestres.

Essa intensidade de trocas torna as pessoas envolvidas nas experiências capazes de articular quase que em qualquer contexto. Uma disposição para múltiplos manuseios de sentidos, léxicos, formas de elaborar a vida. A capacidade de mover-se mesmo quando parece que nada está sendo deslocado – e de compreender o próprio movimento interno nesse momento-limítrofe.

É a política do matutar...

A sabedoria intuitiva que vem com a observação do entorno. O aprendizado que se constrói, permitindo que o contato do próprio campo sensorial com o mundo forneça o que se precisa





the things along. This is shared, with who transits, by way of various questions. We ask a lot. We ask everything. We respond questioning to continue feeding the broth of the methodologies of breathing.

*To the northeast we experience new links. Which of them free the borders for us?*

para encaminhar as coisas. Isso é compartilhado, com quem transita, por meio de diversas perguntas. Perguntamos muito. Perguntamos tudo. Respondemos perguntando para continuar alimentando o caldo das metodologias de respiro.

*À nordeste experimentamos novos elos. Quais deles nos liberam as fronteiras?*

**ANA LIRA**, fotógrafa e artista visual, vive e trabalha em Recife. Seus trabalhos se debruçam sobre relações de poder e implicações nas dinâmicas de comunicação. Desenvolve projetos e ações que conectam processos de escuta, percepção e mediação de dinâmicas coletivas e se desdobram em narrativas visuais, ativações públicas, vivências, mapeamentos, intervenções urbanas, publicações, textos e projetos educacionais especiais.

**ANA LIRA**, a photographer and visual artist, lives and works in Recife (PE). Her artworks deal with relations of power and implications in the dynamics of communication. She develops projects and actions that connect processes of listening, perception and mediation of collective dynamics and which are unfolded in visual narratives, public activations, experiences, mappings, urban interventions, publications, texts and special projects in education.

O Nordeste é banhado pela luz equatorial. Situado entre a Linha do Equador e o Trópico de Capricórnio, inscreve-se na parte mais luminosa do planeta e de algum modo transforma seu contexto ecológico em gestos políticos, ao iluminar as urgências da história: na terra da luz, o Ceará, a abolição da escravidão deu-se em 1884, quatro anos antes da Lei Áurea; por sua vez, o recôncavo baiano iniciou a luta pela independência em relação à Coroa Portuguesa antes do resto do país. Pensar a natureza dessa região é, por isso, encarar – simbólica e socialmente – as perspectivas produzidas sobre ela, da ideia do sertão e seus flagelos aos conceitos de tropicalidade que são, como tal, inextricáveis à experiência de uma vida litorânea.

# NATURE

## NATURE

The Northeast is bathed in the equatorial light. Located between the line of the Equator and the Tropic of Capricorn, it lies within the sunniest band of the planet and somehow transforms its ecological context into political gestures by illuminating the urgencies of history: in the “Land of Light,” Ceará, the abolition of slavery took place in 1884, four years before the nationwide emancipatory Golden Law; for its part, the Recôncavo Baiano region began the struggle for independence

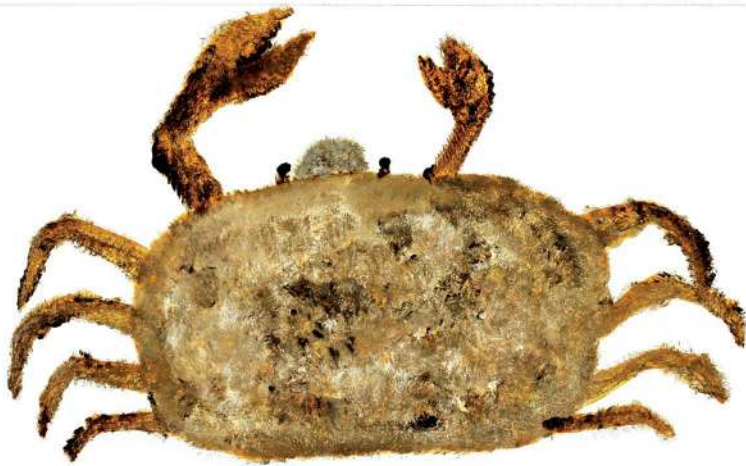
Xs artistxs reunidxs neste núcleo politizam e recriam os sentidos da natureza, de seus biomas, das relações entre a espécie humana e outras formas de vida. Reimaginando-a, dissolvem alguns dos engessamentos identitários ligados ao Nordeste e apontam para as dimensões tecnológicas – como na transposição do Rio São Francisco –, ficcionais, conflitivas/bélicas, surrealistas, ornamentais, estéticas, eróticas, subjetivas da natureza. Tampouco fixam o Nordeste em uma única paisagem, salvaguardando as possibilidades do pertencimento às suas naturezas nxs corpxs, nas memórias, nos afetos, nas melodias e na oralidade que as perfazem para além de qualquer biologia.

# REZAZA

from the Portuguese Crown before the rest of the country. To think about the nature of this region is therefore to face – symbolically and socially – the perspectives produced on it, from the idea of the arid backlands and its scourgings to the concepts of tropicity which are, as such, inextricable to the experience of a coastal life.

The artists featured in this section politicize and recreate the meanings of nature, of its biomes, of the relationships between the human species and other forms of

life. Reimagining it, they dissolve some of the hard-set identities linked to the Northeast and point to its various dimensions: technological – such as the diverting of the Rio São Francisco – fictional, conflictive, surrealist, ornamental, aesthetic, erotic and subjective. Nor do they fix the Northeast in a single landscape, safeguarding the possibilities of belonging to its natures in the bodies, in the memories, in the feelings, in the melodies and in the orality that compose it beyond any biology.



VAZA MARÉ

*DAVI RODRIGUES*



GENIPÃO

*DAVI RODRIGUES*

DAVI RODRIGUES,  
Bichos e frutas  
do Recôncavo  
Baiano, 2010. Fotos  
[Photos]: Felipe  
Daviña





CÍCERO DIAS,  
Sem título, 1943.  
Foto [Photo]:  
Everton Ballardin  
© Dias, Cícero dos  
Santos/AUTVIS,  
Brasil, 2019



SABYNE  
CAVALCANTI,  
Corpo específico,  
2018. Foto [Photo]:  
Henrique Didimo



JONATHAS  
DE ANDRADE,  
O peixe, 2016.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





RODRIGO BRAGA,  
Provisão, 2009.  
Frames do vídeo  
[Video frames]



MARINA DE  
BOTAS, Centauro,  
2010. Frames  
do vídeo [Video  
frames]









SÉRGIO  
VASCONCELOS,  
Encontros da  
memória, 2015.  
Fotos do artista  
[Photos by the  
artist]







FILIPE ACÁCIO,  
A torre, a pedra, o  
muro, 2014.  
Frame do vídeo  
[Video frame]

LEONILSON,  
Montanha sob a  
neve, s.d. [n.d.].  
Foto [Photo]:  
Falcão Jr./© Projeto  
Leonilson

# NORDESTINO DE DESTINO CLANDESTINO

## A NORTHEASTERNER OF A CLANDESTINE DESTINY

Uma xilogravura na parede, um par de caixas do Divino Espírito Santo, uma garrafa de cachaça da terra recoberta em couro, uma máscara de cazumba bordada em miçanga e canutilho, um móvel encoberto com tecido de rede, um jogo de xadrez em cerâmica com personagens que retratam um folguedo, uma caneca esmaltada com o tema de casarões coloniais, um boi em acrílico. Se os objetos acima não fazem parte de um museu, certamente retratam uma sala tipicamente nordestina, certo?

Mas como poderíamos atribuir uma identidade unificadora e “típica”, única e exclusivamente por meio de um conjunto constituído por poucas imagens de uma região que, se fosse um país, estaria entre os 20 maiores do planeta? Sem sombra de dúvida, se havia “algo de podre no reino da Dinamarca”, deve haver muito mais de linguístico, artístico, simbólico, poético, político – e também podre –, nesse espaço entre o Norte e o Leste, que se convencionou chamar de “Nordeste”.

Esse corpo, também geográfico, que abriga a maior faixa litorânea do país, parece não abrigar um porto seguro que lhe ancore uma síntese, sem o risco de reduzi-la ao solo infértil da estereotipia, possivelmente criada a partir da tentativa de busca por uma identidade nacional. Como artista que deseja ser e estar maranhense e extrair de seus símbolos, ritos e relações aquilo que nos permita pensar em globalidade, sem abandono da singularidade, sinto-me na urgência de compreender determinados conceitos inventados de Nordeste e demarcar uma posição de confronto ao ser “nordestino”, quando o mesmo se

A woodcut on the wall, a pair of Holy Spirit boxes, a clay jug of cachaça in a leather sleeve, a cazumba festival mask embroidered with beads and small glass tubes, a piece of furniture covered in hammock fabric, a chessboard with ceramic pieces in the form of characters from a *folguedo* festival, a colonial-mansion-themed enameled mug, an acrylic ox. If the foregoing objects are not part of a museum, certainly they portray a typical northeastern living room, right?

But how can we attribute a “typical” unifying identity exclusively through a small set of images from a region which, if it were a country, would be ranked among the 20 largest on the planet? Without a doubt, if there was “something rotten in the state of Denmark,” there must be much more in terms of linguistics, art, symbolism, poetry, politics – and also rottenness – in this space between the North and the East, which is conventionally called the “Northeast.”

Although this body – which is also a geographical one – is home to the longest coastline in the country, it seems to lack a safe port in which to anchor a summary, without the risk of reducing it to the infertile soil of a stereotype, possibly created based on the attempt to seek a national identity. As an artist who seeks to embody what it is to be from the state of Maranhão, resorting to its symbols, rites and relations to extract that which allows us to think about globality without abandoning singularity, I sense the urgent need to understand determined invented concepts of the Northeast and take a stand in regard to what it means to be “northeastern,” when this is often submitted to typified notions of fate and clandestinity.

Even though we know today that the identity of the Northeast is something that has only arisen since the beginning of the 20th century, there is still around 100 years of texts, music,



scenic, visual and cinematographic representations, memories that insist on making us believe in a single condition of scourging by drought, of migration, of pillaging – a natural tragedy in which the bleating of a underfed goat extends over the population like the wings of a caracara, draining away its forces to struggle against cruel destiny.

The northeasterner, in this logic, is sentenced to representing the same group of sun-scorched, sterile, dusty and rural images in counterpoint to the industrialized societies. The attempt to justify a place of “roots” and true Brazilianness conceals interests that are fueled by prejudices, subalternities and pejorative eccentricities.

I therefore perceived that the cultural production of Maranhão of the last decades was not able to take its inspiration from the 19th-century pinnacle of the arts of the state capital, São Luís, nor from the development of languages, which took place in the 1960s and 1970s, but rather resigned itself to accept the discourse of scourging as a justification for its noninsertion in the national scene. This deference to the coastal Moirai who spin the thread of destiny only began to be questioned with the political redirectioning in the last 15 years and the consequent resumption of the festivals, shows and related activities, which allowed us to meet and trade ideas with regional peers and to recognize tested alternatives rather than mere complaints.

Appreciating, dialoguing and making exchanges with producers from the same poles of the putative scarcity, but who adopted attitudes of forgers-ahead rather than refugees, allowed for the construction of new perspectives, the creation and stabilization of new strategies, the deepening of researches, and the circulation of cultural products in wide-ranging projects throughout the Brazilian territory.

Nevertheless, despite the individual and collective victories, the notorious absence of cultural representation continues to exist as an extension of the attempt to keep other sectors of society plunged in obscurity, to maintain the Northeast as a clandestine part of its territory, a foreigner in its own country.

encontra subjugado a noções tipificadas como “destino” e “clandestino”.

Por mais que hoje saibamos que o Nordeste não é fruto de uma naturalidade, e que só é como o conhecemos a partir do início do século XX, resta-nos cerca de 100 anos de textos, músicas, representações cênicas, visuais e cinematográficas, memórias que insistentemente nos fizeram acreditar numa única condição de flagelo da seca, da migração, da pilhagem – uma tragédia natural na qual o canto do bode desnutrido estende-se sobre a população como as asas de um carcará, reduzindo-lhe as forças para lutar contra o cruel destino.

O ser nordestino, nessa lógica, tem como sentença a representação do conjunto de imagens solares, estéreis, empoeiradas e rurais, como contraponto a sociedades industrializadas. A tentativa de justificar um lugar de “raiz” e brasilidade verdadeira esconde interesses que se alimentam de preconceitos, subalternidades e excentricidades pejorativas.

Dessa forma, percebi que a produção cultural do Maranhão das últimas décadas não conseguia se inspirar no apogeu das artes ludovicenses do séc. XIX, nem tampouco no desenvolvimento de linguagens, como ocorreu entre os anos 1960 e 1970, mas resignara-se a aceitar o discurso do flagelo como justificativa para uma não inserção na cena nacional. Esse acatamento das moiras litorâneas tecelãs do destino começou a ser questionado com o redirecionamento político dos últimos 15 anos e a consequente retomada de festivais, mostras e atividades correlatas, o que proporcionou o nosso encontro com pares regionais e o reconhecimento de alternativas experimentadas para além da lamúria.

Apreciar, dialogar e realizar trocas com produtores oriundos dos mesmos polos da dita escassez, mas que adotaram atitudes caminhanterias em vez de retirantes, tornou possível a construção de novas perspectivas, a criação e estabilização



It is as though the same prejudice that attacks through the anonymity of Internet and the social networks, or which is personified in day-to-day “kidding around,” comments and attitudes, is what consigns us not only to underemployment in condominium guard booths, construction sites, and sugarcane plantations, but also seeks to displace us from the center of intellectual practice, from the place of speech in universities and scientific production, from the prow of the development of artistic languages, thus perpetuating the clandestinity of knowledge.

It is therefore our mission to recognize ourselves to the northeast, to take stock of our history and find the best paths that will lead us further and further into ourselves, into our ways of behaving and doing things, into our particular memories and our multiplicity of sayings. Because only we, as witnesses of our own ancestry, can narrate the history of time from this point of view. It is up to us to discover *for what and for whom our work is destined*, and if our choice is for a clandestine activity, be it best driven by the sowing of utopias, steering our rudder away from human droughts.

de novas estratégias, o aprofundamento de pesquisas e a circulação de produtos culturais em projetos de abrangência em todo o território brasileiro.

Contudo, a despeito das conquistas individuais e coletivas, a notória ausência de representação cultural se dá como extensão da tentativa de manter a invisibilidade de outros setores da sociedade, de manter o nordeste clandestino do seu território, estrangeiro em seu próprio país.

É como se o mesmo preconceito que ataca pelo anonimato da internet e redes sociais, ou que se personifica em atitudes, comentários e “brincadeiras” cotidianas, destinasse-nos não apenas o subemprego nas portarias, nos canteiros de obras, nos canaviais, mas também tentasse nos deslocar do centro da prática intelectual, da detenção da fala nas universidades e na produção científica, da proa do desenvolvimento de linguagens artísticas, assim perpetuando a clandestinidade do saber.

Portanto, cabe-nos a missão de, reconhecendo-nos a nordeste, pôr a bússola do tempo em movimento e encontrar os melhores caminhos que nos conduzam, cada vez mais, para dentro de nós, de nossos jeitos e fazeres, das memórias peculiares e de nossa multiplicidade de dizeres. Pois, só nós, testemunhas da própria ancestralidade, poderemos narrar a história do tempo sob esse ponto de vista. Cabe-nos a descoberta *do para que e para quem o nosso ofício se destina*, e caso nossa opção seja por uma atividade clandestina, que o seja motivada por semear utopias e manter o nosso leme afastado das estiagens humanas.

**LAUANDE AIRES** é ator, dramaturgo e compositor. Licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

**LAUANDE AIRES** is an actor, playwright and composer. He holds a degree in theater from the Federal University of Maranhão.

É patente que o desejo foge à norma. Um Nordeste desejante perturba seu patriarcado e incomoda as viris nordestinidades. Do carnaval aos motins, do sexo à poesia, desejar é um exercício de liberdade e se dá na prática dxs corpxs, das ruas, dos livros, das assembleias, das paisagens. É por isso que, numa região de profundo machismo e de altos índices de homofobia, transfobia e feminicídio, o desejo é disputado por violências e abusos diversos e por seu avesso: um desejar emancipatório, capaz de reelaborar identidades, transicionar gêneros, transubstanciar matérias. Desejar é um ato político intensamente explorado também pelxs artistxs cuja obra se faz a nordeste.

# DES

## DESIRE

It is clear that desire escapes from the norm. A desiring Northeast perturbs its patriarchy and makes the virile northeasternnesses uneasy. From Carnival to the riots, from sex to poetry, desiring is an exercise of freedom and takes place in the practice of the bodies, streets, books, assemblies and landscapes. This is why, in a region of profound machismo and high rates of homophobia, transphobia and femicide, desire is disputed

by various sorts of violences and abuses and by their opposite: an emancipatory desire, able to reelaborate identities, to transition genders, transubstantiate materials. Desiring is a political act intensely explored also by the artists whose work is made to the northeast.

Marked by immigration, the desire for another place pervades the Northeast. The economy that forces displacements in search of a better life accompanies the



Marcado pela imigração, o desejo por um outro lugar atravessa o Nordeste. A economia que força deslocamentos em busca de uma vida melhor acompanha o imaginário historicamente construído por viajantes, ciganos, músicos, artistxs de circo, missionários, quilombolas, profetas, andarilhos, poetas e tantos outros, cujas vidas – simbólica e politicamente – ampliaram, porque dissolveram, as fronteiras da região. Ao passar, esse contínuo *ir* semeia, por sua vez, o desejo de retornar: no embalo da saudade, no Nordeste, o desejo suspende o tempo.

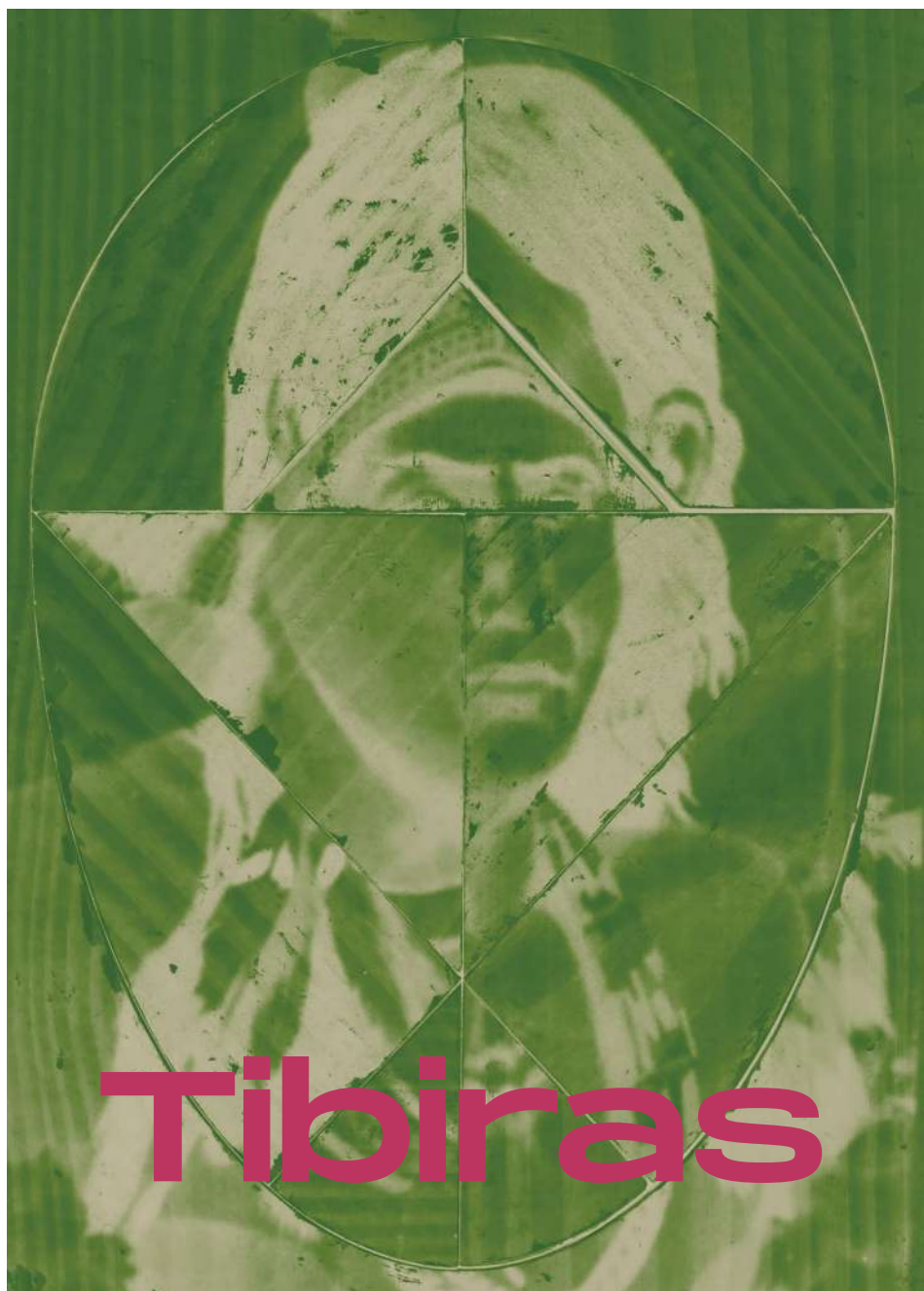
# VEJO

mindset historically constructed by travelers, gypsies, musicians, circus performers, missionaries, residents of quilombos, prophets, wanderers, poets and so many others, whose lives have symbolically and politically enlarged the region's borders, by dissolving them. When it passes, this continuous *going* plants the seeds of the desire of a return: in the throes of homesickness, in the Northeast, desire suspends time.



TERTULIANA  
LUSTOSA E  
SARAELTON  
PANAMBY, Cuceta,  
2017. Frames  
do vídeo [Video  
frames]

ADLER MURADA,  
Devir tibirã, 2018.  
Foto do artista  
[Photo by the artist]





PÊDRA COSTA,  
linhamental, 2004.  
Foto [Photo]:  
Juliana Engelmann

PÊDRA COSTA,  
Bad or red, 2016.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





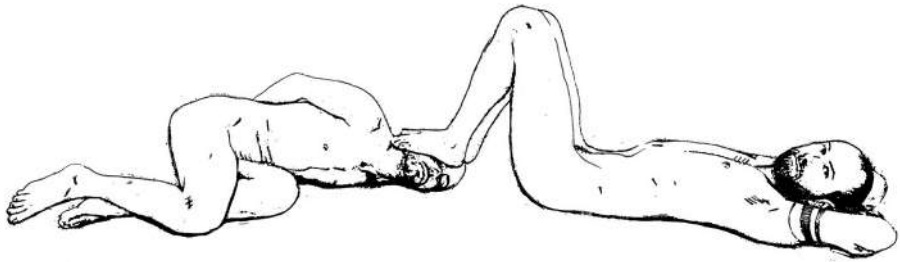
CELSO BRANDÃO,  
Bloco de sujos  
"Pompom e  
Ferrugem", 1992.  
Foto do artista  
[Photo by the artist]



JULIANA NOTARI,  
Mimoso, 2014.  
Frames do vídeo  
[Video frames]

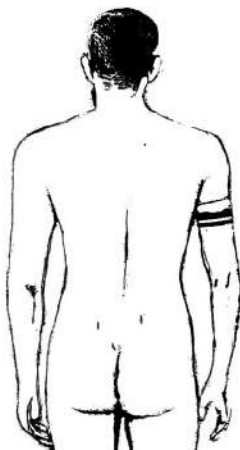
VICENTE +  
VINÍCIUS, Manual  
para máquinas de  
sentar | Manual  
para máquinas  
de pisar, 2019.  
Fotos dos artistas  
[Photos by the  
artists]





#### MP2-vv

A máquina deve encostar no chão uma das faces do rosto. A outra, servirá de suporte para os pés do usuário. Eles se apoiam sobre os zigomáticos, queixo, orelhas, bochechas e supercílios. O resto inteiro pode ser usado como massageador para a sola dos pés. Os demais componentes da máquina: pernas, braços e caixa torácica, podem variar de posição, e ocasionalmente se mover durante o uso. Permitir que o usuário dirija seus próprios movimentos. Estar disponível para que ele recurre orifícios como narinas, orelhas ou boca para penetrar com os dedos. Oferecê-los, então, aos pés do usuário. Também é possível que o usuário resolva atar os membros da máquina. Esse procedimento, que é comumente realizado antes do uso, será melhor explorado em um manual futuro.



#### MP1-vv

Deitar com a região frontal da máquina voltada para o chão, evitando sobrecarregar qualquer ponto de apoio. Eleger um dos lados do rosto para ficar em contato direto com o chão. Os braços, ao lado do corpo, os cotovelos dobrados e as mãos equalizadas na altura do rosto. Entregar por inteiro a máquina ao chão. Sentir o chão. Ao receber o usuário, estabelecer com a musculatura contrapostos de tensão. Ativar mãos, braços e antebraço pode conferir maior resistência à região das escápulas. Sustentar a musculatura do abdome, para fortalecer a região lombar. Com os dois pés sobre a máquina, o alinhamento de todo o corpo do usuário depende da firmeza dessa base. Portanto, é importante evitar movimentos que venham atrapalhar seu equilíbrio. Com concentração e respeito à respiração, fazer os ajustes que forem necessários. Ao identificar alguma dor, por melhor que ela seja, é importante ponderar sobre a permanência do uso. Ocasionalmente é possível que surjam pensamentos de humilhação. Desfrutar deles.

MARIE CARANGI,  
Tetalírica, 2016.  
Frames do vídeo  
[Video frames]

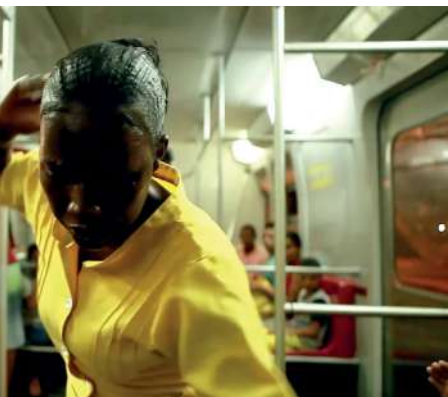
MARIE CARANGI,  
Tetas cruzadas,  
2019. Foto [Photo]:  
Marina Burity



VIRGÍNIA DE  
MEDEIROS, Trem  
em transe, 2019.  
Frames do vídeo  
[Video frames]













MARCELO EVELIN  
E MATTEO DE  
BLASIO, Trincheira,  
2019. Foto [Photo]:  
Walter Bertotti







NAÝRA  
ALBUQUERQUE  
E SARAELTON  
PANAMBY,  
Precipitações,  
2019. Fotos  
[Photos]: Dinho  
Araújo / Frames  
do vídeo [Video  
frames]



# NORDESTE DE TRADIÇÕES E CONTRADIÇÕES

## A NORTHEAST OF TRADITIONS AND CONTRADICTIONS

**O** Nordeste é um mundo de tradições e contradições, é uma região que, em sua maioria, disse não ao discurso de ódio de parte do país e é marcada pela força de agir e pela sabedoria da sobrevivência, típicas do povo daqui. Mas é também lugar de injustiças e da cultura de uma violência direcionada. Alagoas, por exemplo, está entre os estados com mais casos de feminicídio, crimes de homofobia e assassinato de jovens negros e de periferia. Meu papel de artista é denunciar, já que reconheço que, assim como para mim, a cultura “tirou a venda” dos olhos de muita gente e fez essas pessoas lutarem por seu espaço, abrindo caminho para quem veio depois.

A região é território de uma rica cultura popular, que se mistura com a cultura atual. Algumas dessas referências se encontram na minha música e gritam contra a polícia que abre a porta na pesada e bate na cara do cidadão, ou falam da guerra nas ruas, o que faz com que um jovem, ao voltar para casa, seja surpreendido com uma arma apontada para sua cabeça. São letras que falam ainda do empoderamento da mulher, do povo negro, e que alimentam meus sonhos de viver de música.

Sou uma mulher periférica, negra, mãe, e faço parte de um gênero musical tão banido de alguns eventos – agora quebrando tabus, ocupando espaços. Escolhi cantar, porque é o que, para sobreviver, me faz viver! Espero estar representando bem tudo isso, já que minha intenção principal é dar voz e notoriedade a uma minoria que é lembrada apenas em piadas ou quando acontece alguma tragédia.

The Northeast is a world of traditions and contradictions, a region which, for the most part, says no to the discourse of hate currently rampant in part of the country and is characterized by the power of action and the wisdom of survival, typical of its people. But it is also a place of injustices and harbors a culture of targeted violence. Alagoas, for example, is among the states with the most cases of femicide, crimes of homophobia and the murder of youths who are black or from the urban outskirts. My role as an artist is that of denouncement, recognizing that culture has “removed the blinders” from my eyes, as it has for many people, making them fight for their space, blazing the trail for those who come later.

The region has a rich popular culture, which is mixed with the current culture. Some of these references are found in my music and they cry out against the police who break down the door and punch the citizen in the face, or they talk about the war in the streets, where a young person, on his way home, is surprised by a weapon pointed at his head. They are lyrics that also speak about the empowerment of the woman, of black people, and which feed my dreams of earning a living from music.

I am a woman from the urban outskirts, a black woman, a mother, and I am part of a musical genre that is banned from some events – now breaking taboos, occupying spaces. I chose to sing, because it is what, to survive, makes me live! I hope I am representing all of this well, since my main intention is to give voice and recognition to a minority that is remembered only in jokes or when some tragedy strikes.

I have always very much wanted to sing since I was a child, and I felt that I needed to write lyrics that would question the prejudice,

that would talk about feminism and about other more biographical things. All of this is based on the experience acquired in my daily struggle. We are hostages of a war that we did not choose for our lives and we try to escape from it through our art. Hip-hop has been reinforcing the identity and the idea of belonging of a generation that has learned to recognize itself, to be proud of its way of speaking and of the culture of its own place.

The Northeast is a struggle, and living in Maceió requires one to constantly avoid the bad path, because when the blood stains the ground of the favela, nobody wants to be blamed. In this city, which has grown in recent years amidst high rates of violence, merely surviving is already a victory in itself. Our culture is our defense and our attack, and the black woman has played a key role in various achievements. I see myself as just one individual in all of this, and I am here to share my anxieties, uncertainties, convictions and thoughts through my art.

Resisting is all I have left – resisting those who want us dead, while at the same time empowering women who are black, poor, and struggling from day to day. If the Northeast is rooted in some bad traditions, it has also taught us to be warriors. If Alagoas has its history marked by the blood of black people, it also has the Quilombo dos Palmares as a symbol of resistance. The Northeast is our home and from here we will forge ahead, keeping on our feet in the struggle.

Eu tinha muita vontade de cantar desde criança, e senti que precisava escrever letras que contestassem o preconceito, que falassem sobre feminismo e sobre outras coisas mais biográficas. Tudo isso com base na vivência adquirida em minha luta diária. Somos reféns de uma guerra que não escolhemos para nossas vidas e tentamos fugir dela por meio da nossa arte. O hip-hop tem conseguido reforçar a identidade e a ideia de pertencimento de uma geração que aprendeu a se reconhecer, a ter orgulho do seu jeito de falar e da cultura do seu lugar.

Nordeste é luta, e viver em Maceió é desviar do mau caminho a todo instante, porque quando o sangue suja o chão da favela, ninguém quer levar a culpa. Na cidade que cresceu nos últimos anos registrando altos índices de violência, manter-se viva já é uma vitória. Nossa cultura é nossa defesa e nosso ataque, e a mulher negra vem sendo protagonista de várias conquistas. Nisso tudo me vejo como uma a mais, e aqui estou para compartilhar minhas angústias, incertezas, convicções e pensamentos por meio da minha arte.

Resistir é o que me resta – resistir aos que nos querem mortas e ao mesmo tempo trazer força às mulheres negras, pobres e lutadoras do dia a dia. Se o Nordeste enraizou algumas tradições ruins, ao mesmo tempo nos ensinou a ser guerreiras. Se Alagoas tem sua história marcada pelo sangue de pretos, também tem o Quilombo dos Palmares como sinônimo de resistência. O Nordeste é nossa casa e daqui seguiremos em pé, na luta.

**ARIELLY OLIVEIRA**, natural de Maceió (AL), é cantora, compositora, rapper e militante do movimento hip-hop desde 2007.

**ARIELLY OLIVEIRA**, from the state of Maceió (AL), is a singer, composer, rapper and activist of the hip-hop movement since 2007.

A aquisição de uma linguagem compartilhada pode ser considerada uma ambiguidade à qual os indivíduos colonizados tiveram de se submeter para negociar e reivindicar, junto aos opressores, suas singularidades. Enquanto a alfabetização é um instrumento de poder, por impor formas unilaterais de comunicação, catequizar a língua e destruir relações prévias estabelecidas entre significantes e significados, alfabetizar-se na linguagem dominante é, por outro lado, um modo de lutar por espaço e voz num mundo global. Assim é que recentemente pudemos testemunhar o ressurgimento e a reinvenção de línguas destruídas pelos genocídios e epistemicídios da colonização, revertendo a direção da violência colonial por meio da linguagem. Desde a perspectiva vocabular e gramatical, gírias, sotaques, pajubás e línguas indígenas reescrevem e reinscrevem, a nordeste, as narrativas hegemônicas.

No âmbito da arte fica evidente, mais adiante, que a linguagem não é exclusivamente verbocêntrica, mas também se compõe por lógicas da forma, da cor, da matéria, do tempo, do espaço, do corpo, da imagem.

# LINGU

## LANGUAGE

The acquisition of a shared language can be considered an ambiguity to which the colonized individuals have needed to submit in order to negotiate and demand, from their oppressors, their singularities. While control of the processes of learning to read and write is an instrument of power through the imposition of unilateral forms of communication, catechism in the language, and the destruction of previously established relationships between signifiers and signifieds, learning to read and write the dominant language is, on the other hand, a way of fighting for space and for a voice in the global world. We have therefore recently witnessed the resurgence and reinvention of languages destroyed by the genocides and epistemicides of

colonization, reverting the direction of colonial violence through language. From the perspective of vocabulary and grammar, slangs, accents, cryptolects such as Pajubá, and indigenous languages rewrite and re-inscribe the hegemonic narratives, to the northeast.

In the context of art it is evident, further along, that language is not exclusively verbocentric, but is also composed of logics of form, color, matter, time, space, body and image. Exercising the political dimension of language in its ambivalence of being simultaneously oppressive and liberating, art – especially, since the beginning of the 20th century – has resorted to traditional and nearly always ethnicizing languages with the aim of producing cracks and twistings of the normative cultural



Exercitando a dimensão política da linguagem em sua ambivalência de ser tão opressora quanto libertária, a arte – em especial, desde o princípio do século XX – apropriou-se de linguagens tradicionais, quase sempre etnicizantes, com a intenção de promover fissuras e flexões em modelos culturais normativos. “Culturas africanas” e “ameríndias”, por exemplo, foram usadas como motrizes para questionar, ampliar e potencializar a arte europeia, numa contraditória reversão da cultura do colonizado em favor do capital (simbólico e financeiro) do colonizador. Nesse gesto, a eurocêntrica arte moderna, além de invisibilizar seus autores originários, neutralizou expressões como a pintura corporal, performances ritualísticas, marcas e incisões em estetizações geometrizarantes, ao passo que, para além da arte, essas referências são atualizadas criativa e criticamente em festas populares, tatuagens, padronagens étnicas, figurinos, *designs*, arquiteturas e poéticas de tipos diversos. Uma linguagem insurgente continuamente transforma, assim, os modelos canônicos em dispositivos de reinvenção.

# LAGEM

models. “African cultures” and “Amerindian cultures” for example, were used as drivers for questioning, enlarging and empowering European art, in a contradictory reversion of the culture of the colonized in favor of the (symbolic and financial) capital of the colonizer. In this gesture, Eurocentric modern art, besides making its original authors invisible, neutralized expressions such as body painting, ritualistic performances, marks and incisions in geometrizing aestheticizations, insofar as, beyond art, these references are creatively and critically updated in popular festivals, tattoos, ethnic patterns, costumes, designs, architectures and poetics of various sorts. Thus, an insurgent language continuously transforms the canonic models into devices of reinvention.

# NORDESTE É FICÇÃO







MUCAMBO  
NUSPANO/WG,  
Um dia será preciso,  
2018. Fotos do  
artista [Photos by  
the artist]



**CANGAÇO** O cangaço foi um fenômeno social, político e cultural que marcou o Brasil entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. Atuantes no sertão nordestino do país, os homens e as mulheres que se vincularam ao cangaço formaram grupos armados que, conhecidos como “bandos”, se rebelavam contra latifundiários, governantes e contra o descaso do Estado diante da situação de extrema pobreza da região. Ainda que seus métodos violentos (como as emboscadas) tenham sido explorados por grupos ligados à defesa dos poderes instituídos – como grupos a serviço dos “coronéis” –, sua atuação marcadamente política os posicionou ambivalentemente diante da Nação: perseguidos como bandidos pelo Estado, foram, por outro lado, adorados como heróis por parte da população. A força cultural e política do cangaço estabeleceu uma ordem simbólica e social sangrentamente perseguida pelo Estado, cujas polícias “caçavam” cangaceiros. A emboscada que dizimou grande parte do bando de Lampião e Maria Bonita em 1938, em Angicos, foi “concluída” pelo decepamento das cabeças dos cangaceiros, posteriormente expostas em diversas cidades do Nordeste, como ícones da “soberania” da violência de Estado. O legado estético, cultural, ético, social e político do cangaço é, todavia, sobrevivente.



MESTRE NOZA.  
Padre Cícero,  
s.d. [n.d.]. Foto  
[Photo]: Pedro  
Humberto



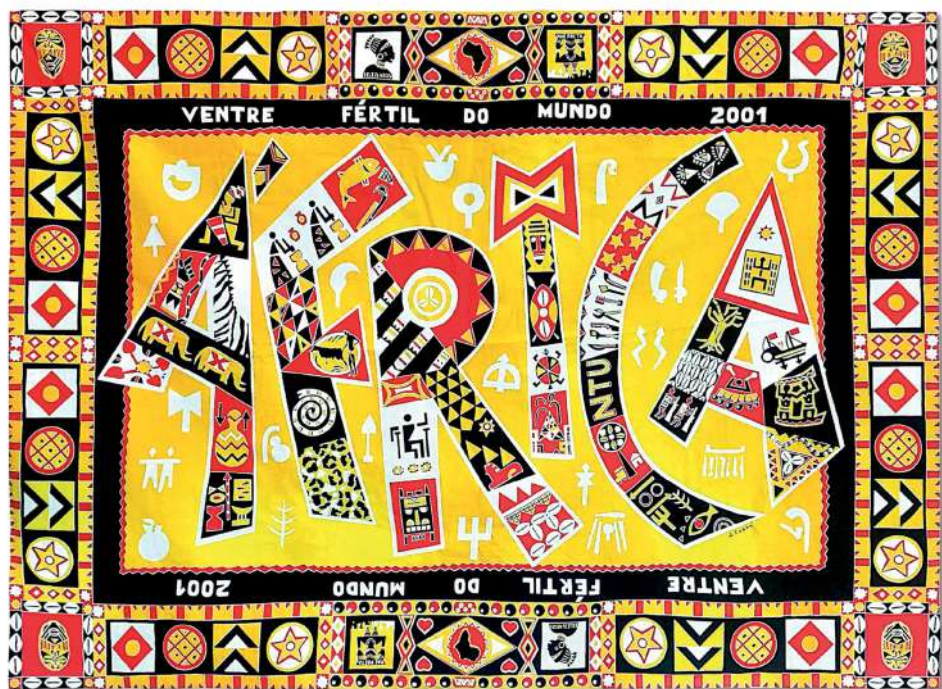
**CANGAÇO** The *cangaço* was a social, political and cultural phenomenon that marked Brazil between the second half of the 19th century and the first half of the 20th. Active in the area backlands of Brazil's Northeast, the men and women who joined the *cangaço* formed armed groups known as *bandos* [bands], which rebelled against the land barons, government officials and the negligence of the State in regard to the situation of extreme poverty in the region. Even though their violent methods (such as ambushes) had been used by groups linked to the defense of instituted powers – such as gangs of henchmen working for the *coronéis* – the nation at large viewed their activities with ambivalence: persecuted as bandits by the State, on the other hand, they were worshiped as heroes by part of the population. The cultural and political power of the *cangaço* established a symbolic and social order that was put down by bloody means by the State, whose police “hunted down” the members of the *cangaço*, known as *cangaceiros*. The ambush that decimated a large part of the band of Lampião and Maria Bonita in 1938, in Angicos, was “concluded” by chopping off the *cangaceiros*' heads, which were then displayed in various cities of the Northeast as icons of the “sovereignty” of the State's violence. The aesthetic, cultural, ethical, social and political legacy of the *cangaço* is, however, still alive today.











MESTRE DIDI, Eye Inla Lya (Grande pássaro ancestral), s.d. [n.d.]. Foto [Photo]: Andrew Kemp

J. CUNHA, Ventre fértil do mundo, 2001. Foto do artista [Photo by the artist]





RUBEM  
VALENTIM, Objeto  
emblemático,  
1973. Foto [Photo]:  
Sérgio Guerini









VICENTE DO  
REGO MONTEIRO,  
Atirador de arco,  
1925. Foto [Photo]:  
Breno Laprovitera

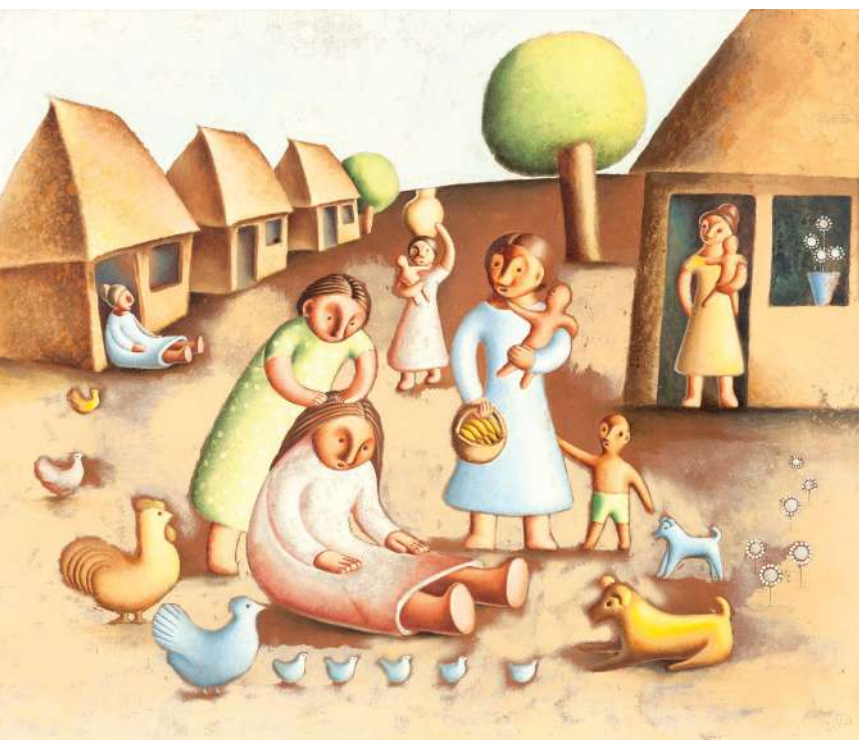




VICENTE DO  
REGO MONTEIRO,  
Motivo indígena,  
1922. Foto [Photo]:  
Falcão Júnior



ARTHUR SCOVINO,  
Caboclo dos  
Aflitos – São  
Jorge Elevador,  
2014–2019. Fotos  
do artista [Photos  
by the artist]

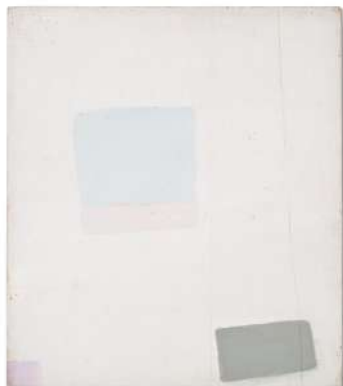


LULA CARDOSO  
AYRES, Dando  
cafuné, 1943. Foto  
[Photo]: Flávio  
Lamenha

LULA CARDOSO  
AYRES, Tatu,  
1940. Foto [Photo]:  
Flávio Lamenha



MESTRA IRINÉIA,  
Cabeça, s.d. [n.d].  
Foto [Photo]:  
Alberto Silva Cerri



JOAQUIM DO  
REGO MONTEIRO,  
América do Sul,  
1927. Foto [Photo]:  
Breno Laprovitera

ABRAHAM  
PALATNIK, Objeto  
cinético KK-9a,  
1966/2009. Foto  
[Photo]: Cortesia  
do artista e  
[Courtesy of the  
artist and] Galeria  
Nara Roesler



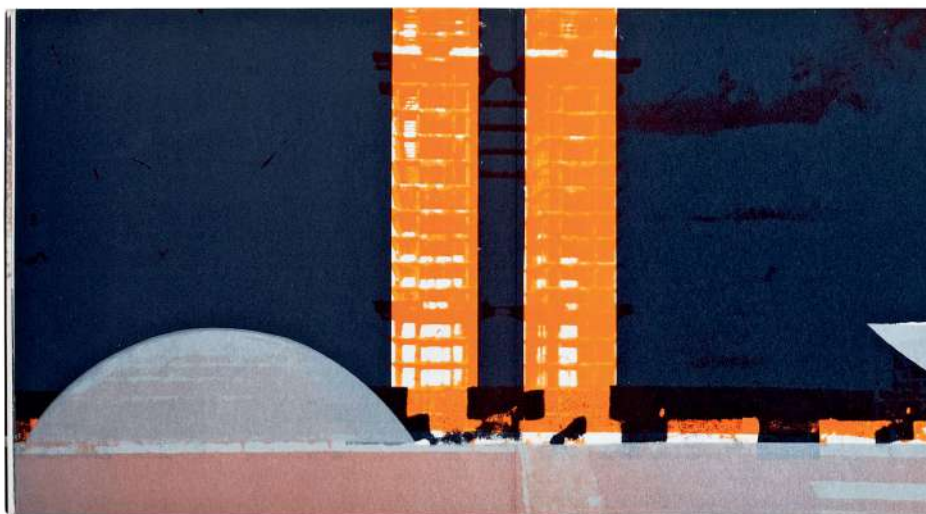


MONTEZ MAGNO,  
Série "Morandi",  
1964. Foto [Photo]:  
Thales Leite



JOSÉ CLÁUDIO,  
Livro de colagens,  
desenhos e  
carimbos n. 1,  
1970. Foto [Photo]:  
Aurélio Velho

FALVES SILVA,  
Sem título, da  
série "Sinais",  
2006–2007. Foto  
[Photo]: Cortesia  
[Courtesy] Galeria  
Superfície



**POEMA/PROCESSO** Imbuídos de espírito revolucionário, artistas de diversas partes do Brasil (em especial, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco e de Minas Gerais) constituíram uma das mais intensas redes de troca – por meio dos correios e da edição de centenas de publicações independentes – e criação dos anos 1960/1970 em torno do poema/processo que, por conta do regime militar, instituiu uma “parada tática” em 1972. Apesar da “parada” de seus iniciadores, o movimento ganhou vida própria e se expandiu para estados como a Paraíba ou a Bahia.

Tratava-se de politizar não o tema de um poema, mas sua própria existência. Como corpo social, o poema é um modo de estar no mundo e, como tal, deve ter claras as suas escolhas: para o poema/processo, uma sociedade democrática pede uma poética não autoritária, aberta a processos de reorganização, coautoria, reprodutibilidade, inteligibilidade.

Sem estar vinculado ao código da língua, o poema se dá no vasto e experimental espaço da multiplicidade dos sentidos: assim, em sua radicalidade singular, o poema/processo tomou como foco aspectos como a estrutura do poema, sua materialidade, sua dimensão funcional, seu caráter participativo, seu alcance didático, seus modos de distribuição e consumo.

**POEM/PROCESS** Imbued with a revolutionary spirit, artists from different parts of Brazil (especially, from Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Pernambuco and Minas Gerais) constituted the *poema/processo* [poem/process] movement – one of the most intense networks of exchange and creation in the 1960s and '70s. The artists actively exchanged works in this genre through the mail and in hundreds of independent publications, taking only a “tactical pause” in 1972 due to repression by the military regime. Despite the “pause” of its initiators, the movement gained new life and expanded to states such as Paraíba and Bahia.

The aim was to politicize not the theme of a poem, but its very existence. As a social body, the poem is a way of being in the world and, as such, its choices should be clear: according to the tenets of *poema/processo*, a democratic society requests a nonauthoritarian poetics, open to processes of reorganization, coauthorship, reproducibility and intelligibility.

Without being linked to the code of the language, the poem takes place in the vast and experimental space of the multiplicity of meanings: thus, in its singular radicality, the *poema/processo* artists were focused on aspects such as the structure of the poem, its materiality, its functional dimension, its participative character, its didactic reach, and its modes of distribution and consumption.



O GRÁFICO  
AMADOR, Doorway  
to Brasília, 1959.  
Foto [Photo]: Pedro  
Oswaldo Cruz

ALMANDRADE,  
Sem título,  
1979/1988/2015.  
Foto [Photo]:  
Pedro Vaz













**BORDADO BOA-NOITE** Às margens do Rio São Francisco, no sertão de Alagoas, situa-se a Ilha do Ferro, um povoado da cidade de Pão de Açúcar. Habitada por cerca de 400 pessoas, a Ilha do Ferro é um dos mais férteis territórios da criação no Nordeste, assim como a região do Cariri Cearense, a Zona da Mata pernambucana ou o Recôncavo Baiano: em suas casas vivem dezenas de artistas que trabalham, fundamentalmente, com a madeira e o bordado. Lá, o conhecimento e a tradição feminina do Bordado Boa-Noite – cujo nome faz referência a uma flor – têm sido praticados e diariamente reinventados ao menos desde a primeira metade do século XX, quando surgiram seus primeiros registros. Ao lado de outras rendas presentes no Nordeste (o Filé, o Rendendê, o Bilro, a Renasença ou a Irlandesa, dentre muitas), o Bordado Boa-Noite é uma construção estética e identitária que se faz ao desfilar o tecido para depois recompô-lo em faixas geométricas que perfazem composições diversas. Sua complexidade e riqueza tem-se tornado cada vez mais conhecida e é evidente o interesse de muitos artistas do campo da abstração pelos princípios de espaço, cor e forma que advêm das tradições da renda e do bordado.

Além disso, as bordadeiras têm expandido o alcance dos modos de sociabilidade fundados pela dimensão coletiva de suas práticas. Na Ilha do Ferro foi criada a associação Art Ilha que, reunindo quase 90 bordadeiras da localidade, é também um dispositivo de emancipação política e social. Organizadas em torno da reivindicação pelo reconhecimento e pela valorização de seus conhecimentos tradicionais, mulheres a nordeste do Brasil igualmente desafiavam a violência epistêmica e patriarcal que muitas vezes tentou esvaziar suas criações de sentido estético, social e político, hierarquizando-as como artes menores ou restringindo-as ao ambiente doméstico.

**BOA-NOITE EMBROIDERY** On the banks of the Rio São Francisco, in the arid backlands of the state of Alagoas, there is a settlement called Ilha do Ferro, in the city of Pão de Açúcar. Inhabited by about 400 people, Ilha do Ferro is one of the most fertile territories of creation in the Northeast, like the region of Cariri in Ceará, the Zona da Mata in Pernambuco, or the Recôncavo Baiano region: in its houses live dozens of artists who work, fundamentally, with wood and embroidery. There, feminine tradition and knowledge of Boa-Noite embroidery – whose name makes reference to a flower – have been practiced and daily reinvented since at least the first half of the 20th century, when the first records of its existence arose. Alongside other types of laces of the Northeast (including the Filé, the Rendendê, the Bilro, the Renasença or the Irish, among others), the Boa-Noite embroidery is an aesthetic and identitary construction that begins with the removal of threads from the fabric to then recombine it in geometric bands that create different compositions. Its complexity and richness have become increasingly well-known, and many artists from the field of abstraction have been interested in the principles of space, color and form that spring from the traditions of lace and embroidery.

Moreover, the embroiderers have leveraged the modes of sociability made possible by the collective dimension of their practices. In Ilha do Ferro, the association by the name of Art Ilha was founded, consisting of nearly 90 embroiderers from that locale, serving as a device for political and social emancipation. Organized to promote the recognition and valorization of their traditional knowledge, women to the northeast of Brazil likewise challenge the epistemic and patriarchal violence that often strive to empty its creations of aesthetic, social and political meaning, hierarchizing them as lesser arts or restricting them to the household setting.



COOPERATIVA DE  
BORDADEIRAS DE  
ILHA DO FERRO,  
Bordados boa-noite,  
2018–2019. Fotos  
[Photos]: Dan  
Lessa



CRISTIANO  
LENHARDT,  
Vermelho #2,  
2014. © Cristiano  
Lenhardt. Foto  
[Photo]: Eduardo  
Ortega. Cortesia  
[Courtesy] Fortes  
D'Aloia & Gabriel,  
São Paulo/Rio  
de Janeiro

GILVAN SAMICO,  
Criação das  
sereias – alegoria  
barroca, 2002.  
Foto [Photo]:  
Breno Laprovitera







Das terras de Serigy [grande Cacique insubmisso e insurgente, inscrito no Livro dos Heróis da Pátria, segundo o Projeto de Lei nº 3.724/2012], a partir de qual imprecisa geografia fabulo o imaginário poroso duma dialética safada com o instituído sobre nomadismos fluxos, araras cajus palmeiras, apertadinho entre grandes centros definidores, Bahia e Pernambuco?

é do longínquo que me chegam prismas do que seja o lugar visto de dentro (de mim), consonância cosmológica da festa e da treta no teatro a céu aberto encarnado no Lambe-sujo e Caboclinhos, durante o grande dia em que verei a conciliação, armas para lá, de nossa gente vilipendiada. [samba, nego/ branco não vem cá/ se vier, pau/ há de levar].

e dizer Nordeste profundo da superfície do Atlântico onde combateu Serigy o real de hoje é abstrair fronteiras que delimitam o impreciso, é reinscrever o mito de onde começou a conexão-tudo: não fosse eu nascer no tempo do globo-alisado, a vida fabricada pelo *media*, acoplamentos impensáveis entre matéria e desejo, uma certa história da arte nascida e já morta, segundo o tédio e a vontade de poder da teoria que se infiltra no fundamento; ai de mim, promíscuo de figurinhas impressas, não fosse esse o tempo de ampliar pela palavra a antecipação de ver através de câmeras que dessacralizam presenças, enquanto insisto em aderir pela borda à instituição do que digo.

e fosse eu dispensado de refazer o exercício constante de imaginar a narrativa e inferir minha localização relacional, qual ela seja, à periferia do pensamento onde me instalo, a nordeste da nordestinidade

from the lands of Serigy [a great unsubmissive and rebel Cacique, inscribed in the *Book of National Heroes*, according to Proposed Law 3.724/2012], on the basis of what imprecise geography do I fabulate the porous imaginary of a shameless dialectics with the instituted on fluid nomadisms, palm-tree cashew macaws, snuggled between large defining centers, Bahia and Pernambuco?

it is from far away that there arrive to me viewpoints of what would be the place seen inside (of me), a cosmological consonance of the party and the craftiness of the open-air theater embodied in the Lambe-sujo and Caboclinhos, during the great day in which I will see the conciliation, with weapons put aside, of our vilified people. (samba, nego/ branco não vem cá/ se vier, pau/ há de levar) [samba, black/ white don't come here/ if you do/ you'll be hit by a stick].

and to say the deep Northeast of the surface of the Atlantic where Serigy battled the real of today is to abstract borders that delimit the imprecise, it is to reinstate the myth of where the connection-of-everything began: if I hadn't been born in the time of the *globo-alisado*, life fabricated by the media, unthinkable couplings between matter and desire, a certain history of art that was born and has already died, according to the boredom and the wish for power of the theory that is infiltrated in the foundation; then for me, promiscuous of little printed figures, if this were not the time of enlarging through the word the anticipation of seeing through the cameras that desacralize presences, while I insist in adhering to the fringe of the institution I am talking about.

and if I were released from the task of redoing the constant exercise of imagining the narrative and inferring my relational localization, which could be, to the periphery of the

thought where I install myself, to the northeast of northeasternness that is constant in the discourse, to the northeast of me: fated to forever investigate which geographic web fictionalizes the self that emerges from the illusionist shadow of the histories and the things that are and which reveal this symbiotic individual of language and sign-value, which writes to you, addicted, un-created, for making oneself in the constant becoming of the worthless idea, a concept for the future that awaits me, like crystal magnifying glasses that enlarge and destroy the object under the sunlight, or how this line of imminent forces is projected – forces from the depths, from the nebulous, which is aesthetics and life, and insists on the armor resistant to the pilfering of the untouched material.

then, it is necessary to register Véio and Bispo, the men and their histories for living, cosmopolitan in their place: of when, suddenly, everyone who arrives and fragments the history a little, gradually becoming another, the cases elaborating countless incidents that cross through and modify the binding of relations that struggle for the foundation, for the idiosyncratic depth able to capture the genealogy of the fiction that totalizes the singular, the local and the time; God willing, my father, we will need to manage to survive the broth where we hover indistinct between the spiritual solar atomic centers of ourselves, to live together with the infiltration of that which insists, another syntax, many semantics, the same body, trance and intercourse in the dialogue that profanes the sacred, to the northeast of perfection and of modes of organizing that imply alienation of autonomy and of freedom. and I asked myself, an artist-individual, how to capture the autonomous possibility of a body's breaking away from the place/ legacy where it exists?

constante do discurso, a nordeste de mim: fadado a investigar para-sempre qual geográfica trama ficcionaliza o eu que emerge da sombra ilusionista das histórias e das coisas que estão e revelam esse indivíduo simbiótico da linguagem e do signo-valor, que vos escreve, viciado, in-criado, por se fazer no devir constante da ideia fuleira, um conceito para o futuro que me aguarda, como lupas de cristal que ampliam e destroem o objeto sob a luz do sol, ou como se projete essa linha de forças imanentes do profundo, do nebuloso, que é estética e é vida, e insiste na blindagem resistente ao surrupio da matéria intocada.

aí, é preciso registrar Véio e Bispo, os homens e suas histórias para viver, cosmopolitas do lugar: de quando, de repente, todo mundo que chega e fragmenta um pouco a história, vai virando outra, os causos elaborando inúmeros incidentes que atravessam e modificam o atamento de reações que lutam pelo fundamento, pela profundidade idiossincrática capaz de captar a genealogia da ficção que totaliza o singular, o local e o tempo; oxalá, meu pai, haveremos de conseguir sobreviver ao caldo onde pairamos indistintos entre os centros próprios de nós mesmos, espirituais solares atômicos, para conviver a infiltração daquilo que insiste, outra sintaxe, muitas semânticas, o mesmo corpo, transe e transa no diálogo que profana o sagrado, a nordeste da perfeição e dos modos de organizar que implicam alienação da autonomia e da liberdade. e me pergunto, artista-indivíduo, como captar a possibilidade autônoma de o corpo romper com o local/legado onde existe?

**JHON ELDON** vive uma vagabundagem existencial em Aracaju, onde nasceu e enterrou o umbigo, embora goste de conservar uma aparência mundana. É artista em de-formação.

**JHON ELDON** lives in an existential vagrancy in Aracaju, where he was born and buried his umbilical cord, although he likes to keep up a mundane appearance. He is an artist in de-formation.

ALCIONE ALVES,  
Teile e zaga do  
passinho, 2019.  
Frames do vídeo  
[Video frames]



*Rebolou  
Laga, laga, laga*

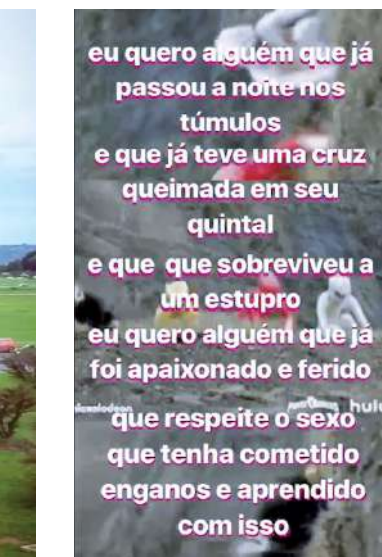
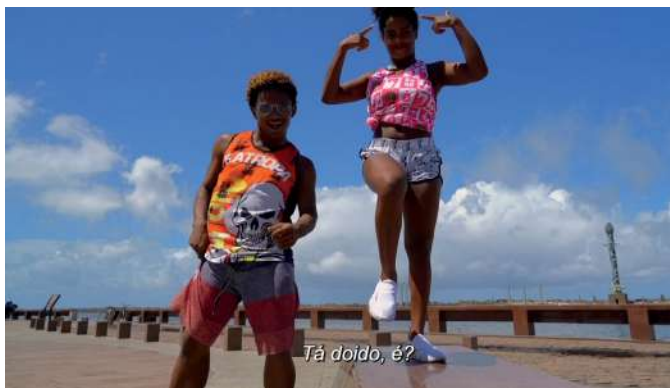


*Ai! Teile, teile, teile  
Teile, teile, teile*



SAQUINHODELIXO,  
Memelito, 2019.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





# DE FORA DE: NA ESQUINA DO NORDESTE

## OUTSIDE OF: ON THE CORNER OF THE NORTHEAST

**U**m lugar, ainda que não específico, precisa de umas coordenadas para que se possa chegar a ele. Me parece que se algo foi colocado em algum lugar é para que possa ser visitado. A falta de sinalização dificulta o manuseio de um mapa ou de uma exposição, mas, mágicos como são, esses dispositivos resguardam até mesmo os lugares marcados sem identidade. E qual é, afinal, a identidade do que fica a nordeste dos centros que determinam onde estão os nortes e os suís e os nordestes de todo o fazer, pensar, existir? E ainda, que identidade têm esses outros lugares periféricos aos centros nordestinos?

É comum achar que fora dos epicentros culturais (o eixo ao sul dos nordestes) se encontram mecanismos diversos aos já praticados (e malpraticados) no diverso mundo das artes. A verdade é que a nordeste dos centros existem outros centros que controlam o fluxo artístico-econômico da região, silenciando muitas periferias que, de frente para o abismo, tentam acompanhar o ritmo. Na potência do pulo, que nem sempre se concretiza, muitos artistas periféricos são levados a se adaptar aos formatos de fora, a migrar para estados mais abundantes de oportunidades e cartógrafos ou a desistir dessa nossa triste vida de artista. Ednardo que canta.

O epicentro-de-tudo insiste em nos posicionar, em nos olhar por determinado prisma-filtro-discurso (caleidoscopicamente autoritário e opaco, que não dá conta dos lampejos), esquecendo que a beira da borda do centro é centro também, mesmo que centro-de-nada, e esse centro cheio de bordas (disforme, falhado, pouco eficaz

A place, even an unspecific one, needs some coordinates in order for one to arrive at it. It seems to me that if something is placed somewhere, this is done in order that it may be visited. The lack of signage makes the handling of a map or an exhibition difficult, but, insofar as they are magical, these devices can even safeguard the places marked without identity. And what is, after all, the identity of that which is northeast from the centers that determine the location of the norths and the souths and the northeasts of all doing, thinking and existing? And moreover, what is the identity of these other places on the fringe of the northeastern centers?

It is common to think that outside the cultural epicenters (the hubs to the south of the northeasts) there are various mechanisms different from those already practiced (and malpracticed) in the diverse world of the arts. The truth is that northeast of the centers there exist other centers that control the region's artistic-economic flow, silencing many peripheries which, facing the abyss, try to keep up with the pace. In the potential of the leap, which is not always realized, many peripheral artists are led to adapt themselves to the formats from the outside, to migrate to states with more opportunities and mapmakers, or to give up on this sad artist's life of ours. Ednardo sings about it.

The epicenter-of-everything insists on positioning us, looking at us through a determined prism-filter-discourse (kaleidoscopically authoritarian and opaque, which does not catch sight of the flashing lights), forgetting that the edge of the border of the center is also a center, even if it is a center-of-nothing, and this center full of borders (shapeless, faulty, inefficient in the official cartographies) allows us to talk about a precariousness

and about a ruin that constructs us for the world of nonidentities, which rapidly crumbles, in plain sight, on every side. Which leads us to question what we are making public, over and over.

What can the centers to the northeast do to draw other maps that are less centralized and less centralizing? The only way we have to think about this position which, by its own inclination or by an imposition from the outside, makes us be who we are, is to seek new ways for us to move in these official maps, to come up with new ways of re-producing the art that we make with what we are, what we have, and with what we lack. Pervaded as we are by all the bad luck of precariousness, it may appear that everyone equally shares the same limitations, but this is not true. There are (infralight and disastrous) events that take place on the borders of maps/edges of abysses – and only on them – which are rarely seen by the eyes of visitors (tourist, spectator, curator, critic, etc.). The question remains: is an artist without a voice an artist? Who speaks louder in the Northeast-territory? Is an artist who speaks, but has no public, an artist? Is an artist “outside” the system of art an artist?

It is in the body-to-body struggle that the northeast marks its map. The Northeast-territory (which is always inscribed in ourselves) has not yet been mapped. Nor will it be, until the day of our conclusive (and yearned for) implosion and consequent self-invention on the basis of the ruins.

nas cartografias oficiais) nos permite falar de uma precariedade e de uma ruína que nos constrói para o mundo de não identidades, que rui rapidamente, a olhos vistos, por todos os lados. O que nos leva a questionar o que estamos tornando público, uma e outra vez.

O que podem fazer os centros a nordeste para desenhar outros mapas menos centralizados e centralizadores? O único jeito que possuímos para pensar essa posição que, por inclinação ou imposição de fora, faz com que sejamos o que somos, é buscar novas formas de nos movimentar nesses mapas oficiais, pensar novas formas de re-produzir a arte que fazemos com o que somos, temos e com o que nos falta. Atravessados como estamos por toda a má sorte de precariedades, pode parecer que todos compartilhamos por igual das mesmas limitações, e não é verdade. Há eventos (infraveles e desastrosos) que ocorrem nas bordas de mapas/beiras de abismos – e somente nelas –, que raramente são vistos pelos olhos do visitante (turista, espectador, curador, crítico, etc.). Ficamos naquela: um artista sem voz é um artista? Quem fala mais alto no Nordeste-território? Um artista que fala, mas não tem público, é um artista? Um artista “de fora” do sistema da arte é um artista?

É no corpo a corpo que o nordeste marca o seu mapa. O Nordeste-território (que está sempre inscrito em nós mesmos) ainda não foi mapeado. E não será enquanto não ocorrer nossa derradeira (e ansiada) implosão e consequente autoinvenção a partir das ruínas.

**SOFIA BAUCHWITZ** é artista e pesquisadora. Sua tese *El artista errante y el discurso como cartografía* fala de problemáticas do corpo sem forma e da não identidade nas práticas artísticas contemporâneas. Sua obra visita diversos meios, buscando os – quases – da tradução e da memória, construindo ensaios polifônicos a partir do conceito de jogo e colagem.

**SOFIA BAUCHWITZ** is an artist and researcher. Her thesis *El artista errante y el discurso como cartografía* tells about problematics of the formless body and about nonidentity in the contemporary artistic practices. Her work resorts to various media, seeking the – “quasis” – of translation and memory, constructing polyphonic essays based on the concept of play and collage.

Posições contra-hegemônicas e contraculturais marcam a história dessa região do Brasil em seus muitos atravessamentos e tensões diante das centralidades políticas que se impõem. Nas muitas revoltas e resistências – tantas delas protagonizadas por mulheres como Maria Quitéria, Anna Nery, Luiza Mahin, Dandara, Maria Felipa, Esperança Garcia, Bárbara de Alencar e Nísia Floresta, entre outras –, nos vários grupos revolucionários (como o cangaço, Canudos ou as ligas camponesas), por meio de messianismos e em diversas formas de organização política e religiosa, insurge-se o Nordeste. Atualmente, o feminismo e as lutas negra e indígena nos advertem de importantes batalhas travadas contra a invisibilidade e a desigualdade social, política e epistêmica – presentes nos trabalhos de Gê Viana e Zahy Guajajara –, movimentos dos quais a arte participa por meio de formas diversas de engajamento e debate crítico.

A arte protagonizada por Nino, Véio, Mestre Noza, Mestre Vitalino, Doidão Bahia, Zé Diabo (José Adário) insurge-se amalgamando tradições e

# INSURGE

## UPRISINGS

Counterhegemonic and countercultural positions marked the history of this region of Brazil in its many crossings and tensions in relation to the political centralities that are imposed. The Northeast has uprisen in the many revolts and resistances (so many of them led by women such as Maria Quitéria, Anna Nery, Luiza Mahin, Dandara, Maria Felipa, Esperança Garcia, Bárbara de Alencar, Nísia Floresta, and others), in various revolutionary groups (such as the *cangaço*, Canudos, or the *ligas camponesas* [peasant leagues]), through messianic movements, and in various forms of political and religious organization. Currently, feminism and the black and indigenous struggles make us aware



ancestralidades, eclodindo em feiras livres, ramificando-se em famílias que, além do aprendizado de um ofício, refletem um cotidiano em transformação. Surgem por meio de formas variadas de sociabilidade e são visíveis em ambientes como os terreiros de candomblé, em suas tradições matrilineares, que são ao mesmo tempo lugar de culto, escola, quilombo. Messianismo, lutas pela independência e pela abolição configuraram, no Nordeste, capítulos precursores da história muito antes de conceitos como mestiçagem, anarquia e sincretismo problematizarem, ainda mais, as desiguais divisões de classe.

As insurgências aparecem, aqui, em manifestações e imagens que, em vez de espantar os demônios, procuram conviver com eles. Lambe-sujos, Nego Fugido, Cazumbás desmitificam a dicotomia entre o Bem e o Mal. O carnaval, as procissões, as passeatas vociferam urgências sociais e sublinham o desbocado grito que reivindica o que já deveria ser de direito.

# ÊNCIAS

of important battles waged against invisibility and social, political and epistemic inequality – present in the works by Gê Viana and Zahy Guajajara – movements in which art participates through various forms of engagement and critical debate.

The art led by Nino, Véio, Mestre Noza, Mestre Vitalino, Doidão Bahia, and Zé Diabo (José Adário) amalgamates traditions and ancestralities, bursting forth in open-air markets, branching in families which, besides learning a trade, reflect a daily life in transformation. This art arises among various forms of sociability and is visible in settings such as the *terreiros* of Candomblé, in that religion's matrilineal traditions, which are simultaneously a place of worship,

a school and a quilombo. In the Northeast, messianic movements and struggles for independence have foreshadowed historical chapters on a nationwide scale, long before concepts such as racial mixing, anarchy and syncretism problematized, even further, the unequal divisions of class.

Here, the uprisings appear in manifestations and images which, instead of scaring away the demons, seek to live together with them. The festivals of Lambe-Sujos, Nego Fugido, and Cazumbás demystify the dichotomy between good and evil. Carnival, the processions and the marches give voice to social urgencies and underscore the unbridled voice that shouts its demand for what should be a right.





ARTISTAS: [unreadable]

ARTISTAS: [unreadable]

ARTISTAS: [unreadable]







THIAGO MARTINS  
DE MELO, Rasga  
mortalha, 2019.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





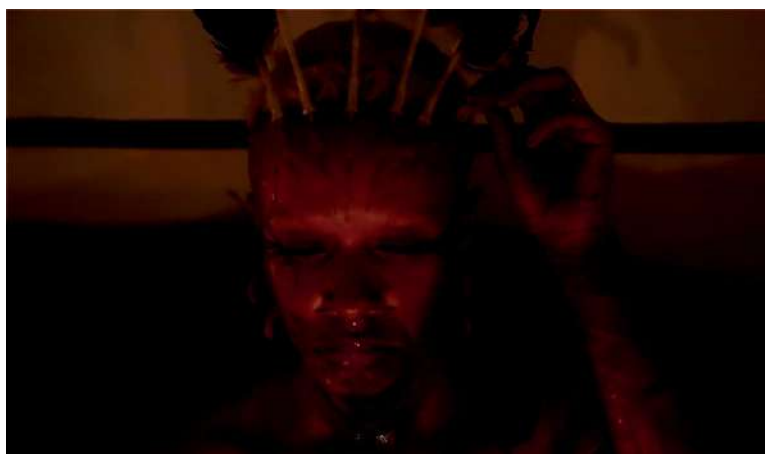
CATARINA DEE  
JAH, Catarina Jah!,  
2019. Foto [Photo]:  
Helô Goes

MAPE –  
MULHERES NO  
AUDIOVISUAL PE,  
Manifesto (Marcha  
das vadias), 2016.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





JOTA MOMBAÇA,  
A gente combinamos  
de não morrer, 2019.  
Fotos [Photos]:  
Darwin Marinho



RAMUSYO  
BRASIL, Maranhão  
669 – Vértebras  
quebradas do  
passado, 2015.  
Frames do vídeo  
[Video frames]





**Saiba como reconhecer lideranças e alimentar o sistema de inteligência da polícia a partir da tática de infiltração.**

-O policial precisa ter, antes de tudo, sensibilidade e inteligência para desempenhar uma tarefa de infiltração.

-É preciso criar estratégias para tentar ao máximo se confundir com os manifestantes.

-Uma vez infiltrado, participar de atos estratégicos e fazer contato com militantes que demonstram opiniões divergentes para obter informações estratégicas.

-Numa situação de tensão, caso o infiltrante ache oportuno, sugira em voz alta alguma ação ilegal e perceba os que reagem com adesão e rejeição para com as atividades ilícitas.

-Fazer contato com ex-manifestantes que abandonaram a causa. Procurar os que estão passando por graves necessidades financeiras.

-Evitar levantar suspeitas, uma vez que os manifestantes possuem códigos e discursos próprios ao movimento.

-É preciso se familiarizar com as palavras chaves utilizadas no movimento.

-Evite fazer perguntas estranhas em contextos inoportunos.

-Caso indagado sobre a atividade de registro, informar que é estudante de mestrado. Os manifestantes valorizam a formação acadêmica.

-Em caso de porte de câmera de vídeo na atividade de registro, chegar na manifestação antes do horário previsto. Iniciar o registro mapeando o rosto dos manifestantes em conversas informais e fundamentalmente registrar os sapatos. Uma vez a manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem a face ou trocarem de camisa, dificilmente eles trocarão os sapatos.

C.º Wann  
BATALHO



GABRIEL  
MASCARO, Não  
é sobre sapatos,  
2014. Frames  
do vídeo [Video  
frames]





JAYME FIGURA,  
Máscaras, s.d.  
[n.d.]. Fotos  
[Photos]: Walter  
Bertotti



ABEL TEIXEIRA,  
Kazumba,  
2018. Foto  
[Photo]: Márcio  
Vasconcelos.

MESTRE  
GALDINO,  
Guariba Milena,  
s.d. [n.d.]. Foto  
[Photo]: Emiliano  
Dantas

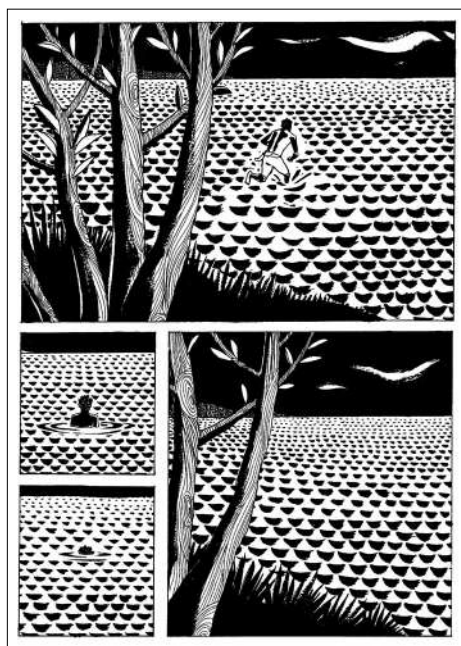
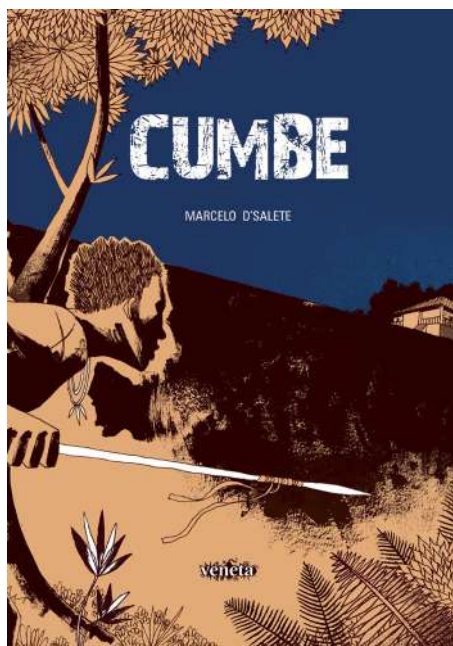




MARIO CRAVO  
JR., Sem título,  
1983. Foto [Photo]:  
Andrew Kemp

**QUILOMBOS** No Brasil, os quilombos se tornaram territórios de luta, onde indivíduos escravizados – fossem fugidos ou alforriados – se reuniam para retomar modos de vida que haviam sido violentados pelo sequestro colonial, reinventando, ali, suas cosmovisões de origens africanas. Além de serem espaços de luta simbólica e política pela liberdade diante da opressão colonial, os quilombos instituíram autonomias econômicas diante desse regime, desenvolvendo agricultura, criação de animais e outras práticas de subsistência, tornando-se, assim, territórios insurgentes. Situados tanto nas cidades quanto em locais distantes dos conglomerados urbanos, os quilombos foram – e continuam sendo – duramente perseguidos pelo Estado, oligarquias e organizações civis racistas.

O quilombo brasileiro mais conhecido fica em Palmares (então capitania de Pernambuco, atual Alagoas). Sob a liderança de figuras como Zumbi e Dandara, no século XVII Palmares era um espaço com organização social e crescimento próspero, desafiando as normas opressoras da colonização. Após sofrer e enfrentar diversos ataques, em 20 de novembro de 1695 Zumbi dos Palmares foi encurralado e assassinado. A data de sua morte é hoje marcada no calendário brasileiro como o Dia da Consciência Negra.



MARCELO  
D'SALETE, Cumbe,  
2014. Fotos do  
artista [Photos by  
the artist]





ADENOR GONDIM,  
Lambe sujo, 2014.  
Foto do artista  
[Photo by the artist]

**QUILOMBOS** In Brazil, the quilombos became territories of struggle, where enslaved individuals – whether runaways or legally freed – gathered to resume ways of life that had been violently taken from them by the colonial kidnappers, reinventing in those communities their cosmovisions of African origins. Besides being spaces of symbolic and political struggle for liberty in face of the colonial oppression, the quilombos instated economic autonomies in relation to the colonial regime, developing agriculture, livestock raising and other practices of subsistence, thus becoming insurgent territories. Located in the cities as well as in places distant from the urban conglomerations, the quilombos were – and continue to be – severely persecuted by the state, oligarchies and racist civil organizations.

The most well-known Brazilian quilombo is in Palmares (founded in what was the captaincy of Pernambuco, currently the state of Alagoas). In the 17th century, under the leadership of figures such as Zumbi and Dandara, Palmares was a space with a prosperous growth and social organization, in defiance to the oppressive standards of the colonization. After suffering and resisting various attacks, on November 20, 1695, Zumbi dos Palmares was cornered and assassinated. The date of his death is marked on the current Brazilian calendar as Black Awareness Day.

# SALVE AS NEGRAS ROTAS DE DESINVENÇÃO DO NORDESTE

## A SALUTE TO THE BLACK ROADS OF DISINVENTING THE NORTHEAST

**N**a primeira vez que perguntaram se ela tinha vontade de sair da Paraíba ela respondeu que não.

Notava-se pelo olhar que a resposta era um revide. A colega de turma, recém-chegada de São Paulo, narrava sempre e sem constrangimento que estava surpresa com o fato de Campina Grande ter linhas de ônibus e de as pessoas não andarem todas de carroça.

O ano era 2003, Campina já tinha mais de 350 mil habitantes. Nada contra carroças, mas é que não daria muito certo.

O pensamento preconceituoso prescinde de uma oportunista falta de senso de realidade para funcionar bem.

Ela andava mesmo era a pé, da casa da avó até a Universidade – uma linha reta com algumas ladeiras. Quarenta minutos de subidas e descidas, pequenas corridinhas para acompanhar o pensamento. Ela pensava andando, e desinventar as coisas deixava rastros de quilômetros.

Empenhada na grande invenção, além da elite sudestina confortavelmente acomodada sobre a própria ignorância, estava a elite local: João, Ariano, Ronaldo; homens brancos que ofereciam ao “nosso povo” um orgulho peculiar.

Escreviam legislações, poesias e ofereciam seus nomes próprios aos lugares públicos. Violência em verso. Até na bandeira escreveram NEGÓ para eternizar a peleja entre os varões paraibanos e os varões em Brasília. Pareciam preocupados com a preservação da “nossa” cultura, e ressentidos das transformações trazidas por uma tal modernidade.

The first time they asked her if she wanted to leave Paraíba she said no.

But her look showed that her response was a comeback. The classmate, recently arrived from São Paulo, always said with all naturalness that she had been surprised to find that Campina Grande had bus lines and the people did not travel by horse-drawn cart.

The year was 2003, Campina already had more than 350 thousand inhabitants. Nothing against horse-drawn carts, but they would not have worked out very well.

Prejudiced thinking requires a “convenient” lack of sense of reality to work well.

She herself traveled on foot, from her grandmother’s house to the university – a straight line with some steep streets. Forty minutes of uphill and downhill stretches, short runs to accompany her thought. She thought while walking, and her disinvention of things left trails kilometers long.

Committed to the great invention, alongside the southeastern elite comfortably ensconced in its own ignorance, was the local elite: João, Ariano, Ronaldo – white men who offered “our people” a peculiar pride.

They wrote legislation, poems and offered their own names to public places. Violence in verse. Even on the flag they wrote NEGÓ [I reject] to eternalize the fight between the big men in Paraíba and the big men in Brasília. They seemed concerned about the preservation of “our” culture, and regretful of the transformations brought by what was hailed as modernity.

Nostalgic, they always built the memory of a certain “Parahyba”... that thing: the plantation, the sugar mill, sugarcane, the whip and all the machinery that propped up the

white bodies as the most skillful in the region.

And the local *coronelista* elite had the desire of being truly white. This is why they needed to translate all the categories of European “high culture,” claiming that their own language was equivalent, and, at the same time, original. They called themselves *armorial*, that colonial aesthetics thing.

But she went about barefoot, she knew that there was a northeast below the Northeast.

The year is 2019, and they still have not stopped the invention. Now it was the progressivist left that found the cause of inventing the Northeast. Emptied of complexity, the Northeast appears like a hopeful response to the fascist context in which we are immersed.

In the last months, she heard great things about a so-called “wise” Northeast that is going to save the country from crisis, she listened to her southeastern friends planning the change and choosing their favorite states.

The problem of substituting the negative fictions by positive ones is that, generally, the stereotyped logic is repeated together with the colonial gesture. No southeasterner residing in the Northeast hopes to fulfill the functions of labor or to occupy the social place reserved for the “Paraiban” who decides to try life in the Southeast.

The year is 2013, and finally she said yes. She had already got to know the northeast below the Northeast, what she needed now was to see it from the outside. She made the crossing, like many before her. It was no longer about the drought, nor about a great and unique opportunity of life. It was about knowing what moves when the black woman moves.

Right at the start of the trip she needed to sit down, she breathed in that rotten sugarcane-plantation stench that plagues stretches of the highways between the cities near hers. The stalks of sugarcane sway when you pass between one row and another of the plantation. Slavery is such a disgrace.

She soon recalled Margarida Maria Alves, a black woman from Paraíba who blazed many paths and refused to consent to the sheer robbery, fighting for the right to the

Saudosistas, edificavam sempre a memória de uma certa “Parahyba”... aquela coisa: fazenda, engenho, cana, chicote e toda a engrenagem que sustentava os corpos alvos como os mais habilidosos da região.

E a elite local coronelista tinha o desejo de ser verdadeiramente branca. Para isso, precisava traduzir todas as categorias da “alta cultura” europeia, afirmando que possuíam uma linguagem equivalente e, ao mesmo tempo, original. Diziam-se *armoriais*, aquilo da estética colonial.

Mas ela andava descalça, sabia que tinha um nordeste embaixo do Nordeste.

O ano é 2019, e ainda não pararam com a invenção. Agora foi a esquerda progressista que achou de inventar o Nordeste. Esvaziado de complexidade, o Nordeste aparece como resposta esperançosa para o contexto fascista no qual estamos enfiados.

Nos últimos meses, ela escutou muitas coisas sobre um tal Nordeste “sabido” que vai salvar o país da crise, ouviu xs amigxs sudestines planejarem a mudança e escolherem seus estados favoritos.

O problema de substituir as ficções negativas por ficções positivas é que, em geral, a lógica estereotipadora se repete junto com o gesto colonial. Nenhum sudestino assentado no Nordeste espera cumprir as funções laborais ou ocupar o lugar social que ele reserva ao “paraíba” que resolve tentar a vida no Sudeste.

O ano é 2013, e finalmente ela disse sim. Já conhecia o nordeste abaixo do Nordeste, precisava agora era ver lá de fora. Fez a travessia, como muitas antes dela. Não era mais sobre seca, nem sobre uma grande e única oportunidade de vida. Era sobre saber o que se move quando a preta se move.

Já de saída precisou sentar, traguou fundo aquele cheiro podre da plantação de cana que empestieia alguns bons quilômetros das estradas entre as cidades perto da dela. O canavial balança quando você passa entre uma fileira e outra da plantação. Que desgraça a escravidão.





land for those who worked on it. She listened when Margarida said, “We have fear, but we don’t use it.” Until today she remembers to not use fear in order to keep walking.

Upon her arrival, no one saw her: “There aren’t a lot of black people in Paraíba, right?! Tell the truth, you’re Bahian.”

Luckily, she carried with her a bag full of sunshine, a present from Cátia de França. When she heard Cátia’s singing she knew that the Paraíba that she had left behind would always be in front of her; because our land is like past time – one never goes completely back, but even so it is impossible to stop heading in its direction.

Every time the bag explodes, the flames spread. The future that comes out of the bag shines as much as it dazzles, orange like the fire of a St. John’s Day festival, it hastens the destruction of Northeast and Southeast. And it was with blind eyes that she was able to see the older routes. In order to follow the trails, she needed to move like Sebastiana da Costa, the ancestor who taught her to walk among the plantation without making a single leaf flutter.

And when she learned, the fiction crumbled completely. She was not northeast of anything. That northeast below the Northeast is what was everywhere. Invisible, for most people, but it made its appearances there. It was nearly always by the sound of the spoken word that it connected.

And in this way the work of the black women from Paraíba continued. Although few can hear their echoes, they persevered in the work of walking and escaping.

Lembrou logo de Margarida Maria Alves, preta paraibana que traçou muitas rotas e que se negou a consentir com o próprio roubo, lutando pelo direito à terra para aqueles que nela trabalhavam. Ela escutou quando Margarida disse que “medo a gente tem, mas não usa”. Até hoje ela lembra de não usar o medo para seguir caminhando.

Chegando, não foi vista: “Não tem muitos negros na Paraíba, né?! Fala a verdade, você é baiana”.

Por sorte, carregava com ela um saco cheio de sol, presente de Cátia de França. Quando ouvia a cantoria de Cátia sabia que a Paraíba que ela tinha deixado estaria sempre adiante dela; porque a terra da gente é como o tempo passado – nunca se retorna por completo, ainda assim não é possível parar de seguir em sua direção.

Toda vez que o saco explode, as chamas se alastram. O futuro que sai do saco brilha tanto que encandeia, alaranjado como o fogo junino, acelera a destruição de Nordeste e Sudeste. E era cega dos olhos que ela conseguia perceber as rotas mais antigas. Para seguir os rastros precisava mover-se como Sebastiana da Costa, a ancestral que a ensinou a caminhar por entre a plantação sem balançar nenhuma folha.

E quando aprendeu, a ficção ruiu de vez. Ela não estava a nordeste de nada. Aquele nordeste embaixo do Nordeste é que estava em todos os lugares. Invisível, para a maioria, mas fazia lá suas aparições. Era quase sempre pelo som da palavra dita que se conectava.

E assim continuou o trabalho das pretas paraibanas. Embora poucos possam ouvir seus ecos, elas perseveraram no trabalho de caminhar e escapar.

**CÍNTIA GUEDES** nasceu em Campina Grande (PB) em 1984, e em seis anos de moradia a Bahia lhe rendeu régua e compasso. Hoje vive e trabalha no Rio de Janeiro, é professora substituta da Escola de Belas Artes da UFRJ, escreve, performa e pesquisa sobre como viver juntas.

**CÍNTIA GUEDES** was born in Campina Grande (PB) in 1984, and six years of living in Bahia gave her the box of tools needed to cope with life. Now she lives and works in Rio de Janeiro, she is a substitute professor at the School of Fine Arts/Federal University of Rio de Janeiro, she writes, performs and researches about how to live together.

**ABEL TEIXEIRA**

Viana (MA), 1939; reside em São Luís (MA)

**Kazumba**, 2018; tecido, lantejoulas; 34 × 45 × 28 cm cada (3 máscaras)

**ABELARDO DA HORA**

São Lourenço da Mata (PE), 1924; Recife (PE), 2014

**Meninos do Recife**, 1962; nanquim sobre papel; 45 × 33 cm cada (6 desenhos)

Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)

**ABERALDO SANTOS (ABERALDO SANDES COSTA LIMA)**

Ilha do Ferro (AL), 1960; reside na Ilha do Ferro (AL)

**Mulungu**, 2018; moringa cerâmica com mulungu e base em pereiro/jaqueira; 163 × 42 × 33 cm

**Sem título**, 2018; escultura em madeira amburana; 32 × 16 × 15,5 cm

**Sem título**, 2018; esculturas em madeira amburana; 22,5 × 13 × 17 cm | 31 × 9,5 × 14 cm | 30 × 20 × 18 cm (3 obras)

**ABRAHAM PALATNIK**

Natal (RN), 1928; reside no Rio de Janeiro (RJ)

**Objeto cinético KK-9a**, 1966/2009; madeira, motor, fôrmica e aço; 61 × 98 × 17 cm  
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler

**ADENOR GONDIM**

Rui Barbosa (BA), 1950; reside em Salvador (BA)

**Lambe sujo**, 2014; 4 fotografias; 30 × 50 (2 imagens) e 75 × 50 cm (2 imagens)

Acervo do artista

**ADLER MURADA**

Teresina (PI), 1986; reside em Bruxelas (Bélgica)

**Projeto 14 Bis**, 2016; cordel; 59,4 × 42 cm

Acervo do artista

**TransBrasil**, 2016; sublimação sobre tecido de algodão; 160 × 112 cm

Acervo do artista

**Devir tibira**, 2018; impressão em

papel; 118,9 × 84,1 cm  
Acervo do artista

**ALAN ADI**

Aracaju (SE), 1986; reside em Salvador (BA)

**Nordeste é ficção**, 2014; mobiliário e impressões (instalação);

dimensões variadas

Acervo do artista

**Proibido cochilar, vol. II**, 2019;

pintura e impressões (instalação); dimensões variadas

Acervo do artista

**ALCIONE ALVES**

Recife (PE), 1989; reside no Recife (PE)

**Teile e zaga do passinho**, 2019; vídeo, 60"

Acervo do artista

**ALDEMIR MARTINS**

Ingazeiras (CE), 1922; São Paulo (SP), 2006

**Fabiano – Vidas Secas, de Graciliano Ramos**, 1963;

nanquim sobre papel; 50 × 40 cm

Acervo particular

**ALMANDRADE**

São Felipe (BA), 1953; reside em Salvador (BA)

**Sem título**, 1976; nanquim sobre papel Canson; 31 × 22,5 cm

Acervo José Caetano Lacerda

**Sem título**, 1979; tinta acrílica sobre tela e madeira; 31 × 47 cm

Acervo Galeria Baró

**Sem título (protótipo)**,

1979/1988/2015; tinta acrílica sobre madeira; 280 × 38 × 106 cm

Acervo Galeria Baró

**Sente-se**, 1983; tinta acrílica sobre madeira, elástico; 61,5 × 42 × 66 cm

Acervo Galeria Baró

**ALOISIO MAGALHÃES**

Recife (PE), 1927; Pádua (Itália), 1982

**Cartilhas de alfabetização**, 1962; impressão em offset; 27,5 × 16,5 cm (fechado)

Acervo Clarice Magalhães

**AMANDA MELO DA MOTA**

São Lourenço da Mata (PE), 1978; reside em São Paulo (SP)

**Cadernos da série “Sal é mar”**, 2009–2011; caderno de artista (lápiz aquarelável sobre papel); 43 × 63 cm

Acervo da artista

**Série “Sal é Mar”**, 2009–2011;

lápiz aquarelável sobre papel aquarela; 51 × 37 cm | 51 × 36,5 cm | 57 × 39,5 cm (3 desenhos)

Acervo da artista

**Série “Sal é Mar”**, 2009–2011;

fotografia; 21 × 14,8 cm

Acervo da artista

**ANA LIRA**

Caruaru (PE), 1977; reside no Recife (PE)

**... sobre um sentir insurgente**, 2017

(em andamento); *site specific*;

220 × 160 cm

Coleção da artista

**ANTONIO BANDEIRA**

Fortaleza (CE), 1922; Paris (França), 1967

**Autorretrato na garrafa**, 1945; óleo

sobre tela; 107 × 77 cm

Coleção Governo do Estado do Ceará

**Nordeste**, 1952; óleo sobre tela;

78,1 × 58,3 cm

Museu de Valores do Banco

Central do Brasil

[Por questões logísticas, a obra

não integrou a exposição, mas está reproduzida neste catálogo.]

**ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO**

Japarutaba (SE), 1909 ou 1911;

Rio de Janeiro (RJ), 1989

**Manto da apresentação**, s.d.;

costura, bordado, escrita;

118,5 × 141,2 × 5 cm

Coleção Museu Bispo do Rosário

Arte Contemporânea, Prefeitura da

Cidade do Rio de Janeiro

**ARTHUR DOOMER**

Teresina (PI), 1984; reside em Teresina (PI)

**Escuro**, 2019; técnica mista;

14,8 × 21 cm

Acervo do artista

**Sem título**, 2019; impressão

serigráfica sobre tecido de algodão;

100 × 50 cm

Acervo do artista

**Sem título**, 2019; pincel atômico

sobre papel; 100 × 50 cm

Acervo do artista  
**Sem título**, 2019; emulsão serigráfica sobre poliéster; 100 × 50 cm  
Acervo do artista

#### ARTHUR SCOVINO

São Gonçalo (RJ), 1980; reside em São Paulo (SP)  
**Caboclo dos Afritos – São Jorge Elevador**, 2014–2019; instalação e pôsteres; dimensões variadas  
Acervo do artista

#### AUTOR DESCONHECIDO

**Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha: Uma revolução baiana)**, 2006; a partir de original de Rogério Duarte; desenho; 59 × 90 cm  
Acervo Cinemateca Brasileira

#### AUTOR DESCONHECIDO

**Barravento (Glauber Rocha: Uma revolução baiana)**, 2006; a partir de original de Calasans Neto; desenho; 59 × 88 cm  
Acervo Cinemateca Brasileira

#### AUTORES DESCONHECIDOS

**Malas de viagem**, datas variadas; técnicas variadas; dimensões variadas  
Coleção Museu da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

#### AYRSON HERÁCLITO

Macaúbas (BA), 1968; reside entre Cachoeira e Salvador (BA)  
**Divisor III**, 2001; objeto composto por aquário de vidro, água, sal grosso e azeite de dendê; 60 × 220 × 20 cm  
Acervo Portas Vilaseca Galeria

#### AYRSON HERÁCLITO, IURI PASSOS E KABO DUKA

AYRSON HERÁCLITO  
Macaúbas (BA), 1968; reside entre Cachoeira e Salvador (BA)  
IURI PASSOS  
Salvador (BA), 1980; reside em Salvador (BA)  
KABO DUKA  
Salvador (BA), 1976; reside em Salvador (BA)  
**Ijú Mimó**, 2019; bailarinos; Inaírcira Falcão e Negrizu Santos; videoinstalação em dois canais  
Acervo do artista

#### BÁRBARA WAGNER E BENJAMIN DE BURCA

BÁRBARA WAGNER  
Brasília (DF), 1980; reside no Recife (PE)  
BENJAMIN DE BURCA  
Munique (Alemanha), 1975; reside no Recife (PE)  
**Edifício Recife**, 2013; jato de tinta sobre papel de algodão; 38 × 54 cm cada (22 trípticos)

Cortesia Fortes D’Aloia & Gabriel,  
São Paulo/Rio de Janeiro  
**Faz que vai**, 2015; vídeo em 2K, HD, color, sound, 16:9, 12’  
Cortesia Fortes D’Aloia & Gabriel,  
São Paulo/Rio de Janeiro

#### BRUNO FARIA

Recife (PE), 1981; reside entre São Paulo (SP) e Recife (PE)  
**Paisagem 97,5 FM**, 2013; escultura sonora  
Acervo do artista  
**Lembranças de paisagem | Nordeste**, 2019; gravura e pintura sobre tecido; 30 × 60 × 5 cm cada (9 bandeiras)  
Acervo do artista

#### CACÁ DIEGUES

Maceió (AL), 1940; reside no Rio de Janeiro (RJ)  
**Quilombo**, 1986; impressão em papel; 117 × 74 cm  
Acervo Luz Mágica Produções Audiovisuais Ltda.

#### CAETANO DIAS

Feira de Santana (BA), 1959; reside em Salvador (BA)  
**Delírios de Catharina**, 2007; açúcar mascavo, madeira, sangue bovino estabilizado/consolidado com resina de poliéster e ferro; 70 × 120 × 170 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

#### CANDIDO PORTINARI

Brodowski (SP), 1903; Rio de Janeiro (RJ), 1962  
**Retirantes**, 1944; óleo sobre tela; 190 × 180 cm  
Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
Doação Assis Chateaubriand, 1948 – MASP.00324

#### CARLOS MÉLO

Riacho das Almas (PE), 1969; reside no Recife (PE)  
**Corpo barroco**, 2011; neon; 100 × 100 cm  
Galeria Kogan Amaro  
**Extravio ameríndio**, 2014/2017; neon; 31 × 180 × 18 cm  
Galeria Kogan Amaro

#### CARYBÉ (HÉCTOR JULIO PÁRIDE BERNABÓ)

Lanús (Argentina), 1911; Salvador (BA), 1997  
**Oxum**, 1990; entalhe sobre madeira (cedro) com incrustações; 260 × 120 cm  
Acervo Família Bernabó – Carybé

#### CATARINA DEE JAH

Recife (PE), 1978; reside no Recife (PE)  
**Catarina Jah!**, 2019; instalação

(intervenção em utensílios domésticos, serigrafia); dimensões variadas  
Acervo da artista

#### CELSO BRANDÃO

Maceió (AL), 1951; reside em Maceió (AL)  
**Bloco de sujos**, 1992; fotografia; 52 × 70 cm  
Acervo do artista  
**Bloco de sujos “Pompom e Ferrugem”**, 1992; fotografia; 52 × 70 cm  
Acervo do artista  
**Mascarados no carnaval**, 1997; fotografia analógica/impressão em nitrato de prata sobre papel fotográfico; 64 × 51 cm cada (tríptico)  
Acervo Fabio Settimi

#### CHICO ALBUQUERQUE

Fortaleza (CE), 1917–2000  
**Série “Mucuripe”**, 1952; fotografias; 39 × 55 cm cada (5 imagens)  
Acervo Instituto Cultural Chico Albuquerque

#### CHICO DA SILVA

Alto Tejo (AC), 1910; Fortaleza (CE), 1985  
**Sem título**, 1943; guache sobre papel; 50 × 47 cm  
Coleção Governo do Estado do Ceará  
**Sem título**, s.d.; guache sobre papel; 53,7 × 38,2 cm  
Coleção Governo do Estado do Ceará  
**Sem título**, 1943; guache sobre papel; 37 × 52 cm  
Coleção Governo do Estado do Ceará

#### CHRISTINA MACHADO

Belém (PA), 1957; reside no Recife (PE)  
**Só meu**, 2016; fotografia com texto; dimensões variadas  
Acervo da artista  
**1, 2, 3... 33**, 2016–2019  
Vestígios da performance “A força”, realizada em maio de 2019, no Sesc 24 de Maio; tecido, cerâmica e ferro; dimensões variadas  
Acervo da artista  
**Tem que ser assim?**, 2019; vídeo, 3’10”  
Acervo da artista

#### CÍCERO

Monteirópolis (AL), 1979; reside em Monteirópolis (AL)  
**Escultura de jogadores**, s.d.; escultura em madeira; 111 × 22 × 13 cm | 104 × 20 × 23 cm (2 obras)

#### CÍCERO DIAS

Escada (PE), 1907; Paris (França), 2003

**Sem título**, 1943; óleo sobre tela; 92 × 82 cm  
Acervo Thomaz Lobo/BHL

#### CLÁUDIO COSTA

São Luís (MA), 1963; reside em São Luís (MA)

**O conforto dos pesadelos**, 2016; mosquito, asa de urubu, sisal, tinta de mangue vermelho e puxador de cortina; 200 × 60 cm  
Acervo do artista

**Sr. das rosas**, 2017; madeira, ceta de animal, espora, viseira de montaria, rosas de metal, sisal, tinta de casca de mangue vermelho, asa de urubu; 200 × 40 cm  
Acervo do artista

#### CLEITON

Teresina (PI), 1988; reside em Teresina (PI)

**Pescador no barco**, 2018; cerâmica manual natural; 33 × 23 × 57 cm

#### COLETIVO ORA

(RAFA DINIZ E CABALLERO)

Criação do coletivo: 2017

RAFAEL DINIZ

Crato (CE), 1985; reside no Crato (CE)

AURORA CABALLERO

João Pessoa (PB), 1992; reside em João Pessoa (PB)

**Casi dieciocho dientes negros**, 2018; videoinstalação, 7'24"  
Acervo dxs artistxs

#### COOPERATIVA DE BORDADEIRAS DE ILHA DO FERRO

Ilha do Ferro (AL)

**Bordados boa-noite**, 2018–2019; tecido e linha; dimensões variadas

#### CRISTIANO LENHART

Itaara (RS), 1975; reside no Recife (PE)

**Polvorosa**, 2012; videoinstalação, 2'50"

Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro

**Vermelho #1, #3 e #4**, 2014; litogravura; 100 × 70 cm cada (3 obras)

Acervo particular

**Vermelho #2**, 2014; litogravura; 100 × 70 cm

Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro

**Pau-bonito**, 2015; esculturas de madeira; 90 cm × Ø 6 cm cada (6 obras)

Acervo do artista

#### DALTON PAULA

Brasília (DF), 1982; reside em Goiânia (GO)

**Canção das abelhas**, 2018; óleo sobre tela; 130 × 296 cm  
Acervo Buarque Leite

#### DANIEL SANTIAGO

Garanhuns (PE), 1939; reside no Recife (PE)

**Brasil é meu abismo**, 1982; fotos: Sérgio Lobo; fotografia; 70 × 50 cm  
Acervo do artista

**Declaração universal dos direitos dos robôs**, 2019; vídeo, 7'  
Acervo do artista

**Verzuimd Braziel**, 2019; vídeo

registro da performance realizada em maio de 2019, no Sesc 24 de Maio  
Acervo do artista

#### DAVI RODRIGUES

Cachoeira (BA), 1968; reside em Cachoeira (BA)

**Bichos e frutas do Recôncavo Baiano** (Jaca de pobre, Ingá,

Jenipapo, Cobra-verde ou Cobra-espada, Teiú, Baba-de-boi, Peixe-agulha, Vaza-maré, Rosário de licuri, Pé de jaca, Ninho de querrequechel, Judá babão), 2010; tinta acrílica sobre papel; 32 × 47,5 cm cada (12 imagens)  
Acervo do artista

#### DELSON UCHÔA

Maceió (AL), 1956; reside em Maceió (AL)

**Pintura habitada**, 2016; pele-pigmento (barro, resina e tinta acrílica) sobre plástico; 400 × 400 × 400 cm  
Estúdio de Arte Delson Uchôa Ltda.

#### DIAS & RIEDWEG

MAURICIO DIAS

Rio de Janeiro (RJ), 1964; reside no Rio de Janeiro (RJ)

WALTER RIEDWEG

Lucerne (Suíça), 1955; reside no Rio de Janeiro (RJ)

**Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos**, 1998; videoinstalação, 29'32"  
Acervo dos artistas. Cortesia Galeria Vermelho

#### DOIDÃO BAHIA (JOSÉ CARDOSO ARAUJO)

Cachoeira (BA), 1950; Salvador (BA), 2017

**Bebê do futuro**, s.d.; escultura em madeira; 170 × 150 cm  
Acervo da família

#### DONA MORENA (BERNADETTE ROSÁLIA TEIXEIRA)

Ilha do Ferro (AL), 1926; reside na Ilha do Ferro (AL)

**Boneca de cabelo vermelho**, 2018; tecido e madeira; 42 × 9 × 11 cm  
**Bonecas**, 2018; tecidos e linhas variados; 50 × 20 cm cada (3 bonecas)

**Casal de pretos**, 2018; tecido e madeira; 73 × 14 × 7 cm | 77 × 13 × 8 cm (2 bonecas)

#### EFRAIN ALMEIDA

Boa Viagem (CE), 1964; reside no Rio de Janeiro (RJ)

**Flock of hummingbirds**, 2019; bronze policromado; 13 × 8 × 12 cm cada (10 peças)  
Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo/Rio de Janeiro

#### ELIELSON SAYARA

Teresina (PI), 1984; reside em Teresina (PI)

**Terússia**, 2011; vídeo, 5'24"  
Acervo do artista

**Yolanda**, 2018; vídeo (websérie de 16 episódios), 20" a 5'  
Acervo do artista

#### EMANOEL ARAÚJO

Santo Amaro (BA), 1940; reside em São Paulo (SP)

**Gravura de armar**, 1972; xilogravura; 70 × 100 cm  
Acervo Carlos Magno Bonfim  
**Suite África II**, 1977; xilogravura em cores; 76 × 113,8 cm  
Coleção MAM, Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo – Panorama 1977

#### EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO

Recife (PE)

DANIEL SANTIAGO

Garanhuns (PE), 1939; reside no Recife (PE)

PAULO BRUSCKY

Recife (PE), 1949; reside no Recife (PE)

**A arte é a última esperança**, 1983; fotografia sobre papel; 18 × 23,5 cm  
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler

#### FALVES SILVA

Cacimba (PB), 1943; reside em Natal (RN)

**Sem título, da série "Sinais"**, 2006–2007; colagem e caneta nanquim sobre papel kraft; 48 × 33 cm cada (3 obras)  
Acervo Galeria Superfície

#### FERNANDO RODRIGUES (SEU FERNANDO DA ILHA DO FERRO)

Ilha do Ferro (AL), 1928–2009

**Sem título**, 2000; entalhe sobre madeira; 115 × 30 × 43 cm  
Acervo Galeria Karandash  
**Sem título**, 2002; escultura em madeira; 56 × 42 × 106 cm  
Acervo Galeria Karandash

#### FERREIRA GULLAR

São Luís (MA), 1930; Rio de Janeiro (RJ), 2016

**Poema sujo e poemas visuais**, 2005; vídeo, 108'  
Acervo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

#### FILIPE ACÁCIO

Fortaleza (CE), 1985; reside em



São Paulo (SP)

**A torre, a pedra, o muro**, 2014; video performance, 19'10"  
Acervo do artista

### FRANCISCO DE ALMEIDA

Crateús (CE), 1962; reside em Fortaleza (CE)

**Criação do sol dourado**, s.d.; xilogravura; 149 × 111,5 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte Cultura – IDM

**Pavão misterioso**, s.d.; xilogravura; 151 × 112 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte Cultura – IDM

### GABRIEL MASCARO

Recife (PE), 1983; reside no Recife (PE)

**Doméstica**, 2012; videoinstalação em 4 canais (documentário, vídeo HD, cor, estéreo); 75' (divididos em 7 vídeos)

Acervo do artista

**Não é sobre sapatos**, 2014; vídeo e documento, 14'29"

Acervo do artista

### GÊ VIANA

Santa Luzia (MA), 1988; reside em São Luís (MA)

**Paridade**, 2017; lambe-lambes; 198 × 100 cm cada (6 imagens)  
Acervo da artista

### GÊ VIANA E MÁRCIA DE AQUINO

GÊ VIANA

Santa Luzia (MA), 1988; reside em São Luís (MA)

MÁRCIA DE AQUINO

São Luís (MA), 1986; reside em São Luís (MA)

**Corpografias do pixo**, 2019; vídeo, 7'

Acervo da artista

### GILBERTO FREYRE

Recife (PE), 1900–1987

**Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**, 1933; publicação (1ª ed.); 14,5 × 21,5 cm  
Coleção particular

**Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil**, 1936; publicação (1ª ed.); 14,5 × 22,5 cm  
Coleção particular

**Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil**, 1937; publicação (1ª ed. em 1925); 14 × 22 cm  
Coleção particular

### GILVAN SAMICO

Recife (PE), 1928–2013

**Comedor de folhas**, 1962;

xilogravura; 48 × 42,7 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

**A traição**, 1964; xilogravura; 34,7 × 39 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

**O fazedor da manhã**, 1982; xilogravura; 57,5 × 70,5 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

**A queda**, 1992; xilogravura; 35,7 × 20,2 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

**Criação das sereias – alegoria barroca**, 2002; xilogravura; 44 × 52,5 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

**A ascensão**, 2004; xilogravura; 93 × 53 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam)

### GLAUBER ROCHA

Vitória da Conquista (BA), 1939; Rio de Janeiro (RJ), 1981

**Maranhão 66**, 1966; vídeo, 10'

Acervo Cinemateca Brasileira

### GOYA LOPES

Salvador (BA), 1954; reside em Salvador (BA)

**Sentidos afro-baianos** (Visão ancestral/Olfato memória/Tato essencial/Audição e musicalidade baiana/Paladar afro-baiano), 2017; *silk screen* sobre algodão; 300 × 100 cm cada (5 peças)  
Acervo da artista

### GUIOMAR MARINHO

Rio Negro (PR), 1932; reside em Fortaleza (CE)

**Sem título**, 1973; tapeçaria;

205 × 160 cm  
Coleção Governo do Estado do Ceará

### HELOÍSA JUAÇABA

Guaramiranga (CE), 1926;

Fortaleza (CE), 2012

**Série “Relevos”**, 1982; barbante e madeira/pintura; 54 × 110 cm  
Acervo Banco do Nordeste

### IEDA OLIVEIRA

Santo Antônio de Jesus (BA), 1969; reside em Salvador (BA)

**Raid das moças**, 2009–2014; vídeo, 20'59"

Acervo da artista

### ISABELA STAMPANONI

Recife (PE), 1975; reside no Recife (PE)

**Ligeiro movimento em fluxos quentes ressonantes**, 2019;

tinta acrílica sobre lona náutica; 200 × 1200 cm

Acervo da artista

**Nordeste fluante**, 2019; técnica mista sobre mesa de madeira dobrável; 60 × 60 × 70 cm  
Acervo da artista

### J. CUNHA

Salvador (BA), 1948; reside em Salvador (BA)

**Simbolismo do cangaço**, 2019; tinta acrílica sobre tela sintética; 88,5 × 66,5 cm

Acervo do artista

**Ventre fértil do mundo**, 2001; impressão sobre tecido de algodão; 166 × 120 cm

Acervo do artista

### JARID ARRAES

Juazeiro do Norte (CE), 1991; reside em São Paulo (SP)

**Cordéis**, 2017; publicação;

15 × 10,5 cm cada (55 córdeis)

Coleção particular

### JASSON GONÇALVES DA SILVA

Belo Monte (AL), 1961; reside em Belo Monte (AL)

**Carranca**, s.d.; escultura em

madeira; 110 × 23 × 29 cm

**Carranca**, s.d.; escultura em

madeira; 93 × 26 × 27 cm

### JAYME FYGURA (JAIME ANDRADE ALMEIDA)

Cruz das Almas (BA), 1951; reside em Salvador (BA)

**Máscara**, s.d.; objeto escultórico em materiais diversos; 53 × 30 × 26 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

**Máscara**, s.d.; escultura em metal; 38 × 34 × 39 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

**Sem título**, s.d.; escultura em ferro;

57 × 46 × 62 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

**Sem título**, s.d.; escultura em ferro;

45 × 43,5 × 10 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

**Roupa**, déc. 1980; objeto

escultórico em materiais diversos;

180 × 100 × 50 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

**CD Jayme Fygura e The Farpa**

**Band**, 2015

Coleção particular

**Jayme Fygura**, 2015; Francilins

(organização); publicação;

27,9 × 20,7 cm

Coleção particular

**Máscara**, 2018; objeto escultórico;

35 × 33 × 33 cm

Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

### JEAN-PIERRE CHABLOZ

Lausanne (Suíça), 1910; Fortaleza (CE), 1984

**Imagens dos soldados da**

**borracha e suas rotinas**, c. 1943;

impressão fotográfica; dimensões

variadas

Acervo Museu de Arte da

Universidade Federal do Ceará (MAUC)  
**Mais borracha para a vitória**, 1943; litogravura sobre papel; 90 × 70 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)  
**Vai também para a Amazônia**, 1943; litogravura sobre papel; 109 × 68 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)  
**Vida nova na Amazônia**, 1943; litogravura sobre papel; 100 × 66 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)

### JOÃOSINHO TRINTA

São Luís (MA), 1933–2011  
**Ratos e urubus, larguem minha fantasia**, 1989; foto: Ricardo Leon/ Agência O Globo (Desfile da Escola de Samba “Beija-Flor de Nilópolis”); fotografia; 67 × 50 cm  
Acervo Agência O Globo  
**Ratos e urubus, larguem minha fantasia**, 1989; foto: Arthur Cavalieri/Agência O Globo (Desfile da Escola de Samba “Beija-Flor de Nilópolis”); fotografia; 65 × 94 cm  
Acervo Agência O Globo

### JOAQUIM DO REGO MONTEIRO

Recife (PE), 1903; Paris (França), 1934  
**América do Sul**, 1927; óleo sobre tela; 73 × 92 cm  
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)

### JOMARD MUNIZ DE BRITTO

Recife (PE), 1937; reside no Recife (PE)  
**Vivencial diversiones**, 1974; vídeo, 12'16”  
Acervo do artista  
**O palhaço degolado**, 1977; vídeo, 9'21”  
Acervo do artista

### JONATHAS DE ANDRADE

Maceió (AL), 1982; reside no Recife (PE)  
**ABC da cana**, 2014; impressão fotográfica sobre papel; 30 × 35 cm cada (26 imagens)  
Coleção Museu de Arte do Rio (MAR)/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro [Obra inspirada em 3 imagens de Luis Jardim, também expostas]; 3 × 4,5 cm | 21,5 × 30 cm | 21,5 × 12,4 cm  
Acervo digital do CEHIBRA/FUNDAJ  
**O caseiro**, 2016; vídeo, 8'  
Coleção do artista. Cortesia Galeria Vermelho  
**O peixe**, 2016; filme 16mm

digitalizado em 2k, 37"  
Coleção do artista. Cortesia Galeria Vermelho

### JOSÉ CARLOS

Bacabal (MA), 1977; reside em Teresina (PI)  
**Cabeleireiro**, 2017; cerâmica; 44 × 15 × 14,5 cm  
**Carpinteiro**, 2017; escultura em argila; 44 × 15 × 14,5 cm

### JOSÉ CLÁUDIO

Ipojuca (PE), 1932; reside no Recife (PE)  
**Composição com restos de um mesmo carimbo** (v. História de um carimbo 15/maio/69), 1969; nanquim sobre papel; 49 × 69 cm  
Coleção Daniel Maranhão  
**Dizer: q ama maltrata é papo de q não ama**, 1969; pintura sobre eucatex; 50 × 40 cm  
Galeria Base  
**História de um carimbo** (maio/69), 1969; nanquim sobre papel; 50 × 70 cm  
Coleção Daniel Maranhão  
**Sofrimento não serve para nada**, 1969; pintura sobre eucatex; 40 × 50 cm  
Galeria Base  
**Livro de colagens, desenhos e carimbos n. 1**, 1970; carimbos, desenhos e colagens; 34 × 26 cm  
Galeria Base

### JOSÉ RUFINO

João Pessoa (PB), 1965; reside em João Pessoa (PB)  
**Tardius**, 2012; tinta acrílica sobre folhas de dicionários, com assemblage de mobiliário de época; 140 × 108 cm  
Coleção Daniel Maranhão  
**Tardius**, 2012; tinta acrílica sobre folhas de dicionários, com assemblage de mobiliário de época; 140 × 108 cm  
Galeria Base e Coleção Daniel Maranhão  
**Sacer**, 2015; tripé e peças de madeira da antiga Usina Santa Teresinha; 60 × 60 × 220 cm  
Acervo do artista

### JOSÉ TARCÍSIO RAMOS

Fortaleza (CE), 1941; reside em Fortaleza (CE)  
**Um anjo na contramão**, 1972; foto: Sebastião Barbosa; fotografia; 94 × 74 cm cada (2 imagens)  
Acervo do artista  
**Golpe**, 1973; madeira, aço, tijolo cerâmico; 36 × 30 × 29 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM  
**Kaosmos**, 1993; tinta acrílica sobre cartão; 106,5 × 87 cm  
Acervo do artista

### JOSUÉ DE CASTRO

Recife (PE), 1908; Paris (França), 1973  
**Geografia da fome**, 1949; publicação (1ª ed.); 14,5 × 20,5 cm  
Coleção particular

### JOTA MEDEIROS

João Pessoa (PB), 1958; reside em Natal (RN)  
**Ars poética**, 2014; publicação (Sol Negro Edições); 16,5 × 23,5 cm  
Coleção particular

### JOTA MOMBAÇA

Natal (RN), 1991; nômade  
**A ferida colonial ainda dói, vol. 9: Honey babe**, 2017; documentos da imigração; dimensões variadas  
Acervo do artista  
**A gente combinamos de não morrer**, 2019; colaboração: Adrielle Rezende, Ana Giza, Cintia Guedes, João Nin, Michelle Mattiuzzi e Paulet Lindacelva; performance/resíduo de performance realizada em maio de 2019, na Casa do Povo (SP); 400 × 500 cm  
Acervo do artista

### JULIANA NOTARI

Recife (PE), 1975; reside no Recife (PE)  
**Mimoso**, 2014; videoperformance, 5'16”  
Acervo do artista  
**Soledad**, 2014; vídeo, 15'  
Acervo do artista

### JURACI DÓREA

Feira de Santana (BA), 1944; reside em Salvador (BA)  
**Projeto Terra – Escultura do canto da cerca**, 2002; foto das instalações; 47 × 70 cm  
Acervo do artista

### KAICK & ALLAN

ALISSON KAICK RODRIGUES FREITAS  
Itubera (BA), 1994; reside em Cachoeira (BA)  
ALLAN CONCEIÇÃO DA SILVA  
Jaguaribe (BA), 1994; reside em Cachoeira (BA)  
**Baculejo I e II**, 2017; fotografia digital; 90 × 60 cm  
Acervo do artista

### KÁTIA MESEL

Recife (PE), 1948; reside no Recife (PE)  
**Rarucorp Oçapse Mu**, 1972; impressão gráfica sobre papel Carmem, encadernação em espiral, capa com marmorização e impressão em *silk screen*; 13 × 29 cm  
Acervo Arrecife Produções

### LENO

Pão de Açúcar (AL), 1983. Reside

em Pão de Açúcar (AL)  
**Peixe-sapo**, 2018; escultura em madeira imburana; 20 × 27 × 55 cm

**Piranha São Francisco**, 2018; escultura em madeira imburana; 16 × 15 × 57 cm

**Tubarito**, 2018; escultura em madeira imburana; 20 × 27 × 55 cm

#### LEONILSON

Fortaleza (CE), 1957; São Paulo (SP), 1993

**Montanha sob a neve**, s.d.; bordado sobre voile; tecido, linha, bijuterias; 140 × 140 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

Doação Família Bezerra Dias/  
Projeto Leonilson, 2005

#### LETÍCIA PARENTE

Salvador (BA), 1930; Rio de Janeiro (RJ), 1991

**Preparação I**, 1975; vídeo, 6'  
Coleção particular da família de Letícia Parente

**Preparação II**, 1976; vídeo, 7'  
Coleção particular da família de Letícia Parente

**Nordeste**, 1981; vídeo, 3'  
Coleção particular da família de Letícia Parente

#### LOUCO FILHO

Muritiba (BA), 1961; reside em Cachoeira (BA)

**Orixás**, s.d.; entalhe em madeira;

Exu; 25,5 × 5 × 3 cm |

Ogum; 25 × 5,5 × 3,5 cm |

Oxossi; 25 × 5 × 3,5 cm |

Logum-Edé; 29 × 5,5 × 4 cm |

Omolu; 23 × 5 × 3,5 cm |

Oxumaré; 20,5 × 6 × 5,5 cm |

Nanan; 21 × 5,5 × 3,5 cm |

Obá; 19,5 × 5,5 × 6 cm |

Euá; 20 × 5,5 × 4,5 cm |

Yansã; 20 × 6 × 6 cm |

Xangô; 26 × 6,5 × 4 cm |

Oxum; 23 × 6 × 4 cm |

Yemanjá; 23 × 6 × 4 cm |

Oxalufã; 19,5 × 5 × 6 cm

#### LOURIVAL CUQUINHA

Olinda (PE), 1975; reside entre Recife (PE) e São Paulo (SP)

**Sumidouro Nordeste**, 2013; madeira, luz, vidro e impressões de cartão magnético; 100 × 100 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

#### LÚIS MATEUS BRITO

Aracaju (SE), 1994; reside em Aracaju (SE)

**Série “Para cada noite de sonho, ainda estou de pé”**, 2019;

fotografia; 60 × 90 cm cada (5 imagens)  
Acervo do artista

#### LUIZ HERMANO

Preaoca (CE), 1954; reside em São Paulo (SP)

**Ilha de mel**, 1979; aquarela sobre papel; 38 × 107 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

**Sem título**, 1979; aquarela sobre papel; 90 × 65 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea do Ceará – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

#### LULA CARDOSO AYRES

Rio Formoso (PE), 1910; Recife (PE), 1987

**Boiada, da série “Boneco de barro”**, s.d.; grafite sobre papel; 54 × 72 cm

Acervo Marcio Mota

**Boneco de barro**, c. 1940; óleo sobre eucatex; 32,5 × 24 cm

Acervo Marcio Mota

**Tatu**, 1940; desenho colorido; 14 × 20 cm

Galeria Base

**Dando cafuné**, 1943; têmpera sobre cartão; 71 × 85 cm

Acervo Thomaz Lobo/BHL

**Lavadeiras (Estudo para quadro de bonecos de barro)**, 1951; grafite sobre papel; 42 × 55 cm

Acervo Marcio Mota

#### MAÍRA SUNSARARA

Natal (RN), 1992; nômade

**Meu corpo é meu lar**, 2019; lambe-lambe; 123 × 80 cm

Acervo da artista

#### MAPE – MULHERES NO AUDIOVISUAL PE

Recife (PE), 2016

**Manifesto (Marcha das vadias)**, 2016; vídeo, 3'17"

Acervo das artistas

#### MARCELO D'SALETE

São Paulo (SP), 1979; reside em São Paulo (SP)

**Cumbe**, 2014; nanquim e tinta acrílica sobre papel Canson; 42 × 30 cm cada (6 pranchas)

Acervo do artista

#### MARCELO EVELIN E

#### MATTEO DE BLASIO

MARCELO EVELIN

Teresina (PI), 1962; reside entre Teresina (PI) e Amsterdã

(Holanda)

MATTEO DE BLASIO

Milão (Itália), 1989; reside em Milão (Itália)

**Trincheira**, 2019; performance

realizada em julho de 2019, no Sesc 24 de maio

#### MARCELO GANDHI

Natal (RN), 1975; reside em São Paulo (SP)

**Nephilim**, 2018; tinta acrílica sobre papel couchê; 30 × 21 cm cada (30 obras)  
Acervo do artista

#### MARCELO PEDROSO

1979, Recife (PE); reside no Recife (PE)

**Brasil S/A**, 2014; vídeo, 71'  
Acervo do artista

#### MARCELO SILVEIRA

Gravatá (PE), 1962; reside no Recife (PE)

**Tudo certo (Momento II)**, 2017/2018; com participação do Coral da Cidade de Belo Jardim (PE); instalação sonora  
Acervo do artista

#### MÁRCIO ALMEIDA

Recife (PE), 1963; reside no Recife (PE)

**The Noble Experiment/Cachuña**, 2013/2017; instalação (tecido, fotografias, caixa de madeira e texto); dimensões variadas  
Acervo do artista

#### MÁRCIO VASCONCELOS

São Luís (MA), 1957; reside em São Luís (MA)

**Ayahuasca, o vinho das almas**, 2015; fotografias; 60 × 80 cm cada (4 imagens)

Acervo do artista

**Radiolas do reggae**, 2017; fotografias; 60 × 80 cm cada (4 imagens)

Acervo do artista

**Zeladores de Voduns**, 2017; fotografia impressa em vinil; 148 × 225 cm cada (6 imagens)  
Acervo do artista

#### MAREPE

Santo Antônio de Jesus (BA), 1970; reside em Santo Antônio de Jesus (BA)

**Carrancaiaque**, 2015; caiaque de polietileno e tinta; 205 × 80 × 38 cm  
Acervo Galeria Luisa Strina

#### MARIA SELMA

Pão de Açúcar (AL), 1967; reside em Ilha do Ferro (AL)

**Bordado boa-noite**, 2018; bordado boa-noite; 154 × 50 cm | 140 × 48 cm | 78 × 49 cm | 79 × 47 cm (4 peças)

#### MARIE CARANGI

Recife (PE), 1989; reside no Recife (PE)

**Tetalírica**, 2016; vídeo, 4'51"  
Acervo da artista

**Tetas cruzadas**, 2019; instalação

com peças suspensas de materiais variados (tinta serigráfica e carvão sobre tecido); dimensões variadas  
Acervo da artista

#### MARINA DE BOTAS

São Paulo (SP), 1975; reside em Fortaleza (CE)

**Programa para nutrição da pele**, 2007; vídeo digital, 11'51"  
Acervo Banco do Nordeste  
**Centauro**, 2010; vídeo, 13'31"  
Acervo Banco do Nordeste

#### MARIO CRAVO JR.

Salvador (BA), 1923–2018

**Sem título**, 1983; escultura em madeira pintada; 58 × 13 × 21 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Sem título**, 1986; escultura em madeira pintada; 75 × 29 × 20 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Sem título**, 1991; escultura em ferro; 48 × 26 × 25 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

#### MARIO CRAVO NETO

Salvador (BA), 1947–2009

**Série “Laróyè”**, 1977–1999; fotografia; 70 × 100 cm cada (4 imagens)  
Acervo Instituto Mario Cravo Neto

#### MARTHA ARAÚJO

Maceió (AL), 1943; reside em Maceió (AL)

**Documentação fotográfica da performance “Hábito/Habitante”**, 1985; impressão fotográfica; dimensões variadas  
Acervo Galeria Jaqueline Martins  
**Redes**, 2017; fio naval trançado em rede; instalação com dimensões variadas  
Acervo da artista

#### MAURÍCIO POKEMON

Teresina (PI), 1989; reside em Teresina (PI)

**Dona Davina, da série “Existência”**, 2015; lambe-lambe; 150 × 100 cm  
Acervo do artista  
**Dona Rosa, da série “Existência”**, 2015; lambe-lambe; 150 × 100 cm  
Acervo do artista  
**Dona Paruca, da série “Existência”**, 2017; lambe-lambe; 150 × 100 cm  
Acervo do artista  
**Seu Valdir, da série “Existência”**, 2017; lambe-lambe; 150 × 100 cm  
Acervo do artista

#### MESTRA IRINÉIA (IRINÉIA ROSA NUNES DA SILVA)

Muquém (AL), 1949; reside em Muquém (AL)

**Cabeça**, s.d.; cerâmica; 26,5 × 19,5 × 21,5 cm  
**Cabeça**, s.d.; cerâmica pintada; 25,5 × 21,5 × 21 cm

#### MESTRE DIDI (DEOSCÓREDES MAXIMILIANO DOS SANTOS)

Salvador (BA), 1917–2013

**Eye Inla Lya [Grande pássaro ancestral]**, s.d.; escultura em palha, couro pintado e contas coloridas; 152 × 92 × 12 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Agemom [Grande carochal]**, 1987; escultura em palha, couro pintado e contas coloridas; 142 × 76 × 22 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Opa Orun Ninu [Cetro do espaço do além]**, final déc. 1980; escultura em palha, couro pintado e contas coloridas; 127 × 23 × 14 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Igi Nilé Ati Ejo Ori Meji [Árvore da terra com serpente de duas cabeças]**, final déc. 1990; nervura de palmeira, couro, búzios e palha da costa; 111 × 51 × 16 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte  
**Opa Igbo Olu Ode [Cetro do Senhor da vegetação e da caça]**, final déc. 1990; nervura de palmeira, couro, búzios e palha da costa; 129 × 46 × 13 cm  
Cortesia Paulo Darzé Galeria de Arte

#### MESTRE ESPEDITO SELEIRO (ESPEDITO VELOSO DE CARVALHO)

Arneiroz (CE), 1939; reside em Nova Olinda (PE)

**Gibão**, s.d.; couro, camurça e tinta; 84 × 52 × 62 cm  
Acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN/Ministério da Cidadania

#### MESTRE GALDINO (MANOEL GALDINO DE FREITAS)

São Caetano (PE), 1929; Caruaru (PE), 1996

**Guariba Milena**, s.d.; cerâmica policromada/modelagem; 16,5 × 41 cm  
Coleção Museu do Homem do Nordeste / FUNDAJ  
**Carregando criança**, déc. 1970; cerâmica; 26 × 10 × 13 cm  
Acervo Museu Casa do Pontal  
**Figura fantástica comendo animal**, déc. 1970; cerâmica; 17 × 11 × 18 cm  
Acervo Museu Casa do Pontal  
**Monstro com calango na boca**, déc. 1970; cerâmica; 50 × 32 × 34 cm  
Acervo Museu Casa do Pontal  
**Monstro pequeno**, déc. 1970; cerâmica; 22 × 15 × 10 cm  
Acervo Museu Casa do Pontal

#### MESTRE GUARANY (FRANCISCO BIQUIBA DY LAFUENTE GUARANY)

Santa Maria da Vitória (BA), 1884–1985

**Carranca de cavalo homem**, déc. 1950; entalhe em madeira;

68 × 27 × 53 cm  
Acervo Museu Casa do Pontal

#### MESTRE MAURÍCIO FLANDEIRO (JOSÉ MAURÍCIO DOS SANTOS)

Juazeiro do Norte (CE), 1951–2018  
**Barco**, s.d.; folha de flandres e cola de contato; 68 × 100 × 24 cm  
Coleção Museu da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

#### MESTRE NOZA (INOCÊNCIO MEDEIROS DA COSTA)

Taquaritinga do Norte (PE), 1897; São Paulo (SP), 1983  
**Lampião**, s.d.; entalhe em madeira; 21,5 × 8,5 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)  
**Maria Bonita**, s.d.; entalhe em madeira; 21 × 7,3 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)  
**Padre Cícero**, s.d.; entalhe em madeira; 76 × 73 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)

#### MESTRE VITALINO (VITALINO PEREIRA DOS SANTOS)

Caruaru (PE), 1909–1963  
**Esculturas**, s.d.; cerâmica policromada/cerâmica; Agricultores – na hora da comida; 15 × 11 × 12 cm | Aguardenteiro; 31 × 12,5 × 17 cm | Barbeiro; 13,5 × 11 × 19,5 cm | Boi; 15,5 × 33 × 28 cm | Cangaceira assaltando homem a cavalo; 14 × 10 × 14,5 cm | Dentista; 15,5 × 9,5 × 14 cm | Engomadeira; 16 × 7,5 × 16 cm | Mulher com feixe e foice; 4,5 × 10,5 cm | Mulher com tigela na cabeça; 4 × 11,5 cm | Mulher tratando de galinha; 8,5 × 10 cm | Partindo castanha; 14,5 × 12,5 × 11 cm | Prisioneiro com dois soldados; 11,5 × 5,5 × 15,5 cm | Rosa; 24 × 20,5 × 9 cm | Tirador de leite; 19 × 12 × 20,5 cm | Trabalhadores no eito; 14 × 9 × 15 cm | Veterinário auscultando vaca; 13,5 × 11,5 × 19,5 cm | Viroleiros; 2,5 × 6,5 × 17 cm | Volta da roça; 23 × 7 × 27 cm  
Coleção Museu do Homem do Nordeste/FUNDAJ

#### MICHELLE MATTIUZZI

São Paulo (SP), 1983; reside em Salvador (BA)  
**Para ressurgir das próprias cinzas**



**uma fênix deve primeiro queimar**, 2016; papel algodão; 110 × 165 cm cada (tríptico)  
Acervo da artista

### MONTEZ MAGNO

Timbaúba (PE), 1934; reside no Recife (PE)

**Série “Morandi”**, 1964; tinta industrial sobre madeira; 28,5 × 25 cm | 24,5 × 28 cm (2 obras) | 28 × 25 cm | 28,5 × 24 cm  
Acervo Bruno Baptistella  
**Reductio**, 1971; colagem sobre madeira; 125 × 553 cm (díptico)  
Acervo Galeria Pilar

### MUCAMBO NUSPANO/WG (WASHINGTON GABRIEL CRUZ)

Altos (PI), 1975; reside em Teresina (PI)

**Um dia será preciso**, 2018; serigrafia sobre tecido; 79 × 59,5 cm

**Coleção “Mulher negra”**, 2018; serigrafia sobre tecido; 79 × 51 cm  
**Cultura marginal**, 2018; serigrafia sobre tecido; 79 × 51 cm

### NAIANA MAGALHÃES

Fortaleza (CE), 1986; reside em Fortaleza (CE)

**Café colonial**, 2014; vídeo, 3’15”  
Acervo da artista

### NAÝRA ALBUQUERQUE SARAELTON PANAMBY

NAÝRA ALBUQUERQUE  
Belém (PA), 1988; reside em São Luís (MA)  
SARAELTON PANAMBY  
São Paulo (SP), 1985; reside em São Luís (MA)

**Gravidade**, 2019; instalação audiovisual  
Coleção des artistas. Gratidão às nossas mães, Lúcia Rosa e Jacira Albuquerque  
**Precipitações**, 2019; performance sonora realizada em junho de 2019, no Sesc 24 de Maio  
Coleção des artistas

### NETO BARACAÓ

Teresina (PI), 1979; reside em Teresina (PI)

**Máscara**, s.d.; cerâmica; 11 × 33 × 41 cm

### NHÔ CABOCLO (MANOEL FONTOURA)

Águas Belas (PE), 1910; Recife (PE), 1976

**Equilibrista**, s.d.; escultura; 24 × 41 × 11 cm  
Acervo Thomaz Lobo/BHL

### NINO (JOÃO COSMO FÉLIX)

Juazeiro do Norte (CE), 1920–2002  
**Tronco com aves e macaco**, s.d.; escultura em madeira policromada; 115,5 × 59 × 30 cm

Coleção Museu da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

**Tronco esculpido com homem e macaco**, s.d.; escultura em madeira; 115,5 × 59 × 30 cm  
Coleção Museu da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

### O GRÁFICO AMADOR

Recife (PE), 1954–1961

ALOÍSIO MAGALHÃES  
Recife (PE), 1927; Pádua (Itália), 1982

**Improvisações gráficas**, 1958; impressão offset; 28 × 28 cm  
Coleção CEHIBRA/FUNDAJ

ALOÍSIO MAGALHÃES  
Recife (PE), 1927; Pádua (Itália), 1982

JOÃO CABRAL DE MELO NETO  
Recife (PE), 1920; Rio de Janeiro (RJ), 1999

**Aniki Bobó**, 1958; impressão offset; 13 × 15 cm  
Coleção CEHIBRA/FUNDAJ

ALOÍSIO MAGALHÃES  
Recife (PE), 1927; Pádua (Itália), 1982

EUGENE FELDMAN  
New Jersey (EUA) 1921; Philadelphia (EUA), 1975

**Doorway to Brasília**, 1959; impressão em offset; 28 × 28 cm (fechado)  
Acervo Clarice Magalhães

### PAULA SAMPAIO

Belo Horizonte, MG, 1965; reside em Belém (PA)

**Rodovia Transamazônica, Medicilândia – Pará**, 1994; impressão fotográfica sobre papel; 103,6 × 68,5 cm  
Coleção MAR–Museu de Arte do Rio/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro  
**Série “Nós”**, 2004; fotografia – captura em negativo preto e branco; 90 × 68 cm  
Acervo da artista

### PAULO BRUSCKY

Recife (PE), 1949; reside no Recife (PE)

**Título de eleitor cancelado**, 1976; cópia offset, selo e carimbos, etiqueta sobre papel; 12,2 × 16,5 cm  
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)  
**É a arte reversível?**, 1977; colagem sobre cartão; 10,5 × 15 cm  
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)  
**Situação geo/gráfica – distância de artista**, 1982; tinta hidrocor sobre cartão; 10,8 × 14,8 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)  
**Silence: homage to John Cage**, 1993; nanquim e cotonetes tingidos sobre cartão; 15,3 × 10,9 cm  
Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)

### PAULO PEREIRA

Barra do Jardim (CE), c. 1926; Crato (CE), 2005

**Porta da oficina “Paulo Pereira Feitor de Facas da Barra de Jardim”**, s.d.; madeira pintada com marcas de ferro a fogo; 210 × 80 × 5,5 cm  
Coleção Museu da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – IDM

### PÊDRA COSTA

Rio Grande do Norte (RN), 1978; reside em Berlim (Alemanha)  
**O ovo da Rainha Dragão**, 2000–2004 (Natal, RN); fotos: Pêdra Costa; monografia em Antropologia Visual e Urbana – UFRN  
Acervo da artista  
**linhamental**, 2004 (Natal, RN); performance  
Fotos gentilmente cedidas por Juliana Engelmann  
**Pêdra Costa, uma trajetória**, 2004–2017; vídeo, fotografia, música e texto; dimensões variadas

Acervo da artista  
**Solange, Tô Aberta!**, 2006; Cuceta, Macho transtornado, Fuder Freud (Salvador, BA); músicas  
Acervo da artista  
**CUCETA – a cultura queer de Solange, tô aberta!**, 2010 (Salvador, BA); vídeo, 13’  
Documentário gentilmente cedido por Cláudio Manoel Duarte  
**Bad or Red**, 2016 (Berlim, Alemanha); direção: Pêdra Costa; vídeo, 5’25”  
Acervo da artista  
**STA!**, 2017 (Viena, Áustria); direção: Pêdra Costa; vídeo, 6’  
Acervo da artista

### PEDRO MARIGHELLA

Salvador (BA), 1979; reside em Salvador (BA)

**Templo**, 2014; marcador sobre madeira; 220 × 250 cm  
Acervo RV Cultura e Arte

### PETRÔNIO FARIAS (JOSÉ PETRÔNIO FARIAS DOS ANJOS)

Pão de Açúcar (AL), 1967; reside na Ilha do Ferro (AL)  
**Carranca**, s.d.; escultura em madeira; 82 × 17 × 21 cm  
**Máscara**, s.d.; escultura em madeira; 13 × 31 × 41,5 cm  
**Sem título**, s.d.; entalhe em madeira; 194 × 65 × 25 cm  
Acervo Galeria Karandash

## PIERRE VERGER

Paris (França), 1902; Salvador (BA), 1996

**Mercado Modelo, Salvador, Brasil,** 1946–1947; fotografia; 30 × 30 cm  
Acervo Fundação Pierre Verger  
**Mercado Água de Meninos, Salvador, Brasil,** 1946–1948; fotografia; 30 × 30 cm (3 imagens)  
Acervo Fundação Pierre Verger

## RACAR (RAIMUNDO CAETANO RODRIGUES)

Cariri (CE), 1966; reside em Juazeiro do Norte (CE)

**Viajante**, s.d.; escultura em madeira; 107 × 57 × 16 cm

## RAIMUNDO CELA

Sobral (CE), 1890; Niterói (RJ), 1954  
**Jangadeiro cearense**, c.1923–1952; água forte sobre papel; 41 × 31 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)

**Retirantes**, c.1923–1952; água forte sobre papel; 38,5 × 29 cm  
Acervo Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC)

**Jangada rolando para o mar**, 1941; óleo sobre tela; 89,5 × 130,2 cm  
Acervo Museu Nacional de Belas Artes

## RAMIRO BERNABÓ

Buenos Aires (Argentina), 1947; reside em Salvador (BA)

**Emaranhado de madeiras do sertão**, 2015; escultura em madeira; 180 × 218 × 120 cm  
Acervo do artista

## RAMUSYO BRASIL

Patos (PB), 1978; reside em São Luís (MA)

**Maranhão 669 – Vértebras quebradas do passado**, 2015; vídeo sobre tecidos, espelhos e áudios, 5'24"  
Acervo CR Ramos Produções e Museologia

## RODOLFO BERNARDELLI

Guadalajara (México), 1852; Rio de Janeiro (RJ), 1931

**André Pinto Rebouças**, 1857; óleo sobre tela; 48 × 40 cm  
Acervo Museu Histórico Nacional

## RODRIGO BRAGA

Manaus (AM), 1976; reside em Paris (França)

**Provisão**, 2009; vídeo, 16'  
Acervo do artista

## ROGÉRIO GOMES

Anadia (AL), 1944; reside em Maceió (AL)

**Sem título**, 2015/2018; objetos

em madeira, MDF, borracha, tinta acrílica; 200 × 20 × 20 cm cada (2 totens)

Acervo do artista

**Fitas**, 2018; nanquim e tinta acrílica sobre papel; 35 × 27 cm cada (4 objetos)

Acervo do artista

## ROMERO BRITTO

Recife (PE), 1963; reside em Miami (EUA)

**Peças diversas patenteadas ou não autorizadas**, 2019; técnicas variadas; dimensões variadas

**Snake – Big Temptation**, 2019; videoinstalação; dimensões variadas  
Acervo do artista

## RUBEM VALENTIM

Salvador (BA), 1922; São Paulo (SP), 1991

**Objeto emblemático**, 1973; madeira pintada; 193 × 82 × 82 cm

Acervo Galeria Almeida e Dale  
**Marca 1H escultura emblemática V-E 55**, 1980; madeira recortada; 67,5 × 22,5 × 22,5 cm  
Acervo Galeria Almeida e Dale

## SABYNE CAVALCANTI

Fortaleza (CE), 1969; reside em Fortaleza (CE)

**Corpo específico**, 2018; fotos: Henrique Didimo; fotografias da performance; 33 × 50 cm cada (5 imagens)  
Acervo do artista

## SAQUINHODELIXO

Brasil, 2018

**Memelito**, 2019; videoinstalação (painel de LED), 8'9"  
Acervo dxs artistxs

## SÉRGIO VASCONCELOS

Recife (PE), 1971. Reside no Recife (PE)

**Encontros da memória**, 2015; vídeo, 5'30"  
Acervo do artista

**Encontros da memória 1 e 3**, 2015; fotografia; 90 × 60 cm cada (2 fotografias)  
Acervo do artista

## SÉRVULO ESMERALDO

Crato (CE), 1929; Fortaleza (CE), 2017

**E7515**, 1975; madeira, pregos, linha e acrílico; 100 × 100 × 7,6 cm  
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Compra Governo do Estado de São Paulo, 2014

## SOLON RIBEIRO

Crato (CE), 1960; reside em Fortaleza (CE)

**Myxomatosis**, 2009; vídeo, 4'28"  
Acervo do artista

## TADEU DOS BONECOS (CÍCERO TADEU GOMES LYRA)

Neópolis (SE), 1963; reside em Penedo (AL)

**Capacete**, s.d.; fibra de vidro; 23 × 21,5 × 32 cm

Acervo do artista  
**Moto com carranca de fibra de vidro**, s.d.; fibra de vidro; 41 × 48 × 24 cm  
Acervo do artista

## TERTULIANA LUSTOSA

### SARALTON PANAMBY

TERTULIANA LUSTOSA

Corrente (PI), 1996; reside no Rio de Janeiro (RJ)

SARALTON PANAMBY

São Paulo (SP), 1985; reside em São Luís (MA)

**Cuceta**, 2017; vídeo, 11'12"

Acervo da artista

## THIAGO MARTINS DE MELO

São Luís (MA), 1981; reside entre São Luís (MA) e Campinas (SP)

**Rasga mortalha**, 2019; vídeo, 13'50"  
Acervo do artista

## TIAGO SANT'ANA

Santo Antônio de Jesus (BA), 1990; reside em Salvador (BA)

**Refino #2 (banho)**, 2017; vídeo, 4'57"

Acervo do artista

## TIAGO SANTANA

Crato (CE), 1966; reside em Fortaleza (CE)

**Vaqueiros de moto**, 2013; fotografia; 80 × 120 cm  
Acervo do artista

## TOM ZÉ

Irará (BA), 1936; reside em São Paulo (SP)

**Foto da capa do disco Todos os olhos**, 1973; conceito da capa: Décio Pignatari; fotografia; 32 × 32 cm  
Coleção particular

## TON BEZERRA

Cedral (MA), 1977; reside em São Luís (MA)

**Signos eletronejos**, 2013; vídeo, 27'  
Acervo do artista

**Catálise**, 2019; vídeo, 20'  
Acervo do artista

## TORQUATO NETO

Teresina (PI), 1944; Rio de Janeiro (RJ), 1972

**Poemas variados e outras publicações**, 1970–1974; fac-símiles

Acervo Torquato Neto

## VALTEMIER MIRANDA

Belford Roxo (RJ), 1949; reside em Belford Roxo (RJ)

**Carro Banquete**, 1989; fotografia;

80 x 80 cm

Banco de dados: Viva a Arte do Carnaval, Alayde Alves

**Barracão visto de fora**, 1989; Escola de samba Beija-flor de Nilópolis, 1989; fotografia; 80 x 80 cm

Banco de dados: Viva a Arte do Carnaval, Alayde Alves

**João dormindo no carro Caravela**, 1989; fotografia; 80 x 80 cm  
Banco de dados: Viva a Arte do Carnaval, Alayde Alves

### VÉIO (CÍCERO ALVES DOS SANTOS)

Nossa Senhora da Glória (SE), 1948; reside em Nossa Senhora da Glória (SE)

**Sem título**, 2014; entalhe em madeira e policromia; 101 x 40 x 56 cm

Acervo Celso Brandão  
**Sem título**, 2014; entalhe em madeira e policromia; 54 x 40 x 20 cm

Acervo Celso Brandão  
**Sem título**, 2014; entalhe em madeira e policromia; 160 x 50 x 21 cm

Acervo Celso Brandão

### VICENTE + VINÍCIUS

VICENTE MARTOS

Guarulhos (SP), 1985; reside entre Natal (RN) e São Paulo (SP)

VINÍCIUS DANTAS

Natal (RN), 1988; reside entre Natal (RN) e São Paulo (SP)

**Manual para máquinas de sentar**

**Manual para máquinas de pisar**, 2019; serigrafia; 160 x 220 cm

Acervo dos artistas

### VICENTE DO REGO MONTEIRO

Recife (PE), 1899–1970

**Motivo indígena**, 1922; óleo sobre tela; 27,5 x 38 cm  
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza (CE)

**Motivo indígena**, 1922; óleo sobre madeira; 37,5 x 45,5 cm  
Coleção Airton Queiroz, Fortaleza (CE)

**Atirador de arco**, 1925; óleo sobre tela; 65 x 81 cm

Acervo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)

### VIRGÍNIA DE MEDEIROS

Feira de Santana (BA), 1973; reside em São Paulo (SP)

**Trem em transe**, 2019; vídeo, 23'26"

Cortesia da artista

### VIRGÍNIA PINHO

Maranguape (CE), 1985; reside em Maracanaú (CE)

**Saída da fábrica Cione**, 2015; vídeo, 8'

Acervo da artista

### VITOR CESAR

Fortaleza (CE), 1978; reside em São Paulo (SP)

**Romance policial #1, #2 e #3**, 2019; instalação: madeira e papel impresso; dimensões variadas  
Acervo Banco do Nordeste

### WELLINGTON VIRGOLINO

Recife (PE), 1929–1988

**A amazona**, 1971; óleo sobre terra; 90 x 90 cm

Acervo Gustavo José da Silveira Araújo Motta

### YURI FIRMEZA

São Paulo (SP), 1982; reside em Fortaleza (CE)

**Ouro branco, inferno verde #1, #2, #3, #4 e #5**, 2018; impressão em jato de tinta sobre papel de algodão; 50 x 90 cm cada (5 imagens)  
Acervo Galeria Athena

### ZAHY GUAJAJARA

Barra do Corda (MA), 1989; reside no Rio de Janeiro (RJ)

**Performance Aiku'ê (r-existo)**,

2017; colaboração: Mariana Villas-Bôas e Leandro Pagliaro; vídeo, 14'

Acervo da artista

### ZÉ DIABO (JOSÉ ADÁRIO DOS SANTOS)

Salvador (BA), 1947; reside em Salvador (BA)

**Exu**, c. 1990; forja e solda em ferro; 42,5 x 15 x 28 cm

Acervo Artístico do Museu Afro Brasil – Governo do Estado de São Paulo

### ZÉ DO CHALÉ (JOSÉ CÂNDIDO DOS SANTOS)

Neópolis (SE), 1903–2008

**Índio I**, 1999; escultura em madeira; 30 x 7 x 4 cm

Acervo Celso Brandão  
**Índio II**, 1999; escultura em madeira; 34 x 10 x 7 cm

Acervo Celso Brandão  
**Troféu I**, 2000; escultura em madeira; 60 x 33 x 5 cm

Acervo Celso Brandão  
**Troféu II**, 2000; escultura em madeira; 53 x 20 x 9 cm

Acervo Celso Brandão  
**Troféu III**, 2000; escultura em madeira; 44 x 8 x 7 cm

Acervo Celso Brandão  
**Troféu IV**, 2000; escultura em madeira; 50 x 24 x 5 cm

Acervo Celso Brandão  
**Sem título**, 2003; escultura em madeira; 83 x 45 x 13 cm

Acervo Galeria Karandash  
**Sem título**, 2003; escultura em madeira; 44 x 12 x 9 cm

Acervo Galeria Karandash  
**Sem título**, 2003; escultura em madeira; 38 x 11 x 8 cm

Acervo Galeria Karandash

**Sem título**, 2004; escultura em madeira; 73 x 25 x 14 cm

Acervo Galeria Karandash

**Sem título**, 2004; escultura em madeira; 25 x 13 x 8 cm

Acervo Galeria Karandash

**Sem título**, 2004; escultura em madeira; 64 x 18 x 9 cm

Acervo Galeria Karandash

**Sem título**, 2005; escultura em madeira; 38 x 12 x 22 cm

Acervo Galeria Karandash

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO  
[SESC – THE SOCIAL SERVICE OF COMMERCE]  
Administração Regional no Estado de São Paulo  
[Regional Administration in São Paulo State]

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL  
[PRESIDENT OF REGIONAL COUNCIL]  
Abram Szajman  
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL  
[REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR]  
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES [ASSISTANT DIRECTORS]  
TÉCNICO-SOCIAL [SOCIAL TECHNICIAN]  
Joel Naimayer Padula COMUNICAÇÃO SOCIAL [SOCIAL  
COMMUNICATION] Ivan Giannini ADMINISTRAÇÃO  
[ADMINISTRATION] Luiz Deoclécio Massaro Galina  
ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO  
[TECHNICAL AND PLANNING CONSULTANCY]  
Sérgio José Battistelli

GERÊNCIAS [MANAGERS]  
ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA [VISUAL ARTS  
AND TECHNOLOGY] Juliana Braga de Mattos AÇÃO  
CULTURAL [CULTURAL ACTION] Rosana Cunha  
EDUCAÇÃO PARA SUSTENTABILIDADE E CIDADANIA  
[EDUCATION FOR SUSTAINABLE DEVELOPMENT  
AND CITIZENSHIP] Denise Baena ESTUDOS E  
DESENVOLVIMENTO [STUDIES AND DEVELOPMENT]  
Marta Colabone ARTES GRÁFICAS [GRAPHIC DESIGN]  
Hélcio Magalhães DIFUSÃO E PROMOÇÃO [PUBLICITY  
AND PROMOTION] Marcos Carvalho SESC 24 DE MAIO  
Paulo Casale

As opiniões expressas nos textos assinados são de  
total responsabilidade do(a)s autore(a)s e não refletem  
necessariamente a posição do Sesc.

The opinions expressed in the signed texts are the sole  
responsibility of the authors and do not necessarily  
reflect the position of Sesc.

À NORDESTE

CURADORIA [CURATORS] Bitu Cassundé, Clarissa Diniz  
e Marcelo Campos Assistente [Assistant] Julia Baker

EQUIPE SESC [SESC TEAM]  
André Augusto Dias, Bianca Alcântara Ramos, Cristina  
Papa, Cristina Tobias, Fábio Manchini, Flávia Fávri,  
Gabriela Xabay, Helena Bartolomeu, Isabella Bellinger,  
Juliana Okuda Campaneli, Leonardo Borges, Lígia  
Zamaro, Marcelo Correa, Marina Burity, Marina Reis,  
Marinaldo França, Maurício Alves, Rodrigo Souza,  
Samanta Sadojama, Samara Eiras dos Santos, Simone  
Wicca, Suamit Barreiro, Tina Cassié, Valéria Boa Sorte e  
Walter Bertotti de Souza

PESQUISA [RESEARCH] Luciana Moniz e Ana Clara  
Simões Lopes PRODUÇÃO [PRODUCTION] Nathalia  
Ungarelli Coordenação [Coordination] Heloisa Leite  
Assistentes [Assistants] Marina Jovalangelo e Maico  
Silveira EXPOGRAFIA [EXHIBITION DESIGN] Valdy  
Lopes Jn e Fernanda Carlucci Assistentes [Assistants]  
Aline Arroyo, Fernando Passetti e Maira Takiy  
IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY] Bloco Gráfico  
Assistente [Assistant] Lais Ikoma AÇÃO EDUCATIVA  
[EDUCATIONAL ACTION] Marcela Tiboni Assistente  
[Assistant] Juliana Biscalquim CONSULTORIA DE  
ACESSIBILIDADE [ACCESSIBILITY CONSULTING]  
Viviane Sarraf e Carla Grião COORDENAÇÃO EDITORIAL  
E REVISÃO DE TEXTOS [EDITORIAL COORDINATION  
AND TEXT REVISION] Lia Ana Trzmielina TRADUÇÃO  
[TRANSLATION] David Yann Chaigne (francês)  
[French], John Norman (inglês) [English], Patrícia  
Prado Betti Queiroz (espanhol) [Spanish] DESENHO DE  
LUZ [LIGHTING DESIGN] André Boll Assistente  
[Assistant] Silviane Ticher AUDIOVISUAL Marcos  
Santos PROJETO DE ELÉTRICA E SEGURANÇA  
[ELECTRICAL AND SECURITY DESIGN] Jarreta  
Projetos ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS  
RELATIONS] A4&Holofote Comunicação  
CONSERVAÇÃO [CONSERVATION] Adson Carvalho,  
Ana Paula Salvat, Bernadette Ferreira Ibarra, Heloisa  
Biancalana, Márcia Pessoa, Paula Curado, Rebecka  
Borges, Rita Torquete, Roberto Chaves, Romário  
Portugal, Simone Trindade MONTAGEM FINA  
[ARTWORK SETUP] Manuseio MONTAGEM  
CENOGRÁFICA [SCENOGRAPHIC DESIGN] Castelo  
Cenografia ILUMINAÇÃO [LIGHTING SETUP] Spotlight  
AUDIOVISUAL Play Projeções TRANSPORTE DE OBRAS  
DE ARTE [ARTWORKS TRANSPORTATION] Alves  
Tegam, Millenium, São Miguel Mudanças

CATÁLOGO [CATALOGUE]  
EDIÇÃO CURATORIAL E TEXTOS [EDITING  
CURATORSHIP AND TEXTS] Bitu Cassundé, Clarissa  
Diniz e Marcelo Campos Assistente [Assistant] Julia  
Baker ENSAIOS [ESSAYS] Ana Lira, Arielly Oliveira,  
Cynthia Guedes, Diane Lima, Gustavo Carvalho/  
Guga, Jhon Eldon, Kaciano Gadelha, Lauande Aires,  
Sofia Bauchwitz, Yuri Firmeza COORDENAÇÃO  
EDITORIAL E REVISÃO DE TEXTOS [EDITORIAL  
COORDINATION AND TEXT REVISION] Lia Ana  
Trzmielina TRADUÇÃO [TRANSLATION] John Norman  
PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN] Bloco Gráfico  
Assistente [Assistant] Felipe Regis PRODUÇÃO GRÁFICA  
[GRAPHIC PRODUCTION] Lília Góes FOTOGRAFIA  
[PHOTOGRAPHY] Everton Ballardin Assistente  
[Assistant] Tiago Bacarrin (pp.: 18-19, 20, 22-23, 40-41,  
48-49, 54-55, 58-59, 64, 67, 87, 90-91, 96, 116-117, 120-121,  
124-125, 134-135, 138-139, 148-149)



## AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

Acervo da Laje  
AESO – Faculdades Integradas Barros Melo  
Almeida e Dale Galeria de Arte  
Associação dos Amigos da Arte Popular Brasileira –  
Museu Casa do Pontal  
Banco Central – Museu de Valores do Banco Central  
Banco do Nordeste  
Casa do Povo  
Centro de Estudos da História Brasileira, Cehibra  
Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura  
Cinemateca Brasileira  
Fundação Joaquim Nabuco  
Fundação Pierre Verger  
Galeria Athena  
Galeria Baró  
Galeria Base  
Galeria Fortes D’Aloia & Gabriel  
Galeria Jaqueline Martins  
Galeria Karandash  
Galeria Kogan Amaro  
Galeria Luisa Strina  
Galeria Nara Roesler  
Galeria Paulo Darzé  
Galeria Pilar  
Galeria Roberto Alban  
Galeria Superfície  
Galeria Vermelho  
Grémio Recreativo, Cultural e Social Escola de  
Samba Vai-Vai  
Instituto Antonio Bandeira  
Instituto Chico Albuquerque  
Instituto Mario Cravo Neto  
Instituto Moreira Salles  
Jacqueline Medeiros  
Museu Afro Brasil  
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea  
Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
Museu de Arte do Rio  
Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães  
Museu de Arte Moderna de São Paulo  
Museu de Folclore Edison Carneiro  
Museu do Homem do Nordeste  
Museu Histórico Nacional  
Pinacoteca do Estado de São Paulo  
Portas Vilaseca Galeria  
Projeto Leonilson  
RE-o-CUPA  
RV Cultura e Arte  
Sé Galeria  
Adriano Jose Negreiros Vaz Netto  
Adriano Pedrosa  
Airton Queiroz (*In Memoriam*)  
Albino Oliveira  
Álvaro Piquet Pessoa  
Andréa Zabrieszach dos Santos  
Aurélio E. V. B. de Araújo  
Bianca Mandarinó  
Bruno Baptistella  
Buarque Leite  
Cecília Winter  
Celso Brandão  
Clarice Magalhães  
Claudia Guidi Falcon  
Cláudia Rocha  
Claudio Piquet Carneiro Pessoa dos Santos  
Cristiane Mabel Medeiros  
Daniel Maranhão  
Diógenes Moura  
Edilson Parra  
Edson Queiroz Neto  
Eliana Filkelstein  
Fábio Settini  
Fátima Faria Gomes  
Felipe Daviña  
Fernando Abdala  
Frederico Faria Neves Almeida  
Graciele Siqueira  
Guga Carvalho  
Gustavo José da Silveira Araújo Motta  
Itze González  
Ivan Masafret  
Janaisa Cardoso  
Jocelino Pessoa  
José Caetano Lacerda  
Magno Bonfim  
Márcio Mota  
Maria de Lurdes de Farias Macedo Piquet Pessoa  
Max Perlingeiro  
Milena Travassos  
Mônica Xexéo  
Nara Roesler  
Patrícia Lima  
Patrícia Veloso  
Paula Coelho  
Paulo Linhares  
Polyana Araújo  
Rafael Guarda Laterza  
Raquel Fernandes  
Sâniza Pinheiro  
Sayonara Pinheiro  
Solange Bernabó  
Thomaz Lobo  
Valéria Laena  
Valéria Piccoli

A615

À Nordeste / Serviço Social do Comércio.  
Administração Regional no Estado de  
São Paulo; Curadoria Bitu Cassundé;  
Clarissa Diniz; Marcelo Campos.  
São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.

176 p. il.: fotografias. bilíngue  
(português/inglês).

ISBN 978-85-7995-236-4  
16 mai – 25 ago 2019  
Sesc 24 de Maio

1. Artes. 2. Artes plásticas. 3. Artes  
visuais. 4. Exposição. 5. Catálogo. I. Título.  
II. Serviço Social do Comércio. III. Sesc.  
IV. Sesc 24 de Maio. V. Cassundé, Bitu.  
VI. Diniz, Clarissa. VII. Campos, Marcelo.

CDD 700

SESC 24 DE MAIO  
Rua 24 de Maio, 109  
Tel: (11) 3350-6300  
📍 República | Anhangabaú  
📱 📧 /sesc24demaio  
[sescsp.org.br/24demaio](http://sescsp.org.br/24demaio)

ISBN 978-85-7995-236-4



Fontes [Typefaces] Untitled Sans, SM Maxéville  
Papel [Paper] Pólen soft 80 g/m<sup>2</sup>  
Tiragem [Printing run] 1.500

176









SESC 24 DE MAIO  
Rua 24 de Maio, 109  
Tel: (11) 3350-6300  
📍 República | Anhangabaú  
📱 /sesc24demaio  
[sescsp.org.br/24demaio](http://sescsp.org.br/24demaio)



# N O R D E S T E