

**Espaços do** **Ainda**

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

Paço Imperial apresenta

Espaços do **AAimoda**

Luiz Cláudio da Costa  
curadoria

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

# Sumário

## **Espaços do Ainda:**

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

**6** Luiz Cláudio da Costa  
curadoria

## **Sob o Céu dos Anônimos**

**20** Floriano Romano

**30** Patricia Franca-Huchet

**40** Leila Danziger

**48** Livia Flores

**56** Ana Emerich

## **No Chão das Diferenças**

**68** Christus Nóbrega

**78** Rosana Paulino

**88** Cristiana Miranda

**98** **Sobre o Curador e os Artistas**

**100** **Ficha Técnica**

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

A exposição *Espaços do Ainda* elabora o território da vulnerabilidade, da abertura do gesto artístico à diferença, à suspensão, à falha. No espaço contínuo e reversível entre interioridade e exterioridade, entre o eu e o outro, a precariedade promove a falha da linguagem triunfante, esta que reduz o estranho à evidência da significação. Em meio à suspensão, intimado pelas indefinições e dúvidas, o espectador encontra a possibilidade de participação reflexiva-emocional e se emancipa atuando nas operações de sentido, no ato das imagens. O reconhecimento da condição precária da arte figura a existência em relação ao outro, dependência e incerteza que fazem a linguagem gaguejar e provocam a presença contingente e múltipla das imagens.

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

Seguindo a expografia apresentada no Paço Imperial do Rio de Janeiro, os dois núcleos – Sob o Céu dos Anônimos e No Chão das Diferenças – estruturam problemas interligados. No primeiro núcleo, encontram-se Floriano Romano, Patricia Franca-Huchet, Leila Danziger, Livia Flores e Ana Emerich.

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

*Histórias Anônimas* não somente dá pistas para a orientação de problemas em operação na exposição, mas estabelece, sobretudo, o início de um contorno que abraça circularmente os trabalhos do eixo Sob o Céu dos Anônimos.

No outro canto extremo da galeria encontram-se as duas instalações de Ana Emerich, ambas articulando o território de convívio do ouvir e do ver, do ato da escuta e o da imagem. Numa das faixas sonoras (Trecho A) de *MAPA [essa boca que falha com os invisíveis que rumina]*, ouvimos uma lista de palavras-tóxicas, agrotóxicas – fungicidas, bactericidas, inseticidas. Ouvimos sons do cotidiano de uma casa – portas, micro-ondas, entre outros. O sufixo -cida exprime a noção de agentes que provocam a morte ou o extermínio. No trecho B, outras palavras-tóxicas seguem os zunidos, chiados e rangidos retirados de vasilhames químicos. O artifício da repetição contínua das palavras formadas pelos sufixos letais cria um tempo tedioso, árduo, estéril. Usando esse sufixo no tempo paralisado da repetição,

**Luiz Cláudio** da Costa

a boca assombrada gagueja e falha na leitura da lista-gem árida. A musicalidade experimental, o cotidiano e, ainda, as fotos sem contextos, quase abstratas, de bo-lhas e folhagens atuam no corpo estimulando imagens de outro tempo, outro ritmo, inquieto, dinâmico, ativo. Apesar do perigo dos agentes da extinção, o tempo da vida resiste e transforma o estéril, fisga o devir.

*Tempo Sideral*, de Ana Emerich, consiste em uma mesa circular com 11 mapas da publicação de 1926 do *Atlas Celeste* de Louis Cruls para o dia 15 de cada mês, na latitude do Rio de Janeiro. O astrônomo belga trabalhou no Brasil a maior parte de sua vida. Um único mapa celeste, reprodução da *Revista Nacional de Educação*, é exibido na parede em destaque. Uma caixa sonora acoplada à mesa transmite uma montagem de duas músicas da orquestra Diabos do Céu, regida por Pixinguinha, *Nostalgia de Plutão* (instrumental, Cícero de Menezes, 1933) e *O Orvalho Vem Caindo* (Noel Rosa, 1933/34). Sem hierarquia entre ciência e saber popular, *Tempo Sideral* articula ainda o alto e o baixo, o céu e a terra, os anjos e os diabos, o sonho e a crítica social, temática essa sugerida pela voz de Noel Rosa: “A minha cama é uma folha de jornal”. A circularidade da mesa dos mapas de *Tempo Sideral* sugere a circularidade dos discos fonográficos que gravaram a música da banda de Pixinguinha.

No processo de realização do projeto expográfico, considerei que esses trabalhos de Romano e de Emerich, colocados nas duas extremidades da sala, podiam articular uma estrutura, um circuito para os trabalhos dessa galeria. As instalações de Romano e Emerich dialogam, na distância, como trabalhos sonoros, mas também por usarem a forma do inventário sem hierarquia para evidenciar o aspecto visionário do devaneio. Fechava-se o circuito do núcleo Sob o Céu dos Anônimos.

Os trabalhos desse núcleo indagam sobre as vidas anônimas, a inteligência autônoma do outro, sua capacidade de questionar e de se rebelar, de rejeitar a violência e a desigualdade, de imaginar outros tempos e universos sob as revoluções celestes.

Figura prestigiada nesse eixo, o anônimo encontra-se num percurso materializado por jornais, ruas, praças, canções populares, acenos, clamores. *Temporais*, de Patricia Franca Huchet, consiste em uma instalação com três vitrines: *Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona, Miséria à Luz do Sol, Restituição da Memória Através do Desenho*. Nas vitrines, vemos fotos de outro tempo com casebres de madeira, figuras populares, crianças e anotações, carimbos e selos em folhas de arquivo. São exibidas, ainda, a foto da tormenta de um mar contra as rochas, uma mulher que caminha entre pedras, desenhos de montanhas em vermelho. A ordem de uma narrativa: 1, 2, 3. Princípio, meio e fim. E, no entanto, a desordem, a fúria, a entropia. Enigmáticas figuras que falam de uma história sem descrevê-la; imagens que mostram os tempos de uma vida, uma mulher desejando enterrar seu filho, talvez. A personagem clássica invocada transmuda-se em mulher das periferias precarizadas do país. E os transtornos, os estrondos, o vermelho-sangue, possivelmente, o mesmo esforço pelo reconhecimento público da vida de um filho morto, perdido pelos arroubos da violência policial.

A Cinelândia, ou melhor, um fragmento desse local de tantas manifestações políticas, é a única praça concretamente mostrada na exposição, embora tantas outras orbitem os trabalhos da exposição. *Papéis de um Dia (Cinelândia)*, instalação de Leila Danziger composta por 44 impressões (65 x 50 cm cada) e 3 fotolitografias (50 x 37 cm cada), alça clamores abafados e acena para um tempo ainda não presente. Estruturados por grades recheadas de parágrafos borrados, os jornais emudecidos de *Papéis de um Dia (Cinelândia)* parecem desonrar o relato evidente da mera informação, apontando para a poesia visual do painel realizada com carimbos, uma pintura mural. Silenciando a notícia com manchas quadriculadas que misturam o azul, o lilás e o vermelho, *Papéis de um Dia (Cinelândia)* convoca a poesia – o livro *Cinelândia* repousa ao lado, fora do quadro, esperando um leitor para os poemas da artista. Que outras narrativas poderiam conter as páginas de um jornal? Três imagens sugerem o espaço da política, do protesto, da manifestação, mas no tempo inspira-



Sob o Céu dos Anônimos  
vista da entrada



Sob o Céu dos Anônimos  
vista oposta



No Chão das Diferenças  
vista da entrada



dor da espera. Uma menina instala-se no alto do monumento de 1910 ao Marechal Floriano Peixoto e acena para a multidão não visível. Ela nos interpela. Seu gesto imobilizado sugere a suspensão. Houve derrotas? O gesto da menina antecipa futuros. Uma lacuna da grade do jornal-pintura sugere um tempo por vir.

Na instalação *As Horas*, de Livia Flores, o tempo está fora dos eixos, marcado por louças quebradas em movimento. Zarpando para seu destino, o curso circula no próprio eixo, sem referências para uma medição. Nesse eterno retorno do tempo, a natureza inorgânica das pedras em gesso repete a massa inerte e pesada das folhas de jornais tingidas de preto. O terror espreita. *As Horas* é composta por três trabalhos: *Eles riram*, 2019-2022, *Sem título (as Horas)*, 2018-2019 e *Pedras*, 1993-1994. Os 80 desenhos em guache sobre jornal soletram a frase “Eles riram”. A instalação de Flores é um tributo em memória às perdas dessas duas vidas atingidas pelos 80 tiros disparados por uma unidade do Exército sobre o carro da família de Evaldo Rosa a caminho de um chá de bebê em Guadalupe, no Rio de Janeiro, em 2019. Enunciada por Luciana Oliveira, viúva de Evaldo Rosa, a frase “Eles riram” traduz a atitude dos assassinos de seu marido e do catador Luciano Macedo. As pedras de gesso, o tempo desnordeado do luto e a massa sólida dos jornais figuram o trauma de outras chacinas ocorridas no Rio de Janeiro, incluindo uma na praça da Candelária e outra em Vigário Geral.

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

Os cartazes da instalação *Gráfica Paraíba: Arte em Panfleto* de Christus Nóbrega circunscrevem um muro multicolorido de 22 elementos de diferentes dimen-

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

Rosana Paulino realizou três trabalhos que questionam a relação entre a natureza e o exótico em um saber que dispõe, classifica, ordena e hierarquiza. Dois blocos de telas conjugadas, um vermelho e um verde, ambos compostos de imagens da flora, da fauna e de figuras negras sobrepostas às formas geométricas de cor pura. O discurso da Natureza presente na cultura desde o século XIX, época implicada nos jardins construídos do Campo de Santana a que a artista tem como referência, consiste em um sistema que classifica os seres vivos, estabelecendo identidades e diferenças. Nesse discurso, estão implícitas as ideias de progresso, de civilização, bem como do humano como identidade resultante de uma construção cultural avançada. Tudo aquilo que está fora desse enquadramento da identidade da vida, do humano, recebe a marca da diferença e do exótico, como o negro e a cotia. No sistema criado por Rosana Paulino, a cor vermelha e verde expande o quadriculado do bloco de telas e de formas

No Chão das Diferenças  
vista oposta

geométricas. É a vida que não cabe nas classificações de uma suposta natureza domesticada. A série das colagens *Corre Cotia* sustenta uma advertência contra o discurso da Natureza.

“O mar é história”. A frase-título do poema de Derek Walcott abre o filme experimental de Cristiana Miranda, *A Hidra do Iguaçu*. Buscando no mar e nos lugares de memória de Angola a experiência colonial vivida nas Américas, *A Hidra do Iguaçu* encontra restos de uma praça de escravos do século XVI, pedestais sem estátuas, uma linha de trem. Mulheres com trouxas de roupas ou latas na cabeça e casebres de madeira contradizem o presente avançado de uma Luanda de altos edifícios modernos e carros nas ruas. A última figura do filme, em meio à paisagem de uma feira, é uma mulher grávida de sorriso aberto vestida com trajes locais. Em seguida, vemos apenas os defeitos da revelação manual suspenderem aquela última imagem como se o filme tentasse protegê-la dos perigos do tempo. Mas é justamente a desordem e a entropia o que aparece em seguida.

O vídeo *Para Focar o Infinito* aproveita um plano rodado na viagem de Cristiana Miranda à África. O gesto visa interromper a sequência contínua filmada de um ônibus em movimento e mudar a direção do aparecimento das paisagens em conjuntos de imagens com sentidos contrários. O vídeo interpela o tempo, a direção do movimento e o sentido dos acontecimentos. Ao priorizar a revelação manual, o cinema experimental de Cristiana Miranda questiona o movimento do aparecimento das imagens, as interferências do desejo e da memória, as imperfeições e perturbações, as mudanças de direção, as combinações e perdas no acontecimento das aparições.

\* \* \*

A exposição *Espaços do Ainda* teve origem em uma pesquisa desenvolvida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em parceria com o Arquivo Nacional com o objetivo de considerar a precariedade como condição da arte na atualidade. A pesquisa parte de reflexões da artista carioca Lygia Clark, tendo como

referência a filósofa Judith Butler, estímulo que auxilia a pensar concretamente aquilo que percebo materializado na arte desde os anos 1960. O colóquio *Vidas Precárias: A Experiência da Arte na Esfera Pública* em 2018 marca o início da pesquisa, seguido do livro que reúne as palestras do encontro (Costa, 2021) e o programa de conversas com os artistas em vídeos transmitidos pelo Arte e Precariedade, canal do YouTube. A exposição é a atividade que conclui a investigação.

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

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

representatividade das diferenças, de abordagem de problemas climáticos, assediada pelos processos de migração e por guerras ininterruptas? Depois da crise das linguagens e dos suportes tradicionais em meados do século XX, seguida, no final do milênio, de urgências políticas e culturais, como avaliar algo como artístico uma vez que atravessado por exigências imperativas de representação e de significação?

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

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

O problema teórico-crítico da condição precária da arte surge, na minha investigação, a partir do encontro com escritos de Lygia Clark, que usou o termo em vários momentos de sua trajetória. Poderia a alusão de Lygia Clark à precariedade da existência e o uso de materiais precários por Hélio Oiticica, Artur Barrio, Anna Bella Geiger, Antônio Manoel, entre outros, abarcar uma condição da arte nos tempos atuais? Poderia essa precariedade ser uma condição a considerar a arte realizada em nosso tempo, uma arte atuando nes-

se mundo e sendo contaminada por ele, por uma realidade carregada de crises e de grande instabilidade? A precariedade como materialidade concreta da incerteza e da vulnerabilidade da existência figura na arte o espaço para o surgimento de outro presente, na medida em que o objeto de arte toca o espectador, perturba-o, atinge seu corpo e demanda dele suas próprias imagens, sua participação em ato de elaboração.

Em defesa de uma humanidade não homogênea, dependente da vida dos rios, das florestas, da memória e das histórias do outro, Ailton Krenak (2019) enuncia essa máxima ética e também poética: “Suspender o céu é ampliar o horizonte”. A “experiência mágica de suspender o céu” é “ampliar o nosso horizonte”, não o prospectivo, mas o “horizonte existencial” que enriquece as nossas subjetividades. Não confiamos mais nas noções de progresso, nas narrativas do desenvolvimentismo e da abundância, nem tampouco nas ideias modernas de sujeito como individuação ancorada numa vontade livre ou nas linguagens dos encaamentos evidentes. A arte moderna investigou essa permeabilidade de diversos modos: no trânsito entre a arte e o não artístico, no escoamento reversível da figura e do fundo, nas deformações da forma em contato com outras formas. O Modernismo deu sua contribuição para essas crises da cultura no século XX. A contemporaneidade artística tem sua resposta para o século XXI. Ela envolve a insuficiência da linguagem, a falha nas representações, a imperfeição, a incompletude, a dependência do si mesmo em relação ao outro ou aos outros. A precariedade estética alça a dimensão política movendo o desejo, deslocando as representações, demandando do outro um gesto, uma ação, um ato da imaginação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

# **Sob o Céu dos Anônimos**

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

**Florianano** Romano



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



## I

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

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

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

## II

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

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

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

## III

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

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

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

## IV

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

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

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

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

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

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

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

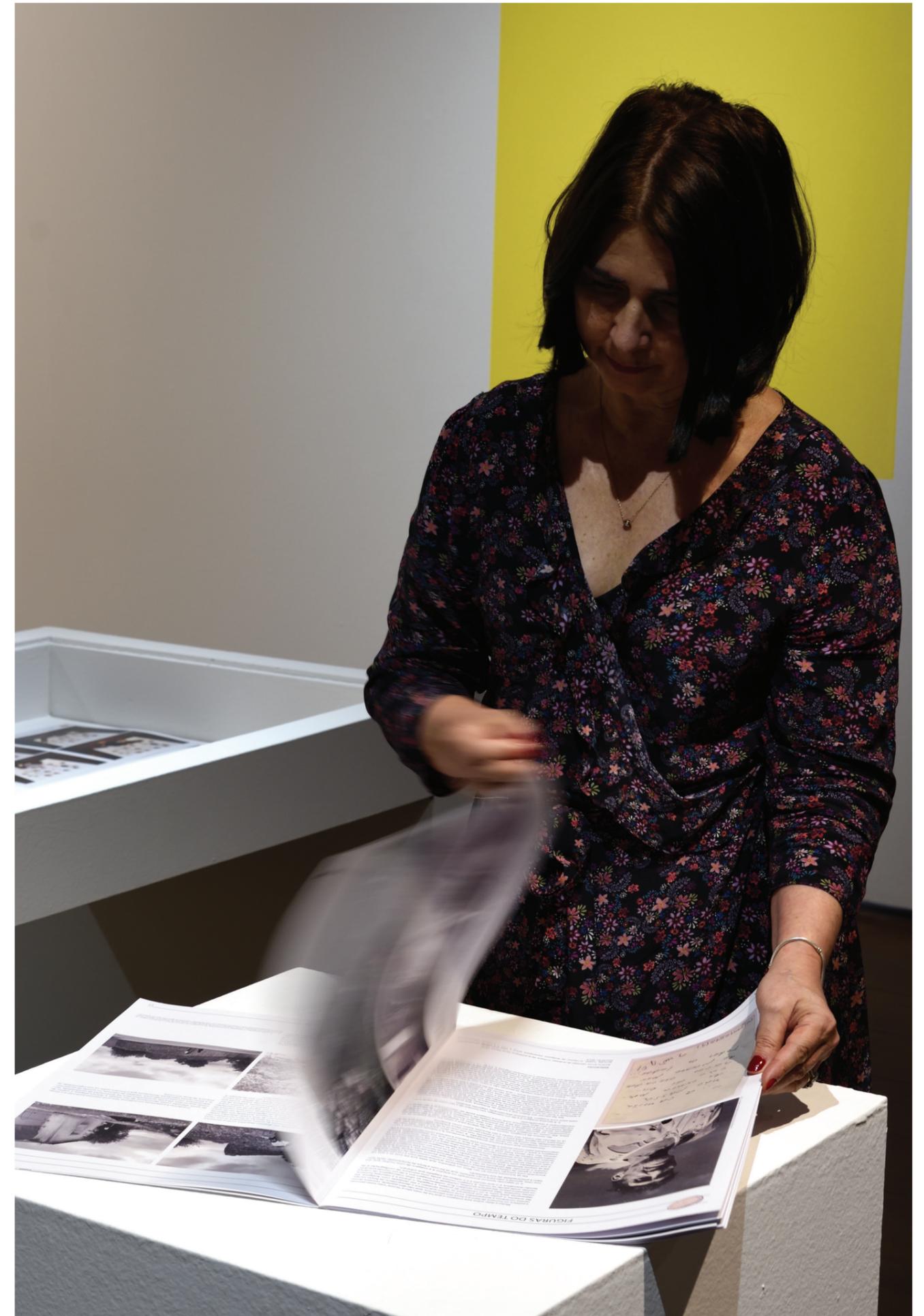




E se a rua do ouvidor se chamasse Maria das Dores  
E se a rua do senado se chamasse João da Silva  
E se a Presidente Vargas se chamasse João Cândido  
E se a rua Mem de Sá se chamasse Pedro dos Santos  
E se as ruas fossem todas dos Silvas e dos Santos  
E se a cidade lembrasse dos seus corpos  
O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

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

# Patricia Franca-Huchet



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

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

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

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

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

E, já que o tempo da imagem corresponde ao tempo de uma história aberta, complexa e perturbadora, na qual fragmentos do passado emergem e vêm à tona no presente, posso afirmar que trabalhar com o jornal

é tratar da montagem e adentrar as amplas possibilidades de desconstrução e construção de um conjunto de acontecimentos. *Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona* procurou, propositadamente, exemplificar possibilidades para criar outras relações com os fatos e com a história; com a particularidade de se decompor em uma série de fragmentos factuais/imagéticos, passíveis de choques mútuos ao confrontar-se com outras imagens, impulsionando assim relações dialéticas. Como processo artístico sobre a história, a montagem, o documento, ele foi imbuído de extensões: o exercício de desenhar, produzir, recriar e/ou potencializar imagens sobre o jornal como suporte e meio. Este trabalho apresenta 9 seções: Editorial, Secreta Solidão, Bloco de Notas: Procurando Antígona, Meditação, Figuras do Tempo: Visita ao Arquivo Nacional, Prisioneira, Por Onde Andou, A questão Longínqua e Flâneur Cósmico.

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

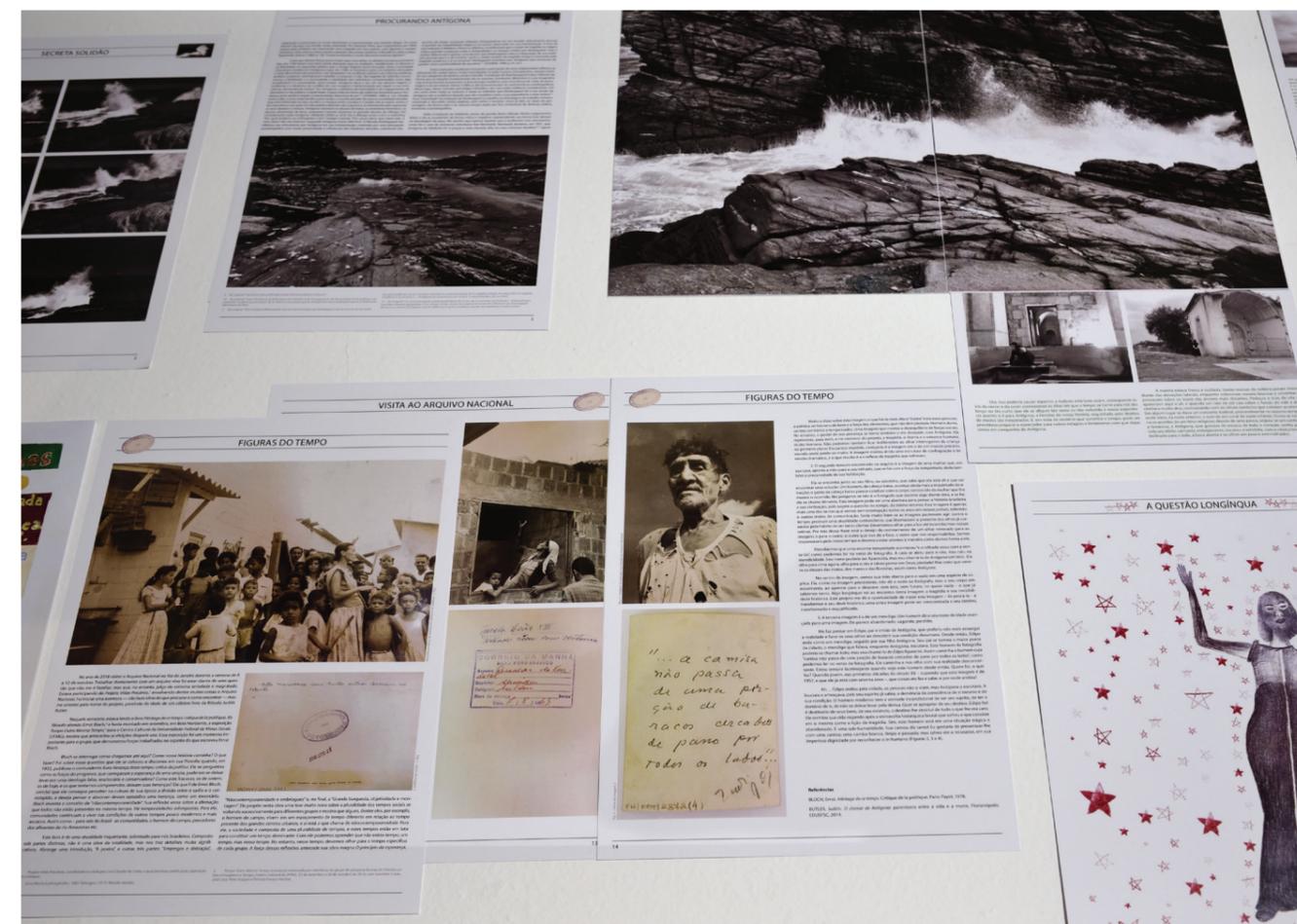
No segundo *display*, mostro um conjunto de imagens encontradas no Arquivo Nacional. São imagens do século XX, de vidas precárias em nosso país. Elas lembram muito as situações que ainda vemos hoje em dia. Uma das imagens encontradas é a de um mendigo. Um homem dá o seu rosto de idade avançada para o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

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

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

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

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

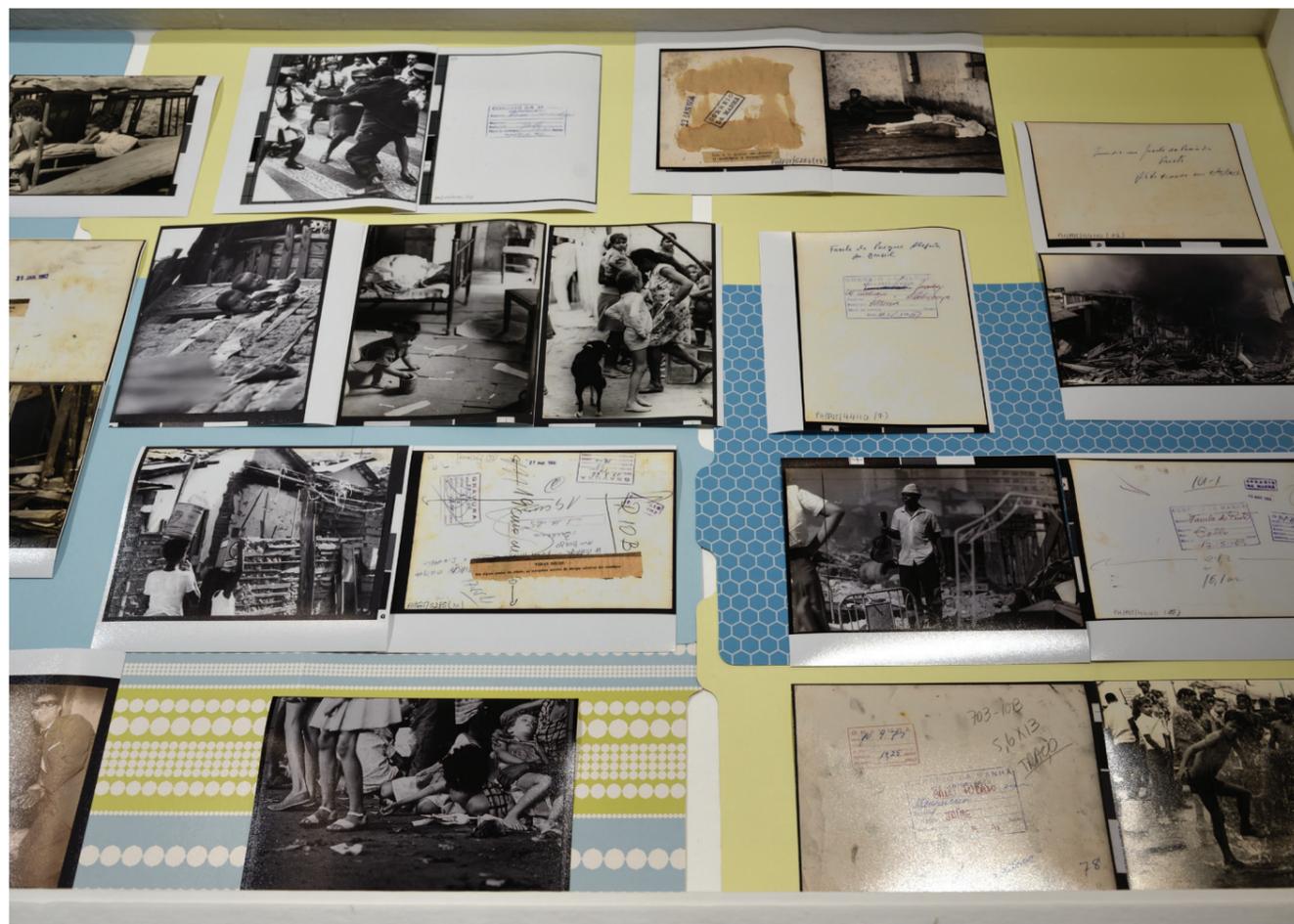


**Temporais**

**Display 1: Jornal da Imagem – Imagem do Jornal: Antígona** 2022  
conjunto de textos e fotografias  
performances compiladas na forma de um jornal

**Display 2: Miséria à Luz do Sol** 2018-2022  
fotografias encontradas em visita ao Arquivo Nacional em 2018  
intervenções com lápis de cor e vinil

**Display 3: Restituição da Memória Através do Desenho** 2020  
série de desenhos realizados durante a pandemia  
caneta Bic sobre papel Graf it dot





**Leila** Danziger



## Desde aquele domingo de outubro



© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

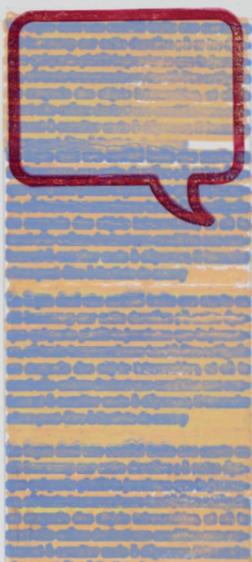
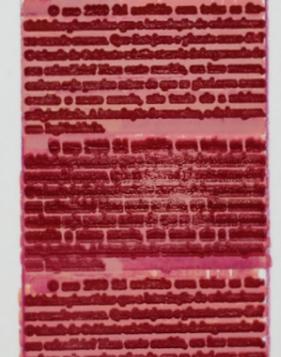
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...



© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...  
© em 2003 foi escrito em tinta as fe-  
delidade que...

Desde aquele domingo  
de outubro  
vejo a menina

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

em aceno:  
contramonumento  
à derrota.

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

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

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

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

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

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

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

### NOTAS

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

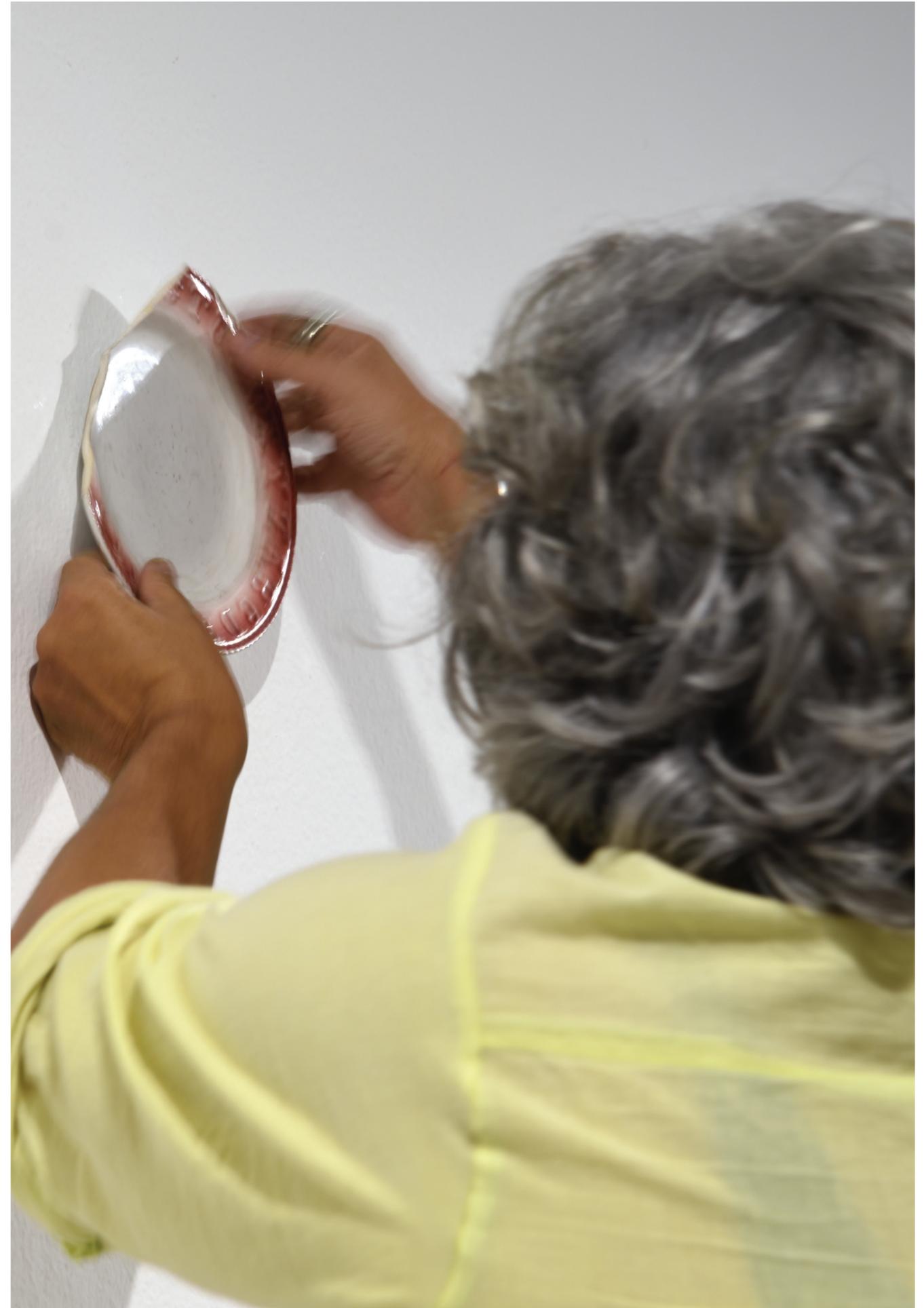




**Papéis de um Dia (Cinelândia)** 2019-2022

44 impressões com carimbos, tinta gráfica sobre papel *Hahnemühle* (65 x 50 cm cada) e  
3 fotolitografias sobre papel *Arches* (50 x 37 cm cada)

**Livia** Flores



*As Horas* é uma instalação composta por três trabalhos, *Eles riram*, 2019-2022, *Sem título (as Horas)*, 2018-2019, e *Pedras*, 1993-1994. Cada um deles coleta elementos, partes de uma série aberta ou fechada. Trabalho arquivista de si, recolhe os rastros do próprio labor em ruína. Em comum, a referência ao tempo – o tempo em que vivemos e o tempo manifesto nas marcas da sua passagem sobre as matérias que ali comparecem: folhas de jornal, pedras de gesso, um ex-prato de porcelana ornado com as letras do alfabeto. A infância – as infâncias. Aos cacos giram os ponteiros de um relógio cortante, ora avançando ora retrocedendo; as Horas – as Horas, que palavras soletram? E-l-e-s-r-i-r-a-m. 80 desenhos em guache preto cobrem folhas de jornal em memória aos 80 ti-

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







**As Horas**

**Sem título (as Horas)** 2018-2019

3 fragmentos de prato de cerâmica

17,5 x 14 x 2 cm; 8,5 x 4 x 2 cm; 9,5 x 4,5 x 2 cm

motor

**Pedras** 1993-2021

placas de gesso

33 x 23 x 4 cm (cada)

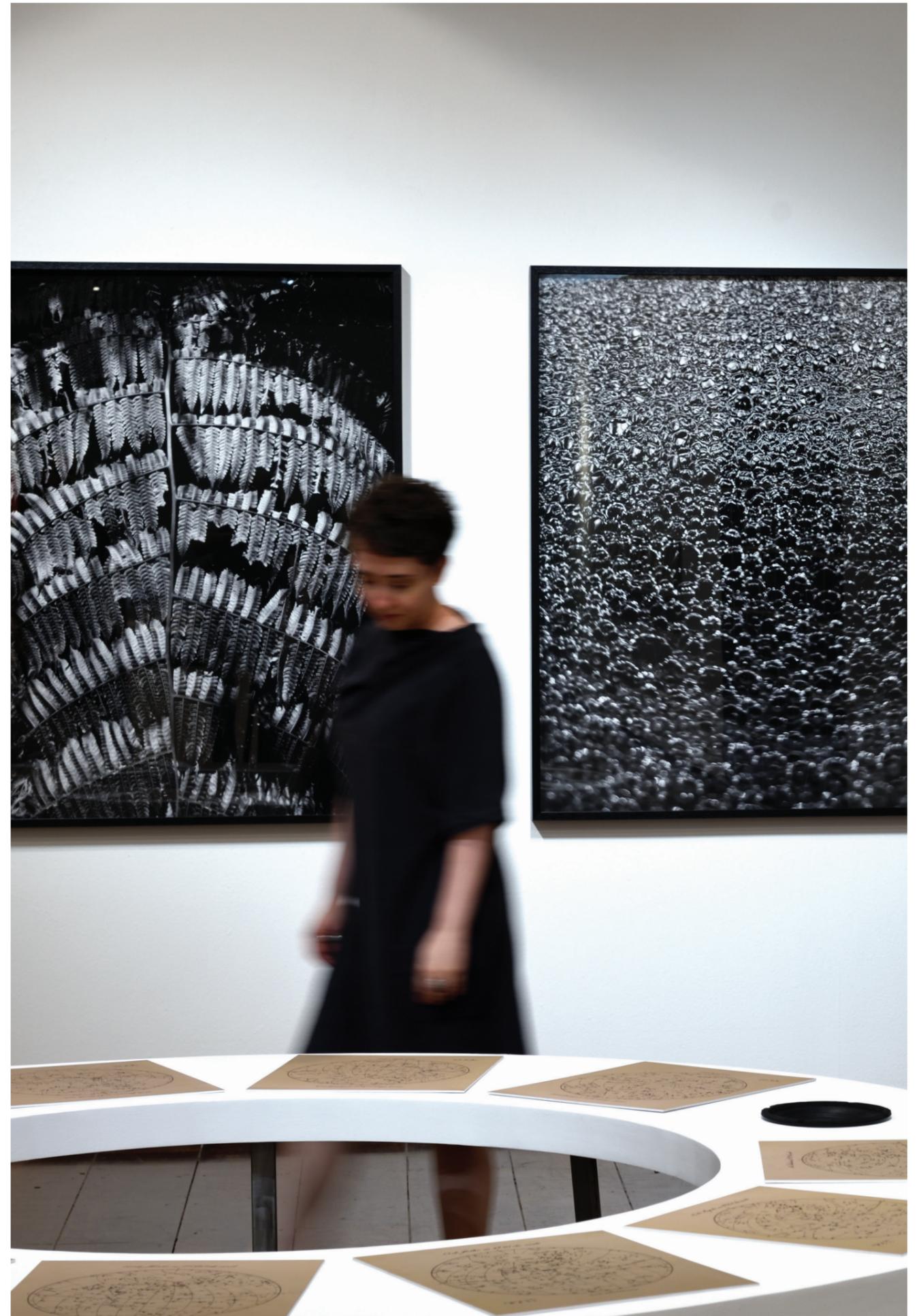
**Eles riram** 2019-2022

guache preto sobre folhas de jornal

série de 80 desenhos

31,5 cm x 55,5 cm (cada)

**Anna** Emerich





**MAPA** 2020 (parede fundo)  
composições sonoras trecho A (10'10"), 2020;  
trecho B (10'24"), 2021  
cartões postais (30 x 20 cm)  
fotografias sobre papel algodão (120 x 70 cm cada)  
ministério da agricultura, pecuária e abastecimento  
desenho de território  
imaginário das coisas que nos entram pela boca

**Tempo Sideral** 2022 (mesa e parede lateral direita)  
objeto circular em madeira (ø 250 cm)  
imagens de reprodução do *Atlas Celeste* (1896-1926), Louis Cruls  
página da *Revista Nacional de Educação*, 1933 (100 x 64 cm)  
fonogramas da *Orquestra Diabos do Céu* (78 Rps)

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

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

MAPA [essa boca que falha com os invisíveis que ru-mina] investiga sonoridades, perspectivas conceituais e elementos imagéticos da lista oficial de agrotóxicos disponíveis para uso no Brasil hoje. Cada trecho dedica-se à correspondente letra do alfabeto e articula aspectos do cenário político, contextos ambientais e práticas de arquivo. O trecho A [10'10"] propõe a justaposição de palavras, sons orgânicos e aparatos domésticos. A faixa sonora foi composta a partir de gravações em campo e de materiais de acervo pessoal. Surgiu como esboço nos encontros com a *Conexão Mulheres da Improvisação* e conta com fragmentos de gravações realizadas por Ivani Santana, Lígia Tourinho e Líria Morays em colaboração com a pesquisa. No trecho B [10'24"], ar, fôlego, palavras e vasilhames

químicos estabelecem um terreno para timbres e volumes, em uma peça que busca dilatar temporalidades e modular topologias à escuta – entre névoas e mínimas diferenças. Partindo do fato de que 73% das espécies vegetais do mundo são polinizadas por abelhas e considerando que, apesar das tantas evidências certificadas dos males irreversíveis dos agrotóxicos, em outubro de 2021 um decreto federal flexibilizou ainda mais a legislação vigente.

Série com início em 2020, MAPA modula imagens com gravações sonoras e ao articular dados documentais como topologias à escuta. O trabalho aciona o campo das operações artísticas, das tecnologias orgânicas e dos dispositivos tecnológicos para pensar a convivência entre volumes sonoros não neutros, imagens não retinianas e temporalidades específicas (arquivos). Coloca sons e agrotóxicos em um terreno de montagens e políticas da imaginação – e cada trecho traz consigo uma fotografia, índice daquele contexto.

Se hoje a terra dos agrotóxicos é ideologicamente plana, no Brasil dos anos 30 a *Revista Nacional de Educação* nos instigava a inverter leituras, desmontar constelações e inclinar horizontes em fascículos mensais. *Tempo Sideral* lida com os aspectos do céu para o dia 15 de cada mês, na latitude do Rio de Janeiro, a partir dos mapas de Louis Cruls em seu livro *Atlas Celeste* – publicado em 1896 pela Typo Lithographia Carlos Schmidt e reimpresso em 1926 pelo Serviço Geográfico Militar. Imagens de reprodução e fonogramas da *Orquestra Diabos do Céu* em 78RPS se instalam em um volume no espaço – em uma peça circular de 2,50m. Juntos, tramam lacunas, escapes e órbitas conceituais.

O trabalho se propõe a pensar a ideia de arquivo como um objeto que abarca dados, rastros, indícios em seu

suporte histórico de registro, que documenta e fixa temporalidades, contextos, timbres e imagens – sonoras e visuais. *Tempo Sideral* posiciona-se também como exercício de liberdades, ao supor a memória como um escape destas imagens, um giro do corpo mais do que uma captura do tempo. Olhar para *O céu do Brasil* antes e agora, um futuro do pretérito como convite para fabulações. A proposta reúne materialidades e elementos conceituais em uma instalação escultórica.

As duas músicas presentes no trabalho datam dos anos 30. *Nostalgia de Plutão* (1933) – choro de Cícero Menezes – alterna os modos menor e maior do sistema tonal em compassos binários, conferindo à composição um teor melancólico. Ao mesmo tempo, sugere fluidez e movimento em sua narrativa instrumental, com uma arquitetura melódica construída em duas partes, acompanhando a forma A B A e propondo atmosferas distintas. *O Orvalho Vem Caindo* (1934) – samba de Noel Rosa e Kid Pepe, na voz de Almirante – traz a dimensão da palavra ao demarcar o momento político do país, e ao pontuar na composição e na linguagem sonora as precariedades da vida a céu aberto, às bordas da proteção do Estado: “*O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu, e também vão sumindo as estrelas lá no céu. Tenho passado tão mal, a minha cama é uma folha de jornal (...)*”. O jornal, as revistas e as ilustrações, Vargas e o golpe, o Partido Integralista Brasileiro de inspiração fascista, a Intentona Comunista e a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda apontando no horizonte, a convulsão social evidente. Este contexto Brasil dos anos 30, inscrito em uma sutil inclinação de eixo, pela poética crítica e sarcástica de Noel em 78 rotações por segundo.

*Tempo Sideral* aglutina essas duas perspectivas sonoras em uma faixa composta de fragmentações e

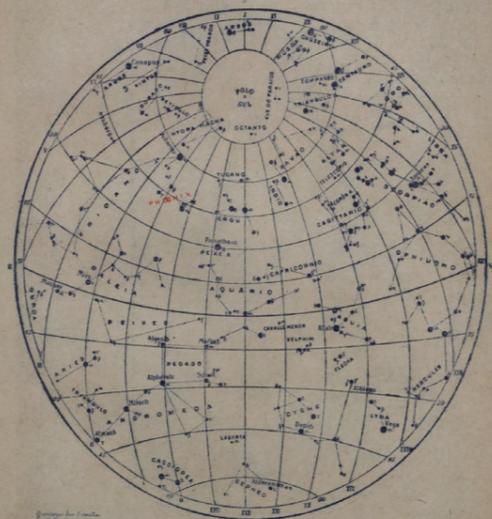
lacunas para instigar alternâncias entre polos aparentemente opostos e ao sugerir uma escuta ótica, em órbita anti-horária. Com estes lapsos, pouco se escuta de uma frase musical inteira ou de um caminho pronto, cada trecho tem suas constelações. Os fonogramas são gravações da *Orquestra Diabos do Céu*, sob a batuta do maestro Pixinguinha. Orquestra com produção fonográfica impressionante (1933-1944), a *Diabos do Céu* fixa em disco a oralidade e a cultura das ruas – do choro e do samba – e permite hoje maior abertura nos debates acerca dos Modernismos e da pluralidade da arte, com uma literatura musical primorosa que extrapolou o âmbito dos teatros, o marco de uma *Semana*, de um contexto social e geográfico específicos.

Publicação de variedades que circulou entre 1932 e 1933, a *Revista Nacional de Educação* reproduziu em fascículos as imagens do *Atlas Celeste* de Louis Cruls sob o título *O Céu do Brasil*. E realizou uma operação conceitual ao justapor um trecho do prefácio do livro à imagem gráfica em cada publicação mensal: “(...) Em outros termos, o leitor vê nesses mappas as constelações [políticas] como se ele consultasse um globo celeste”. Uma instrução. Uma partitura articulando texto e imagem, que abre leituras mais do que entrega respostas. Em *Tempo Sideral*, enquanto onze imagens da publicação original do atlas (edição de 1926, pelo Serviço Geográfico Militar) são dispostas em círculo, organizadas em sentido anti-horário e juntamente com a faixa sonora em 78Rps, uma página da *Revista Nacional de Educação* ocupa a parede próxima, fechando o ciclo de doze meses do ano. E intervindo nas leituras mais atentas com um gesto gráfico, em tinta vermelha no mês de outubro: “Phoenix”.

De acordo com os dicionários, tempo sideral é o tempo das estrelas.

# O CÉU DO BRASIL

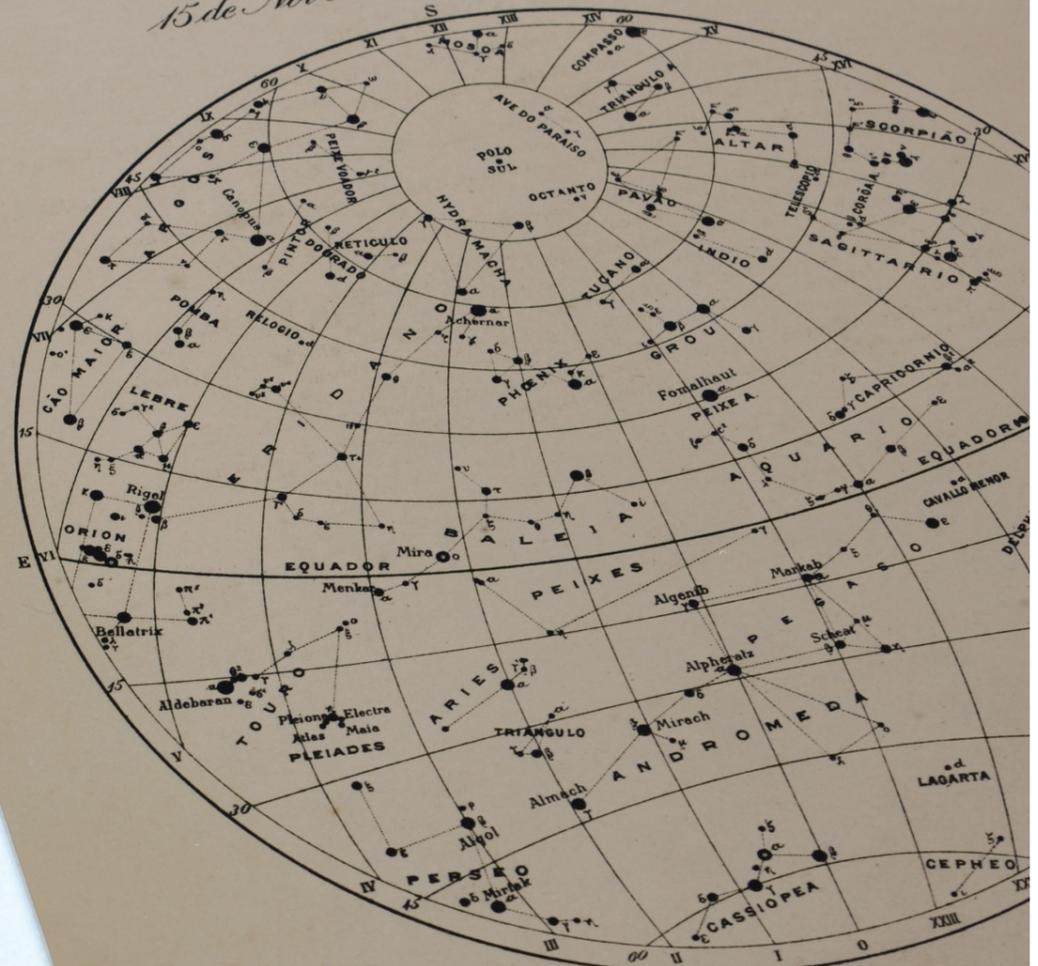
15 de Outubro as 8.<sup>h</sup> 25.<sup>m</sup> da noite



Tempo Sideral XIII horas

«Para o emprego dos mapas, convem que o leitor os coloque em uma posição horizontal, depois de convenientemente orientados, supondo a abobada celeste projetada sobre a superfície plana, como se esta fosse um espelho. Em outros termos, o leitor vê nesses mapas as constelações como se ele consultasse um globo celeste.»

15 de Novembro as 8.<sup>h</sup> 20.<sup>m</sup> da noite



Tempo Sideral 0 horas

Grandezas das Estrelas  
1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>



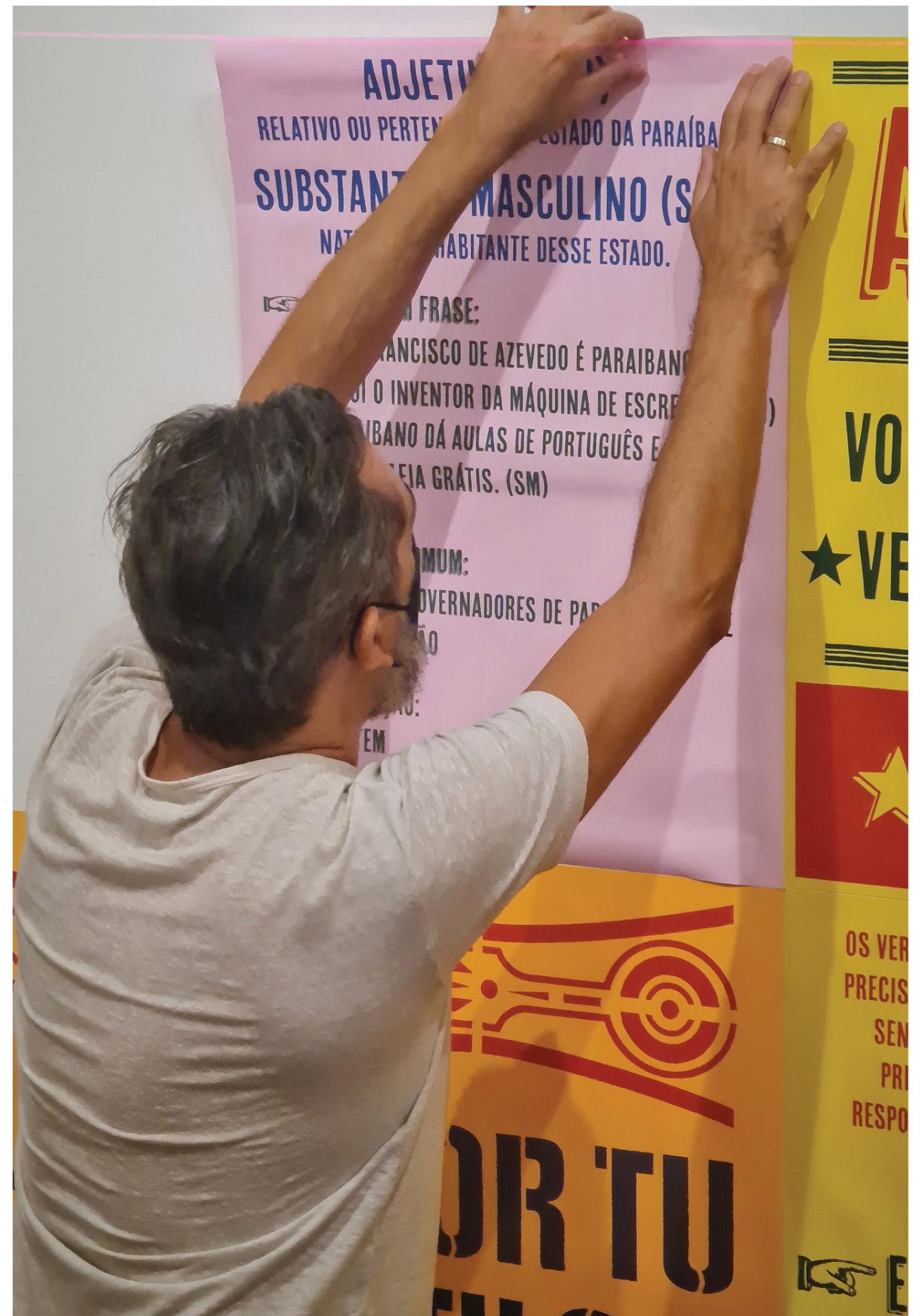
# **No Chão das Diferenças**

**Christus Nóbrega**

**Rosana Paulino**

**Cristiana Miranda**

**Christus** Nóbrega





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A INCRÍVEL  
★★★★★  
MÁQUINA DE ESCREVER

NEGO  
NEGO



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

POR TU  
AULAS DE  
PORTUGUÊS  
GRÁTIS

PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL BRASILEIRA  
VENHAM CONHECER  
A INCRÍVEL  
MÁQUINA DE ESCREVER

GRÁFICA  
PARAÍBA



\*\*\*TUDO EM PANFLETO\*\*\*  
★ARTE EM★  
PANFLETOS  
★GRÁFICO RESP.★  
★CHRISTUS NÓBREGA★

AULA 1 SUBSTANTIVO ★★  
E ADJETIVO ★★  
VOCÊ SABE QUAL A DIFERENÇA ENTRE UM  
SUBSTANTIVO E UM ADJETIVO? VAMOS LÁ!

★VENHA IMPRIMIR★  
SUA ARTE CONOSCO  
SERVIMOS CAFÉ

FAZEMOS★★  
REVISÃO DE  
PORTUGUÊS  
AULAS DE★★  
PORTUGUÊS★★★  
GRÁTIS★★★★★

★★ INVENTADA EM 1861 ★★  
★★★★★ PELO ★★  
★★★★ PARAIBANO ★★  
PADRE FRANCISCO JOÃO DE AZEVEDO  
ROUBADA E PATENTEADA POR UM ESTRANGEIRO

★PARAIBANO★  
ROUBADO  
★PARAIBANO★  
ROUBADO

POR TU  
AULAS DE  
PORTUGUÊS  
GRÁTIS

GRÁFICA  
PARAÍBA

★PARAÍBA★ SUBSTANTIVO FEMININO (SF)  
ESTADO DA FEDERAÇÃO BRASILEIRA  
ADJETIVO (ADJ)  
RELATIVO OU PERTENCENTE AO ESTADO DA PARAÍBA.  
SUBSTANTIVO MASCULINO (SM)  
NATURAL OU HABITANTE DESSE ESTADO.

AULA 2 VERBO TRANSITIVO  
DIRETO E INDIRETO  
VOCÊ SABE QUAL A DIFERENÇA ENTRE UM  
VERBO TRANSITIVO DIRETO E INDIRETO?★

CURSO DE★★  
DATILOGRAFIA  
COM O INVENTOR  
DA MÁQUINA DE ESCREVER  
O PARAIBANO  
PADRE FRANCISCO  
JOÃO DE AZEVEDO

D. PEDRO II  
CONVIDA  
PRIMEIRA EXPOSIÇÃO  
NACIONAL BRASILEIRA

CRIAMOS  
PANFLETOS  
IMPRIMOS  
PANFLETO  
ENTREGAMOS  
PANFLETO



AULAS DE POR TU  
GUÊS E DATILO  
GRAFIA GRÁTIS

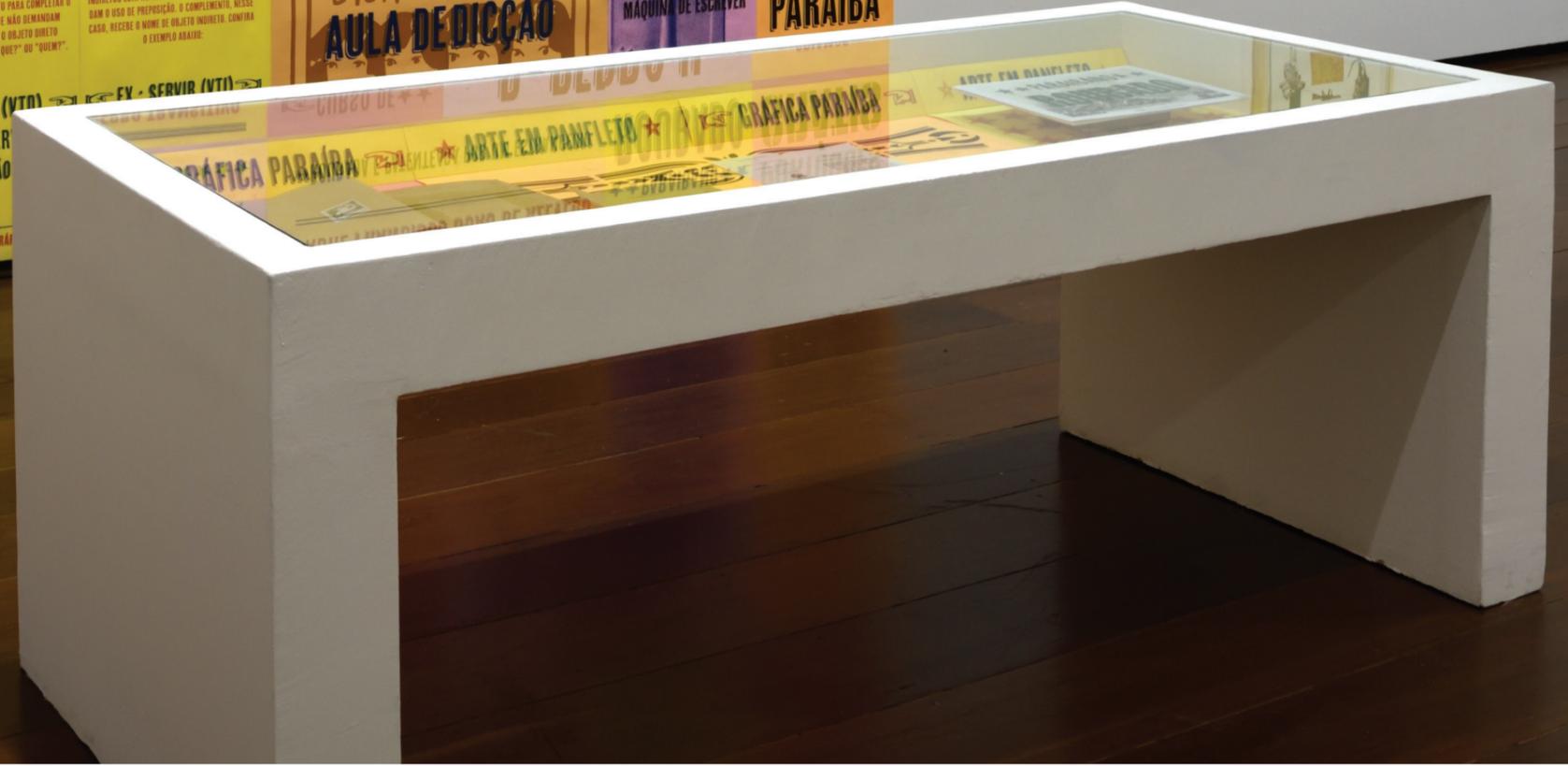
★DIRETO★  
OS VERBOS TRANSITIVOS DIRETOS SÃO AQUELES QUE  
PRECISAM DE UM OBJETO DIRETO PARA COMPLETAR O  
SENTIDO NA FRASE, MAS QUE NÃO DEMANDAM  
PREPOSIÇÃO OBLIGATORIA. O OBJETO DIRETO  
RESPONDE ÀS PERGUNTAS: "O QUE?" OU "QUEM?"  
EX.: SERVIR (VTD) → SERVIR O PARAIIBANO NÃO

★INDIRETO★  
A DIFERENÇA ENTRE OS TRANSITIVOS DIRETOS E  
INDIRETOS ESTÁ NO FATO DE QUE OS ÚLTIMOS DEMAN-  
DAM O USO DE PREPOSIÇÃO. O COMPLEMENTO, NESSE  
CASO, RECEBE O NOME DE OBJETO INDIRETO. CONFIRA  
O EXEMPLO ABAIXO:  
EX.: SERVIR (VTI) → SERVIR O PARAIIBANO NÃO

DIGA CONOSCO  
AULA DE DICÇÃO

VENHA CONHECER  
A INCRÍVEL  
MÁQUINA DE ESCREVER

GRÁFICA  
PARAÍBA



★ GRÁFICO RESP. ★  
★ CHRISTUS NÓBREGA ★

★ PARAÍBA ★

PARAIBANO

★★★ ARTE EM ★★★  
★★ PANFLETOS ★★

PORTUGUÊS  
GRÁTIS ★★★★★

» ROUBADA E PATENTEADA POR UM ESTRANGEIRO

ROUBADO

GRÁTIS

GRÁFICA  
PARAÍBA

SUBSTANTIVO FEMININO (SF)  
ESTADO DA FEDERAÇÃO BRASILEIRA

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

ERRO (INCOGNITO):  
O PARAÍBA É PORTUÊSO AQUI NO PRÉDIO.

EXPLICAÇÃO:  
• PARAÍBA É SUBSTANTIVO FEMININO, LOGO PRECEDE-SE COM ARTIGO TAMBÉM FEMININO, OU SEJA, "A". → PARAÍBA SENDO UM ESTADO NÃO PODE SER UMA PROFISSÃO.

ADJETIVO (ADJ)  
RELATIVO OU PERTENCENTE AO ESTADO DA PARAÍBA.

SUBSTANTIVO MASCULINO (SM)  
NATURAL DO HABITANTE DESSE ESTADO.

EXEMPLO EM FRASE:  
• PADRE FRANCISCO DE AZEVEDO É PARAIBANO.  
ELE FOI O INVENTOR DA MÁQUINA DE ESCREVER. (ADJ)  
• O PARAIBANO DÁ AULAS DE PORTUGUÊS E DATILOGRAFIA GRÁTIS. (SM)

ERRO (INCOGNITO):  
• DAQUELES GOVERNADORES DE PARAÍBA, O PIOR É DO MARANHÃO

EXPLICAÇÃO:  
• NÃO TEM

AULA 2 VERBO TRANSITIVO DIRETO E INDIRETO

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

★ DIRETO ★

★ INDIRETO ★

OS VERBOS TRANSITIVOS DIRETOS SÃO AQUELES QUE PRECISAM DE UM OBJETO DIRETO PARA COMPLETAR O SENTIDO NA FRASE, MAS QUE NÃO DEMANDAM PREPOSIÇÃO OBLIGATORIA. O OBJETO DIRETO RESPONDE AS PERGUNTAS: "O QUE?" OU "QUEM?"

EX.: SERVIR (VTD) → PRESTAR SERVIÇO → O PARAIBANO NÃO O SERVE

A DIFERENÇA ENTRE OS TRANSITIVOS DIRETOS E INDIRETOS ESTÁ NO FATO DE QUE OS ÚLTIMOS DEMANDAM O USO DE PREPOSIÇÃO, O COMPLEMENTO, NESSE CASO, RECEBE O NOME DE OBJETO INDIRETO. CONFIRA O EXEMPLO ABAIXO:

EX.: SERVIR (VTI) → SER ÚTIL, CONVIR → O PARAIBANO LHE SERVE

OFERECIMENTO • GRÁFICA PARAÍBA • IMPRIMIMOS SEU PANFLETO PARA MELHOR SERVIR!

CURSO DE ★★  
★★ DATILOGRAFIA

★★ COM O INVENTOR ★★  
DA MÁQUINA DE ESCREVER  
★★ O PARAIBANO ★★  
★★ PADRE FRANCISCO ★★  
★★ JOÃO DE AZEVEDO ★★

D. PEDRO II  
★ CONVIDA ★  
PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL BRASILEIRA

VENHA CONHECER A INCRÍVEL MÁQUINA DE ESCREVER  
MUSEU NACIONAL EM FRENTE A PRAÇA DA REPÚBLICA

◀ CRIAMOS ▶  
★★ PANFLETOS ★★  
◀ IMPRIMIMOS ▶  
★★ PANFLETO ★★  
◀ ENTREGAMOS ▶  
★★ PANFLETO ★★

GRÁFICA  
PARAÍBA

★★★ ARTE EM PANFLETO ★★★  
◀★ GRÁFICO RESP. ★▶  
★ CHRISTUS NÓBREGA ★

DIGA CONOSCO  
AULA DE DICÇÃO  
XENOFOBIA

◀ GRÁFICA PARAÍBA ▶

★ ARTE EM PANFLETO ★

◀ GRÁFICA PARAÍBA ▶

★ ARTE EM PANFLETO ★

Exposição Nacional

NEGO NEGLO

★★★ PARAIBANO ★★★  
EXPOSIÇÃO NACIONAL  
ROUBADO

# Rosana Paulino





Os trabalhos presentes na exposição questionam um conceito de país que foi fortemente influenciado por elementos do racismo científico do final do século XIX e início do XX: a concepção de que alguns corpos e a própria natureza deveriam ser subjugados ou banidos para que o Brasil ascendesse ao rol das nações “civilizadas”. Durante muitos anos, a ideia de que a civilização destoava da existência de uma natureza “bruta”, aqui compreendida como a natureza em seu estado original, foi presente nas elites brasileiras. E por “natureza” compreendia-se também os corpos que, segundo conceitos falsamente científicos dos séculos XIX e XX, estavam mais próximos do “selvagem”, tais como corpos negros e indígenas, que do “ilustrado” europeu. Domar esta natureza, branquear a sociedade e eliminar culturalmente – e, muitas vezes, fisicamente – os indesejáveis era sinônimo de progresso. Entretanto, os corpos negros que deslizam pela cidade, pelas montanhas, pela natureza são como vozes que, mesmo a partir das diversas tentativas de ocultamento, continuam a soar audíveis e fortes.

Ao fundir imagens do passado e do presente para pensarmos o momento atual, a proposta visa, a partir

de um olhar sobre a cidade, sobre seus arquivos, sobre seus lugares históricos e sobre o que restou da natureza, pensar uma construção visual que desafie um senso comum colonizado, em que elementos que talvez nos diferenciem são constantemente abafados, negando seu entorno e suas gentes e, por isso, destruindo-os sistematicamente.

A pesquisa realizada no Arquivo Nacional teve como base questionamentos iniciados em 2017, sobre como a ideia do exotismo marcou a população negra e a natureza no Brasil. O vocábulo “exótico” contém, dentre outras, a noção daquele “que não pertence a um determinado local”. A modernidade cosmética adotada no país impõe seu preço de Pereira Passos aos dias atuais e empurra, para as bordas da cidade e para as áreas degradadas, os corpos indesejados, reproduzindo a precariedade *ad infinitum*.

Entretanto, a visita ao Campo de Santana, situado em frente ao Arquivo Nacional, e o encontro com as cutias que lá vivem deram um novo rumo às ideias iniciais do projeto e, também, à reflexão sobre o conceito de exótico ali presente: “o que seria exótico,

as cutias em um jardim francês ou a própria ideia de jardim europeu nos trópicos?” Desta pergunta surgiu a série *Corre Cutia*. Penso ainda na ideia de domesticação da natureza que se estende também aos corpos que habitam as calçadas ao redor do parque mantendo-os na condição de exóticos, de estrangeiros em sua própria terra.

*Geometria à Brasileira* discute a ideia de inserção do país na modernidade pela adoção de uma estética geométrica sem, contudo, pensar suas desigualdades. A obra, sobre tela, permite uma ampliação em relação aos papéis iniciais e intensifica a discussão sobre uma suposta “vocaçao geométrica” atribuída ao país no cenário internacional das artes visuais.

O sintoma principal da colonização física e psicológica da sociedade brasileira se estende de 1500 até os dias de hoje, pois o *modus operandi*, tanto do Estado brasileiro quanto das instituições, é o de reforçar o cerceamento de uma natureza e de uma sociedade mais complexa, plural e civilizada na questão de humanidade, e não do elitismo cultural transplantado erroneamente sobre os trópicos.

A cutia, o “mato” original, tudo e todos precisam de um “aval”, um passaporte, uma tradução para a língua do colonizador hegemônico. Faz-se necessário rever não somente o olhar sobre a natureza, mas também de onde parte o ímpeto desse olhar, que deveria se tornar abrangente, e não limitador, capaz de abarcar ao invés de cercar.

A dificuldade da pesquisa não é reconhecer os sintomas da doença “colonização”, mas, sim, se fazer entendida sem ser traduzida. A cutia não é exótica, a mata tropical não é exótica. Exótico é aquilo que parece natural, mas que permanece estrangeiro, alheio à pujança da vida em seu estado “bruto”. A cutia está em seu lugar original, não a arquitetura de um jardim europeu que insiste em domesticar, expulsar e invisibilizar a natureza e determinadas populações ao longo da história do país.

Deixo o meu agradecimento à equipe técnica do Arquivo Nacional, na figura dos técnicos Josimar Carvalho, Sylvana Lobo e Claudia Tebyriça, que deram o apoio necessário durante a pesquisa realizada no acervo físico e virtual.

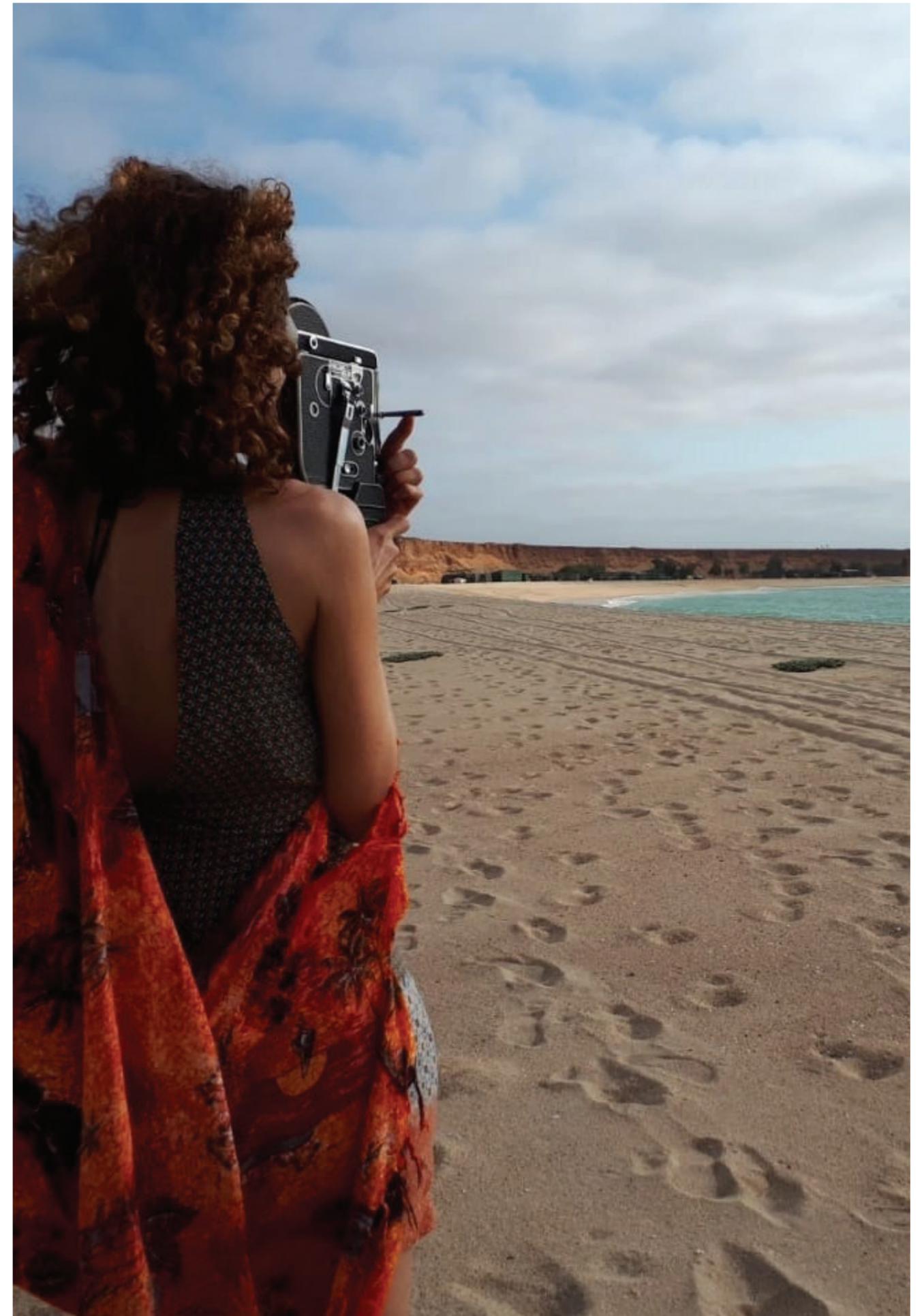




**Geometria à Brasileira: Verde n. 3** 2022  
colagem, monotipia e tinta sobre tela  
80 x 160 cm

**Geometria à Brasileira: Vermelho n. 3** 2022  
colagem, monotipia e tinta sobre tela  
140 x 182 cm

**Cristiana** Miranda



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

Para Focar o Infinito 2021  
filme 16mm finalizado digitalmente  
*looping*



A Hidra do Iguçu 2020  
filme 16mm finalizado digitalmente  
14'09"





## Luiz Cláudio da Costa

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

## Ana Emerich

**Artista visual e sonora,** com pesquisas que articulam imagem, perspectivas conceituais, topologias da escuta, gravação em campo, práticas de arquivo e imaginação política no território da arte contemporânea. Suas criações têm sido apresentadas em contextos expositivos, editoriais e cênicos, entre os quais: Museu de Arte do Rio (MAR); Prêmio Rumos Itaú Cultural (edições 2013 e 2015); Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro); Universidad Nacional Autónoma de México (Cidade do México); Rádio Tsonami (Valparaíso); Dystopie Sound Art Festival (Berlín); Editora Urutau, Editora Circuito, *Revista Concinnitas* e revista *Comunicação & Memória*; Bienal Internacional de Dança do Ceará (Fortaleza/Lisboa); Cena Agora Itaú Cultural; Residência Artística SomaRumor – Arte Sonora em Latinoamerica; USF Verftet Gallery (Bergen); Casa França-Brasil; Escola de Artes Visuais do Parque Lage e Galeria Oásis. Atuou como regente à frente de orquestras e coros. Coordenou projetos musicais na Fundação Osesp e Orquestra Petrobras Sinfônica. Atualmente, participa de residências artísticas e desenvolve trabalhos comissionados. É bacharel em música/regência (Unicamp-Fapesp), mestre em arte e cultura contemporânea (UERJ-Faperj) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGartes-Uerj) com bolsa Capes. Professora no lart-Uerj, professora convidada na pós-graduação *lato sensu* em artes da cena e da imagem da PUC-Rio, integra a equipe editorial da *Revista Concinnitas*.

## Christus Nóbrega

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

## Cristiana Miranda

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

## Floriano Romano

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

## Leila Danziger

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

## Livia Flores

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

## Patricia Franca-Huchet

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

## Rosana Paulino

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

## **Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial**

ministro do turismo  
**Gilson Machado Neto**

secretário especial da cultura  
**Mário Frias**

presidente do IPHAN  
**Larissa Peixoto**

diretor do DECOF  
**Tassos Lycurgo**

diretora  
**Claudia Saldanha**

coordenadora administrativa  
**Christiane Marinho de Lucena**

coordenadora técnica  
**Sabrina Veloso**

arquiteta de exposições e patrimônio  
**Sandra Regina Mazzoli**

museologia  
**Caroline Lodi**

equipe de montagem  
**Alexandre Silva**  
**Edenilson Antonio Baptista**  
**Joel Alves**  
**José Carlos de Carvalho**  
**Ronaldo Adolfo da Silva**  
**Valdecir de Oliveira Silva**

setor educativo  
**Emmanuele Russel**

bibliotecária  
**Fatima Andrade Campos Borges**

## **Associação dos Amigos do Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial**

diretor presidente  
**João Afonso da Silveira de Assis**

diretor vice-presidente  
**Armando Mariante Carvalho Junior**

diretor tesoureiro  
**João Afonso da Silveira de Assis**

diretora secretária  
**Verônica Medeiros Nieckele**

diretores  
**Armando Strozenberg**  
**Jones Bergamin**

conselho fiscal  
**José Pio Borges**  
**George Edward Machado Kornis**

gerente de projetos  
**Thais Sousa**

## **Exposição Espaços do Ainda**

curadoria  
**Luiz Cláudio da Costa**

expografia  
**Luiz Cláudio da Costa**

produção  
**Kadara Produções | Karla Gama**

design  
**Lygia Santiago**

fotos  
**Fabio Marujo** (p. 79)  
**Lueji Lara** (p. 89)  
**Patricia Franca-Huchet** (p. 41)  
**Rogério Tavares** (p. 69)  
**Wilton Montenegro**

divulgação e comunicação  
**Ana Carla Soler**

assistente de curadoria  
**Lucas Albuquerque**

assistente de produção  
**Sonia Nascimento**

revisão de textos  
**Lucas Moraes** (catálogo)  
**Maria Helena Torres** (exposição)

iluminação  
**Espaço Luz | Antônio Mendel** (exposição)

sinalização  
**Ginga Design** (exposição)

agradecimentos  
**Arquivo Nacional**  
**Claudia Tebyriça**  
**Fundação Biblioteca Nacional**  
**Sonia Nascimento**

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

Espaços do ainda [livro eletrônico] / curadoria  
Luiz Cláudio da Costa. -- 1. ed. --  
Rio de Janeiro : Karla Gama, 2022.  
ePub.

Vários autores.  
ISBN 978-65-00-47309-4

1. Artes 2. Artes - Exposições - Catálogos  
3. Artes visuais I. Costa, Luiz Cláudio da.

22-115395

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Catálogos de exposições 700.74

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Os textos deste catálogo eletrônico foram compostos em **Neue Haas Grotesk**,  
fonte projetada por Christian Schwartz em 2011 e publicada pela Linotype.

**5 abril a 26 junho 2022**

**Centro Cultural do Patrimônio Paço Imperial**

Praça XV de Novembro 48  
Centro Rio de Janeiro RJ  
+55 (21) 2215 2093

terça à domingo e feriados  
12h às 18h  
entrada franca

ISBN: 978-65-00-47309-4

CD



9 786500 473094



APOIO



APOIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

