

CCSP

30<sup>ª</sup> EDIÇÃO  
DO PROGRAMA  
DE EXPOSIÇÕES  
MOSTRA 2020

CCSP

CCSP

CCSP

CC

# 30ª EDIÇÃO DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES CCSP MOSTRA 2020

21 de novembro de 2020 a 28 de março de 2021



— —  
ASSOCIAÇÃO  
CENTRO  
CULTURAL

**ARTISTAS SELECIONADAS(OS)**

Alice Lara  
Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.  
Ana Clara Tito  
Bruno Novaes  
Charlene Bicalho  
Denise Alves-Rodrigues  
Elilson  
Helô Sanvoy  
Iagor Peres  
Lidia Lisboa  
Luana Vitra  
Moara Brasil  
Peter de Brito  
Rafael BQueer

**ARTISTAS CONVIDADAS(OS)**

Daiara Tukano  
Genilson Soares  
Rommulo Vieira Conceição  
Ventura Profana

**COMISSÃO JULGADORA**

Diane Lima  
Helio Menezes  
Marcelo Campos  
Marcio Harum  
Maria Adelaide Pontes

**GRUPO DE CRÍTICA**

Amanda Carneiro  
André Pitol  
Cíntia Guedes  
Diran Castro  
Leno Veras  
Linga Acácio  
Luiza Proença  
Renato Araújo da Silva  
Tiago Gualberto

**30ª EDIÇÃO DO EDITAL DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES CCSP  
MOSTRA 2020**

Curadoria de Artes Visuais/Acervos MARIA ADELAIDE PONTES  
Curadoria de Artes Visuais/Arte Contemporânea HÉLIO MENEZES  
Assistência de Curadoria RAY CARVALHO  
Produção de Exposição DIANA TSONIS E MARLLON CAETANO  
Estagiário WESLEI SILVA  
Arquitetura de Exposição JEFF KEESE  
Montagem expográfica EQUIPE DE MANUTENÇÃO CCSP  
Montagem Fina ARQUIPROM

Abertura: 21 de novembro, sábado, às 15h  
Terça a domingo, das 10h às 18h  
Piso Caio Graco e Sala Tarsila do Amaral – entrada gratuita – sem necessidade de retirada de ingressos

## 30ª EDIÇÃO DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES CCSP MOSTRA 2020

**Edital público de estímulo às artes visuais que privilegia a arte contemporânea**

A Mostra da 30ª edição do Programa de Exposições do CCSP é toda especial. Neste ano, comemoramos três décadas de realização ininterrupta, resultado do Edital Público que lhe dá forma desde 1990. A versão 2020 marca também uma inflexão importante no curso do Programa, com a presença majoritária de artistas não brancos e de origens regionais diversas, expressão inequívoca da mudança de cenário que as artes contemporâneas têm passado em anos recentes no Brasil, a partir de formas, linguagens e pesquisas artísticas mais plurais.

Em razão da singularidade do ano de 2020, marcado pela pandemia que se arrasta por já quase um ano, com expressivo número de vítimas, esta edição do Programa de Exposições se configura, excepcionalmente, numa mostra única, composta por 14 artistas selecionadas(os) e 4 artistas convidadas(os).

A comissão julgadora avaliou as 874 inscrições recebidas pelo Edital deste ano, constituída pelo olhar atento da(o)s convidada(o)s Diane Lima, Marcelo Campos e Márcio Harum, a quem agradecemos.

Ao longo dos 30 anos de Edital do CCSP, já passaram várias gerações de artistas, muitos dos quais se tornaram nomes da maior relevância no Brasil e no exterior. Na edição deste ano, o Programa segue apostando e evidenciando novos nomes representativos das principais correntes contemporâneas na arte brasileira.

Idealizado e implementado pela crítica de arte Sônia Salzstein, o Programa surge em 1990, num momento de desejo do público pela experiência da contemporaneidade, renovando o modelo então corrente de Salão de Arte e inovando no sistema de inscrição, que passou a receber projetos e portfólios, no lugar de obras já realizadas, como ocorria até então.

A Mostra 2020 apresenta as individuais simultâneas dos(as) artistas selecionados(as): Alice Lara, com a série de pinturas *As Ordens No Paraíso*; a dupla Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. perfaz segurança patrimonial em série de performances; Ana Clara Tito apresenta *Fígado*, composto por movimentos, momentos e (im)possibilidades; Bruno Novaes nos convida ao *Intervalo*; Charlene Bicalho alerta para o fato de que a *água, não dorme*; Denise Alves-Rodrigues articula arte e astronomia em *O Vazio é Todo Meu*; Elilson traz sua arte nada panfletária em *Movimento, Polissêmico*; Helô Sanvoy apresenta o que é *Impossivelmente Real*; Igor Peres compõe com pelematerial uma *Estrutura Para Campo Denso*; Lídia Lisboa expõe as *Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo*; Luana Vitra instala *Três Guerras No Peito*; Moara Brasil cria o *Museu Da Silva*; Rafael Bqueer demonstra a resistência da trança em *Picumã*; e Peter de Brito faz retratos e os subverte em *Eugenia*.

Paralelamente, a convite da Curadoria de Artes Visuais do CCSP, as(os) artistas Daiara Tukano, Genilson Soares, Rômulo Vieira Conceição e Ventura Profana expõem projetos inéditos. Daiara Tukano nos apresenta mirações na exposição *Pameri Yukese, Cobra-Canoa Da Transformação*; Genilson Soares solicita posicionamento na instalação *Circunferência Com Sombra*; Rommulo Vieira Conceição modula posição e sobreposição de imagens de objetos-signos na instalação *Quando a Posição Define o Espaço Social, Sendo Objeto Continente Dessa Posição*; e Ventura Profana edifica no CCSP suas *Plantações De Traveco, Para a Eternidade*.

*Maria Adelaide Pontes*  
Curadora de Artes Visuais/Acervos do CCSP

*Hélio Menezes*  
Curador de Artes Visuais/Arte Contemporânea do CCSP

## ESSENCIAL, RELEVANTE, PERTINENTE, NECESSÁRIA

A 30ª edição do Programa de Exposições é o mais importante evento do ano na Curadoria de Artes Visuais do CCSP e, naturalmente, um dos principais eventos da programação deste equipamento cultural. Já o seria, em condições normais. Neste 2020, de características e dramaticidade inéditas, conseguir realizar esta mostra ganha contornos épicos.

Números e datas redondas sempre provocam especiais momentos para reflexão. No caso, 30 anos / consecutivos / no Brasil / de um Edital Público destinado a artistas emergentes, sem dúvida se trata de ocasião a ser celebrada.

Ao mesmo tempo, se fazia ainda mais necessário que, nesta efeméride, pudéssemos trazer os assuntos da agenda fundamental da sociedade brasileira para o espaço expositivo do CCSP, e que a escolha do elenco participante pudesse também refletir – real –, o pulso da cidade de São Paulo, garantindo, desta forma, uma mostra tão pertinente quanto relevante. E ainda, que representasse nosso dia a dia aqui como equipamento cultural e como equipe: nossos credos, nossa missão, nossos valores.

Começamos com a escolha do júri convidado: a baiana Diane Lima, curadora e pesquisadora independente, focada em práticas multidisciplinares e abordagem decolonial; o carioca Marcelo Campos, curador associado do Museu de Arte do Rio e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na mesma cidade, e Márcio Harum experiente curador, que atuou no Centro Cultural São Paulo entre 2012 a 2016. A eles se somando Maria Adelaide Pontes e Helio Menezes, curadora e curador de Artes Visuais do CCSP.

A quantidade recorde de inscrições, 874, exigiu estamina extra do júri, para chegarmos em apenas 14 nomes: Alice Lara, Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., Ana Clara Tito, Bruno Novaes, Charlene Bicalho, Denise Alves, Elilson, Helô Sanvoy, Igor Peres, Lidia Lisboa, Luana Vitra, Moara Brasil, Rafael Bqueer e Peter de Brito. Recorte inédito e original, fresco e potente, da produção de arte contemporânea no país.

O elenco selecionado para o Grupo de Crítica reflete, mesmamente, a busca por olhares mais plurais, com Amanda Carneiro, André Pitol, Cíntia Guedes, Diran Castro, Leno Veras, Linga Acácio, Luiza Proença, Renato Araújo da Silva e Tiago Gualberto.

Sob lógica similar, a instituição convida então, excepcionalmente, neste ano excepcional, quatro artistas para mostrar projetos inéditos: Daiara Tukano, Genilson Soares, Rommulo Vieira Conceição e Ventura Profana.

São esses nomes que saúdo agora, em meu nome, em nome dos 210 funcionárias e funcionários do CCSP, e em nome da Secretaria Municipal de Cultura.

O biênio 2019/2020 extraiu de nós, trabalhadoras e trabalhadores da cultura e da arte, habilidades, recursos, reservas que nem supúnhamos ter. Entretanto, é com essa força que aqui estamos, hoje. Das tentativas de censuras e intimidações às dificuldades impostas pela pandemia, atravessamos esse período (em que foi gestada e produzida esta 30ª Mostra) em estados de tensão, ansiedade, raiva, tesão, loucura, luta e amor. Não nessa ordem, necessariamente, mas encontrando, isso sim, o lugar do fazer artístico como essencial, como definidor de nossa natureza. Brasileira, inclusive. Neste lugar, e neste lugar físico, que é o CCSP, essa força pulsa. Mesmo quando estavam desertos esses corredores, nos dias extremos do isolamento social. Oxalá não tenhamos, de novo, essa imagem, jamais.

É que essa arquitetura foi criada – em plena ditadura militar –, por dois arquitetos visionários, Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, para receber a liberdade e todas as individualidades, para produzir conhecimento crítico, proporcionar a fruição artística num ambiente, por sua vez, ele também, livre e instigante, ainda que desafiador. Aqui, artista e público, esse nosso público que ocupa e questiona, se fundem, em seus modos de vida. Concreto e poesia, coletividade e convivialismo coexistem. Essa 30ª Mostra do Programa de Exposições do CCSP reafirma, que bom, tudo isso.

Termino com um agradecimento especial à curadora Maria Adelaide Pontes e ao curador Hélio Menezes, que, com delicadeza e muito talento, conduziram esta histórica edição do edital; à equipe da Curadoria de Artes Visuais do CCSP; a Rodolfo Beltrão e Ramón Soares, do Gabinete da Diretoria do CCSP; à Supervisão de Comunicação e a todos que contribuíram para a realização deste catálogo e desta mostra tão especial que, em seu todo, chega com a energia de uma necessária voadora na pleura do *status quo*.

*Erika Palomino*  
*Diretora do CCSP*

## SOB O SIGNO DO CONTEMPORÂNEO

Desde que foi fundado em 1982, o CCSP pôde experimentar diversos formatos expositivos. Na década de 1980, toda a sua programação, não só nas artes visuais, foi marcada pelo experimentalismo, que caracteriza até hoje suas atividades. Nesse período, Gabriel Borba<sup>1</sup> desenha um programa de exposições cartografado, com espaços demarcados para diferentes propostas expositivas, como Sala da Galeria, Sessão Corrida, Saguão, Grande Sala, Sala Expressão Nova, Escritório de Arte Postal, Espaço 7. Esse programa de exposições teve duração até o final dos anos 1980, com significativa participação de artistas, que viram no CCSP um novo lugar possível de acolhimento de proposições artísticas das mais diversas. A cada ano, chegavam cada vez mais propostas, em razão também da escassez de espaços culturais mais democratizantes na cidade.

Mas é em 1989, perante um horizonte democrático, que começa a ser implementado um novo projeto de artes visuais, conhecido como Programa de Exposições do CCSP, de Sonia Salzstein,<sup>2</sup> lançado pela primeira vez em 1990 – um marco no sistema das artes. Edital Público pioneiro de vocação contemporânea, que se consolidou como uma plataforma de prospecção artística e de mapeamento da jovem produção contemporânea brasileira, tornando-se referência no panorama do circuito da arte nacional.

Sua consistência reside numa visada de política pública de estímulo às artes visuais, na práxis de um projeto<sup>3</sup> de gestão pública idealizado por Sonia Salzstein quando foi gestora das artes plásticas do CCSP, entre 1989 e 1992, protagonizando uma política cultural de subsídio à produção de jovens artistas em início de carreira, inspirada nas experiências de incentivo à arte contemporânea brasileira do INAP/Funarte. Segundo Salzstein:<sup>4</sup>

*Era um momento de progressiva reorganização da sociedade civil, um momento promissor na vida brasileira, e o projeto do CCSP estava na rebarba desse processo, podia sentir-se estimulado por experiências institucionais relevantes que lhe haviam precedido. Aprendemos muito com as experiências do INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas),*

1 Gabriel Borba, diretor da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, entre 1984 e 1985.  
2 Sonia Salzstein, diretora da Divisão de Artes Plásticas do CCSP, entre 1989 e 1992.  
3 Projeto prático/teórico *Arte, Instituição e Modernização Cultural No Brasil: Uma Experiência Institucional*, dissertação de mestrado, sob orientação de Marilena Chauí, Departamento de Filosofia, FFLCH USP, 1994.  
4 Depoimento de Sônia Salzstein concedido a José Augusto Ribeiro, catálogo *20 anos do Programa de Exposições*, CCSP, 2010.



*com outros projetos de arte ligados à Funarte, marcados por gestões renovadoras como as de Paulo Herkenhoff, Paulo Sérgio Duarte e Iole de Freitas, entre outros. Se houve algum modesto avanço para o meio cultural no projeto de artes visuais do CCSP, ele se deve ao compromisso com uma visada pública, com uma visada de larga escala, que contava com o lastro promissor daquelas gestões.*

Contemporâneo por natureza, desde 1990, então, o CCSP promove anualmente o Programa de Exposições, ancorado na seleção de artistas por comissão julgadora – renovada a cada ano – com a premissa de exibir, em formato de individuais simultâneas, obras de artistas selecionadas(os) paralelamente às de convidadas(os) pela Curadoria de Artes Visuais – nomes referenciais das principais tendências da arte contemporânea – criando possibilidades de diálogo e reflexão entre diferentes gerações. A plasticidade do Programa permitiu incorporar um grupo de crítica que acompanha e escreve a respeito do trabalho de cada artista, ao passo que estimula jovens crítica(o)s ao exercício da crítica de arte; ampliar seu escopo com a criação do Prêmio Aquisição (vigente entre 2002 e 2013) em diálogo com a Coleção de Arte da Cidade, tendo em vista constituir de modo mais sistemático uma coleção de arte contemporânea; e assimilar, além das individuais simultâneas, novas modalidades de participação em algumas de suas edições, como residência artística, proposta curatorial e prêmio pesquisador. Atualmente, o edital mantém seu formato original, apenas com a modalidade de individuais simultâneas.

O Programa chega aos trinta em 2020, com ainda mais interesse de procura, e confirma sua marca de contemporaneidade, a qual pode ser conferida na exposição e no retrospecto que publicamos ao final deste catálogo, povoado por quem fez e faz o Programa de Exposições do CCSP ser o que é, ao longo desses 30 anos, de 1990 a 2020.

*Maria Adelaide Pontes  
Curadora de Artes Visuais/Acervos do CCSP*

## PARA A DÍVIDA IMPAGÁVEL SER PAGA

A edição 2020 do Programa de Exposições do CCSP acontece em estado dobrado de emergência: é de pronto-socorro a situação do tempo em que vivemos, mas é também dele, e apesar dele, que emergem formas insistentes de vida, se traçam rotas insuspeitadas de fuga, brotam linguagens criativas e outros arranjos moleculares de oxigênio, de gestação do novo – que, afinal, sempre vem.

Neste ano marcado por enfermidades (as do conservadorismo moral, ainda maiores que as do corpo), pela emergência da finitude, o fim do mundo nunca foi tão debatido, temido, planejado, vivido, adiado, e mesmo desejado – o fim deste mundo, tal como o conhecemos, ao menos. Eis a força inspiradora dos termos propostos pela Poética Negra Feminista de Denise Ferreira da Silva: uma rotação tal no pensamento que se dá encargo de findar o Mundo Ordenado, apreendido pela ficção do Sujeito, que dê fim à dívida impagável. “O que está em disputa?”, questiona a autora, numa reflexão extensível às perguntas que uma prática curatorial antidisciplinar, quero crer, deve também e continuamente fazer-se no contemporâneo, se se quiser relevante: “O que precisará ser renunciado para conseguirmos libertar a capacidade criativa radical da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar o Mundo outramente? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma”.<sup>1</sup>

Guiada pela premissa da transformação, a Mostra de 2020, como este catálogo testemunha, transita na fronteira entre termômetro do presente e prenúncio do porvir, com o olho voltado a referências e contracânonos que, em passos antecedentes, abriram caminhos para a experiência do agora, embaralhando as marcações do tempo. É, nesse sentido, resultado e convite a uma mudança radical do olhar, privilegiando a diversidade de linguagens artísticas, o experimentalismo, apostando na pluralidade autoral, na força da performance como forma expressiva, na proposição de maneiras insubmissas, dissidentes e inovadoras de ser-fazer-estar arte no Brasil, hoje.

As mirações, ou *Hori*, em língua Dahseyé, que inspiram e se fazem expandir nas pinturas de Daiara Tukano, são bons exemplos da rotação do olhar a que nos referimos. Visões ofertadas pelo *caapi* (ayahuasca), o *Hori* faz ver a própria transformação do pensamento, em cores e luzes que constituem e ultrapassam a matéria, se plasmando em telas vibrantes, multicoloridas, com padrões geométricos e grafismos de onde surgem

<sup>1</sup> FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo, 2019.

formas abstratas e representação de *Pameri Yukese, a Cobra-Canoa Da Transformação*. Ser central da história e cosmologia Tukano, que refrange e refaz o que vemos, muda também aquilo que se dá à vista.

Genilson Soares, em *Circunferência Com Sombra*, igualmente nos convida, por meio da deformação da perspectiva, troca de escalas e um cálculo geométrico preciso, a reconhecer o caráter enganoso e deformador da visão, fazendo variar o formato de uma longa elipse para a forma de uma circunferência perfeita, por meio de um jogo óptico (nada) simples. Atravessando a arquitetura do CCSP com o recurso da anamorfose em escala alargada, o artista replica a instalação realizada no MAM/RJ em 1976, trazendo para o contexto de hoje ressonâncias de uma obra deslocadora do olhar, engendrada em plena ditadura militar.

Há também um truque ocular elegantemente provocador em *Quando a Posição Define o Espaço Social, Sendo Objeto Continente Dessa Posição*, instalação de Rommulo Vieira Conceição composta por uma série de objetos diáfanos, impressos em chapas de vidro e dispostas ao chão em arranjos sobrepostos. Explorando efeitos de atravessamento e retração da luz em peças transparentes, em diálogo com a arquitetura envidraçada do CCSP, o artista gera arranjos bidimensionais que fazem as vezes de tridimensionalidade, fazendo conviver vasos da elite, ânforas africanas, recipientes de cristais da Bavária, pilões de madeira, referências do design moderno e copos da Nadir Figueiredo numa mesma e sugerida cristaleira.

Tal contraste, a um só tempo social e estético, reaparece de modo densamente performático em *Picumã*, de Rafael Bqueer, no qual o artista, pela resiliência e textura do cabelo crespo, sustenta e faz desabar um grande lustre de vidro e cristal, signo histórico de distinção de classe e opulência colonial (isto é, racial). É também pelo cabelo frisado, preto na cor e na origem, que Helô Sanvoy evoca memórias de parentesco, luta, dor e resistência, enquanto os fios em sua cabeça vão sendo delicada e amorosamente trançados pelas mãos maternas em *Estão Sendo Tecidos*. Questões de pele e negritudes são pontos de investigação ética e estética também presentes em *Estrutura Para Campos Densos*, de Iagor Peres, por meio de um conjunto de experimentações de formas de apresentação da pelematerial – um composto de ingredientes que, pela mistura, cozimento e dilatação, resulta numa matéria que se decompõe e recompõe pela ação do tempo. O tema da cor e dos processos de racialização, em perspectiva pessoal e coletiva, é também mote que atravessa *Eugenia*, de Peter de Brito, em retratos e autorretratos realizados a partir da mancha, do apagamento, do des-tingimento do algodão preto pela ação causticamente embranquecedora da água sanitária. A ação descolorizante gera composições que sacodem a história racial do país e desafiam o gênero embranquecido do retrato, trazendo para o primeiro plano rostos de personalidades negras como Carolina Maria de Jesus, Lima

Barreto e Lídia Lisboa, artista que também participa dessa exposição. Com a instalação *Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo*, Lisboa apresenta esculturas que ganham forma pela torção de retalhos, pedaços de tecido que se plasmam em contornos abstratos, por vezes conotativos de órgãos genitais, seios e cordões umbilicais. A ideia de um feminino gerador, aqui, se encontra, desencontra e bifurca com narrativas de interrupção, pontos abruptos e nós que abafam gritos. Essa desestabilização de imaginários do feminino trava diálogo imprevisto, e curioso, com *Fígado*, reunião de trabalhos de Ana Clara Tito que, a partir de diferentes experiências de deslocamento do que a artista vem conceituando “corpo-construção”, sobrepõe fotografia, escultura e performance numa só linguagem expressiva, com destaque a *Os Usos Da Raiva*, emaranhado escultórico inspirado em Audre Lorde, que ganha corpo por meio de movimentos coreográficos de distorção visceral de vergalhões de ferro.

Esse metal, de uso pouco associado ao universo feminino no imaginário social machista, é elemento central na vida e trabalhos de Luana Vitra. Nascida em Contagem (MG), a artista carrega no pulmão as consequências de um ar maculado pelo pó desse material industrial, trazendo no corpo os resíduos de uma cidade fraturada pela mineração. Em *Três Guerras No Peito*, ferro recortado, ferrugem, pregos e objetos se comportam como metonímias, partes que guardam consigo memórias de um todo, refazendo fractalmente a paisagem terrosa de um território a um só tempo familiar e nacional, de histórias coletivas e irredutivelmente íntimas.

Denise Alves, em *O Vazio é Todo Meu*, a seu turno, parte da terra para mirar o cosmos, em imagens celestes que desafiam a ideia de um céu estático, um suposto dado natural observável pelos olhos orgânicos, jogando luz sobre a engenharia por detrás da criação de diferentes visualidades do céu, a partir de dispositivos e práticas artístico-científicas. O diálogo entre arte e ciência, por outros caminhos, é desdobrado por Alice Lara em *As Ordens No Paraíso*, série de pinturas realizadas a partir da imersão da artista no zoológico de São Paulo. Nessa versão transfigurada do zoológico, deliberadamente apartada de pretensões de representação mimética do real, animais camuflados, loja de souvenir, visitantes em flagrante e trabalhadores em ato conformam uma paisagem complexa que borra a separação (fictícia, afinal) entre natureza e cultura, animalidade e tipos humanos.

O ato do trabalho, nomeadamente dos prestadores de serviço de segurança patrimonial, por sua vez, constitui matéria criativa e crítica da dupla Amador e Jr., que intervêm no CCSP com uma série de performances que replicam e subvertem procedimentos laborais das instituições de arte. A dupla se faz dublê desses trabalhadores, essenciais ao sistema das artes, embora frequentemente mal pagos, terceirizados,

não reconhecidos, discriminados e invisibilizados. Não por coincidência, são eles e elas, em sua maioria, pessoas negras, residentes em territórios afastados das galerias que, paradoxalmente, o asseguram com o próprio corpo. As relações desiguais e racializadas de trabalho também informam a série de performances e conversas de Charlene Bicalho com trabalhadora(e)s responsáveis pela limpeza do CCSP, como parte das propostas de intervenção da artista em *a água, não dorme*. Revertendo a ideia de “criadas-mudas”, que no Brasil foi além da prática de servidão para constituir-se em metáfora de espacialidade e patrimônio móvel, Bicalho articula questões de relações de poder, memória e desvios líquidos capazes de fissurar estruturas rígidas.

Desdobrando questões de precarização do labor e do fluxo performativo em andanças, do corpo em deslocamento pela cidade, Elilson também se volta ao universo do trabalho em *Chuva De Direitos*, dessa vez em diálogo com a performance *Chuva De Dinheiro* (1983), de Márcia X e Ana Cavalcanti, expandindo a complexidade dos entraves e elementos da mobilidade e (des)planejamentos da urbe. Essa dimensão irreduzivelmente relacional, numa operação que só se realiza com a participação de outrem, ganha contornos superlativos na lousa pivotante de Bruno Novaes em *Intaervalo*, espécie de pausa, de convite à ação dialógica entre dois (ou mais) que manipulam giz, apagador e lousa num gesto de necessária troca – signos incontestes do ambiente escolar, local de disputa e de formação, de letramento e desigualdades, transpostos ao espaço expositivo.

Instituições totais, promotoras do inseparável duo saber-poder, como escolas, galerias, museus e igrejas, são abordadas de diversas maneiras pela(o)s artistas desta Mostra – sintoma inequívoco da relevância que a crítica a tais aparatos culturais têm ganhado na produção artística contemporânea. Caso emblemático é o *Museu Da Silva*, instalação de Moara Brasil que, partindo da investigação nos álbuns da própria família, do registro de entrevistas e recuperação de gestos, traços e hábitos indígenas ameaçados pelo colonialismo de ontem e hoje, reacende o debate de quem, e de que maneira, merece ter suas memórias institucionalizadas, o direito a figurar em retratos nas pinacotecas e espaços de prestígio e legitimação da arte.

Estratégias de eternização de toda pessoa, povo ou coletivo dissidente, sob ameaça de morte, despejo e epistemicídio, tornam-se missão premente, e permanente, de um campo artístico irmanado a seu tempo, em práticas de intervenção simbólica e efetivamente política no real. Em *Plantações De Traveco, Para a Eternidade*, Ventura Profana segue e amplia este diapasão, edificando uma igreja no coração do espaço expositivo do CCSP, levando tijolos, concreto, vocabulário, fotografias, objetos, vídeos e traquejos pentecostais. Nesse espaço missionário de acolhimento e profecia, a artista e pastora firma os trabalhos de base de

seu ministério transpioneiro, erguendo e tensionando questões como a relação entre cristianismo, poder, supremacia cisgênera e antinegitude – temas atualíssimos na candente e disputada agenda pública, ética e estética do Brasil contemporâneo.

No findar deste ano incomum, a 30ª edição do Programa de Exposições do CCSP se firma como uma mostra urgente, necessária, sintonizada com o que há de mais fresco e inovador na cena artística do país. Aos poucos e aos barrancos, o cenário de desigualdades que assola(va) a arte contemporânea brasileira vem rotacionando seu olhar em direção a nova(o)s artistas, vibrantes, potentes, que fazem da arte e da vida, do pensamento e da ação, maneiras de rever o que, por longo tempo, a História oficial, do país e das artes, tem saqueado de tudo e todos que não se identificam com a abstração do Sujeito universal. Como canta Ventura Profana em *Restituição*, relendo a poética de Denise Ferreira da Silva: “Pra dívida impagável ser paga, eu quero de volta tudo que o devorador roubou”.

Que a emergência da quitação dessa dívida encontre eco e se amplie, apesar e contra a onda reacionária que tem assolado o país. Pois, como ensina Ayoluwa, de Conceição Evaristo, aqui, “enquanto um olho chora, o outro espia o tempo procurando solução”.

Hélio Menezes

Curador de Artes Visuais/Arte Contemporânea do CCSP



#### ALICE LARA

(vive e trabalha em São Paulo)

Alice Lara, 1987. Nasceu no Distrito Federal, mais precisamente, se criou nas cidades-satélite de Taguatinga e Vicente Pires. Gradudou-se em Artes Visuais em licenciatura e bacharelado pela Universidade de Brasília. Mestre em poéticas visuais pela ECA-USP. Sua pesquisa, na linguagem da pintura, investiga a representação de animais, suas relações com os seres humanos e como essas relações afetam ambos. Para isso, tem executado pesquisas em reservas florestais, parques, zoológicos e bancos de imagens. Em sua carreira, participou de diversos salões no país, como o Salão de Abril em Fortaleza, em 2010; o Salão de Anápolis, em 2011 e 2014, e no Arte Londrina, em 2019. Foi premiada, em 2012, no Arte Pará, e em 2016 no Salão de Anápolis. Realizou as seguintes exposições individuais: *Ponto De Convergência*, na Galeria Antonio Sibassoly em Anápolis (2016); *Entre Artistas*, no ECCO – Espaço Cultural Contemporâneo (2013); *Amores Perros*, no Espaço Cultural do Cervantes de Brasília; *Falso Mundo Maravilhoso*, no MUnA (2013); *As Ordens No Paraíso*, no Paço das Artes em São Paulo (2019) e em 2020 apresentou a segunda edição dessa mesma exposição. Uma obra da série *As Duas Estórias Da Carne* foi adquirida para a coleção do MAR. Em 2020, foi indicada ao prêmio PIPA.



Desde março de 2020, vídeos de animais circulando em grandes cidades têm sido compartilhados na internet: golfinhos nos canais de Veneza, tartarugas na baía da Guanabara do Rio de Janeiro, pavões entre shoppings centers de Dubai, um coiote na Golden Gate Bridge de São Francisco, ou um puma cruzando as ruas de Santiago do Chile. Como imagens da consequência do isolamento humano que se estabeleceu neste ano, verídicas ou não, elas fazem pensar o lugar dos animais na vida cotidiana.

Dizem que, até fins do século 19, era comum ver onças e outros mamíferos andando na região do Paraíso, bairro em que se encontra o Centro Cultural São Paulo. Com o tempo, a cidade foi se tornando cada vez mais hostil aos animais. Para evitar a propagação de epidemias, os centros urbanos construíram um ideal de higienização no qual os bichos são vistos como ameaças. Pombas, ratos, baratas, mosquitos, entre outros seres mais resilientes nesse contexto, são desprezados por cidadãos humanos. Sem abrigo, restaram aos animais existirem como imagens: estampando cédulas de dinheiro, na forma de brinquedos de pelúcia, personagens de desenhos animados, filtros de aplicativo de celular, etc.

O surgimento dos zoológicos tal como hoje são conhecidos concretizou de vez a invenção da dicotomia natureza e cultura. Reforçou o poder civilizatório em torno de qualquer coisa que escapasse de controle: as mulheres foram confinadas ao espaço doméstico, os loucos aos hospitais psiquiátricos, os ladrões às prisões, pessoas racializadas aos guetos, animais aos zoológicos. Mais especificamente, os zoológicos ganharam as funções de educar e entreter os humanos, assim como os museus – não à toa, historiadores retomam constantemente a noção de “coleção” de animais. Enquanto os museus colecionam, preservam, estudam e apresentam artefatos culturais feitos por povos de diferentes localizações e épocas, os zoológicos fazem o mesmo com bichos de vários contextos geográficos. E os visitantes, igualmente, podem passar de uma vitrine ou jaula a outra, limitados a uma interação meramente contemplativa. Hoje em dia, a existência dos museus e dos zoológicos é ambígua: há quem diga que desmontá-los poderia acelerar o desaparecimento das coisas e seres que os habitam.

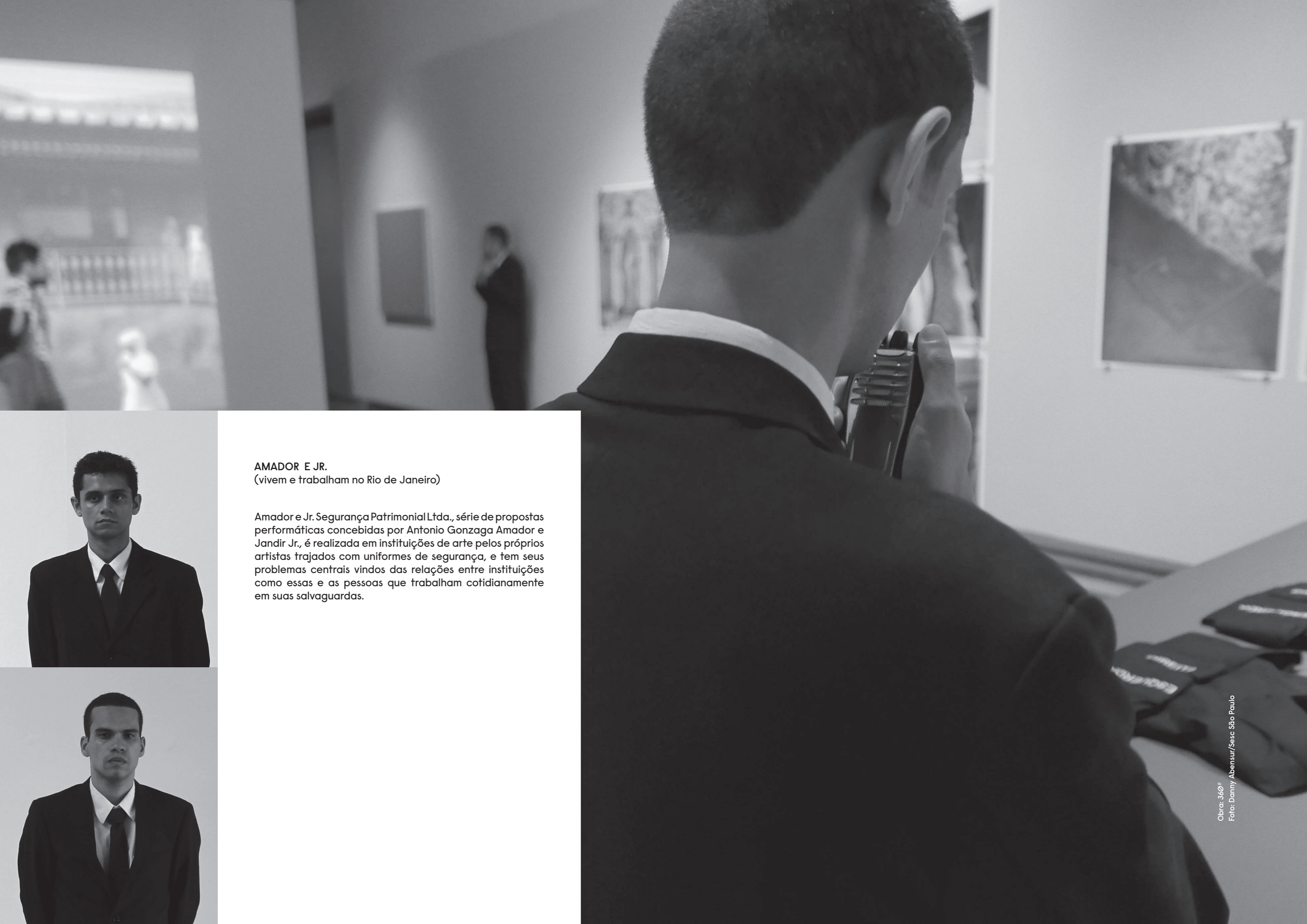
Essa foi uma das coisas que a artista Alice Lara percebeu ao estagiar brevemente no programa de pesquisa do zoológico de São Paulo, o maior do Brasil, para desenvolver as pinturas que compõem a série “As Ordens No Paraíso”, cuja uma parte está exposta no Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. Se antigamente os zoológicos retiravam os animais da mata, diretamente e à força, atualmente essas instituições tornaram-se espaços de cuidado para vidas em processo de extermínio, acolhendo diversas espécies que sofreram maus-tratos humanos. Resgatam bichos impossibilitados de viver soltos em seu habitat natural; por terem nascido em outros contextos, adquiriram comportamentos distintos e, muitas vezes, tornaram-se dependentes do contato humano.

Mas, assim como há museus e museus, há zoológicos e zoológicos. Nem sempre essas instituições visam ao bem-estar dos animais residentes e, outras vezes, sob descaso administrativo, não conseguem oferecer a hospitalidade devida.

As pinturas de Alice Lara sugerem essa ambiguidade dos animais em cativeiro, em especial em relação aos olhares humanos. Retratam alguns dos cerca de três mil e duzentos moradores do zoológico de São Paulo. A variedade de cores e texturas das obras faz com que o olhar repita os movimentos de busca ao se visitar um zoológico: os humanos se aproximam dos recintos procurando ver os animais, embora estes não estejam visíveis a qualquer momento. Cobras estão camufladas entre galhos (“Recinto Das Cobras”, 2019), cágados entre plantas. Uma criança de colo aponta na direção de uma vitrine, ela vê alguma coisa que, pela pintura, não se identifica (“Sem Título”, 2019). Nas telas de Alice Lara, os humanos não têm rosto, mas ainda mantêm o poder da visão. Além disso, parece que não são vistos pelos animais. Como uma pintura poderia reencontrar a perspectiva de um outro ser? Uma fêmea de veado-mateiro chamada Juju parece ser a única moradora que volta seu olhar para o observador, enquanto Rita, a tratadora, olha para o animal (“Juju e Rita”, 2019).

O título da série, “As Ordens No Paraíso”, lembra o mito da gênese da tradição judaico-cristã, tantas vezes retratado ao longo da história da arte europeia. O mito relata a criação por Deus de um ambiente aprazível para se habitar – o Paraíso – povoado por diversas espécies que conviviam livremente com os primeiros humanos, Adão e Eva (embora a etimologia da palavra “paraíso” sugira a ideia de um “jardim cercado”). Em seguida, essa convivência entre seres tornou-se perigosa, sendo os humanos punidos após suas interações com a serpente e a árvore. O fundamento das sociedades ocidentais, portanto, está baseado na separação entre humanos e não humanos, reforçada pela existência dos zoológicos. Pode ser que hoje, em um momento de reclusão humana e desaceleração capitalista, os animais estejam protestando contra essa separação que os marginalizou, reocupando os espaços em que um dia já puderam transitar livremente e reivindicando sua agência no mundo.

Luiza Proença  
Grupo de Crítica



**AMADOR E JR.**  
(vivem e trabalham no Rio de Janeiro)

Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., série de propostas performáticas concebidas por Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., é realizada em instituições de arte pelos próprios artistas trajados com uniformes de segurança, e tem seus problemas centrais vindos das relações entre instituições como essas e as pessoas que trabalham cotidianamente em suas salvaguardas.



*Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. é um duo de artistas que, por meio da linguagem da performance, atua no contexto da produção contemporânea em artes visuais, sobretudo através de intervenções, linguagem pela qual integram a 30ª edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, com um provocador conjunto de proposições realizadas no espaço expositivo desta que é uma instituição reconhecida por sua permeabilidade aos mais diversos públicos, motivo pelo qual este conjunto de ações arvora-se enquanto uma série de ativações da própria mostra.*

*Antônio Gonzaga Amador e Jandir Júnior são artistas com robusta atuação também no campo educacional, com ampla experiência de mediação em contextos museológicos. Sua práxis estético-política é dedicada, em larga medida, ao desenvolvimento de ações contestatórias, cujo corpus são seus corpos, submetidos a situações heterodoxas que, a um só tempo, espelham e distorcem protocolos e procedimentos que têm lugar nas dinâmicas de trabalho instauradas pelo sistema operativo das artes visuais: agem como que prestando serviços de vigilância em exposições de tais instituições.*

*A forja deste binômio “artista-segurança”, por si, já é capaz gerar um curto-circuito no ordenamento de poderes que constituem a hierarquia econômica e política dos espaços dedicados à arte contemporânea, hoje mundializada em seus métodos e práticas libertárias apenas no discurso. Estes postos de trabalho, diametralmente opostos em seu cerne, no que concerne ao lugar de fala, amalgamam-se num enfrentamento à impossibilidade da enunciação dos grupos desfavorecidos na hierarquia estratificada, e estanque, de nossa rígida conformação sócio-cultural classista, racista e machista.*

*Aos prestadores de serviços de segurança patrimonial – força de trabalho geralmente composta por funcionários terceirizados, subcontratados via empresas que lucram ao vender como produto o que a esfera pública deveria oferecer como insumo – cabe, nesta hierarquização pétreia, o papel da imobilização. Pessoas submetidas a cargas-horárias de trabalho maçante, por sua impossibilidade de expressão nos mais diversos sentidos, nas quais seu labor é, antes de tudo, e mais que nada, impor limites. A limitação que devem empregar aos espectadores é, portanto, notadamente não emancipadora.*

*O patrimônio (termo que em sua constituição carrega o radical do patriarcalismo, contestado pela Museologia Social a partir da criação do conceito de “Fratrimônio”) histórico, artístico e cultural – sobretudo em nações erigidas com base no genocídio e no epistemicídio dos povos originários americanos e de matriz afro-brasileira – atualiza-se, dessa forma, enquanto maquinário colonizador em plena metrópole auto-proclamada como civilizada, já a passos largos do princípio do século 21: subalternizamos, uma vez mais, índios, negros e pobres, mas, desta vez, entre tantas outras, em nome da preservação da arte.*

*As intervenções que Amador e Júnior instauram nos espaços expositivos, que integram dispositivos de escrita da história e leitura da memória, deslocam o labor destes indivíduos, severamente normatizados pelo dever do silêncio, da atenção, da postura, entre tantas formas de*

*domesticação dos corpos, majoritariamente imposta aos não brancos. Profissionais que tudo devem observar, mantêm-se de olhos fechados. Estão de costas para as obras. Estão sentados de frente para paredes. Estão mergulhados nas piscinas. Exaustão.*

*Nas palavras dos artistas: “As condições de trabalho são pautas dentro da própria criação artística. O que fazemos como trabalho, o que nos exigem para fazer esse trabalho, como será nosso comportamento, o que se espera dos nossos corpos, como as demandas nos atingem fisicamente e mentalmente. Isso e outras coisas são flechas que nos apontam. Os trabalhos artísticos aqui são uma contraflecha. Não necessariamente apontada para quem nos apontou antes, mas talvez tangente. São respostas para isso, mas uma resposta que não é para o trabalho assalariado e suas relações. A resposta é para outro lugar. Alguns sabem que lugar é esse, outros não e alguns ainda querem inventá-los. Mas todos emergem desse labor”.*

*Como crítica institucional e enquanto cultura organizacional, enquanto discussão estética e como debate político, são poderosas as intervenções certeiras que tais arcos lançam como disparos circulares, cujo ponto de partida e chegada é o próprio lugar no mundo. Dar a ver as estruturas de poder que alicerçam o sistema que integram enquanto emissores e receptores – duplamente mediadores, como artistas e enquanto educadores – é apontar para o passado e o futuro ao mesmo tempo: homens-estátuas que são, em si mesmos, berço do devir e ruína do porvir. Vivo-morto e morto-vivo, seguem respirando.*

*O labor é configurado por sua proposta como uma resposta ao próprio mecanismo de domínio. Esgarçando os limiares do trabalho artístico, por meio da visibilização dos invisibilizados, produzem experiências outras para além da estafa física e mental, ou o tédio do estresse profissional, como apontam em sua proposição. Falam de trabalho produzindo outras formas de trabalho. Laboram e elaboram por meio de, e em direção a, seus próprios corpos. Sobre e contra suas presenças, permanências e impermanências. Firmando, afirmando e reafirmando suas existências; negando-as. Corporificam o grito e o sussurro.*

Leno Veras  
Grupo de Crítica





**ANA CLARA TITO**  
(vive e trabalha no Rio de Janeiro)

Ana Clara Tito, nascida em Bom Jardim, RJ, tem em sua pesquisa o corpo e as sensações como ponto de partida e de chegada. Seus trabalhos cruzam a ação, a fotografia e o escultórico, integrando a matéria como corpo agente e investigando as relações entre material e imaterial. Pensa sua prática artística como desenvolvimento de um *modus* baseado em permissão e possibilidade, movimentando: privado, corpo-construção, inconclusão, problema, complexidade, desestabilização, não cabimento, não contenção. Graduada em Desenho Industrial pela Esdi-UERJ, com parte dos estudos na York University, em Toronto, em 2019 participou do Programa Formação e Deformação, da EAV Parque Lage. Integrou exposições coletivas no Valongo Festival Internacional da Imagem, Galpão Bela Maré, MAR e Solar dos Abacaxis. Realizou exposições individuais da Fundação de Artes de Niterói e no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. É fundadora-integrante do movimento nacional Trovoa.



O corpo é a superfície de inscrição, a mídia de tradução de quase tudo o que nos rodeia. No contexto Arte, ele se transmuta em corpo-luz, corpo-ciborgue, corpo-matéria, corpo-luminoso, corpo-cinético, corpo-suporte, corpo-político, corpo-impresso, corpo-representação, corpo-ação, corpo-interface, algumas noções em meio a tantas outras. Multitude que torna ainda mais interessante o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo 2020, por trazer uma abordagem relacionada ao corpo no contemporâneo.

Essa é a proposta de Ana Clara Tito a respeito do “corpo-construção”, em que a artista estabelece um patamar de experimentação poética em mídias como a performance, a escultura, o vídeo e a fotografia. Para ela, tal proposta se dá por meio do “corpo que experiencia o esgarçamento entre individual-coletivo e público-privado”, e cujos desdobramentos relacionais se traduzem em uma diversidade de montagens, superfícies e arranjos de informação, mas principalmente enquanto energia. Proponho que analisemos esse corpo-construção nos trabalhos “Os Usos Da Raiva” e “Exercícios Para Um Possível”.

#### “Os Usos Da Raiva”

Tito estrutura parte de sua proposta em torno de “Os Usos Da Raiva” (2020), pesquisa em que realiza um percurso coreográfico para moldar vergalhões de ferro, utilizados na indústria de construção, na intenção de transformá-los em esculturas. As múltiplas ações embutidas nos usos indicam uma processualidade da obra, que se metamorfoseia em um novo momento a cada instalação, a cada vez que é suspensa no espaço expositivo. É nesta atualização permanente de distorções e emaranhados que existe, para a artista, “o registro e a potência do momento (recorte específico no tempo-espaço) e dos sentimentos”.

O título do trabalho está diretamente relacionado ao texto de Audre Lorde, no qual a escritora e ativista caribenha-americana discute as maneiras possíveis de lidar com os problemas do racismo, respostas múltiplas que têm na raiva o seu eixo nodal. Se a abordagem de Lorde abrange os domínios de escuta e de fala a respeito da raiva, vemos como a proposta artística de Tito está mais próxima dos domínios da linguagem não verbal, que traduz as ideias de possibilidade e permissão contidas na raiva em termos de operações sensoriais e cognitivas, ou seja, “o que dobra com a mão e o que dobra com o fígado”, nos termos da artista.

Tanto a processualidade, quanto os aspectos da raiva indicados anteriormente, são faces de uma questão maior que resvala nos usos da raiva, que é a dimensão midiática. Não a aproximação das mídias com as comunicações, mas sim a interface que se estabelece entre os sentimentos e os modelos/metáforas fornecidas pelas mídias. Lorde

ressalta como “a raiva é cheia de informação e energia”, que se expressa em um “processo doloroso de tradução” a serviço da libertação e mudança. Neste sentido, a transmissão de energia de Tito pode ser lida como um processo de tradução, de fluxo e adaptação, inclusive considerando que a pesquisa sobre “Os Usos Da Raiva” congrega ainda o vídeoregistro da performance, em formato digital.

#### Exercícios Possíveis De Construção

Ana Clara Tito investiga ainda as múltiplas dimensões do corpo-construção em relação ao corpo arquitetônico dos lugares e instituições nos quais apresenta. Em “Exercício Para Um Possível” (2020), os mesmos vergalhões utilizados pela artista ganham agora uma suspensão, um distanciamento do observador e uma aproximação com as estruturas do entorno.

Assim, Tito, com o corpo-construção, empenha-se na criação de várias relações compositivas bastante particulares, nas quais os materiais escolhidos são dispostos, organizados no espaço expositivo em diferentes alturas, de modo a estabelecer partilhamentos de ordem sensível e dialógica com aquele que se dispõe a experimentar o momento. Corpos que são apresentados e ativados em termos de suporte, de viga, de pilar, de tradução – de resistência.

André Pitol  
Grupo de Crítica



**BRUNO NOVAES**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Bruno Novaes (São Bernardo do Campo, SP, 1985) é artista e educador. Tem licenciatura em Arte pela Faculdade Belas Artes de São Paulo, e especialização em Artes Visuais pela UNESP. Possui obras no acervo do MAR, do MDS, e em diferentes cidades por meio de prêmio aquisição em salões de arte. Apresentou exposições individuais na Temporada de Projetos do Paço das Artes e na Casa do Olhar Luiz Sacilotto. Participou da 33ª Bienal de Arte de São Paulo como artista residente na obra de Mark Dion. Premiado pela editora Lamparina Luminosa, publicou o livro *Alugo Para Rapazes*, lançado na SP-ARTE. Vem realizando práticas artísticas e educativas em diferentes unidades do Sesc-SP e centros culturais. Integra o Práticas Compartidas, grupo de pesquisa e produção em arte e educação coordenado por Fábio Tremonte. Em 2020 inaugurou *Desenho Livre*, obra pública instalada na cidade de São Paulo e foi selecionado para a 21ª Bienal Internacional de Arte de Cerveira e para o Programa de Exposições do CCSP.



Instalação: Intervalo  
Foto: Artur Cunha

Bruno Novaes parte da inserção e observação das relações que se dão no espaço escolar. Tensiona as práticas de artista e educador e constrói materiais e documentos que reapresentam narrativas que se chocam e se confundem entre ficção e realidade. Deste modo, imagina o corpo de trabalho como o acervo de uma escola de faz-de-conta. Diários de classe, manuais de conduta, conversas de corredor se misturam aos móveis, corpos, notas e memórias. Brincar de escola. Brincar na escola. É neste processo que vem produzindo e pesquisando.

No pátio do CCSP, instala-se uma lousa pivotante dupla face, que convida o público a escrever, desenhar e comunicar. Porém cria certa impossibilidade caso não tenha outro participante do outro lado. Assim, o trabalho acontece a partir do encontro entre duas pessoas que estão circulando pelo espaço expositivo e que podem ou não se conhecer. Como num recreio, esse lugar é norteado pelas ideias de ação e de pausa. Como ação é o exercício do acordo silencioso entre as partes que se relacionam por cada uma das faces da lousa. Ponto de contato e imaginação, que ultrapassa o quadro e o giz e envolve a tensão entre os corpos. Como pausa, é um demorar-se lúdico na força que reside no jogo. Um tempo de brincadeira, que se suspende e caminha contra a velocidade da sociedade de desempenho atual, que nega tudo o que é vincutivo.

O intervalo pode ser onde os alunos experimentam seu tempo e afeto - longe de hostilidades da sala de aula. Deslocado para fora dos muros da escola, acaba por iluminar os aprendizados de um currículo oculto, tirando-os de áreas opacas. Assim, repensa a própria escola e o ambiente escolar. Neste lugar do jogo e da brincadeira, como aprender consigo e com o outro? Será imprescindível estar em apenas um dos lados do muro? bell hooks, no livro "ENSINANDO A TRANSGREDIR A EDUCAÇÃO COMO PRÁTICA DA LIBERDADE", descreve, no modo de um diário epistêmico, a escola como lugar de liberdade. Partindo do princípio de direitos de construção democrática e espaço de inteligências plurais, entendendo a escola como o lugar de encontros e construção de ferramentas políticas. (Como as escolas poderiam então valorizar homens e mulheres cujos valores a sociedade despreza ativamente? questionamento que o escritor TA-NEHISI COETES faz no livro "ENTRE O MUNDO E EU"). O ambiente escolar talvez seja mais um código de conduta de embranquecimento estético e epistêmico, que afeta decisivamente os corpos das crianças e adolescentes. E por quem ele foi pensado? Para quem e para quê? Quem escreve os seus manuais e códigos? Que imagens ilustram suas cartilhas? Que histórias escolhem contar ou não? Conhecer ou ignorar. Sucumbir ou imaginar. Nas palavras de Virgínia Woolf: o que é a realidade e quem são os seus juízes?

Acreditando no ato de acreditar é que inventamos novos horizontes utópicos. Espaços habitados por uma imaginação política para fabularmos outros presentes e futuros. Uma fresta se abre e é preciso cada vez mais perceber o outro pelas suas diferenças. Sem diálogo, a escola se fecha. De um dos lados do muro, Bruno nota talvez uma garantia de mudança ao ver uma nova geração de alunos se movimentando de forma diferente da qual o mesmo experimentou quando jovem. Do outro lado, há provas para que ele desconfie de si. Como garantir uma educação justa e igualitária quando determinados corpos já nascem suspeitos, acusados e condenados? Seja pela experiência ou pela fantasia, intervalo ergue aqui uma parede, abre uma trincheira, se instala entre duas pessoas, mas não

nega nenhum dos dois lados. Deles depende em acordo mútuo. Em equilíbrio. Como duas partes de uma mesma realidade. Assim, também aconteceu o processo de escrita desse texto. Em um convite como experiência. Construído, peça a peça, por quatro mãos e duas cabeças - de corpos e histórias distintas.

Ao ter acesso a obra "INTERVALO" que será exposta no CCSP, achei interessante pensando na proposta da obra, de convidar o ARTISTA Bruno Novaes a escrever juntxs o texto. Portanto, o texto pensado juntxs é o texto em negrito. Onde o pensamento em conjunto é atravessado em ideias e afetos distintos, como o ambiente escolar, principalmente no momento de intervalo.

Fico pensando nas palavras que eu e BRUNO, ou que cada um escolhe para compor o texto em negrito, talvez o ambiente escolar ainda para pessoas brancas é o lugar de fuga e usa palavras como utopia ou fábula, para pensar outros afetos ou futuros.

No meu caso, em primeira pessoa, a escola como vivência, não pude fabular ou talvez ter esse momento branco cis, de dialogar ou fantasiar.

Compartilho muito de uma passagem do livro "ENTRE O MUNDO E EU" do escritor TA-NEHISI COETES, onde o mesmo descreve o pensamento ou a escrita branca como, "descobri que palavras vagas e inúteis não estavam separadas de pensamentos vagos e inúteis". pag 59.

O texto em negrito, como a lousa que será esse lugar de encontro, com a obra "INTERVALO", sujeitxs estarão dispostos a compartilhar cada um de um lado da lousa trazendo seus afetos. Como seria após o ativamente da obra, mudarem de lado e cada um dos sujeitxs ler o que o outro escreveu? Será lindo esse encontro dessa forma também. Deixo um texto escrito por mim em 2020, sobre reflexão do texto em negrito onde eu e BRUNO lançamos algumas perguntas.

O ambiente escolar talvez seja mais um código de conduta de embranquecimento estético e epistêmico, que afeta decisivamente os corpos das crianças e adolescentes. E por quem ele foi pensado? Para quem e para quê? Quem escreve os seus manuais e códigos?

TIROCÍNIO.

Como dizer que o estado está comprometido com a igualdade perante a lei e educação? Sendo que o estado brancxcis governa pelo medo, pelo ódio e pelo preconceito e não pela justiça e educação.

Portanto, onde a justiça e educação é brancxcis, não temos como dizer que é justa. Ao acontecer dessa forma, pessoas não brancxs e não cis no contexto do Brasil já nascem suspeitas, acusadas e condenadas.

Sendo que a lei e a educação BRANCXCIS é um sistema de embranquecimento, cárcere, genocídio e epistemicídio.

Diran Castro  
Grupo de Crítica



Foto: Artur Cunha

#### **CHARLENE BICALHO**

(vive e trabalha entre Minas Gerais, Espírito Santo e São Paulo)

Charlene Bicalho (João Monlevade, MG, 1982). Artista interdisciplinar que transita sobretudo pela investigação-ação, fotografia, performance, intervenção, instalação e vídeo. Seu trabalho se concentra em investigações sobre histórias contra-hegemônicas, memórias, identidades, estruturas de poder evocando um entendimento crítico e emocional do passado e propõe uma examinação profunda de estereótipos de gênero e raciais contemporâneos. Os deslocamentos cotidianos de seu corpo em contextos diaspóricos são os fios condutores de suas investigações. Apresentou trabalhos no MAC (Peru), Espaço Cultural Fort Grifoon (França), MAES (ES), MARGS (RS), VALONGO – Festival Internacional da Imagem (SP), Teatro Espanca (MG), Teatro Universitário da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Idealizadora do Projeto Raiz Forte, local onde desenvolve uma prática processual alimentada por encontros e fazeres coletivos, em coautoria com artistas negros.

*Fissuras, craquelados, vazamentos... Em a "água, não dorme", na qual a artista se fia, rompe e penetra, desestruturam-se os frágeis meandros do poder. Ao "instalar a água", a poética visual de Charlene Bicalho nos sinaliza para o caminho da ruptura com o que foi e é opressivo. Materiais aparentemente incompatíveis como os extremos sólido e líquido colidem entre si. A artista pisa na rua e a água se infiltra no concreto. No ato performático desse encontro, é função do líquido encontrar, nas rachaduras dos sólidos que cercam supostas certezas, caminhos pelos quais se empoderar. Primeiramente, de forma imperceptível e depois conquistando mais e mais espaço, o líquido encontra nos locais fissurados, a aceleração da ruína inevitável de todos os muros e fortalezas – é a língua, é o líquido, é a arte, é o grito!*

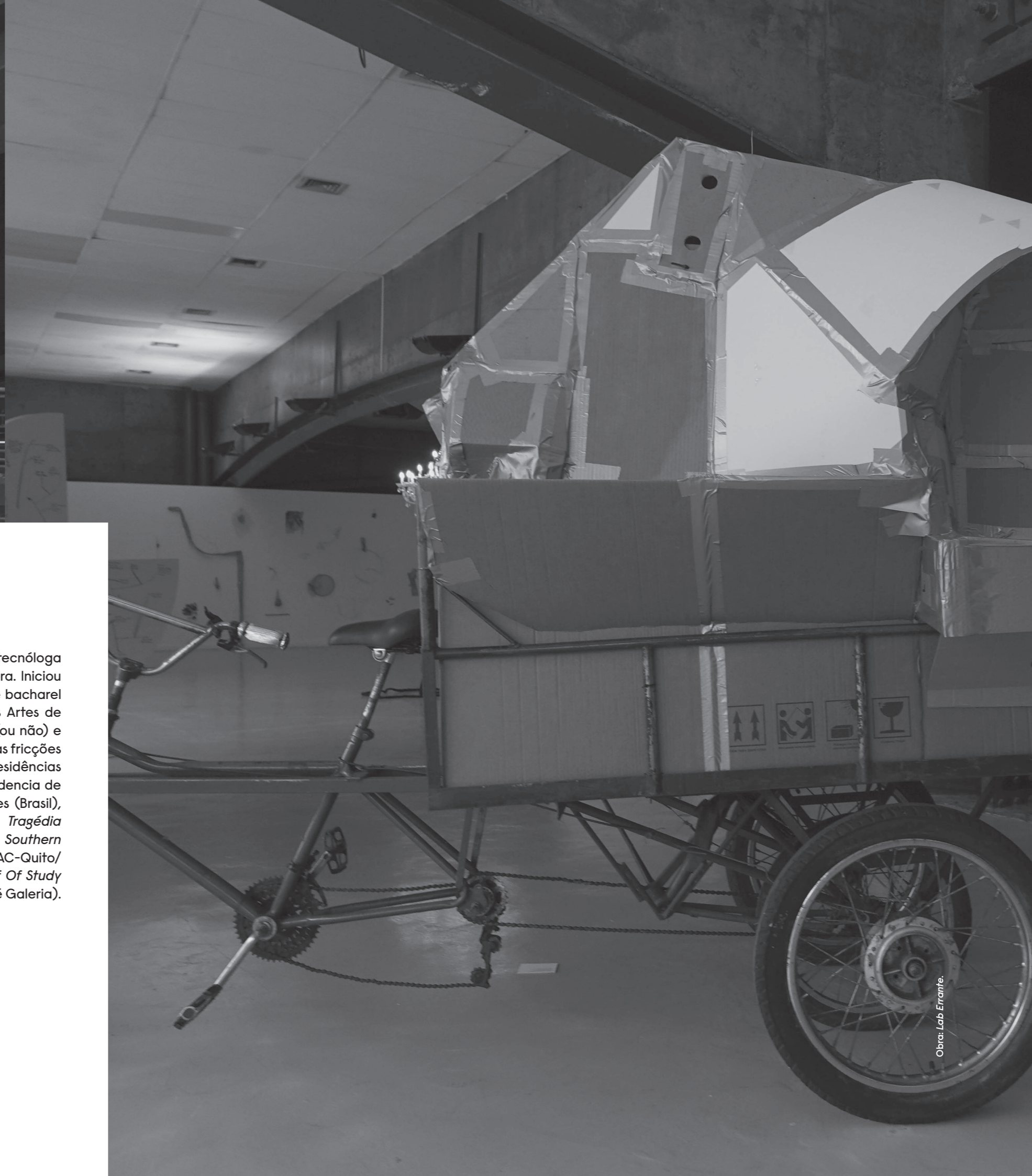
*"A água afia tudo que vem pela frente", diz a poeta, ecoando vozes da sabedoria popular. A mesma sabedoria que viu na resiliência, força desacreditada e na persistência do bater das águas a capacidade de, mesmo em pedras e edifícios, produzir furos e ruínas. São espécies de "caligramas" as marcas deixadas pelo líquido ao escorrer pelas superfícies. Água e corpo combatem entre si, mas a água, a longo prazo, sempre vencerá! Aquilo que outrora era mudo, agora se revolve, revoluciona e segue seu rumo, causando estrondo e fala.*

*Poder-se-ia dizer que neste mesmo embate, a posição do opressor, do que é sólido, é marcialmente impor uma forma, um rigor, um conceito para o líquido que o contorna, mudo e sem forças. No entanto, esse embate é um processo que é dado pelo tempo e não pela forma imediata adquirida desse encontro. Há uma certa lembrança, uma certa memória dessa forma que se desconfigura pela força conjunta das águas. Na medida em que se instala a água, a desestruturação formal é inevitável sob a lei do tempo. Os cientistas chamam a isso de "2ª Lei da Termodinâmica", mas a poetisa o chama de "escrevivência": de um lado, você tem a noção de que toda fortaleza deve ruir; de outro, a certeza de que todos estamos num mesmo barco. Laços se reconectam quando encontram, juntos, pontos em comum – transeuntes mudos flertam com a voz livre que é arte. Assim, a experiência dessa narrativa individual, essa luta de água mole na superfície dura – a força do fraco contra o forte – é uma experiência que se torna coletiva; na medida em que o individualismo estanque dos sólidos os impede de se unirem, a fluidez, em sua eterna reinvenção de corpo livre nos une a todos, em cada uma de suas experiências de choque.*

*"Water For the People!" – As relações do poder aparecem na poética visual de Charlene Bicalho como a necessidade de um basta. Há muita sede nesta geração de artistas que se utilizam da performance como um meio para externar a sua indignação. Com a reinvenção das "criadas mudas", relação das coisas, sujeitos e objetos, a imposição do poder se subverte. A artista líquida fala da drenagem de seu "axé" e*

*questiona por todos nós: "Por que esse passado não passou"? A água, enquanto argumento alegórico para a resiliência popular, também é a "chave" para a abertura, a libertação do contido no subordinado, no servo e naqueles que foram criados para serem eternamente mudos. Ainda que consideradas formas desse passado escravista (algo que foi materializado em 1888 numa lei que julgou o corpo negro livre), a tentativa de controle do corpo (70% água), assim como das ruas umedecidas pelas chuvas em frente a edifícios coloniais, a subordinação, a colonialidade que emudece, a opressão do presente e do futuro, implicam na insistência de Bicalho na instalação dessa fonte como uma "metáfora das águas", tal como um som líquido que sai da bica e mata a nossa sede.*

Renato Araújo da Silva  
Grupo de Crítica



**DENISE ALVES-RODRIGUES**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Denise Alves-Rodrigues (Itaporã, MS, 1981) é tecnóloga autodidata, artista plástica e astrônoma amadora. Iniciou seus estudos de Artes em Ribeirão Preto (SP) e é bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2012). Inventa aparatos eletrônicos (ou não) e instrumentos para coleta de dados, pesquisando as fricções entre técnica e representação. Participou de residências artísticas como Residência KIOSKO (Bolívia), Residência de La Tierra (Colômbia), JA.CA (Brasil), Rural Scapes (Brasil), integrou as exposições coletivas *Iminência de Tragédia* (Funarte-SP), *Travessias Ocultas* (Sesc-SP), *Southern Revelries* (IFAC\_Arts/Grécia), *Arte em Orbita* (CAC-Quito/Equador) e as individuais *Vocation to Ruin: Proof Of Study* (Darling Pearls/UK) e *Há Uma Esfinge Entre Nós* (Sé Galeria).

Self  
BE NICE TO

*Durante seu ensaio, o artista nos dá aulas de como seus passos podem ser seguidos no campo da nossa sensibilidade em comum. De dentro de sua “cápsula trailer escultura” o artista, enquanto educador, utiliza seus aparatos pedagógicos-artísticos e nos move em direção às formas que estão no céu, sob o céu e que povoam todo o nosso redor.*

*Desde a mais remota Antiguidade até a era atual, as culturas humanas fizeram a sua própria representação do céu e, portanto, a sua própria interpretação. Essa plástica, aparentemente com uma função meramente utilitária, revelava, na verdade, um vigoroso espetáculo artístico irrepetível na grande tela noturna dos céus. O trabalho do cartógrafo, assim como o do artista visual, é fazer uma ocupação do espaço tal que a formulação de certos arranjos e determinados recursos visuais nos levem ao desfrute de uma viagem. Esse percurso tanto pode ser um reconhecimento de formosas “ilhas” no meio de um vastíssimo vazio quanto pode ser uma composição inteiramente nova, planejada apenas pela fabulação artística.*

*Muitas coisas os dois engenhos possuem em comum: eles nos agarram pelo órgão da visão, dividem uma atenção e excitam paixões idênticas, tanto em profissionais quanto em amadores: a astronomia e a arte são, ao mesmo tempo, técnica e sabedoria – atividade de especialistas e comunhão coletiva. Por vezes, a emoção, a simpatia e o entusiasmo proporcionados por ambas, se assemelham – elas unem as estrelas e a terra, o céu e o mar, no horizonte da visão.*

*“Navegar é preciso; viver não é preciso”, dizia o poeta diante do desconhecido. Por isso, artistas são navegadores! Eles operam compassos, fazem inúmeras combinações, produzem estímulos sensoriais e nos dão orientações nessa navegação imprecisa que é vida. É comum, entretanto, supormos que os mapas sejam estáticos e que os corpos celestes, como formas, linhas, planos, textura e cor, eternamente orbitem ao nosso redor, sempre de uma mesma maneira e somente para o nosso bel-prazer. Fato é que, ao contrário, a imagem celeste e suas paisagens artísticas se modificam radicalmente, e se modificarão ao longo de milhares, e mesmo bilhões, de anos futuros. É assim que a forma das rotas, os alinhamentos, e ainda as colisões dos corpos no céu, implicam em algum tipo de nova plasticidade, algo que o artista poderá sempre criar e recriar – a revolução dos corpos tendo seus padrões expressos numa linguagem artística provoca o desencadeamento da experiência comunicativa.*

*Há, portanto, uma relação que podemos estabelecer entre a astronomia e as artes visuais. Enquanto o fruidor da arte se depara com objetos com os quais se relaciona sensivelmente, nós, os que olhamos para o mundo e para o céu, contemplamos objetos que, em sua revolução, conquistam posições e criam novíssimas formas nada aleatórias.*

*Uma dessas inventividades é ciência, a outra é arte, em uma seu resultado é calculado; na outra, intuído. Ainda assim, ambas existem como referências para todos nós. Tal como nos ensina a artista educadora Denise Alves-Rodrigues, pode-se perceber que há um ponto em comum para essas práticas aparentemente desconstruídas ou talvez até antagônicas entre si, e esse ponto em comum são que elas nos situam. A arte, tanto quanto a astronomia, cria catálogos, gráficos, plantas, quadros, esquemas e mapas. E, para ler os mapas, sejam eles representações das formas celestes ou de relevos geográficos, ou ainda construtos de formas artísticas dispostas numa composição criativa, é preciso uma interpretação.*

*Engana-se quem acredita que os astros não interferem nos nossos corpos. Quando a sua realidade misteriosa nos apaixona, os seus movimentos, as suas formas conquistam a nossa imaginação. O artista, por sua vez, por meio de técnicas e saberes individuais, corresponde às imagens que pressente num percurso igualmente socializável no estímulo de nossa percepção – a obra educa e os artistas são os donos do leme do navio. Artistas são navegadores, porque encontram na composição de referências a um caminho o qual percorrerão, nos deixando pistas de como segui-los em seus métodos pedagógicos, criando os nossos próprios caminhos, a partir da sugestão de suas silhuetas, suas formas, suas cartografias.*

**Renato Araújo da Silva**  
Grupo de Crítica





Obra: Arte Panfletária



Foto: Annete Carla Alencar

**ELILSON**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Elilson (Recife, PE, 1991) é artista e professor. Mestre em performance pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ e graduado em Letras pela UFPE. Foi artista-bolsista do Programa de Formação e Deformação da EAV – Parque Lage em 2018, ano em que também foi contemplado com os prêmios Rumos Itaú Cultural e EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake. Publicou dois livros: *Por Uma Mobilidade Performativa* (Editora Temporária, 2017) e *Mobilidade [Inter]Urbana-Performativa* (via Rumos Itaú, 2019). Participou de residências artísticas em R.A.R.O (Buenos Aires, 2019 – prêmio EDP) e na FAAP (São Paulo, 2020). Seus projetos como educador incluem a concepção e supervisão do Educativo da exposição *Arquiteturas do Cotidiano*, da XII Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (CCSP, 2019).

*A arte é uma manifestação humana, expressão de cidadania ou simples adereço de pertencimento elitista? Para aqueles que buscam enxergar nuances entre essas perspectivas, as investigações artísticas de Elilson oferecem escuta e passagem, sem, contudo, abrir mão de fina ironia e boas doses de humor. Por meio de ações públicas, performances artísticas e instalações realizadas em diferentes espaços da cidade, o artista transita entre variados campos. A rua, os transportes coletivos, os banheiros de universidades, a marginalidade do trabalho informal. Mas também se movimenta por entre a cultura acadêmica, os prêmios e concursos de arte, os vernissages, os PDFs de galeria de arte. Em todos estes campos, Elilson desencadeia um processo de criação de imagens, que desperta no espectador um segundo processo espontâneo e instantâneo de criação de imagens.*

*“Arte Panfletária” (2018) destaca-se por articular esta ambivalência política presente em outros trabalhos seus. A princípio, vamos de encontro a peças de roupas banais, sem estampas, trajadas por Elilson. Fixados com alfinetes, dezenas de panfletos preenchem a superfície destas peças erguidas com auxílio de fios transparentes em posição diagonal no espaço expositivo. Anúncios impressos de publicidade local contendo as mais diversas mensagens, desde ofertas de almoços a preços populares e atendimentos espirituais, a serviços de prostituição. Diferente das paredes que recebem essa instalação, o tecido dessas peças parece estar magnetizado com uma diversidade pulsante de vozes, marcadas pelo ambiente competitivo da propaganda popular.*

*Ao nos depararmos com a leitura do programa referente à Arte Panfletária, espécie de texto enunciador da ação performática, ativa-se em nós um exercício de imaginação dos passos realizados pelo artista nos percursos entre as ruas e o espaço da galeria. É por meio desse pequeno texto que a percepção sobre os diferentes índices de participação da audiência é sugerida. Essa participação não se limitaria, portanto, à contribuição de panfleteiros e panfleteiras responsável por essa curadoria de imagens sobre as roupas e sua localização pelo corpo/obra do artista. Tampouco a participação se enquadraria nas expressões de impacto visual causadas pela ação performática durante a caminhada, por horas, entre zonas de fluxo urbano, ainda que elas sejam transformadas em belas imagens fotográficas. Trata-se de compreender o gesto de recepção como uma ação igualmente capaz de autonomia, em que o repertório preliminar dessa audiência será fundamental no processo de troca e interlocução com o trabalho artístico.*

*A condição de participante ativa diante da ação confere à audiência a capacidade de, até mesmo, reconfigurar o programa performático. Existe uma falta de controle da ação, já que o artista não determina como e por quem ele será lido. Ergue-se o momento sutil e subjetivo em que a audiência e o artista parecem trocar de posição em função*

*das suas simultâneas interferências. Assim, o resultado artístico não dependeria exclusivamente dele ou de seu programa; ao contrário, o trabalho é a soma dos recolhimentos, traduções e recepções provocados pelos reflexos dessas agências. Essas diferentes angulações se tornam palpáveis, em especial, por meio dos relatos escritos, depoimentos e vocalizações realizados pelo artista. Neste ponto, sua longa formação no campo do teatro e da literatura oferecem pistas para compreendermos a extensão de seu arsenal técnico e criativo.*

*Em “Chuva De Direitos” (2018), por exemplo, a ação se desdobra a partir do lançamento de serigrafias do alto de edifícios públicos. Um diálogo com a performance realizada pelas artistas Márcia X. e Ana Cavalcanti intitulada “Chuva De Dinheiro” (1983). No caso do artista, natural da cidade de Recife, a tão vilipendiada carteira de trabalho é o modelo para a imagem impressa em grande formato sobre tecido de algodão.*

*Novamente, é desejável que a exposição da impressão serigráfica seja acompanhada desse arsenal da experiência vivida pela ação. Ou seja, a transcrição de ações ou vocalizações anunciadas por Elilson reclamam um pacto entre o artista e sua audiência, mas também entre o artista e suas memórias. Esse pacto se estabelece como vínculo por meio da citação de frases e eventos ocorridos entre aqueles com quem ele dialoga e entre aqueles que aceitam a existência de uma situação de descolamento do cotidiano em direção a uma perspectiva ficcional dos fatos. Certamente, um trabalho coletivo de invenção de imagens.*

*E neste ponto, destacam-se também a capacidade de Elilson em oferecer superfícies de contato e flexibilidade na absorção das mais diversas contribuições. Isto talvez explicaria o porquê este largo espectro de audiência aparentemente não vê as ações do artista, mergulhados na surpresa total. Essas personagens têm níveis variados de identificação com o artista e são capazes de se posicionar de diferentes formas em relação à proposta. O resultado é um conjunto surpreendente de histórias capazes tanto de nos trazer amostras sobre o que ele intitula Mobilidade [Inter]Urbana-Performativa, quanto a produção de imagens a partir de fragmentos do vivido.*

**Tiago Gualberto**  
Grupo de Crítica



Foto: Artur Cunha

**HELÔ SANVOY**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Helô Sanvoy (Goiânia, GO, 1985) é mestrando pela ECA-USP e licenciado pela FAV/UFG. É membro do coletivo de performance Grupo EmpreZa desde 2011. Como artista individual, busca significados por meio dos diferentes modos de leitura, impossibilidades de comunicação e processos de silenciamento. Foi premiado no 23º Salão Anapolino de Arte (2012 e 2017) e no 7º Salão de Artes Plásticas de Suzano (2011). Realizou exposições individuais no MAC/GO (2014), na CAL/UnB (2014), na Referência Galeria de Arte (2018, Brasília) e na Andrea Rehder Arte Contemporânea (2017-2018, São Paulo). Participou de exposições coletivas como *Bienal I2 – Feminino(S) Visualidades, Ações e Afetos* (Bienal do Mercosul); *Zona de Perigo*, do 5º Prêmio Marcantonio Vilaça (2016); e *Pororoca: A Amazônia no MAR*, no MAR-RJ (2014). Possui obras em acervos como MARGS; MAR; MAC-GO; e na CAL/UnB.



Obra: Estão Sendo Tecidos

Os objetos, carregados de intencionalidades e reveladores de relações sociais, são funcionalmente análogos à linguagem e operam um conjunto de códigos a serem desestabilizados na prática artística de Helô Sanvoy. É assim que o livro e a bandeira, o objeto físico e seus símbolos derivados, o registro em vídeo da palavra oral, ou a operação de coletar e, a um só tempo, produzir ausência da palavra escrita, são substâncias da produção do artista. Assim, os artefatos de uso cotidiano e suas matérias são deslocados e ressignificados, a despeito ou a partir de suas objetividades. Negativados, amalgamados ou justapostos, tais objetos refletem sua operação em agir sobre um mundo já constituído e provocar dúvidas em torno de uma representação (pretensamente) fiel da realidade.

É o que se nota em “Três Poderes”, de 2017. A operação, a princípio simples, tem efeito simbólico: ao entranhar um livreto do Novo Testamento em uma publicação da Constituição Federal de 1988, coloca-se em questão as complexas interlocuções entre Estado e religião – neste caso o cristianismo –, mas igualmente a circulação visual e material do poder. O Brasil, no registro da lei, é um Estado laico e, em tese, todas as práticas religiosas são respeitadas. Entretanto, quais são as religiosidades que se encontram em espaços hegemônicos de maneira trivial e, ao mesmo tempo, tão imposta? O trabalho alude a um processo político, sempre presente (embora com diferentes nuances) na história do nosso país e que se tornou tema crucial nas últimas eleições, quando a base evangélica ocupou um espaço tão importante e contraditório, a ponto de modular o discurso e a postura de candidatos a cargos executivos e legislativos. Sobrepostos, esses documentos são tencionados em seus próprios graus de confiabilidade.

Provocar um olhar estranhado a fim de desvelar o que está velado permeou, ainda, a intervenção realizada por Sanvoy no monumento público que homenageia a figura do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva Filho, localizado em frente ao Parque Trianon, na Avenida Paulista. Intitulada “Refazendo Mitos”, a ação realizada em 2020 retoma uma linhagem e uma história que conecta São Paulo a Goiás, estado onde nasceu o artista. Bartolomeu Bueno da Silva, o pai, foi o primeiro Anhanguera, alcunha que é uma transliteração de diabo velho em tupi, doada a ele por indígenas da região em razão de seu ímpeto genocida, e transmitida ao filho. A despeito da violência que perpetraram, ambos foram inscritos na história como heróis e presentificados em esculturas, nomes de avenida e até de universidade. Consta que Anhanguera, para amedrontar os indígenas, ameaçou queimar os rios da região e, como prova dessa capacidade, colocou fogo em um copo de água, que era, na verdade, um copo de cachaça. Ao registro em vídeo dessa intervenção, o artista associa um outro trabalho seu, chamado “Invocar/Evocar”, propondo aos observadores que refaçam esse mito eles mesmos. Ao incendiar um copo com água ardente, expõe-se, por um lado, o

charlatanismo dos Anhangueras, e por outro, invoca o observador a participar do rito e ressignificar a noção de verdade dessa anedota.

A transmissão de conhecimento em sua dimensão oral, narrativas míticas e genealogias aparecem também, embora agora iluminando outras dimensões, no trabalho “Estão Sendo Tecidos”, de 2018. Se em “Refazendo Mitos” Sanvoy fala da história oficial, aqui ele recupera memórias familiares a partir do depoimento de sua mãe. Enquanto trança os cabelos do artista, Maria Conceição da Silva compartilha um relato afetivo e doloroso, de uma vida que guarda em memória a experiência das pessoas negras sertanejas – que viveram com práticas escravistas muito após a abolição em 1888 – e suas estratégias de resistência.

O registro da história é tema constante, seja para reafirmar a experiência de luta das populações negras, seja para questionar discursos veiculados por mídias tradicionais que as negam. “Minuto De Silêncio”, de 2018, desdobra uma pesquisa do artista com jornais, material que também dá corpo à série “Notícias Populares”. No primeiro, nota-se a seleção de periódicos que noticiam o assassinato da vereadora Marielle Franco, ainda hoje não solucionado. Sua fotografia aparece sem as informações relatadas por tais veículos. No segundo, do jornal conhecido por suas matérias sensacionalistas em torno da violência, restam apenas as imagens. O que elas dizem sem o suporte do texto que as acompanha?

Em “Quase Tangível”, uma edição do livro “Pedagogia Do Oprimido”, de Paulo Freire, é coberto por cacos de vidro de um dos muros que separa a Universidade de São Paulo da cidade que a abriga. Na capa da publicação, vê-se um homem negro e idoso nas fileiras da educação formal, quem sabe à procura da alfabetização no modelo inovador do pedagogo. Recoberto por material transparente e de aparência cortante, questiona-se o quanto os centros de ensino e pesquisa se conectam a procedimentos efetivamente populares.

“Escolhe a Bandeira e Renuncia” reinscreve o plano piloto de Brasília aos moldes do contorno do trabalho “Seja Marginal, Seja Héroi”, de 1968, do artista Hélio Oiticica, apontando que, se as coisas não são objetos neutros, e se cada um simboliza e evoca uma certa conduta, também podem evidenciar o quanto indivíduos estão investidos nelas e vice-versa. Tomando a temporalidade e a politicidade da matéria, Sanvoy alude a questões contemporâneas, iluminando suas contradições materiais e simbólicas.

Amanda Carneiro  
Grupo de Crítica



Foto: Wallace Domingues

**IAGOR PERES**  
(vive e trabalha em Recife)

Iagor Peres (Rio de Janeiro, RJ, 1995) é membro do coletivo CARNI – Coletivo de Arte Negra e Indígena. Após uma trajetória de anos dedicados à experimentação do corpo por meio da dança, da performance, do vídeo e da instalação, tem mergulhado mais profundamente sobre as densidades e substâncias visíveis e invisíveis que compõem as relações no espaço. Utilizando materiais sintéticos e orgânicos, e partindo da perspectiva como corpo racializado, o artista atenta também para as relações entre os processos de formação do imaginário e arquitetura, ou seja, suas implicações na construção da subjetividade e moldagem de corpos. Busca por práticas híbridas para compor processos de criação e, assim, imagear esculturas, telas, videoinstalações, performances e textos. Tem trabalhado acerca de questionamentos sobre a soberania humana brancocidental sob outras materialidades/corpos, observando e trazendo para o foco as performatividades dessas mesmas matérias, que comumente não são vistas como vida. Participante do Programa de Exposições do CCSP 2020 e do II Ciclo de Residência Pivô-Pesquisa também em 2020. Artista premiado na 6ª Edição do Prêmio EDP Nas Artes do Instituto Tomie Ohtake, SP, 2018. Residente na Villa Waldberta, Munich, GER, pela residência PlusAfroT, 2019. No mesmo ano, residente em Lugar a Dudas, Cali Colômbia. Primeira exposição individual na Galeria Maumau – 2018, Recife, a partir da convocatória Lançamento de Artista da Galeria Maumau, além de outras exposições coletivas como *O Melhor da Viagem é a Demora*, Valongo Festival, Santos (SP); e *O Que Não é Floresta é Prisão Política*, Galeria Reocupa, São Paulo (SP).



Obra: Estrutura Para Campos Densos

As articulações entre a arte e o corpo não apenas nos conectam às mais variadas perspectivas afetivas e históricas, como apresentam -se em nosso presente como um dos aspectos transversais de arte contemporânea, urgente de novas manifestações entre corpo e matéria. Diante de um horizonte de ação tão abrangente e multifacetado, a proposta poética negra e feminista de Denise Ferreira da Silva nos informa que uma interpretação que se proponha enquanto prática compositiva (e não apenas formal) do trabalho de arte, deve levar em consideração um trabalho de reflexão e pensamento que seja da ordem das reconfigurações da matéria bruta, para que se tornem possíveis tais leituras poéticas e interpretativas.

Vejam, pois, como tal proposta poética se realiza junto ao projeto de Iagor Peres, apresentado no Programa de Exposições 2020 do Centro Cultural São Paulo. Realizado no âmbito de "Estudos Para Minha Pele", o projeto, que o artista realiza há pelo menos quatro anos, tem na experimentação da pelematerial o eixo compositivo nodal. Preparada, cozida, performada, dilatada, estendida, seca, os ingredientes da pelematerial proporcionam toda uma série de decomposições e recomposições, a partir dela, e possibilitando posicionamentos provisórios, que diferem entre si no percurso poético-político que se aglutina. A cada atualização - que faz parte de um processo criativo de "materialização do que seria o processo de racialização", nas palavras do próprio artista - a matéria epidérmica bruta consegue espessuras e comprimentos novos, que modificam a disposição dos desenhos e as tonalidades alcançadas na mistura de seus componentes.

#### Superficialidades

Aqui, propomos uma aproximação ou formulação parcial a partir e com a pelematerial. A primeira delas se relaciona com uma noção de superficialidade, lida como uma exterioridade indeterminada à espera de novos agrupamentos, que permeia e se expande por todo o processo de produção e defluência de depósitos, fixações e refinamentos de seus componentes materiais.

Essa faceta está bastante presente em "Escritos" (2020), trabalho no qual um conjunto vertical de superfícies de papel manteiga recebe diversas camadas da pelematerial, previamente aquecidas em água e posteriormente sedimentadas no papel. Diante dos limites alongados daquela superfície, a pele é esticada e seca, transfigurando-se em pele-2 estendida, tida pelo artista como "um tempo dilatado de modificação e movimentação no espaço-tempo, possível de observação em relação ao tempo humano".

#### Permeabilidades

A recomposição permanente é a segunda faceta no que diz respeito ao trabalho de Peres, no sentido de uma disponibilidade em ser atravessado por e modificado em outro(s). Nas "Estruturas Para Campos Densos" (2019), o procedimento já descrito da pele-estendida transmuta-se em uma multiplicidade de mantas que recobrem armações metálicas,

espécie de suportes topográficos, cujo esquema construtivo viabiliza que se veja a translucidez também presente na pelematerial.

E sendo a pelematerial essa camada espessa e amorfa, efeito das ligações entre as materialidades, morfologias, expectativas e partículas que pairam no ar, muitas serão as variações que o leitor do texto (e o visitante da exposição) encontrará. A proposta de Peres funciona quase como um dispositivo que emula - performa - novos corpos.

#### Substancialidades

As facetas de superficialidades e permeabilidades são apenas duas proposições que informam essa reflexão crítica dos procedimentos da proposta poética apresentada no início do texto. Isso porque Peres consegue formular um sem-número de abordagens a respeito das superfícies, o que se passa nelas, por dentro delas e por causa delas.

Pensar a forma final dos materiais substanciados, considerando especialmente o aspecto aglutinador da pelematerial, é uma tarefa que perpassa a arte em sua densa enunciação de toda a questão cultural. Recordemos o projeto "Retratos Preto Sobre Preto", de Alexandre Ignácio Alves, apresentado nesse mesmo Programa de Exposições, no ano anterior. Essas relações entre peles, pigmentos e materiais, traduções midiáticas e imagéticas, trouxe um conjunto outro de proposições acerca dos processos de racialização e que, justapostos à pelematerial, evidenciam esse amplo repertório de uma política das cores na arte contemporânea.

André Pitol  
Grupo de Crítica



**LIDIA LISBOA**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Lidia Lisboa é artista visual e de performance, natural de Guaíra, Paraná. Tem formação em gravura em metal pelo Museu Lasar Segall, escultura contemporânea e cerâmica pelo MuBE e Liceu de Artes e Ofícios. Seu trabalho explora a força e poder do feminino, a potência da mulher como força motriz da significação de sua própria existência no mundo. Lidia Lisboa molda e tece suas histórias de vida as de seus familiares e de pessoas próximas, que se universalizam representando as histórias de muitas outras pessoas da realidade brasileira. A artista participou de exposições nas galerias Fibra, Central das Artes, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e no Instituto Goethe São Paulo. Seu trabalho foi contemplado com o Prêmio Maimeri 75 anos (1998) e II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afrobrasileiras (2012).



Obra: Teias Que Desam De Mamar Ao Mundo  
Foto: Artur Cunha

Artista da escultura e da performance, Lidia Lisboa desenvolve sua prática em torno de materiais variados, em que se destacam a cerâmica e os têxteis. A artista refuta suportes convencionais e associados originalmente à prática de estúdio. Tecendo e dando nós, bordando, costurando e esculpindo, Lisboa cria formas e dobras complexas, que, não raro, remetem a seu próprio corpo, algo que se desdobra em suas performances. Seus trabalhos fazem ricas referências a histórias e narrativas de sua vida, enquanto sua ligação com tecidos – muitas vezes associados ao trabalho de mulheres –, sugerem uma forte perspectiva feminina. Aqui no Brasil, ela foi uma das artistas cuja atuação participou da inscrição do têxtil no cenário de arte contemporânea.

Segundo Lisboa, sua primeira obra de arte gerou a série intitulada “Cupinzeiros”, um trabalho processual que ainda hoje ela efetua com foco na repetição e serialidade. As peças são realizadas em cerâmica e reproduzem a forma da edificação dos cupins para a criação de seus ninhos. Essas esculturas materializam uma memória pessoal e afetiva da infância da artista, mas já apontam sua relação duradoura com a observação da natureza como disparador de reflexões psíquicas como parte integrante da sua prática criativa. Em “Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo”, uma série de esculturas maleáveis realizadas com retalhos de tecido e de contornos ambíguos, podem tanto ser instaladas no teto – quando assumem uma escala humana – e verterem até o chão, quanto assumir uma única face ao serem instaladas na parede. Não apenas sua superfície, como também as formas que criam, tornam-se um elemento formal expressivo, operando em torno de permutações de uma única ideia. Embora abstratas, as esculturas, de fato, assemelham-se a seios pendentes.

Essa referência a uma ligação parental reaparece em sua obra “Cordão Umbilical”. Essas esculturas mais rígidas são realizadas pelo adensamento de inúmeros botões em fios de arame, que adquirem formas circulares, por vezes angulosas, e que, mais uma vez, ocupam diferentes planos, seja a parede, seja o piso. O uso do arame e dos círculos se repete em sua série intitulada “Chorões”, agora cobertos por crochê e que referenciam galhos de árvores retorcidos. Como quem organiza elementos visuais da natureza em estruturas interpenetrantes ou autocontidas, a artista investiga o significado dos planos, linhas, volumes e cor, e igualmente, suas qualidades orgânicas, fibrosas, maleáveis e etéreas.

Meias-calças preenchidas com retalhos de tecido compõem o trabalho “Cicatrizes”, em que a artista alude à uma função terapêutica. O Brasil é um dos países mais violentos do mundo para quem se identifica como mulher: segundo dados do Relógio da Violência, a cada 7,2 segundos uma mulher é vítima de agressão física no território nacional. Esses números alarmantes escondem as danosas dimensões psicológicas que afetam todas nós. Nas palavras de Lisboa, esse trabalho “traz a memória da dor das mulheres, são mágoas guardadas e amarradas para abrir possibilidade de cura”.

Em “Casulos”, a artista associa sua análise sobre o mundo orgânico com a alta costura. Feito em tule, este trabalho também é utilizado para a realização de uma performance, com o mesmo título da obra. Nela, Lisboa adentra a estrutura que é, então, ativada por seu corpo, dotando-a, agora, de movimento. Sua formação em teatro alimenta o interesse pela experimentação dos objetos que produz, ressaltando as características dramáticas, dinâmicas e rítmicas tanto da matéria, quanto de sua ação sobre eles.

Nota-se na prática de Lidia Lisboa uma dedicação aos processos de reciclagem, transformação e ressignificação das formas e materiais com base na observação da natureza e de processos psíquicos a ela associados, ressaltando suas características táteis e perturbadoras. Seus procedimentos em torno de técnicas que se repetem obsessivamente – por meio da manualidade, do desfiar, rasgar, arreliar, tecer, encerer, acumular e costurar – permitem o entrelaçamento e a sintetização das propriedades dos materiais, desconstruídos e reconstruídos com base em suas narrativas. Em tempo, o registro das histórias, atuações e produção das mulheres de uma perspectiva coletiva ou individual, é um ganho para a sociedade como um todo e ainda hoje é um espaço de disputa, à qual Lidia Lisboa não se furta.

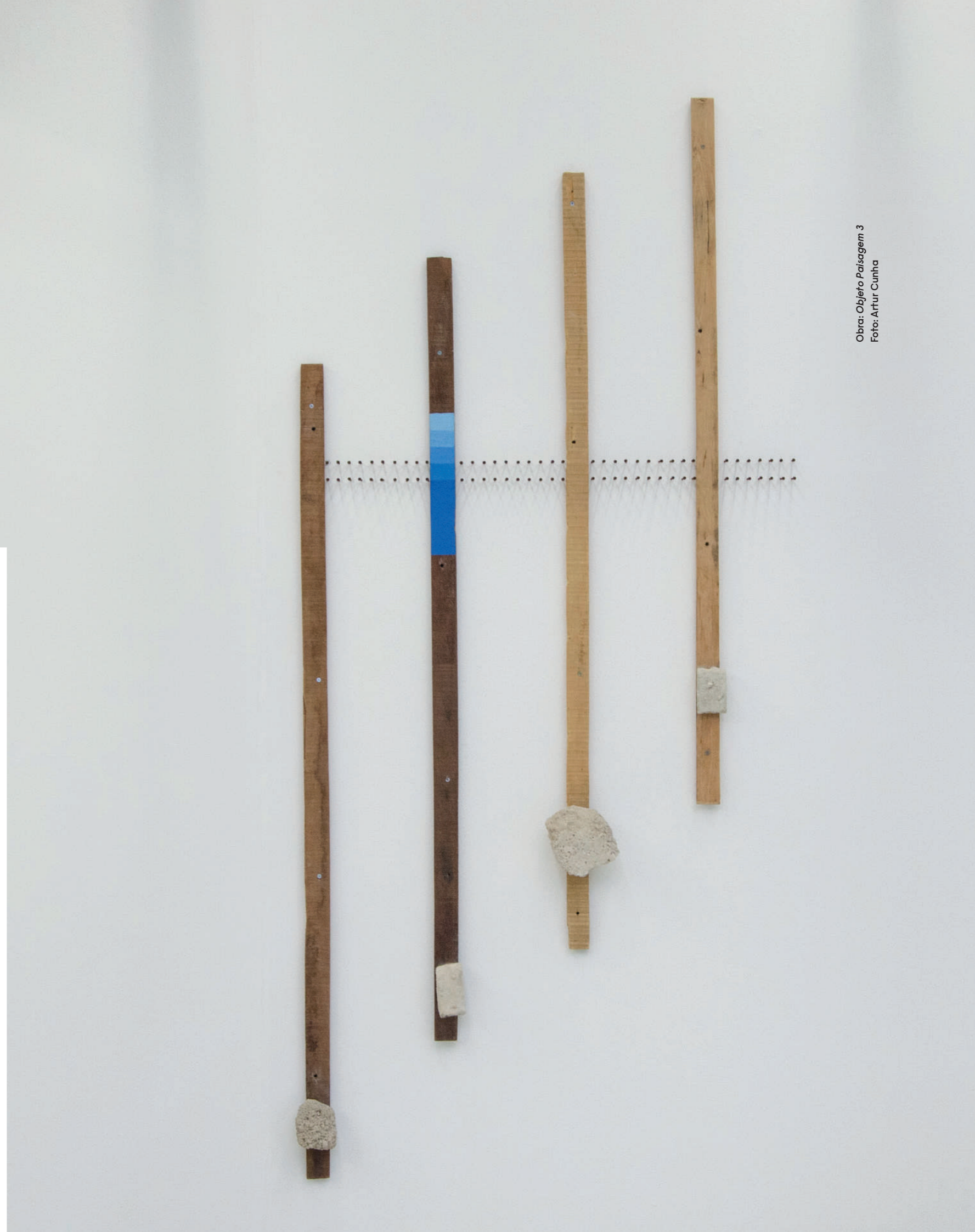
Amanda Carneiro  
Grupo de Crítica





**LUANA VITRA**  
(vive e trabalha em Belo Horizonte)

Luana Vitra é artista plástica formada pela Escola Guignard - UEMG, dançarina e performer. Cresceu em Contagem, cidade industrial que fez seu corpo experimentar o ferro e a fuligem. Gestada entre a marcenaria (pai) e a palavra (mãe), se movimenta como reza em busca da sobrevivência e da cura das paisagens que habita. Entende o próprio corpo como armadilha, e sua ação como micropolítica na lida com a materialidade que seu trabalho evoca, confronta e confunde.



Obra: Objeto Paisagem 3  
Foto: Artur Cunha

*Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta.<sup>1</sup>*

*Para fabular uma reflexão crítica sobre o fazer artístico de Luana Vitra, e mais especialmente sobre a exposição “Três Guerras No Peito”, proposta para o Programa de Exposições CCSP 2020, seria preciso saber dizer algo no “presente do pretérito”, alçar palavras para tocar as coisas que já “foram” e continuam “sendo”. Contudo, não estabelecemos na linguagem um tempo verbal para relatar travessias de desterro e retornos impossíveis.*

*Luana Vitra, que antes de se tornar artista visual já se sabia dançarina, faz da ignorância um método para se aproximar dos materiais que chegam às salas de exposição, adotando a linha limítrofe entre o que se sabe e o que se ignora como modo de ir. Seus objetos e instalações são resultantes de uma pesquisa que opera ativações da percepção sobre movimentos mínimos, denota a habilidade da artista em reconhecer os contornos sutis das matérias imersas nas voltas de um tempo expandido.*

*Trata-se de tangenciar os limites do des/conhecer. Não há definições prévias do aspecto que pregos, cimento, latas, arames, placas de ferro e madeira devem ter, ou das imagens que poderão compor nas obras. O que existe é uma certa sincronicidade entre o que os materiais oferecem e as paisagens retidas pela memória das pessoas visitantes, evidenciando a qualidade performativa do tempo. Além da narrativa contida em cada matéria, e das possibilidades de composição formal, é, sobretudo, o caráter instável na relação com o tempo, ou seja, a potência de re/des/aparição, que ganha relevo.*

*A dança, como movimento sensível que prescindir de pontos de partida ou linhas de chegada, é mais que um dado biográfico referente a formação da artista, que se vale da perspicácia herdada do improviso para armadilhar as matérias.*

*Hoje Luana vive em Belo Horizonte, entretanto, ainda encontramos Contagem na exposição, cidade onde ela cresceu e onde vive sua família. Uma cidade queima matéria. Na indústria, o tempo da transmutação de elementos tem o fogo como mandatário. Tudo está entre a consumição e o apagamento. No ar, a presença da fuligem é, a um só tempo, o pó e o ferro. Talvez o pó seja uma das únicas coisas que permanecem, às vezes até dentro do peito.*

*O primeiro gesto que Luana performa, usualmente no quintal da casa onde cresceu, é encontrar e escolher as matérias quando elas fazem um caminho de volta à condição de natureza. É precisamente na tentativa de retorno, despencadas do reino das coisas úteis, apresentando novas gramaturas, texturas, cores, e suspensas em um certo estado de abandono, que Luana oferece às matérias o destino das imagens. Uma vez destituídas de seus usos fabris, elas são reintegradas ao mundo como fragmentos de horizonte.*

*Um olhar apressado pode se servir da exposição para acionar o argumento da precariedade, dada a origem residual, a fragilidade*

<sup>1</sup> MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

*e a efemeridade dos materiais, entretanto, o trabalho não encontra nesta insígnia uma possível chave de leitura. Luana opera na ordem da reminiscência, mas não o faz como resposta reparadora, tampouco é adepta de um elogio da escassez. O exercício consiste em estar atenta à transmutação como condição perene daquilo que permanece e imprime no mundo a marca de uma existência. Não é sobre padecer. A engenharia na justaposição dos elementos nos informa sobre metamorfose, e a única medida de valor possível para uma balança é a antiguidade que colore as pedras.*

*É a artista e pesquisadora Leda Maria Martins que nos acompanha e oferece as brechas para apreensão de uma estética da reminiscência, e com ela ensaiamos essa resposta à exposição “Três Guerras No Peito”. Leda Martins aponta que os movimentos “curvilíneos” e “prospectivos” da memória intencionam o resgate de matrizes, mas só podem realizar tal movida por meio da transcrição de novas posições presenças para aquilo que assumimos como pretérito. Estando em diáspora, sabemos que também os apagamentos são incompletos. Retornar não é apenas buscar origens, mas embarcar em um “movimento pendular entre lembrança e esquecimento”.*

*A imagem que se faz, na coloração da ferrugem ou nas linhas montanhosas do ferro recortado, é sempre nova, mas nunca inteiramente desconhecida, “já está realizada tanto antes quanto depois do instante que a restitui”.<sup>2</sup> Ou ainda como conhecemos pela literatura de Toni Morrison, “estava falando do tempo. É tão difícil pra mim acreditar no tempo. Algumas coisas vão embora. Passam. Algumas coisas ficam. Eu pensava que era minha memória sabe. Algumas coisas você esquece. Outras coisas você não esquece nunca. Mas não é. Lugares, os lugares ainda estão lá. Se uma casa pega fogo, desaparece, mas o lugar – a imagem dela – fica, e não só na minha memória, mas lá fora, no mundo”.<sup>3</sup>*

*Armadilhar é o gesto de quem decide dançar junto às coisas não humanas, e, com delicadeza e precisão, implicar-se com elas na fabulação de uma temporalidade diaspórica, que insiste em retornar ainda que não mais existam os lugares de origem que indicariam o fim da jornada. É o fazer-se em rotas imprecisas que, ao serem percorridas, perturbam o destino linear da degradação das matérias e soterramento dos territórios da memória.*

*Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta, e num vislumbre desse movimento “Três Guerras No Peito” nos informa que as coisas que desaparecem seguem possuídas pelas imagens.*

Cíntia Guedes  
Grupo de Crítica

<sup>2</sup> Ver nota 1, p. 85.

<sup>3</sup> MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.



**MOARA BRASIL**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Moara é artista visual, natural de Mairi Tupinambá. Seus ascendentes são nativos Tapajowaras, da comunidade de Cucurunã e Boim. Radicada em São Paulo, é artista multiplataforma e utiliza desenho, pintura, colagens, instalações, vídeoentrevistas, fotografias, literatura, performances. Sua poética percorre cartografias da memória, identidade, ancestralidade, resistência indígena e pensamento anticolonial. Participou, com Janaú, da Bienal *Nirin*, em Sidney (curador Brook Andrew) com o vídeo da Marcha das Mulheres Indígenas (2019); do Seminário de *Histórias Indígenas*, do MASP (2019); da Exposição *Agosto Indígena* (2019) – São Paulo; da *Teko Porã*, na exp.coletiva *Re-antropofagia*, com curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella, em Niterói – Centro de Artes da UFF (2019).

*Neymar da Silva Santos Júnior, Marielle Francisco da Silva, Luiz Inácio Lula da Silva, Nelson Antônio da Silva, Virgulino Ferreira da Silva, Jessé Gomes da Silva Filho, Marta Vieira da Silva, Joaquim José da Silva Xavier, Fausto Corrêa da Silva, Chica da Silva... Pode ser que você não seja um/a "Silva", mas certamente você conhece alguém que é, afinal, trata-se do mais popular dos sobrenomes no Brasil. Embora não seja muito empregado em nomes artísticos, dada a sua abrangência, "Silva" é um nome comum também entre grande personalidades públicas, históricas e atuais, como as pessoas listadas acima.*

*A origem do sobrenome Silva é toponímica, isto é, ela indica o lugar de onde a pessoa e seus familiares vêm. No caso, Silva remete à selva. O nome se difundiu durante a colonização de Pindorama,<sup>1</sup> ou Brasil, ao ser adotado tanto pelos recém-chegados portugueses, na busca de novas vidas em outras terras, como pelas massas de despossuídos, africanos e indígenas, que precisaram de registro para serem considerados pessoas no regime civilizatório. Toda essa gente, aparentemente sem descendência aos olhos da "nobreza", foi identificada como selvagem: silva.*

*Moara Brasil Xavier da Silva é o nome completo da criadora do "Museu da Silva", participante do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo de 2020. "Moara", que em tupi-guarani significa "aquela que ajuda a nascer", soma-se a sobrenomes não indígenas bastante emblemáticos: "Brasil" e "Silva". Juntos, expressam os antagonismos de um território nacional estabelecido às custas de deslocamentos, dominações e apagamentos.*

*Em processo de elaboração e exibido em etapas, o "Museu da Silva" surgiu do interesse de Moara em se reconectar com as histórias da sua própria família em Cucurunã, uma comunidade de beira de estrada no Oeste do Pará, onde seu pai nasceu. Diante da falta de documentos que traçam sua origem genealógica, em especial a indígena, Moara conduz um extenso trabalho de investigação, ao recuperar fotografias antigas e realizar entrevistas, registradas em áudios e vídeos, com seus parentes e pessoas da comunidade. A oralidade é uma ferramenta crucial nesse processo, pois uma parte importante da memória se expressa por meio de gestos, hábitos, palavras e visões de mundo. Seu pai, Dornelio da Silva, por exemplo, ao rememorar sua juventude, relata a ocorrência de "puxiruns", mutirões ou mobilizações coletivas para, entre outras coisas, construir casas ou obter alimentos. Ele e outros entrevistados também mencionam a "piracaia", uma reunião de pessoas para comer peixe; o "tarubá", uma bebida feita a partir da mandioca; e a produção local de uma farinha amarela que ficou muito conhecida nas feiras da região.*

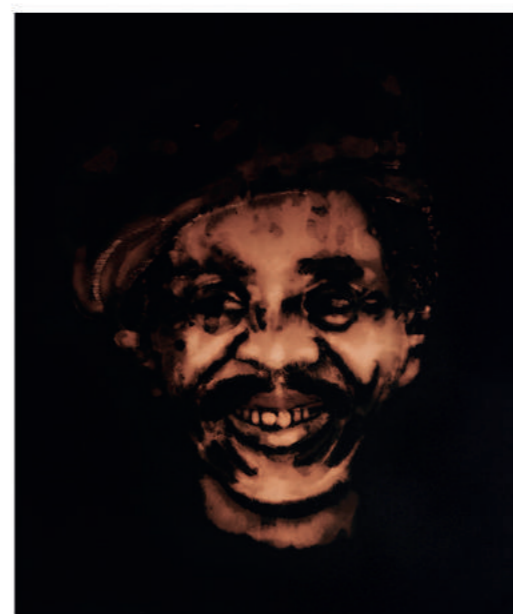
*Na formação do "Museu Da Silva", Moara não coleta simplesmente informações sobre sua própria história familiar, mas retoma uma variedade de saberes ancestrais sob ameaça de esquecimento, ao mesmo tempo que reúne histórias*

<sup>1</sup> Do tupi, "Pindorama" significa "terra das palmeiras", sendo o nome dado ao Brasil antes da invasão dos colonizadores europeus.

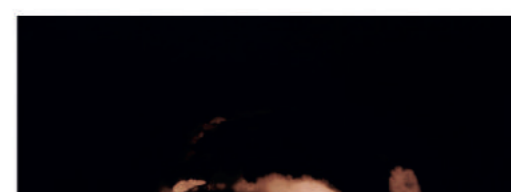
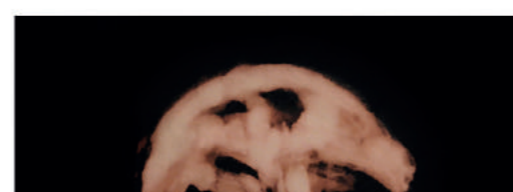
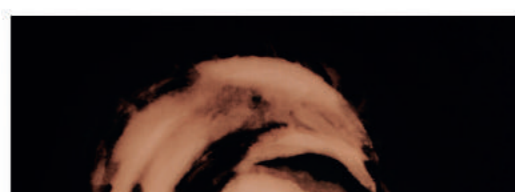
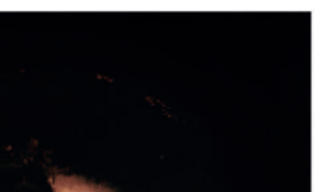
*de como culturas são transformadas entre gerações. Apesar de seu interesse específico pelas suas raízes indígenas, Moara também procura revelar sutilmente a influência da Igreja católica e todo o processo de catequização nos costumes de sua família. Assim, o avô de Moara, Pedro Delgado da Silva, por exemplo, é lembrado tanto como uma figura agregadora entre os habitantes de Cucurunã, cuidando da vida coletiva da comunidade em sua complexidade, mas também como uma liderança religiosa que, já catequizado por padres de origem alemã, contribuiu para disseminar o catolicismo na região.*

*Mas a que alude um museu cuja especificação é "da Silva", e não "de arte", de "ciências" ou de qualquer outra coisa que comumente definem uma instituição cultural? Também não se trata de um museu "dos Silvas", de modo a abranger as milhares de famílias com o sobrenome. O "Museu Da Silva" só pode ser um museu que, assim como qualquer outro Silva, é despossuído. Seu significado, genérico, não indica uma função, dono, ou lugar específico – ou melhor, ele indica, a selva. A selva, no entanto, prescinde da ideia de museu: nela as coisas se preservam vivas e não mortalizadas em objetos expostos em vitrines. Se a ideia de "museu" é a expressão máxima da civilização, o museu da selva, logo, inverte a própria lógica da instituição, pois ele seria anticivilizatório. Em outras palavras, o "Museu Da Silva" não recusa o nome "museu", importado da noção de cultura ocidental, nem o sobrenome "Silva", esvaziado pelo processo de dominação, mas os reúne para reelaborar o agenciamento mnemônico. Em estado selvagem, as motivações e estruturas institucionais podem ser outras: são as sensibilidades e os afetos de uma pluridiversidade de formas de vida, em livre exercício, que orientam o "Museu Da Silva", e não as operações de abstração, apropriação, ordenação e tradução da tradição dominante. O que o "Museu Da Silva" recusa é ver a selva, ou alguma pessoa, desprovida de existência ou suscetível de ser controlada ou subjugada.*

**Luiza Proença**  
Grupo de Crítica

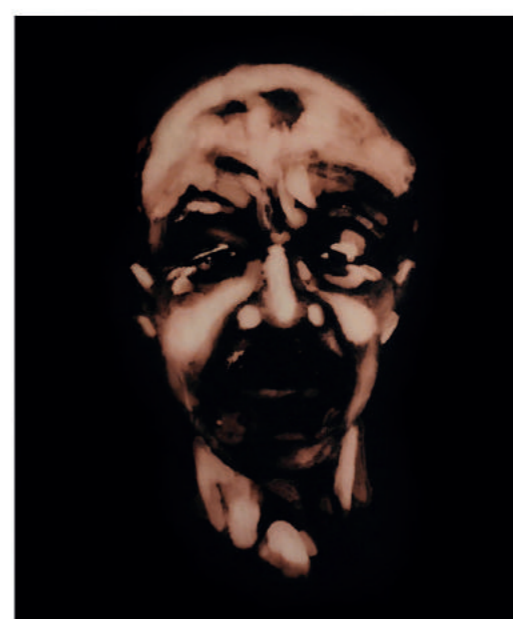
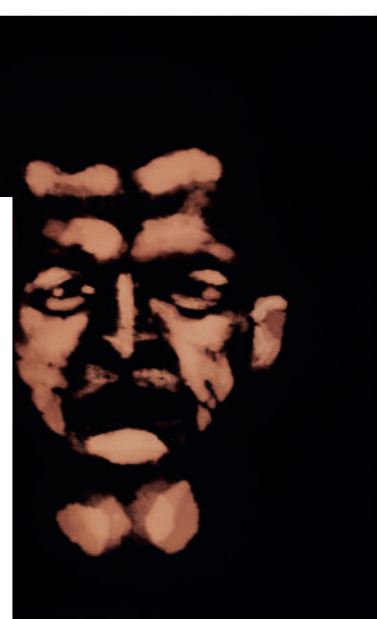


Obra: Série Eugenia



**PETER DE BRITO**  
(vive e trabalha em São Paulo)

Peter de Brito é artista visual, formado em Artes Plásticas pela UNESP. Artista selecionado da 30ª Edição do Programa de Exposições do CCSP 2020, é ganhador de vários prêmios, como os do Salão de Artes de Santo André, SP (2000 e 2001), e do 39º Salão de Piracicaba, SP (2007). Participou de diversas exposições coletivas, como *Brasília Extemporânea* – Casa Niemeyer, Brasília (2018); *São Paulo: Metrópole: Experiência Paulistana*, na Pina\_Estação (2017); 15º Salão da Bahia (2008); 4º Prêmio Revelação de Artes Plásticas de Americana, SP (2001); 28º SARP Salão de Arte de Ribeirão Preto, SP (2003). Realizou mostras individuais, como a *From Gastão to the World*, na Galeria Emma Thomas (2008); e no CCSP (1998). Coordenador da feira de fotografia *Captura da Luz* (2006 e 2007), foi idealizador da ação *A Presença Negra*. Desenvolve trabalhos que põem em pauta questões étnicas, de gênero e erotismo.



“17 DE JULHO DE 1911  
QUERIA PODER CALAR A PROFECIA MALDITA  
DE JOÃO BATISTA DE LACERDA, difusor do  
programa de extermínio das vidas negras no Brasil”  
Jota Mombaça<sup>2</sup> – VEIO O TEMPO EM QUE POR  
TODOS OS LADOS AS LUZES DESTA ÉPOCA  
FORAM ACENDIDAS

“Eugenia” (2015-2020) é a série apresentada por Peter de Brito na Mostra do Programa de Exposições 2020 do CCSP, em um recorte com 17 pinturas de tamanhos variados. O artista utiliza tecidos pretos e água sanitária (Cândida<sup>3</sup>) na realização de diversos retratos de personalidades negras, amigos, familiares e também de autorretratos. Peter trabalha a trama: entre os fios do tecido de algodão, a água sanitária se alastra e faz o tingimento preto se desgarrar. Por meio da mácula, há um criterioso trabalho de sustentar a forma por via da mancha, de manter no campo visível aquilo que se revela pelo apagamento. A mancha se faz enquanto metodologia para refletir as implicações que a eugenia traz ao nosso contexto histórico atual. Os cuidados presentes na obra dão indicações na lida com a toxicidade dos materiais e das terminologias, há em curso uma prática de desintoxicação ao acompanhar a mancha e entender o que se passa a um tecido alvejado.

*Em caso de contato com os olhos e a pele,  
lave imediatamente com água em abundância*

Falar de eugenia se faz necessário tratá-la como um processo e não um momento, tendo em vista que o termo foi criado em 1883 por Francis Galton. Os formuladores das práticas eugenistas tinham como propósito uma suposta pureza das raças, sendo a brancura o ideal de uma sociedade perfeita, e viam a miséria como uma característica inata. Em um contexto racista, a eugenia se utilizou de “bases científicas” para justificar diversas práticas de embranquecimento. Ao chegar no Brasil pós-abolição, a ideologia eugenista atualizou o “sistema de controle racial” já vigente no país e serviu de base ideológica para diversas políticas públicas nos campos da criminologia e saúde sanitária: os ideais de purificação da raça e higienização da sociedade se misturaram. Segundo Maria Eunice Maciel, professora do Departamento de Antropologia (UFRGS), “saneamento, higiene e eugenia estavam muito próximas e confundiam-se dentro do projeto mais geral de ‘progresso’”.<sup>5</sup>

1 Os termos grifados em negrito foram retirados nas instruções de uso nos rótulos de água sanitária, nas referências do modo de usar, precauções e cuidados.

2 Jota Mombaça é uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstrosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política, justiça anti-colonial, redistribuição da violência, ficção visionária e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul-do-sul globalizado.

3 Referência a marca de água sanitária Super Cândida.

4 GOES, Luciano. *Crime, Controle e Raça*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HMOJIFUBtw>> (acesso 27 de jul. 2020).

5 FERREIRA, Thiago. *O que foi o Movimento de Eugenia no Brasil: Tão absurdo que é difícil de acreditar*. Disponível em: <[www.vix.com/pt/ciencia/547185/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar](http://www.vix.com/pt/ciencia/547185/o-que-foi-o-movimento-de-eugenia-no-brasil-tao-absurdo-que-e-dificil-acreditar)> (acesso em: 27 de julho de 2020).

As teorias eugenistas foram extremamente criticadas no decorrer do século 20, por seu caráter violento enquanto “justificativa” para aniquilação de populações racializadas, negras e indígenas. Infelizmente, esse tipo de pensamento revela-se até os dias atuais em diversas heranças malditas: alienar o processo de identidade dos negros e mestiços, negando-lhes as inúmeras possibilidades de conexão com suas culturas e conhecimentos, além de forjar as bases da criminologia positivista e do pensamento jurídico racista, entre outros tantos exemplos. O antropólogo Kabengele Munanga em “Rediscutindo a Mestiçagem No Brasil”, expõe as dificuldades de articulação dos movimentos negros em mobilizar seus membros, situa o problema nos fundamentos da ideologia racial elaborada pela elite brasileira, seguindo um “ideário do branqueamento” proposto pelas teorias eugenistas, nas quais o branco seria o representante do bom, do limpo e do harmônico.

A água sanitária é comumente associada à higienização e limpeza da casa. Ao alvejar roupas, torna o branco ainda mais branco. Se utilizada em lugares fechados e de forma concentrada, pode causar lesões na pele, náuseas e tonturas por intoxicação via respiratória. Peter fala do processo e dos incômodos nos olhos e também das dores de cabeça e revela a importância de trabalhar em um espaço arejado, por conta do forte cheiro do material. No trabalho de Peter, o corpo está sempre presente: nas narrativas que compõem as imagens, nas manifestações desse contato com a toxicidades da água sanitária e nas consequências da eugenia.

*Em caso de ingestão,  
não provoque vômito*

*Há como prever a mancha, algo que escapa e contamina ao redor?  
Trabalhar a mancha é voltar sempre ao singular, ao encontro entre o aqueiro e a superfície.*

*Em caso de inalação ou aspiração,  
remova o paciente para local arejado*

Em “Eugenia”, as pinturas referem-se a Percivânia, Adriano José, Grande Otelo, José Maria, Marielle, Carolina Maria de Jesus, Lima Barreto, José Vitor, Mandela, Lídia Lisboa, Tia Ciata, Luiz Gama, Elza Soares, Marsha P. Jhonson, entre outros. Lembro-me de “A Presença Negra” (2018), performance idealizada por Peter de Brito junto ao artista Moisés Patrício:<sup>7</sup> convite a pessoas negras ocuparem espaços de arte. Ao provocar o encontro e (re)afirmar vivências que enunciam por si mesmas, abre-se a possibilidade de partilhar existências singulares enquanto contadoras de suas próprias histórias. Refuta-se a tutela branca. Há uma estratégia em jogo, do rolezinho, de criar no coletivo um espaço de segurança para que nossos corpos possam exercer a autonomia. Peter de Brito aprofunda sua pesquisa e nos oferece a possibilidade de reconhecer a importância de não caminhar sozinhos.

Linga Acácio  
Grupo de Crítica

Referência bibliográfica:

MOMBAÇA, Jota. Veio o Tempo Em Que Por Todos Os Lados As Luzes Desta Época Foram Acendidas. Site pessoal da artista. Jotamombaca.com. Acesso em: 25 de julho de 2020.

6 MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem No Brasil*. São Paulo: Editora Autêntica, 2019.

7 Moisés Patrício trabalha com fotografia, vídeo, performance, rituais, e instalações em obras que lidam com elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana.



#### RAFAEL BQUEER

(vive e trabalha entre Rio de Janeiro e São Paulo)

As práticas performáticas de Rafael Bqueer (Belém, PA, 1992) partem de investigações sobre arte política, gênero, sexualidade, afrofuturismo, decolonialidade e interseccionalidades. Drag queen e ativista LGBTQI+, BQueer tem um trabalho que dialoga também com vídeo e fotografia, utilizando sátiras do universo pop para construir críticas atentas às questões da contemporaneidade. Atua de forma transdisciplinar com vivências entre a moda, escolas de samba e arte contemporânea. Graduiu-se em licenciatura e bacharelado no curso de Artes Visuais pela UFFA. Já participou de exposições nacionais e internacionais, destacando *Against, Again: Art Under Attack in Brazil*, na Anya & Andrew Shiva Gallery, em Nova York (2020); e a individual *UóHol*, no MAR (2020). Foi indicadx ao Prêmio Marcantônio Vilaça (2019). Artista premiadx na 7ª edição do Prêmio FOCO Art Rio (2019). Suas obras fazem parte das coleções do MAR e do MAM-RJ.



*O encontro entre a relação colonial e a descolonização radical ou fanoniana, é negar a si tudo aquilo que é de brancx, ou seja, não é mais sobre igualdade.*

*Ao desobedecer a experiência colonial é um gesto que narra uma perspectiva outra, talvez não tem como nomear lá ainda por ser tão grande e nova ao ponto de talvez não percebermos o gosto dessa nova vivência ou experiência com tal liberdade, portanto PICUMÃ, já diz sobre não o que é e sim o que não quer ser.*

*Picumã, podemos tratar aqui como entidade principal da performance do artista Rafael Bqueer, portanto PICUMÃ já é a própria performance da desobediência estética, onde se entrelaça criando um sustentar outro. Quando se junta fios em fios isso se materializa numa corrente sagrada que é uma extensão do corpo. Do corpo que ainda está em processo de dizer não, mas PICUMÃ estende esse corpo não somente como estrutura, mas como ato ou gesto monumental que vai pôr em relação outra, uma arquitetura que não só representa a ignorância branca por suas memórias, mas sustenta e rememora a harmonia racial brancxscis.*

*Cada gesto nos espaços coloniais por sua arquitetura, suas escadarias e lustres, demonstra o quanto a harmonia racial está em códigos compulsórios de vidas e vivências estéticas. Quais as memórias arquitetônicas vêm sendo produzidas de forma intencional, talvez a ignorância brancxscis proposital, uma de suas práticas é ou são os pequenos gestos desde a mesa da reunião onde poucos sentam na cabeceira, até mesmo os corpos em pontos fixos em pé por 8hrs ou 12 horas.*

*Esses corpos fazem parte da arquitetura ao ponto de serem confundidos por objetos, mas o curioso é: quais corpos são Picumãs e quais são os lustres.*

*Picumã sabe, está todo momento observando e sendo observadx por lustres. Portanto, quem é Lustre, quem é Picumã nas instituições de arte?*

*A relação colonial entre símbolos e práticas é pensar que para alvo tudo é real, não existe violência simbólica.*

*Picumã esta dispostx á dizer não, ou seja, a descolonização radical ou fanoniana é a capacidade de corpxs Picumãs (dizer não é o sujeito político ou o político do sujeito, segundo Frantz Fanon). A desobediência estética é a pratica antirracista não como símbolo e sim como objetivo de criar outras memórias estéticas das quais muitos são obrigadas a ter como referência uma visão estética unilateral brancxscis. Os grandes museus vêm desde então de forma intencional projetando memórias brancxscis, histórias brancxscis e sujeitos brancxscis. Quando uma cultura é pensada por brancxscis, é a forma de embranquecimento estético, embranquecimento epistêmico e assim cria seus sujeitos. Uma série de sujeitos embranquecidos sem memórias e sem outras referências. Portanto, essas memórias se acumulam, tirando do sujeitx a oportunidade de ser quem ele realmente é.*

*Ao reivindicar outras memórias, logo a colônia ou Lustre se sentem ameaçados, é sabido então que lustre é um sujeito intencional, ou seja a ignorância intencional é o fator colonial de criar uma cultura embranquecida, sem memória a não ser as memórias escolhidas e contadas pelos museus, podemos chamar de MEMÓRIAS BRANCXS, OU AMNÉSIA.*

*Não é mais sobre igualdade ou inclusão, Picumã não quer ser igual a LUTRES ou ser incluída em memórias racistas. É sobre talvez somente liberdade, liberdade de ser livre de fazer suas próprias escolhas. Criar novas memórias, pensar o que se deixa pras próximas gerações, quais memórias podem ser criadas ou geradas sem necessariamente excluir as que já existem.*

*É sabido que escolhas ou decisões radicais terão que ser tomadas, não é sobre destruição mas, sim, sobre decisões de repensar quais memórias não terão como*

*continuar existindo ou como se contam essas memórias coloniais de forma que não legitime o colonizador como salvador, ou criador de estética.*

*O encontro de Picumã e Lustre será uma desobediência estética, onde picumã será trançada por várias mãos, cada mão tem sua memória, ou seja será varixs picumãs que se entrelaçam em um lustre, grande brilhante muitos vidros transparência, talvez quase discreto até que se olha pra cima e vê o quanto de soberbo é esse lustrx pendurado sobre cabeças que ali passam.*

*Mas dessa vez Picumã é o corpo que segura esse lustre, o lustre já se sente ameaçadx por não estar mais no controle, não se afirmar mais na arquitetura colonial que sustentou o mesmo por mais de 500 anos. Picumã sempre esteve ali, mas talvez por memórias brancxscis de forma estética ou discursivas, Picumã não percebia que a retina colonial também estava em seus olhos. Portanto Picumã retira a retina colonial e começa a enxergar com suas próprias memórias. E se vê em outra posição, que é? O corpo que sustentou de forma compulsória o próprio Lustre, mas agora Picumã tem uma decisão que se chama descolonização radical, a capacidade de dizer não! Esse não é o ato prático e discursivo de se romper com o colonizador e se estruturar em memórias próprias. Como Picumã faz isso.*

*Para se descolonizar exige dois fatores decisivos, segundo Chinua Achibe.*

*(Aquele que não conhece o verdadeiro nome do seu adversário se coloca em risco. portanto responder a opressão como resistência exige dois tipos de conhecimento: primeiro autoconhecimento do corpo vitimizadx, a consciência que a opressão existe. segundo, a pessoa vitimizada ou alvo deve saber quem é o inimigo. ela deve saber o nome real do opressor, não um apelido, um pseudônimo ou um nome de plume.)*

*Podemos ir mais adiante, que é o opressor também tem que saber que é opressor caso tenha o interesse em se descolonizar, estamos se referindo aqui aos brancxscis antirracistas, que se movimentem ao quebrar o pacto consigo mesmxx, ou seja culpa e responsabilidade são coisas diferentes.*

*Nesse caso, Picumã percebe agora qual lugar ocupou de forma compulsória e tem a consciência que o nome dx opressor é LUSTRE. Sabe nomear, consegue direcionar e organizar seu ódio e transformá-lo em arma de combate, a organização do ódio é a prática real de saber pra quem aponta e nomear a opressão que até então nem era percebida. É saber organizar esse ódio por práticas escritas discursivas e epistêmicas.*

*Nesse caso performático, Picumã sabe que de alguma forma segura o LUSTRE e por muito tempo não percebia que também estava tão perto do Lustre ao ponto de saber nesse momento que Picumã pode romper esse pacto do qual Picumã nunca foi privilegiadx por segurar esse lustre colocando em um lugar de poder estrutural.*

*O que Picumã faz nesse exato momento é quebrar o pacto romper toda relação Picumã LUSTRE, e tudo se desaba. Quando Picumã rompe, tudo vem abaixo, todo projeto colonial se despedaça junto aos Lustres institucionais, nesse momento vários corpos Picumãs se levantam, deixam de ser intenções coloniais, se transformam em sujeitas e saem da estética objeto.*

*Nada sobra de Lustre a não ser a memória que se revela em cacos de vidros, que ficará por algum tempo nesse piso frio, onde será observadx por um público que talvez alguns passarão por lustres, mas se deparam com Picumã que estará por ali também, e terão que decidir algo nesse momento, que é qual caminho seguir. Portanto Picumã está perto do lado observando e dialogando com o que sobrou de um lustre, que era não somente o símbolo colonial mas também o discurso estético. Lustres terão que saber qual caminho seguir, portanto é sabido segundo*



*Frantz Fanon que se descolonizar é tão violento quanto ser colonizado, mas se descolonizar é passar a ser sujeito de sua própria história.*

*Não se trabalha o binarismo para um futuro melhor, o que Picumã propõe é: não haverá espaço para opressão estética ou qualquer que seja.*

*Não há diálogo entre oprimido e opressor, a não ser a luta pelo poder, mas o oprimido busca o poder de si, e o opressor procura o poder sobre outro.*

*Portanto Picumã diz, hoje sou donx de mim, da minha história, sou sujeitx, tenho propriedade de construir juntxs novas memórias, e pensar no que deixamos para o futuro. Sabe Picumã que talvez não estará aqui nessa nova mudança, é uma história longa, mas Picumã sabe que está em um movimento anticolonial que atravessará memórias, deixará fissuras e mudanças serão estabelecidas para seus próximos.*

*Esses próximos serão para todxs aqueles que estarão dispostos a construir juntxs memórias estéticas discursivas, monumentos e traçar uma liberdade em ser livre.*

*Poder caminhar ao lado de seu próprio destino, poder dizer a si proprix quem é, quem pode ser para poder chegar onde quer e se não chegar ótimo porque talvez não se procure resposta, não se feche e sim caminhe ao lado do seu destino sendo Picumãs.*

*Talvez pegar o pensamento de Mbembe sobre antimuseu, é o caminho que Picumã se propõe, ao quebrar os LUSTRES, o museu passe a respirar, ele sai do fetiche e da representatividade branx e cruza memórias e estéticas plurais. Portanto Mbembe diz o seguinte:*

*(Por “escravo”, entenda-se um termo genérico que cobre diversas situações e contextos muito bem descritos por historiadores e antropólogos. O complexo escravagista atlântico, no centro do qual encontramos o sistema de plantação nas Caraíbas, no Brasil ou nos Estados Unidos, foi uma ligação óbvia na formação do capitalismo moderno. Este complexo atlântico não produziu nem o mesmo tipo de sociedades nem os mesmos tipos de escravo que o complexo islâmico-transariano. E se há qualquer coisa que distingue os regimes de escravatura nas sociedades africanas pré-coloniais é, apesar de tudo, o facto de nunca terem conseguido extrair dos seus cativos uma mais-valia comparável à que se obteve no Novo Mundo.*

*Deste modo, nos interessamos particularmente pelo escravo do Novo Mundo, aquele cuja especificidade foi ser um dos alicerces essenciais de um processo de acumulação à escala mundial.)*

*Portanto Picumã entendeu todo contexto de qual Mbembe traz e sabe que pode em escala mundial mudar esses contextos pode nomear como reparação histórica, porém Mbembe continua:*

*(Porque, apesar das aparências, do ponto de vista histórico, o museu nem sempre foi um lugar de acolhimento incondicional às muitas faces da humanidade enquanto uma. Muito pelo contrário, tem sido, desde a Idade Moderna, um poderoso dispositivo de segregação. A exposição das humanidades submissas ou humilhadas sempre obedeceu a algumas regras básicas de lesão e violação. E essas humanidades ficaram logo excluídas do direito ao mesmo tratamento, ao mesmo estatuto e à mesma dignidade que as humanidades conquistadoras. Sempre foram submetidas a outras regras de classificação e a outras lógicas de apresentação. A esta lógica da separação, ou da triagem, foi-se somando a da atribuição. A principal convicção é a de que diferentes formas de humanidades produziram diferentes objetos e diferentes formas e culturas, e estas devam ser*

*alojadas e exibidas em lugares distintos, com diferentes e desiguais estatutos simbólicos. A entrada do escravo num desses museus confirmava duplamente a mentalidade do apartheid que se encontra na origem do culto da diferença, da hierarquia e da desigualdade.)*

*Picumã rompe a violência e a opressão e causa a liberdade, propõe juntxs outros conhecimentos, uma nova prática museal, onde objetos respiram, voltam a se movimentar, quebra as hierarquias, sai do culto das diferenças, talvez Picumã só está um pouco a frente porque não procura igualdade, portanto quer ser igual a pessoas branx? não é sobre negação, Picumã não é embranquecida, portanto não trabalha o binarismo, ou seja pra incluir algo tem que excluir o outro, o que Picumã vai além é com a igualdade, que ela não seja novamente o fator que define o outro, porque se pergunta quais os parâmetros de igualdade, entre lustre e Picumã, não é sobre isso.*

*E sim é ter a liberdade de ser diferente, porque somos diferentes, essa deferência só é excludente quando se torna a diferença de hierarquias, ou marcações estéticas, ser diferente na prática excludente binária é o pensamento branxcis, é o pensamento de aniquilar o inimigo esse é o conceito EURODESCENDENTE.*

*A pluralidade é o conjunto de vários corpxs construindo várias memórias, que talvez pode se dizer que é uma memória coletiva ou uma subjetividade coletiva, que podemos chamar de subjetividade política.*

*É isso que Picumã propõe, um lugar plural, onde lustres saberão que são lustres serão nomeados, não passarão como códigos universais.*

*Voltamos a CHINUA ACHEBE, aquele que não nomear o verdadeiro nome de seu inimigo se coloca em risco.*

*LUSTRES!*

*Portanto, Mbembe continua sobre o ANTIMUSEU: (Quanto ao antimuseu, não é de todo uma instituição, mas a figura de um lugar-outro, o da hospitalidade radical. Local de refúgio da humanidade e para os “condenados da Terra”, aqueles que testemunham o sistema sacrificial que tem sido a história da nossa modernidade – história que o conceito de arquivo dificilmente abarca).*

*O que nos resta quando nos é tirado o direito de ser quem somos, mas a descoberta de ser Picumã, é o passo principal dessa figura de um lugar outro, quebrando no corpo colonizado as retinas coloniais, as cis/forias epistêmicas, e traçando, organizando novos arquivos que podemos chamar de memória.*

*Portanto, Picumã e Picumãs trazem ou traçam um novo testemunho, não se fecham em procurar respostas mas em propor perguntas das quais outras gerações buscarão responder, portanto a pergunta que deixamos como testemunhos nesse momento é:*

*Quais são as memórias como testemunho que deixaremos para próximas gerações?*

*Diran Castro  
Grupo de Crítica*

**Referências bibliográficas:**

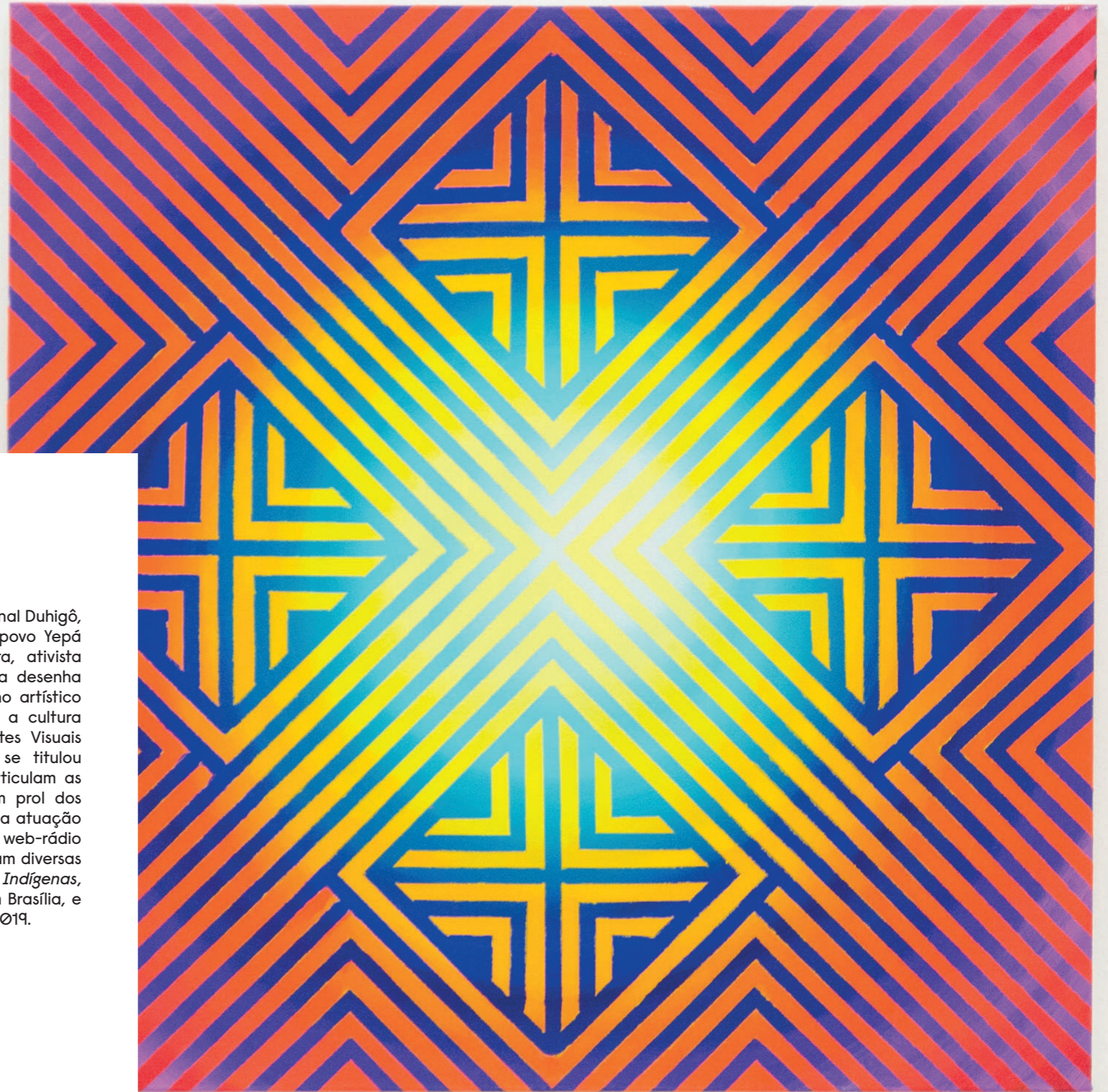
MBEMBE, Achille. *Políticas Da Inimizade*. Portugal: Antígona, 2017.

ACHEBE, Chinua. *A Educação De Uma Criança Sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



**DAIARA TUKANO**  
(vive e trabalha em Brasília)

Daiara Hori (São Paulo, SP, 1982), nome tradicional Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepã Mahsã, mais conhecido como Tukano. Artista, ativista dos direitos indígenas e comunicadora. Daiara desenha desde que se entende por gente, seu trabalho artístico fundamenta-se na pesquisa sobre a história, a cultura e a espiritualidade de seu povo. Estudou Artes Visuais na Universidade de Brasília, onde também se titulou mestre em Direitos Humanos. Suas práticas articulam as linguagens artísticas com a comunicação em prol dos direitos indígenas. Nesse sentido, destaca-se sua atuação como coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil. As obras de Daiara integraram diversas exposições coletivas no Brasil, como *Armadilhas Indígenas*, em 2016, no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, e *Reantropofagia*, na Galeria de Arte da UFF, em 2019.



*Segundo as narrativas de criação, o povo Yepá Mahsã, conhecido como Tukano, veio ao mundo navegando na cobra-canoa da transformação, "Pameri Yukese". Trazendo consigo todas as medicinas e os instrumentos sagrados, atravessaram as águas do mundo até chegar às grandes praias da transformação na Baía de Guarnabara. De lá subiram pelas costas litorâneas, alcançaram a foz do rio de leite, o rio Amazonas, subindo até as cabeceiras, e se instalaram na região hoje conhecida como Alto Rio Negro.*

*Essa história é compartilhada por vários povos indígenas, que têm como origem comum a cobra-canoa da transformação. São os povos do Jurupari, povos ayahuasqueiros que continuam existindo e resistindo na tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. A região conhecida como "Cabeça do Cachorro" teve o primeiro contato com os europeus no século 17. No século 19, suas populações indígenas foram escravizadas pelo império da borracha, e no início do século 20, suas culturas foram perseguidas e demonizadas pelas missões católicas salesianas com o apoio das políticas integracionistas do Estado Brasileiro.*

*Após quatro séculos de etnocídio, a passagem dos conhecimentos tradicionais, transmitida entre gerações, se reafirma como ato de resistência à violência colonial. Manter a cultura indígena viva e dinâmica, cultivando a memória, o pertencimento ao território, a força das medicinas e a verdade da cosmovisão é um compromisso político para a sobrevivência.*

*Para Daiara Hori, nome tradicional Duhigô, pertencente ao clã Tukano Erëmiri Ahûsiro Parameri, o ato de contracolonizar consiste em reafirmar o pensamento indígena, invertendo a ordem estabelecida pela geometria de poder discursiva que domina o entendimento ocidental, utilizando as ferramentas contemporâneas – inclusive a arte – para estabelecer uma relação dialógica entre histórias e estórias.*

#### **Miragem e Miração**

*As obras de Daiara Tukano, como é mais conhecida, se fazem presentes na 30ª edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo como um convite a conhecer o universo partilhado por esses povos, que remam juntos não somente entre espacialidades, mas também entre temporalidades, preservando a memória social de sua origem comum por meio da prática coletiva de experiências estéticas; sob os mais variados formatos e suportes. Sua visualidade foi materializada nessa mostra por meio de desenhos e pinturas, que a autora reúne em núcleos significativos intercomunicantes.*

*Seu trabalho consiste na pesquisa sobre o "Hori", palavra da língua Dahseyé (Tukano) que se refere à "miração", às visões do Kahpi*

*(ayahuasca), que é medicina de origem de todo o conhecimento, história, língua, cantos e desenhos do povo Tukano. Das visões e mirações, alcançadas por meio da rememoração de sonhos e também de práticas espirituais realizadas como tradição por sua família, mecanismos de comunicação que, bem como os meios artísticos, são compreendidos enquanto formas de transmissão de conhecimento. Das pinturas que se encontram em objetos tradicionais de sua cultura, às tramas das cestarias, das cerâmicas às pinturas corporais, uma grande narração sobre a transformação dessas sociedades é arquitetada. Engendra-se, multidisciplinarmente, a narrativa Tukano.*

*Atenta aos ensinamentos de seu avô Ahkiito, Casimiro Lobo Sampaio, vítima da Covid-19 em 2020, aos 110 anos de idade, Daiara mergulha na memória de sua família e de seu povo, da figuração ao abstrato e do monocromático à luz. Investigando os grafismos tradicionais, experimenta pictoricamente a recepção da luz – "da cor presente à inexistente", como define em sua proposição conceitual –, buscando compreender a densidade de suas vibrações, assim como a maneira como incidem sobre olhares submetidos a regimes de visualidade de historicidade euro-centrada.*

*Assim, vem produzindo, desde 2013, os "Kahpi Hori": diversas telas homônimas que são, a um só tempo, obras autônomas e associadas, cujas presenças constituem depoimentos experienciais, individuais e coletivos da visão de sua cultura, que apontam para a transformação da humanidade e do pensamento.*

*Como jovem mulher vinda de uma cultura patriarcal e patrilinear, cujos conhecimentos cerimoniais são tradicionalmente reservados aos homens, Daiara recorre às narrativas da criação para apontar as figuras femininas, desde a Grande Avó criadora do universo aos espíritos que transitam as camadas do mundo, e o "Hori", que atravessa tempo, matéria e espírito.*

**Leno Veras**  
Grupo de Crítica



Foto: Artur Cunha

### GENILSON SOARES

(vive e trabalha em São Paulo)

Genilson Soares (João Pessoa, PB, 1943) é artista visual com presença na cena artística brasileira a partir da década de 1970, quando seus trabalhos tiveram destaque em meio ao experimentalismo presente nas Bienais de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP, então sob liderança de Walter Zanini). Durante esta época, diversos críticos de prestígio, entre eles Vilém Flusser e Aracy do Amaral, produziram textos sobre sua obra. Soares integrou, com Francisco Iñarra, e Lydia Okumura, o grupo Equipe3, e, com Iñarra compôs posteriormente o Arte/Ação. Autor de performances e instalações efêmeras que figuram na história da então denominada arte de vanguarda, muitas delas estão documentadas nos acervos do MAC-SP, MAM-SP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MoMA (Nova York), entre outros. Radicado na capital paulistana desde 1966, Genilson realizou exposições em galerias e instituições como MAM (SP e RJ), Paço das Artes (SP), MAC-USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de mostras na Alemanha, na França e nos Estados Unidos. Participou de quatro Bienais de São Paulo (1973, 1977, 1981 e 1989) e de duas edições do Panorama da Arte Atual Brasileira (1980 e 1985). Em 2003, sua obra e da Equipe3 foram homenageadas com exposição no Centro Universitário Mariantonia/USP, e em 2012, seu trabalho com Iñarra foi homenageado com mostra intitulada *Obra e Documento – Arte/Ação e 3Nós3* no CCSP. Em 2014, integrou a mostra *Equipe3 1973 – 2014*, no Solar da Marquesa /Museu da Cidade de São Paulo.



Obra: Circunferência Com Sombra

“Circunferência Com Sombra”, trabalho presente nesta edição do 30º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, foi apresentado pela primeira vez em março de 1976. De autoria do grupo Arte/Ação, composto por Genilson Soares e Francisco Iñarra, o trabalho foi realizado sobre a laje de uma marquise existente do lado do fora ao prédio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante o Salão Arte Agora I.

Através das janelas do segundo andar do edifício do museu, era possível visualizar uma circunferência suspensa na cor branca e sua suposta e respectiva sombra. Ao atendermos a sutil solicitação de posicionamento e corrigirmos nossa perspectiva, seríamos capazes de observar a mágica de transformação desta elipse em uma circunferência flutuante na paisagem arquitetônica. Isto, graças a um minucioso cálculo geométrico e à destreza na pintura das faixas correspondentes aos perímetros da elipse branca e do círculo preto sobre a superfície de concreto da marquise. Isto bem antes do fácil acesso que hoje temos a recursos computacionais. A apropriação deste espaço arquitetônico alcançou cerca de 36 m de comprimento por 2 m de largura.

O uso deste dispositivo óptico, conhecido como anamorfose, se faz presente em diversos momentos da história das artes visuais em que tecnologia e ciência dialogam. Entre eles, o Renascimento, que utilizou recursos como o trompe-l’oeil, no qual formas bidimensionais criam a ilusão de tridimensionalidade. A deformação da perspectiva como linguagem se estende também à produção de ornamentos, altares e na decoração do teto de igrejas durante o período colonial brasileiro, por exemplo. Contudo, “Circunferência Com Sombra” não trata de uma ilusão óptica, na qual se exige a presença fixa e precisa de um observador para a sua efetivação, como ocorre no interior de algumas catedrais barrocas. Ao contrário, o deslocamento proposto não se refere apenas ao mover-se pelo espaço do museu de encontro ao visor que permitiria a correção de perspectiva, atividade esta carregada de tradição e significado, como os exemplos de uso da anamorfose sugerem. Em “Circunferência Com Sombra”, o gatilho dispara a partir de uma des(ilusão) ocorrida no interior da instituição.

Assim, “Circunferência Com Sombra” nos impele para fora dos parâmetros institucionais da arte e da vida. De um lado, cabe lembrar que o período da década de 1970 no Brasil, em especial o ano de 1976, é marcado pela forte presença da ditadura militar. Qualquer indício de atividade tida como subversiva estava sob a mira da violência e da repressão. E, de outro, a rigidez de parte das instituições artísticas brasileiras, insistentes na manutenção de valores e critérios incapazes de atender às novas demandas de criatividade e exercício da cidadania. A consciência sobre a extensão destes aparatos de controle e vigilância como ferramenta para o exercício da liberdade, está no cerne desta proposição artística.

Nesse ponto, é importante considerar a documentação fotográfica que compõe o trabalho e expõe esse uso do espaço físico e virtual simultaneamente. Simultaneidade também presente na constituição conceitual do trabalho.

Conforme observa Maria Adelaide do Nascimento Pontes a respeito de “Circunferência Com Sombra”, em sua pesquisa “A Documentação nas Práticas Artísticas dos Grupos Arte/Ação e 3NÓS3”: “A série fotográfica enuncia uma crítica à fotografia colocando em dúvida a sua objetividade e neutralidade como registro do real, a crença de que a imagem fotográfica não engana, ao contrapor com um registro ficcional que propõe a ilusão a partir de um determinado ponto de vista. Ao passo que a instalação, que remete à máquina fotográfica, enuncia também uma crítica à máquina institucional do museu, apropriando-se de sua própria arquitetura, no caso a marquise, reivindicava espaços mais amplos e visibilidade para determinadas proposições artísticas que não se enquadram no mercado de arte”.<sup>1</sup>

Os desdobramentos estéticos e conceituais diretos e indiretos de “Circunferência Com Sombra” no circuito da arte contemporânea brasileira podem ser sentidos em diversos e icônicos trabalhos, entre eles “A Emoção Estética” (1977),<sup>2</sup> de Waltércio Caldas, e na série de serigrafias de Regina da Silveira intituladas “De Artificial Perspectiva” (1976),<sup>3</sup> por exemplo – ainda que o Salão Arte Agora I, sob a organização de Roberto Pontual, tenha sido alvo de um significativo manifesto questionador dos critérios do salão e atuação de setores da crítica promovido por cerca de 17 artistas, incluindo Caldas, Cildo Meireles, Ana Maria Maiolino, Antonio Manuel, entre outros. Apesar desta sinergia crítica aos processos burocráticos e arcaicos dos salões, algo se mantém em distinção neste rápido exercício de aproximação entre os trabalhos do período marcados por estes desdobramentos e o trabalho do Grupo Arte/Ação. “Circunferência Com Sombra” perdura como um raro exemplo de valorização do trabalho coletivo em detrimento da celebração do individualismo artístico.

Logo, após 44 anos de existência, “Circunferência Com Sombra” também nos serve como testemunha ocular da ampliação do horizonte de possibilidades na proposição de práticas artísticas no circuito brasileiro. Em larga medida, realizada por Genilson Soares e Francisco Iñarra, bem como pela formação anterior do coletivo, intitulada Equipe 3 a partir da presença de Lydia Okumura. As atividades destes dois grupos foram pioneiras nas artes e reveladoras de uma série de compreensões inovadoras a respeito não apenas dos desafios na exploração da linguagem artística, como também dos limites de atuação compartilhada e da crítica institucional em um dos períodos mais conturbados da recente história social brasileira.

**Tiago Gualberto**  
Grupo de Crítica

1 PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. *A Documentação Nas Práticas Artísticas Dos Grupos Arte/Ação e 3NÓS3*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, p. 73.

2 *A Emoção Estética*, 1977. Tubo de ferro, tapete e sapatos, nas dimensões de 200 cm x 200 cm x 30 cm.

3 *De Artificial Perspectiva*, 1976. Serigrafia, nas dimensões de 68 x 50 cm.



**ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO**  
(vive e trabalha em Porto Alegre)

Rommulo Vieira Conceição (Salvador, BA, 1968) é mestre em Artes Visuais pelo IA/UFRGS (2007). Desde 1998, vem realizando individuais e coletivas, e residências artísticas no Brasil, na Argentina, na Austrália, no Japão e na Finlândia. Em 2006, participou da 3ª Edição do Rumos Itaú Cultural e realizou uma exposição individual em Ekenäs, na Finlândia, em 2009. Participou da 8ª Bienal do Mercosul; da exposição *Agora/Ágora*, no Santander Cultural de Porto Alegre, com o trabalho *SuperCinema* (2018). Em 2017 participou da exposição *Axé Bahia: The Power Of Art In Afro-Brazilian Metropolis*, no Fowler Museum, em Los Angeles. Em 2015 participou da 10ª Bienal do Mercosul. Recebeu inúmeros prêmios, dentre os quais: Rumos Itaú Cultural (2006); 1 Prêmio FUNARTE de Produção em Artes (2008/2009); Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012 – Galerias de São Paulo; e Prêmio Aquisição Marcantônio Vilaça-FUNARTE (2012). Além disso, foi indicado duas vezes ao Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (2010 e 2012) e três vezes ao Prêmio PIPA (2010, 2011, 2018).



“Nunca houve e nunca haverá um observador que apreenda o mundo em uma evidência transparente”;<sup>1</sup> entretanto, a promessa de capturar e organizar todas as coisas que chegam a ser vistas ainda não deixou de ser feita, sustentando a fabulação colonial/moderna da subjetividade autônoma, e encontrando expressões diversas no campo das artes visuais. A instalação de Rommulo Vieira Conceição para o Programa de Exposições 2020 do CCSP, no entanto, acena para o fato de que “o que a gente enxerga é sempre muito maior do que qualquer modelo de perspectiva”<sup>2</sup> que possamos encontrar nas imagens da arte.

No trabalho, a visão do artista, que é geólogo e conversa com o design em seus trabalhos de fotografia, instalação, vídeo, desenho, pintura e fotografia, é mediada pela computação. A impressão aparece como vocabulário e condição de aparecimento das imagens. Quando finalmente encontramos as imagens dispostas nas dez placas de vidro sobrepostas, elas não se referem apenas a “algo” que está no mundo real, mas também a milhões de bytes que se recusam a servir exclusivamente ao mimetismo realista de uma organização visual hegemônica.

Dispostas umas sobre as outras, as placas projetam quatro prateleiras onde convivem leiteiras, taças de cristal da Bavária, vasos, como a ânfora do norte africano, o brasileiríssimo copo americano, as garrafas de Coca-Cola, entre outros muitos objetos. Todos imprimem vidro sobre vidro e guardam relações com territórios e contextos específicos. Certamente, podem ser lidos em relação a um mesmo tecido historicizante e localizados na história da arte; entretanto, na instalação, não obedecem a uma organização previsível ou conformada com o tempo da História.

Também projetados em vidro, aparecem o pilão de madeira, a frigideira de alumínio e o típico filtro nordestino de barro coral. Com a alteração do material “original”, os objetos ganham a qualidade das peças que ficam guardadas em cristaleiras. O artista nos informa, assim, seu interesse em tratar das im/possibilidades de penetração nos espaços, problemática já presente em trabalhos anteriores, como, por exemplo, na instalação “Em Suspensão” (2019) e na instalação/escultura “A Fragilidade Dos Negócios Humanos Pode Ser Um Limite Espacial Incontestável” (2015), que evidenciam a insistência de Rommulo em interpelar os limites e fracassos das aspirações ideológicas de integração democrática do Modernismo nas artes.

Na presente exposição, destaca-se a investigação das relações ópticas que, na impressão do preto sobre a transparência nas placas sobrepostas, exploram os limites da bidimensionalidade, podendo operar cisões na base cartesiana da perspectiva, pela qual educamos nosso modo de ver. Aqui, o convite é para que se habite, em caráter definitivo, as fraturas de um olhar contemporâneo que desconfia e duvida.

Na instalação, a profundidade não é o principal operador visual da perspectiva. O artista investe em uma relação entre os objetos na qual cabe aos visitantes a tarefa de lidar com porções indefinidas em cada imagem. Por conta da disposição das placas e da impressão fragmentada, um objeto não pode ser localizado em uma única posição.

1 Jonathan Crary, em *Técnicas do Observador*, 2012.

2 Afirmação do próprio artista em conversa para esta publicação.

Trata-se do esquadramento do olhar, operação experimentada pelo artista em trabalhos anteriores.<sup>3</sup> Desta vez, não sabemos o que está próximo ou distante, nenhuma imagem vem antes ou depois. Quem se põe diante da instalação talvez precise acionar o próprio corpo, colocar-se em movimento, ajustar altura e angulação, reposicionar o olhar.

Rommulo faz da instalação um dispositivo óptico<sup>4</sup> pelo qual cada objeto, que não pode ser capturado pelo olhar de forma isolada, está imbricado em múltiplas posições sociais, culturais e em forças político-econômicas. Testemunhando a convivência dos objetos, aquele que vê pode abandonar a ilusão de sua própria transparência e perceber-se “vendo”.

Estudando a transparência e explorando relações de refração e reflexão de modo rigoroso, o artista recusa também a possibilidade de apreensão das imagens de forma continuada. Fratura, assim, o acordo de disposição geométrico-espacial dos objetos pelo qual nosso modo de ver sequencializa o que vemos em um espaço determinado, de modo a confirmar uma certa intuição do tempo como linearidade.

Não há intervalos possíveis entre o ponto de aparecimento de uma imagem e de outra, que surgiria antes ou depois, em uma mesma linha ou em linhas paralelas. Rommulo aposta radicalmente na coexistência dos objetos, e a abstração matemática e intelectual pela qual compreendemos a ideia de “extensão temporal” como a medida da distância entre o ponto de aparecimento de um objeto seguido de outro, em uma linha contínua de acontecimentos, é implodida. O trabalho abre-se aí a uma conversa cara às artes diaspóricas em seus anseios do descolonização do olhar e da própria intuição do tempo.

Na recusa em sequencializar e espacializar as imagens da instalação enquanto unidades de representação, aparece também a resistência em submeter as imagens exaustivamente a relações de semelhança, como referentes exclusivos daquilo que, no real, promete-lhes significância absoluta. Podemos relacionar contextos particulares e territórios específicos para cada imagem impressa; contudo, uma vez que se tocam e deformam, elas não podem ser resumidas a posições autônomas, pois só existem como imagens enquanto se manifestam umas nas outras.

Reside aí o anúncio de um modo de existência implicada que, na convivência dos objetos do trabalho de Rommulo Vieira Conceição, responde ao mesquinho presente histórico em que vivemos e, a partir de potentes desdobramentos estéticos, aspiram a outros modos de conviver e convocam uma ética das relações ainda porvir.

Cíntia Guedes  
Grupo de Crítica

3 Encontramos, por exemplo, na série fotográfica *Entre o Espaço Que Eu Vejo e Percebo, Há o Plano* (2015-2016), um jogo evidente com as dinâmicas do olhar que, naquela ocasião, se dava em linhas de opacidade e nitidez que dividiam uma mesma imagem fotográfica.

4 Ver nota 11.



**VENTURA PROFANA**  
(vive e trabalha no Rio de Janeiro)

Ventura Profana (Salvador, BA, 1993) é filha das entranhas misteriosas da mãe Bahia, donde artérias de águas vivas sustentam em fé, abunda. Ventura Profana profetiza multiplicação e abundante vida negra, indígena e travesti. Rompe a bruma: erótica, atômica, tomando vermelho como religião. Doutrinada em templos batistas, é pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual, cuja prática está enraizada na pesquisa das implicações e metodologias do deuteronomismo no Brasil e no exterior, por meio da difusão das igrejas neopentecostais. O óleo de margaridas, jiboias e reginas desce possante pelas veredas até inundá-las em desejo: unção. Louva, como o cravar de um punhal lambido de cerol e ferrugem em corações fariseus. Nos últimos anos, tem realizado ações e tido trabalhos exibidos em espaços como Werkstatt Der Kulturen Berlin (Alemanha), Sesc Pompeia (SP), Museu de Arte da Pampulha (MG), Valongo Festival (SP), SP-Arte (SP), Capacete (RJ), Despina (RJ), Segunda Preta (MG), Teatro Espanca (MG), Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ), Centro Cultural São Paulo (SP), Teatro Francisco Nunes (MG), Museu Nacional da República (DF), Dragão do Mar - Museu de Arte Contemporânea do Ceará (CE), entre outros. Publicou *A Cor De Catu*, seu livro de estreia, lançado no Sesc Palladium (Belo Horizonte) e participa da *Antologia Jovem Afro*, publicada pela Quilomboje Literatura. Seu poema *Prepara Nem - Será Essa a Nossa Última Chance?* foi ativado na programação do educativo da Bienal de SP em 2018. Fez shows no La Mutinerie (Paris, França), Valongo Festival (SP), SP na Rua e Virada Cultural de São Paulo, Mamba Negra (SP), Galla On Fire (MG), 22ª Parada LGBT de Belo Horizonte (MG), MasterPlano (MG), Circo Voador (RJ).





*“há cerca de mil anos, penduro as roupas lavadas por minha  
vó regina, em varais que nunca deixam de ser estendidos.  
quando morei por vinte milésimos de desejo, no guarda-roupa  
de margarida, minha outra avó, decidi que nada faria-me  
infeliz”.*

*Ventura Profana*

*Lançadas à terra. As sementes das ervas estão por todos os lados. Nascem clandestinamente, fincam as raízes no solo e florescem cheias de vida. Para alguns humanos, uma erva daninha não é nada bem-vinda, é uma praga. As ervas são queimadas, pisoteadas e envenenadas. Mesmo sendo eliminadas, não se rendem facilmente. Quando secam e morrem, elas deixam um pouco de pólen para as abelhas produzirem uma gota ou duas de mel. Apesar de os humanos não reconhecerem seu valor, as abelhas compreendem a importância das ervas daninhas. Prontas para deixar pra trás as sementes das gerações futuras, cada dia é uma luta sem fim. A única razão para existir é existir, e assim vive uma erva daninha.*

*Ventura Profana joga as sementes e faz tremer a terra. Eternizar é uma das forças que move “Plantação De Traveco, Para a Eternidade” (2020). Ventura trama um plano para adiar o fim, cria possibilidades para transmutar nossos corpos e fortalece uma cosmopercepção que vem sendo construída de forma transcestral, na qual podemos expandir a noção sobre nós mesmas e delimitar aquilo que teima em nos circunscrever de forma fóbica. Ao operar esse acolhimento e fazer dessa terra um lugar vivível, cria-se interrupção, fendas, feridas nessas operações de aniquilamento que marginalizam vivências trans e racializadas. Eternizar-se é romper as fronteiras branco-cisgêneras. Romper com esse paralelismo, que também podemos chamar de binarismo, e expor que a fronteira branco-cis é uma ficção com contornos bem reais, que nos atravessa enquanto prática, um gesto localizado em um corpo que (re)produz instituintes de caráter segregador e hierarquizante.*

*A Plantação de Ventura “produz fertilidade para possíveis fugas desse campo de monocultivo existencial chamado ser humano”.<sup>1</sup> Guiada pelos ensinamentos de suas iabás, a artista incorpora em seu trabalho epistemologias que rompem os termos da plantação moderna-colonial (“plantation”) e faz nascer floresta. As “enunciações ético-políticas” colocadas por Mogli Saura ressoam na obra de Profana. Imagine um Monte das Oliveiras, prontas para a feitura do azeite. Junto às oliveiras nascem outras ervas: taioba, dente-de-leão, hibisco, artemísia, tantas. A diferença e a separabilidade habitam outras moradas. “Baluarte” (2020), uma fortaleza impossível de ser tomada pela força. As ervas nessa plantação são parte singular e fundamental. Uma vez instaladas, as*

<sup>1</sup> Mogli Saura experimenta e investiga intervenções em espaços urbanos desde 2006, tendo como mote a fissura, a brecha e a transição entre as fronteiras, arte e vida, loucura e crime – e suas relações categóricas que envolvem raça, gênero e classe. Em 2017, começou a elaborar o conceito de ecologia-interseccional na qual localiza, em um processo cartográfico práticas ecológicas – como permacultura, agroecologia e ecosofia – como elemento-base de movimentos marginais e dissidentes diversos (grupos periféricos, ocupações, aldeias, artistas, ecólogos) tendo o conceito de eco-interseccional como síntese de seu trabalho.

*ervas nunca vão embora. Qual o segredo dessa resistência? Um ataque surpresa. A travesti joga as sementes antes de o fazendeiro arar o campo. Quando o latifundiário pensa que venceu a guerra, as sementes se espalharam pelas rodas do trator. O fazendeiro ajudou a erva a proliferar ainda mais. Estamos a brotar, uma por uma.*

*Respirar por um longo tempo.*

*O latifundiário ronda, ele é o perigo. A plantação se forma em células, somente algumas parceiras sabem onde plantaram as sementes umas das outras. Para o restante das células o local do plantio das sementes permanece em segredo, dessa forma mantemos nosso nascer como algo repentino e inesperado. Semear quando se é um corpo desterrado. Aquela semente, pensamento, força, afeto a atravessar o tempo como prova do impossível, o poder de repousar e fincar raízes. Restituir e preparar a terra se faz necessário. A existência travesti negra é a própria travessia, cada corpo como testemunho da religação à diversas narrativas que atravessam a história, se encontram em uma trama. A plantação se faz na congregação – trabalho de mutirão, singular e coletivo. “Nem Eu Nem Minha Casa Servimos Ao Senhor” (2020), uma arquitetura feita por meio de esquemas e engenharias próprias. Preparar o tijolo e o cimento. Os baldrames estão a postos e, ali, todo um processo de criar fundações, relembrar a nossa força de construir um mundo, edificar nosso pensamento em bases sólidas e flexíveis como uma raiz que se firma sobre as ruínas de um monumento erguido em pactos falidos.*

*O território profetizado tem outras promessas: prosperidade, terra biodiversa, onde a vida se instaura. Levantar uma plantação é fundar um lugar de proteção e agenciamento dessas memórias afetivas, ancestrais, terreno em que as sementes possam nascer e trazer à tona as narrativas que carregam, se contorcer junto ao tempo.*

*É nesse contexto que Ventura Profana nos apresenta a força da fé, do evangelho e da restituição: vida em abundância, convivência radical, revisão da perspectiva predatória de uma branquitude cissexista e expansão de imaginários espirituais. Profana é uma artista que está em movimento e faz seu caminho enquanto missionária e pastora das travestis. Atravessada por uma vivência na igreja batista, a artista baiana articula em suas pregações a instauração de vida negra, indígena e trans e debate as implicações e as metodologias do pensamento neopentecostal no Brasil. Há uma torção fundamental que a trajetória de Ventura Profana instaura no campo da epistemologia cristã: o sujeito que enuncia a palavra bíblica e opera a missão é uma travesti negra. Ventura não caminha sozinha, desenvolve seu trabalho de música junto a Podenserdesligado. O trabalho de Profana articula profecias do presente, enlaça uma história contada aos remendos e semeia ali territórios de vida.*

*Linga Acácio  
Grupo de Crítica*

## COMISSÃO JULGADORA

### DIANE LIMA

Diane Lima é curadora independente e pesquisadora. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, concentra-se em experimentar práticas curatoriais multidisciplinares em perspectiva decolonial. Atualmente, integra a equipe curatorial da 3ª edição de Frestas – Trienal de Artes (2020), e desde 2018 assina a curadoria do Valongo Festival Internacional da Imagem (*Não me Aguarde na Retina/O Melhor da Viagem é a Demora*). Entre seus principais projetos, destaca-se a idealização do programa de imersão em processos de criação *AfroTranscendence* (Red Bull Station/Galpão VideoBrasil); a curadoria entre 2016 e 2017 do *Diálogos Ausentes* (Itaú Cultural) – programa que culminou com as exposições homônimas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro; e a participação, em 2018, do Grupo de Críticos de Arte do CCSP – Centro Cultural São Paulo. De janeiro a março de 2019, foi curadora da Residência PlusAfrot na Villa Waldberta e da exposição coletiva *Lost Body – Displacement as Choreography*, ambos projetos ocorridos em Munique, Alemanha. Jurada de diversas comissões de seleção e premiação, dedica-se também a processos de aprendizagem coletiva e ensino, sendo, em 2019, docente da Especialização em Gestão Cultural Contemporânea do Itaú Cultural e palestrante convidada do HISK, na Bélgica, HKB, na Suíça e MASP, em São Paulo.

### HÉLIO MENEZES

Natural de Salvador-BA (1986), é antropólogo, atua como curador, crítico e pesquisador. Graduado em Relações Internacionais e em Ciências Sociais, é mestre e doutorando em Antropologia Social pela USP, e Affiliated Scholar do BrazilLab, da Universidade de Princeton. Foi coordenador internacional do Fórum Social Mundial de Belém (2009), Dacar (2011) e Túnis (2013); bolsista no Institut d'Études Politiques (Sciences-Po Paris, 2007) e na Universidad Autónoma de Madrid (UAM, 2013). Seus textos se encontram em publicações diversas, como os catálogos das exposições *Histórias Afro-Atlânticas* (vol. 1 e 2); *10<sup>th</sup> Berlin Biennale for Contemporary Art*; *Rubem Valentim: Construções Atlânticas* (MASP); *Prison to Prison: An Intimate Story Between Two Architectures* (Bienal de Veneza), entre outros. Entre seus trabalhos mais recentes, destacam-se *Nova República* (2019), em parceria com Wolff Architects (Cidade do Cabo) para a 12ª Bienal de Arquitetura de SP; a curadoria das exposições *Vozes Contra o Racismo* (São Paulo, 2020); *The Discovery of What It Means to be Brazilian* (Mariane Ibrahim Gallery, Chicago, 2020); *Eu Não Sou Uma Mulher?* (São Paulo, 2018) e *Histórias Afro-Atlânticas* (MASP/Instituto Tomie Ohtake – São Paulo, 2018). Atualmente, trabalha como curador de Arte Contemporânea do Centro Cultural São Paulo.

### MARCELO CAMPOS

Marcelo Campos nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Professor Adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da UERJ. Diretor do Departamento Culturas da UERJ. Curador associado do MAR, foi diretor da Casa França-Brasil, entre 2015 e 2016. Professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes/ UFRJ. Desenvolveu tese de doutorado sobre o conceito de brasilidade na arte contemporânea. Possui textos publicados sobre arte brasileira em periódicos e catálogos nacionais e internacionais. Autor dos livros: *Escultura Contemporânea no Brasil: Reflexões em Dez Percursos* (Salvador: Editora Caramurê, 2016); *Crônicas de Brasil: Arte dos Séculos XX e XXI na Coleção Banco do Nordeste* (Fortaleza: Banco do Nordeste, 2018); *Emmanuel Nassar: Engenharia Cabocla* (Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010). Curador das exposições *À Nordeste*, Sesc 24 de Maio, 2019, junto com Clarissa Diniz e Bitu Cassundé; *O Rio dos Navegantes* (MAR, 2019), junto com Evandro Salles, Pollyana Quintella, Fernanda Terra; *O Rio Do Samba: Resistência e Reinvenção* (MAR, 2018), junto com Evandro Salles, Nei Lopes e Clarissa Diniz; *Viragens: Arte Brasileira em Outros Diálogos na Coleção da Fundação Edson Queiroz* (Casa França-Brasil, 2017); *Orixás* (Casa França Brasil, 2016); *A Cor do Brasil*, cocuradoria com Paulo Herkenhoff (MAR, 2015); *Tarsila e Mulheres Modernas*, cocuradoria com Paulo Herkenhoff, Hecilda Fadel e Nataraj Trinta (MAR, 2014); *Guignard e o Oriente*, junto com Priscila Freire e Paulo Herkenhoff (MAR, 2014).

### MARCIO HARUM

É coordenador do Programa CCBB Educativo – Arte e Educação no CCBB em São Paulo. Foi curador de artes visuais do CCSP de 2012 a 2016. Realizou a 2ª Bienal do Barro em Caruaru (PE), em 2019. Apresentou as exposições coletivas *Via Aérea*, no Sesc Belenzinho, e *Aluga-se Triplex*, em 2018; *SAMICO BETWEEN WORLDS [Rumors of War in Times of Peace]* no Dream Box, em Nova York, 2017; *Transmigração de Arnaldo Dias Baptista* na Caixa Cultural em São Paulo; e *A Cidade, As Ruínas e Depois*, na Torre Malakoff/Funarte em Recife, em 2016; as individuais *Bambaísmo*, de Daniel Barclay, na Sala Miró Quesada, em Lima (Peru); e *Estados Ordinários Da Consciência*, de Michel Zóximo, no Santander Cultural de Porto Alegre, em 2015. Vive em São Paulo.

## MARIA ADELAIDE PONTES

Nasceu no Ceará, vive e trabalha em São Paulo. Pesquisadora e curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo – curadoria do Acervo CCSP e organização do edital Programa de Exposições. Com interesse de pesquisa inclinado para arquivos de artista, é doutoranda em Estética e História da Arte no Programa Interunidades MAC-USP e mestra em artes visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Curadora das exposições: *Teatro União e Olho Vivo - Memória e Resistência* (Acervo/CCSP), cocuradoria com Kil Abreu, em 2019; *Na Rota da Missão: 80 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade* (Acervo/CCSP), cocuradoria com Alberto Ikeda, em 2018; *Arte Tem Gênero? Mulheres Na Coleção De Arte Da Cidade* (Acervo/CCSP), em 2018; *Zona de Tensão: Hudinilson Jr.*, mostra retrospectiva, CCSP, cocuradoria com Maria Olímpia Vassão e Marcio Harum, em 2016; *Arquivo Decio Pignatari: Um Lance De Dados*, mostra retrospectiva, CCSP, cocuradoria com Marcio Harum, em 2015; *Fora do Sistema, Arte Independente em São Paulo anos 70 e 80* (Acervo/CCSP), cocuradoria com Ana Rebouças e Maria Olímpia Vassão, em 2014; *Direitos, Cartazes da Comissão Justiça e Paz* (Acervo/CCSP), em 2013; *Obra e Documento – Arte/Ação e 3NÓS3*, mostra retrospectiva, CCSP, em 2012. Coautora do livro *3NÓS3: Intervenções Urbanas – 1979-1982* (org. Mario Ramiro, Ed. Ubu, 2017). Autora dos artigos *Décio e o Desenho da Memória do IDART*, revista *Circuladô*, nº 9, 2019; *Documentation in the Artistic Practices of the São Paulo Based Groups Arte/Ação and 3NÓS3* (OEI Magazine, 2013, Estocolmo). A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil, 20º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, 2011, Rio de Janeiro.

## GRUPO DE CRÍTICA

### AMANDA CARNEIRO

(vive e trabalha em São Paulo)

Amanda Carneiro é graduada em Ciências Sociais e mestre em História Social, ambos pela USP. Foi bolsista da Fundação Cultural Prussiana no Museu Etnológico de Berlim, Alemanha. Trabalhou como educadora e auxiliar de coordenação no Museu Afro Brasil entre 2012 e 2017. Foi uma das idealizadoras do projeto ÍRÊTÍ – Formação em Cultura Negra para Educadorxs. É *fellow* do Programa da Organização das Nações Unidas (ONU) para a Década Internacional dos Afrodescendentes (2015-2024), participou do BBX – Crit Sessions, da 10ª Bienal de Berlim (2018) e do Tate Intensive (2019), da Tate Modern, em Londres. Tem ensaios publicados em catálogos e revistas de arte e, atualmente, é curadora assistente no MASP, onde é pesquisadora do *Arte e Descolonização*, um projeto em parceria com o Afterall, centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres, onde também é editora colaboradora da revista. No MASP, curou as exposições *Sonia Gomes: Ainda Assim Me Levanto*, em 2018 e *Leonor Antunes: Vazios, Intervalos e Juntas*, em 2019.

### ANDRÉ PITOL

(vive e trabalha em São Paulo)

André Pitol é pesquisador em Artes Visuais. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e na USP, onde concluiu mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte (2016), e bacharelado em Artes Visuais (2013). Pesquisou a fotografia de Alair Gomes, com os trabalhos *Alair Gomes: Fotografia, Crítica de Arte e Discurso da Sexualidade* (2013) e *“Ask Me To Send These Photos To You”: a Produção Artística de Alair Gomes no Circuito Norte-Americano* (2016). Atualmente no doutorado, investiga a noção de Curadoria Digital em projetos artísticos. É membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais (ECA-USP) e do Grupo de Crítica de Arte do CCSP (2019-2020). Participou de projetos no Pivô (*Consultas Curatoriais*), MASP (*Histórias Afro-Atlânticas*), Sesc (*Tecnologias e Arte em Rede: Tecnologias Negras*) e Instituto Moreira Salles (*Fotógrafos Imigrantes*).

### CÍNTIA GUEDES

(vive e trabalha em Salvador)

Cíntia Guedes é artista e professora da Universidade Federal da Bahia – UFBA, do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos. Suas pesquisas atravessam o campo multidisciplinar das artes, e abordam a produção de corporeidades e memórias a partir de perspectivas anti-coloniais e afrodiaspóricas. Foi professora substituta na Escola de Belas Artes da UFRJ do Departamento de História da Arte, onde lecionou teoria da Imagem e Cultura Brasileira. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, com ênfase em relações raciais, colonialidade do poder e produção de subjetividade. Mestra pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (CAPES/UFBA) na linha de pesquisa Cultura e Identidade, com ênfase em cinema, estética, diversidade de gênero e sexualidade. Graduada em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura pela UFBA. Realiza ações multidisciplinares no campo da arte contemporânea. Participou da residência Laboratório de Ficção Visionária no Centro de Residências Artísticas Matadero, em Madrid (Espanha, 2019). Foi artista residente do espaço de arte contemporânea Capacete (2017), no Rio de Janeiro. Atuou como pesquisadora do Grupo Cultura e Sexualidade (CU’S) vinculado ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da UFBA (2009-2012). Foi coordenadora de programação dos Espaços Culturais da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2009-2010), e produtora cultural de diversos projetos independentes.

### DIRAN CASTRO

(vive e trabalha em São Paulo)

Diran Castro atua de maneira trans/versal no terreno das artes visuais. Há 10 anos tran/sita em espaços expositivos, desenvolveu esse trabalho de forma concomitante em Museus e instituições de arte. Palestra anti/racismo e transfobia na Suíça e Brasil para empresas nacionais e internacionais. Dedicar-se, além disso, ao projeto *Seus Filhos Também Praticam*, no qual utiliza a prostituição como ferramenta de trabalho e investigação, aproximando-se de garotos com idade entre 18 e 25 anos, brancos, ricos e autodeclarados héterocis. Nele, busca cultivar o diálogo e a escuta no domínio da raça, gênero, classe e sexualidade.

#### LENO VERAS

(vive e trabalha no Rio de Janeiro)

Leno Veras é comunicólogo, pesquisador e professor, dedicado ao desenvolvimento de programas curatoriais e projetos editoriais com foco em difusão artística e divulgação científica. Atualmente é coordenador de Museologia do Museu de Astronomia, unidade de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. Como professor, atuou como docente substituto na UnB, na UFF e UFRJ. Como pesquisador, é doutorando em Tecnologias de Comunicação e Estéticas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, com estágio doutoral na Escola de Estudos Avançados da Universidade de Londres, associado ao Instituto Warburg; além de vinculado à University College London como membro da Associação de Estudos Críticos do Patrimônio.

#### LINGA ACÁCIO

(vive e trabalha em São Paulo)

Crítica convidada da 30ª edição do Programa de Exposições 2020, Lina Acácio (Filipe Acácio Normando) é crítica, curadora, pesquisadora, editora, cineasta e artista visual. Mestre no Programa de Pós-graduação em Artes da UFC. Atua com curadoria e produção de exposições em instituições como MAC-CE, Museu da Cultura Cearense (MCC-CE) e Casa de Cultura de Sobral (CE), além de exercer atividades formativas e de mediação em arte, elaborando programa educativo, formação para educadores e mediação de exposições. Atua de modo transversal pelas áreas de fotografia, cinema e arte contemporânea. Artista residente do Pivô Arte e Pesquisa, São Paulo (2019), InLand – Campo Adentro, Madri, Espanha (2019), Grupo de estudo LASTRO – Casa 1, São Paulo (2019), Escola Entrópica: Grupo de Estudos e Produção de Arte Contemporânea – Instituto Tomie Othake, São Paulo (2018) e Laboratório em Artes Visuais – Porto Iracema Escola das Artes, Fortaleza – CE (2017).

#### LUIZA PROENÇA

(vive e trabalha em São Paulo)

Luiza Proença é pesquisadora do Núcleo de Subjetividades da PUC-SP, com foco nas relações entre arte, ética e política. Foi curadora do MASP e da 31ª Bienal de São Paulo, e editora das publicações da 9ª Bienal do Mercosul/Porto Alegre. Foi curadora residente no Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, em Varsóvia, e na Fonderie Darling, em Montreal. Em 2019, foi contemplada com a bolsa da Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart.

#### RENATO ARAÚJO

(vive e trabalha em São Paulo)

Renato Araújo da Silva é crítico de arte, curador e pesquisador. Gradou-se em filosofia em 2002 pela USP. Tem sido colaborador do MAE-USP desde 1999, realizando pesquisas em joias e arte africana desta coleção sob a orientação da Profa. Dra. Marta Heloísa Leuba Salum (Lisy). Trabalhou como educador e coordenador dos educadores no CCBB (2003-2005), e no Museu Afro Brasil como educador e pesquisador de 2005 a 2017. Desde então, assina exposições como curador de arte africana da Coleção Ivani e Jorge Yunes. Foi curador da exposição trilogia: *África, Mãe de Todos Nós* (MON-Curitiba/2019) e da exposição *A Outra África: Trabalho e Religiosidade* (Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2020). Foi coautor do livro *Africa em Artes* (Museu Afro Brasil, 2015), autor do artigo *Africanisms Inside a Museum from Brazil* (Taylor & Francis, 2015) e autor do e-book *Arte Afro-Brasileira: Altos e Baixos de um Conceito* (Ferreavox, 2016), *Temas de Arte Africana* (Ferreavox, 2018) entre outros.

#### TIAGO GUALBERTO

(vive e trabalha em São Paulo)

Tiago Gualberto é crítico de arte, pesquisador e artista, mestre em Artes Visuais e bacharel em Têxtil e Moda pela USP. Atuou como pesquisador de conteúdos no Museu Afro Brasil entre 2015 e 2017, e atualmente integra o corpo docente da The Alternative Art School (TAAS) e da Bennington College, ambas nos EUA, como professor convidado. Entre os prêmios recebidos, foi artista residente no Tamarind Institute, integrado a New Mexico University durante o programa Afro: Black Identity in America and Brazil, em 2012. Neste mesmo ano, se destacou como finalista da categoria Artes Visuais do Programa Nascente, promovido pela Pró-reitoria de Cultura e Extensão da USP e, em 2015, recebeu a Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros – MinC, por seu trabalho *Lembrança de Nhô Tim*. Em 2017, Gualberto foi um dos dez líderes brasileiros selecionados para participar de uma mesa redonda com o Presidente Barack Obama em São Paulo.

# LEGENDAS

ALICE LARA

*As Ordens No Paraíso*

*Cobras Sob Luz Vermelha, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
30 x 35 cm

*Cágado, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
45 x 60 cm

*Cortando Ratos e Pássaros Para Servir As Lobas Guará, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
45 x 60 cm

*Duas Meninas Na Loja De Suvenir, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
70 x 100 cm

*Homem Limpando Viveiro Aquático, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
35,5 x 30 cm

*Pássaro Preto, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
20,5 x 15 cm

*Urubus e São Francisco, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
20,5 x 15 cm

*Vista Do Urso Ted, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
45 x 60 cm

*Condicionamento Das Lobas Guará, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
70 x 100 cm

*Urubus No Lago, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
30 x 35 cm

*Girafa e Planta Vermelha, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
190 x 70 cm

*Zebras Na Mata, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
180 x 70 cm

*Viveiro De Cobras, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
140 x 120 cm

*Iguanas, 2020*

Série *As Ordens No Paraíso*

Óleo, encáustica e acrílica sobre tela  
140 x 120 cm

AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.

Série de propostas performáticas

*360°, 2019*

*5 5, 2016*

*Apontamentos, 2020*

*Ronda, 2018*

*Sit-in, 2016*

*Vigilante, 2016*

*Espaços Institucionais: Cantos, 2017*

ANA CLARA TITO

*Fígado*

*Sem Título, 2018*

Instalação

Impressão fotográfica, grãos de fava, rede  
plástica e fragmentos de construção  
Dimensões variáveis

*Sem Título, 2019*

Fotografia

Impressão fotográfica

60 x 80 cm

*Parreira 1, 2020*

Instalação

Impressão fotográfica, concreto, barro e arame

Dimensões variáveis

*Sem Título (Fuga), 2020*

Foto-escultura

Impressão fotográfica, concreto, argila

expandida e rede plástica

30 cm x 40 cm x 2,5 cm

*Sem Título, 2020*

Complexo

Impressão fotográfica, concreto, grão de fava,

ferro e rede plástica

Dimensões variáveis

*Os Usos Da Raiva – Momento 6, 2019*

Escultura

Corpo e 4 varas vergalhão e ferro 3/16” com 12

metros de comprimento cada

Dimensões variáveis

*Os Usos Da Raiva – Momento 6, 2019*

Fotografia polaroid

51 cm x 36 cm

Fotografia: Diambe da Silva

BRUNO NOVAES

*Intervalo*

*Intervalo, 2020*

Instalação/Ação

Madeira de lei reaproveitada, ardósia e giz

branco de lousa

*Sem Título, 2019*

Fotografia

Pigmento mineral sobre papel algodão

CHARLENE BICALHO

*a água, não dorme!*

*a água, não dorme!, 2020*

Performance poética/filosófica

Papel A4 dobrado

100 cópias da auto-fabulação impressa

disponibilizada aos visitantes durante a

performance

*tentativas de (re)invenção das criadas mudas, 2020*

Instalação sonora e adaptação da performance

poética/filosófica *a água, não dorme!*

02 móveis de cabeceira em madeira contendo

chaves e água dentro de uma das gavetas, mp3

e alto-falantes, e par de botas vermelhas

Instalação sonora 10”

*seu silêncio não afogará minha existência, onde quer que eu esteja!*

Vídeo

*a água afia tudo o que vê pela frente!, 2020*

Intervenções presenciais

Ações consistem em trocar águas presente nos

criados mudos, caminhar com as botas molhadas

e escrever palavras no chão com água.

*para acordá-los dos seus sonhos injustos 1, 2020*

02 fotografias

Registro fotográfico das ações

DENISE ALVES-RODRIGUES

*O Vazio é Todo Meu*

*Semeador Sideral // Série Nada Patente, 2020*

Técnica mista sobre papel

80 x 60 cm

*Trilescópio // Série Nada Patente, 2020*

Técnica mista sobre papel

80 x 60 cm

*Câmbio // Série Nada Patente, 2020*

Técnica mista sobre papel

80 x 60 cm

*Lab Errante, 2020*

Instalação, técnica mista

350 x 160 x 210 cm

*Assim Na Terra Como No Céu, 2013/2020*

Instalação, técnica mista

200 x 200 x 45 cm

**ELILSON**  
**Movimento, Polissêmico**

**Arte Panfletária, 2018**  
 Performance, roupas, alfinetes e panfletos  
 Dimensões variáveis

**Bando Recíproco, 2019**  
 Objeto (espelho, mdf, madeira, metal, rodízios fixos e giratórios, 9 bandeiras – tecidos vermelhos bordados e hastes de PVC)  
 Dimensões variáveis

**Diástole, 2019**  
 Políptico de fotografias (documentação de performance)  
 Dimensões variáveis  
 Participação: Júlia Fontes  
 Fotografias: Júlia Fontes (1) e Renata Vieira (2, 3 e 4)

**Chuva De Direitos, 2018**  
 Serigrafia sobre tecido  
 180 x 90 cm  
 Documentação de performance (fotografias e texto, dimensões variáveis)  
 Fotografias: Anette Carla Alencar (1, 2, 4 e 5); Carolina Calcavecchia (3)

**HELÔ SANVOY**  
**Impossivelmente Real**

**Refazendo Mitos, 2019/2020**  
 Registro de ação  
 5' 13"

**Invocar/Evocar, 2019/2020**  
 Impressão sobre papel A4  
 21 x 29,7 cm

**Parabrigar, 2020**  
 Cacos de vidro temperado, tijolo e madeira de demolição  
 Dimensões variáveis

**Escolhe a Bandeira e Renuncia, 2018**  
 Serigrafia sobre tecido  
 78 x 108 cm

**Quase Tangível, 2019/2020**  
 Livro *Pedagogia Do Oprimido* e cacos do muro de vidro da USP  
 20 x 20 x 20 cm

**Três Poderes, 2017**  
 Constituição e Novo Testamento  
 22,5 x 15 x 2,5 cm

**Sem Título, 2015**  
 Livro e cartucho de munição  
 8,5 x 27 x 38 cm

**Minuto De Silêncio, 2018**  
 Recorte em camada de jornais  
 3 módulos de 58 x 32 cm cada

**Estão Sendo Tecidos, 2013/2018**  
 Vídeo  
 16'42"

**Caminhando Em Untitled (The End), 2019/2020**  
 Impressão sobre papel A4  
 21 x 29,7 cm

**IAGOR PERES**  
**Estrutura Para Campos Densos**

**Estrutura Para Campos Densos, 2019**  
 Série de esculturas  
 Pelematerial e ferro  
 Dimensões variadas

**Série De Escritos, 2020**  
 Série com três escritos  
 Pelematerial + papel manteiga  
 223 x 30 cm² cada um

**Sem Título, 2020**  
 Arranjos de pelematerial, pó de ferro e imãs  
 Dimensões variadas

**Sem Título, 2018-2020**  
 Conjunto de *pele-materiais*  
 Medidas variantes entre 86 x 56 cm² e 190 x 55 cm²

**LIDIA LISBOA**  
**Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo**

**Cupinzeiros, 2015**  
 Escultura em cerâmica  
 60 x 20 x 20 cm

**Cupinzeiros, 2015**  
 Escultura em cerâmica  
 30 x 24 x 18 cm

**Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo I, 2020**  
 Crochê e amarrações em tecidos diversos  
 250 x 100 x 100 cm

**Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo II, 2020**  
 Crochê e amarrações em tecidos diversos  
 180 x 80 x 80 cm

**Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo III, 2020**  
 Crochê e amarrações em tecidos diversos  
 150 x 70 x 70 cm

**Tetas Que Deram De Mamar Ao Mundo IV, 2020**  
 Crochê e amarrações em tecidos diversos  
 70 x 190 x 20 cm

**Cordões Umbilicais, 2015**  
 Botões e cerâmica em arame  
 5 x 250 x 5 cm

**LUANA VITRA**  
**Três Guerras No Peito**

**Murmúrio-Motim, 2020**  
 Instalação  
 Ferro, madeira, pedra de minério de ferro, cabo de aço, plástico, cobre, peso de ferro e borracha  
 Dimensões variáveis

**Queimando Terra Igual Brasa, 2019**  
 Escultura  
 Madeira, arame, elástico, ferro, prego, peso de ferro e panfleto  
 190 x 180 x 80 cm

**Lata Para Transporte Da Memória De Paisagens Desaparecidas, 2019**  
 Objeto  
 Lata de tinta, arame, ferro e madeira  
 38 x 23 x 23 cm

**Lata Para Transporte De Paisagens Ricas Em Minério De Ferro, 2019**  
 Objeto  
 Lata de tinta, ferro e madeira  
 38 x 23 x 23 cm

**Lata Para Transporte De Paisagens Abertas Para Exploração Estrangeira, 2019**  
 Objeto  
 Lata de tinta, ferro e madeira  
 38 x 23 x 23 cm

**Desaparecimento XVI, XVII E XVIII, 2020**  
 Série *Sumiço No Sopro Ou No Sulco Do Chão*  
 Desenho s/papel  
 Desenho s/ papel, pedras de minério de ferro e cabo de aço  
 78 x 30 cm (cada desenho)

**Céu é Sutura De Um Teto Que Desaba: Chão, 2018**  
 Escultura  
 Caixas de luz de ferro, concreto e ferro  
 80 x 70 x 4 cm

**Composição Para a Gravidade, 2020**  
 Objetos (tríptico)  
 Madeira, ferro e lixa  
 31 x 60 cm

**MOARA BRASIL**  
**Museu Da Silva**

**Maria Madalena, 2019**  
 Vídeo, Minidoc  
 25'

**Conversa Com Papai, 2019**  
 Áudio Instalação  
 10' 96"

**Álbum De Família, 2020**  
 Objeto  
 15 fotos da família de Moara Brasil dentro de um livro do Instituto Genealógico de São Paulo, de 1941.  
 Acervo: Tia Conceição, Tarsiano e Maria do Socorro  
 27 x 20,5 cm

**Cabeça De Peixe é Bom Pra Memória, 2020**  
 Instalação  
 Peixe falso. Farinha de mandioca, prato de barro, cruz de madeira e papel sobre terra preta.  
 Dimensões variáveis

**PETER DE BRITO**  
**Eugenia**

**Legendas**  
**Eugenia – Percilvânia, 2018**  
 Descoloração com cândida (água sanitária) sobre tecido preto  
 80 x 65 cm

**Eugenia – Adriano José, 2020**  
 Descoloração com cândida (água sanitária) sobre tecido preto  
 80 x 65 cm

**Eugenia – Grande Otelo, 2020**  
 Descoloração com cândida (água sanitária) sobre tecido preto  
 80 x 65 cm

*Eugenia – José Maria, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Marielle, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Carolina Maria de Jesus, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Lima Barreto, 2018*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – José Vitor, 2018*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Ancestral Desconhecido, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Mandela, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Lídia Lisboa, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Tia Ciata, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Luiz Gama, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Elza Soares, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Eugenia – Marsha P. Johnson, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
80 x 65 cm

*Autorretrato – Série Alvejados, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
Díptico: 1,56 x 1,20 m

*Autorretrato – Série Alvejados, 2020*  
Descoloração com cândida (água sanitária)  
sobre tecido preto  
Díptico: 2,46 x 1,58 m

**RAFAEL BQUEER**  
*Picumã*

*Picumã 3, 2020*  
Performance, São Paulo

**DAIARA TUKANO**  
*Pameri Yukese, Cobra-Canoa Da Transformação*

*Pameri Yukese, 2020*  
Acrílica sobre tela  
160 x 700 cm

*Hori, 2017*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2016*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2016*  
Acrílica sobre tela  
70 x 70 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
60 x 60 cm

*Hori, 2016*  
Acrílica sobre tela  
60 x 60 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
60 x 60 cm

*Hori, 2018*  
Acrílica sobre tela  
60 x 60 cm

*Hori, 2020*  
Acrílica sobre tela  
80 x 150 cm

*Ohopeko Ditara, 2020*  
Acrílica sobre tela  
80 x 150 cm

*O Leite Da Avó, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Grande Avó Do Universo, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*A Grande Avó Do Universo Cria o Quinto Trovão, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*O Colar do Gavião Real, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Forquilha De Tabaco, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Sãiro, Suporte De Cuia, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Kumurô, 2020*  
Jenipapo sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Lua, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Sol, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Arara Mensageira, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Mulher Harpia, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*O Abraço, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Mulher Onça, 2019*  
Aquarela sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Cobra-Canoa, 2017*  
Nanquim sobre papel  
29,7 x 14,8 cm

*Miriãporã, 2019*  
Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Bayá, 2019*  
Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Pirô, 2019*  
Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Mãe D'Água, 2019*  
Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Yai, 2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Minha Vó, 2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Reza Do Kumu, 2017*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Gerações, 2018*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Beijú, 2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Borboleta, 2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Yepá, a Grande Avó Do Universo, 2016/2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Yepá Buró, a Grande Avó Do Universo Cria o Mundo, 2019*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Bahsá wí'i, Maloka, 2016*

Nanquim sobre papel  
21 x 29,7 cm

*Ahkiño, 2019*

Vovô Casimiro conduzindo cerimônia aos  
110 anos  
Fotografia: Gabriel Cardoso  
Pigmento mineral sobre papel algodão  
96 x 66 cm

*Kumurô, 2020*

Desenho  
Acrílica sobre parede  
380 x 130 cm

GENILSON SOARES

*Circunferência Com Sombra*

*Circunferência Com Sombra II, 1976-2020*

*Site Specific*  
Impressão digital em adesivo vinil recorte  
Dimensões variáveis

*Circunferência Com Sombra, 1976*

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro  
Série fotográfica de Genilson Soares e Francisco  
Iñarra  
Impressão digital

ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO

*Quando a Posição Define o Espaço Social,  
Sendo Objeto Continente Dessa Posição*

*Quando a Posição Define o Espaço Social,  
Sendo Objeto Continente Dessa Posição, 2020*

Instalação  
Impressão sobre vidro  
Dimensões variadas

VENTURA PROFANA

*Plantações De Traveco, Para a Eternidade*

*Delas, Por Elas e Para Elas, Gazofilácio*

Caixa de som instalada dentro do ofertório com  
trecho de *Restituição* "Eu Quero De Volta, Tudo  
Que o Devorador Roubou"  
Acrílico  
40 x 40 x 110 cm

*Josué 24:15 – "Nem Eu, Nem Minha Casa  
Servimos Ao Senhor".*

Capacho vinílico camuflado  
70 x 150 cm

*Concílio Das Lamentações*

Colagem  
100 x 140 cm

*Espada Para Jovens Moças*

Bíblia 13 x 9 x 3,5 cm sob prateleira dourada  
20 x 25 cm

*Assim, Quem Edifica Transcende a Cruz*

Madeira e ferro  
183 x 120 x 10 cm

*Baluarte*

Série de três fotos  
80 x 120 cm

*Lavagem Do Bonfim Da Bahia Sem Senhor*

Videoinstalação com bíblia de estudo do homem,  
seis litros de petróleo, alguidar e sessenta paletós  
de ministros e pastores.



O Programa de Exposições do CCSP trintou! Para registrar e comemorar a longevidade do edital, confira a seguir os nomes que compuseram comissões de seleção, mostras e grupos de crítica ao longo dessas três décadas – de 1990 a 2020.

COMISSÃO DE SELEÇÃO José Américo Motta Pessanha\_Rodrigo Naves\_Sônia Salzstein \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alberto Alexandre Martins\_Carlos Uchôa\_Cláudio Cretti\_Daniela Baudoin\_Débora Paiva\_Edgar Racy\_Felipe Andery\_Gabriela de Castro\_Herman Tacasey\_José Fernando\_José Francisco Alves\_Lucia Koch\_Mariannita Luzzati\_Marina Saleme\_Nazareth Pacheco\_Nina Moraes\_Stela Barbieri\_Teresa Duarte \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Angelo Venosa\_Antonio Lizarraga\_Elizabeth Jobim\_Fernanda Gomes\_Leonilson\_Nuno Ramos\_Renata Tassinari\_Sérgio Andrade\_Rodrigo de Castro\_Sérgio Romagnolo

COMISSÃO DE SELEÇÃO José Américo Motta Pessanha\_José Resende\_Lorenzo Mammi\_Sheila Leirner\_Sônia Salzstein \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Angela Brodziak\_Arnaldo de Melo\_Artur Lescher\_Eduardo e Paulo Climachauska\_Eduardo Frota\_Elisa Bracher\_Fernanda Mendes\_Gustavo Rezende\_João Modé\_Marcelo Pileggi\_Marco Buti\_Marcos Chaves\_Marcus André\_Paulo Barreto\_Pedro Paulo Domingues\_Ricardo Basbaum\_Rochelle Costi\_Rodrigo Cardoso\_Rosângela Rennó\_Rossana di Munno\_Sandra Tucci\_Tetê Barachini\_Valeska Soares\_Vera Helena Ferreira \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carlito Carvalhosa\_Carlos Clémen\_Ernesto Neto\_Ester Grinspum\_Vinci\_Leda Catunda\_Monica Nador\_Sônia Labouriau

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Fajardo\_José Américo Motta Pessanha\_ Leonilson\_Sônia Salzstein \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriano Pedrosa\_Alejandra Conte\_Ana Lúcia Muglia\_Anarrê Smith\_Courtney Smith\_Daniel Acosta\_Edith Derdyk\_Franklin Cassaro\_José Rufino\_Lina Kim\_Regina Johas\_Ricardo Bezerra\_Rosane Cantanhede\_Sandra Cinto\_Solange Pessoa\_Thiago Szmrecsanyi\_Valdirlei Dias Nunes \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Amélia Toledo\_Cláudio Mubarak\_Lambrecht\_Luiz Zerbini\_Marco Giannotti\_Niura Belavinha\_Paulo Pasta

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carmela Gross\_João Cândido Galvão\_Maria Alice Milliet\_Maria Angélica de Moraes\_Lulu Librandi \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Brígida Baltar\_Cezar Bartholomeu\_Dora Longo Bahia\_Edilson Viriato\_Eduardo Coimbra\_Elisa Campos\_Fábio Lopes\_Fábio Lima Freire\_Gabriela Machado\_Geórgia Kyriakakis\_Guto Citrângulo\_Leila Danziger\_Liliza Des\_Marcelo Orsi\_Mônica Rubinho\_Regina Johas\_Valéria Costa Pinto

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins\_Carlos Uchôa\_Miriam Bolsoni\_Paulo Pasta\_Tadeu Chiarelli \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriana Rocha\_Adriano Gomide\_Albano Afonso\_Alexandre Kayo\_André Graupner Lenz\_Cristina Guerra\_Cristina Rogozinski\_Elias Muradi\_Fabiola Moulin\_Gô\_José Bechara\_José Francisco Alves\_Jussara Salazar\_Liana Delamanha\_Livia Flores\_Lucia Fetal\_Luciano Bortoletto\_Marcia Xavier\_Monica Barth\_Nydia Negromonte\_Rosana Monnerat\_Rosana Paulino\_Teresa Viana\_Vera Martins\_Vicente de Melo\_Walter Guerra \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Fernando Lucchesi\_Inês Araújo\_Mauro Claro\_Mônica Sartori\_Paulo Portela\_Rodrigo de Castro

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins\_Ivo Mesquita\_Lisette Lagnado\_Miriam Bolsoni\_Regina Silveira \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Afonso Tostes\_Angela Freiburger\_Carlos Navarrete\_Chico Stefanovitz\_Erika Verzutti\_Fábio Noronha\_Félix Bressan\_Flávio Abuhad\_Francisco José Maringuelli\_Gilberto Mariotti\_Giorgia Volpe\_Jonathan Gall\_Lisa Schwair\_Lorena B. Geisel\_Márcia Thompson\_Marcos Marcelino\_Marcos Venuto\_Raquel Garbelotti\_Regina de Paula \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Anarrê Smith\_Carlito Carvalhosa\_Emanuel Nassar\_Germana Monte-Mor\_Gerty Saruê\_Marina Saleme\_Monica Nador\_Rubens Mano\_Salvio Daré\_Stela Peri\_Vera Chaves Barcellos

COMISSÃO DE SELEÇÃO Alberto Tassinari\_Camila Duprat\_Fábio Miguez\_Miriam Bolsoni\_Stella Teixeira de Barros \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Andrea von Lüdinghausen\_Angela Rocha\_Celina Yamauchi\_César Brandão\_Del Pilar Sallum\_Elaine Tedesco\_Elizabeth Dorázio\_Fernanda Junqueira\_Fernando Burjato\_Guilherme Maranhão\_Icléa Goldberg\_José de Quadros\_Juliana Bollini\_Juliana Chagas\_Juliano de Moraes\_Luciana Mourão\_Michael Fröhlich\_Odires Mlászho\_Patricia Franca\_

na Riva\_Renata Padovan de Barros\_Roberto Bethônico\_Vânia Mignone\_Yiftah Peled\_Zina Ferraz  
COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins\_Lorenzo Mammi\_Miriam Bolsoni\_Rodrigo Andrade\_Sônia Salzstein \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alejandra Isasmendi\_Amandrade\_Chara Garaigorta\_Daniela Kutschat\_Danillo Gímenes Villa\_Elyeser Szturm\_Gê Orthof\_Helena Pessoa\_Helena Trindade\_José Luiz de Pellegrin\_Lúcia Mindlin Loeb\_Luciano Buchmann\_Marcelo Salum\_Marcelo Solá\_Marta Martins\_Paola Junqueira\_Ricardo Homem\_Tonico Lemos \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Angelo Venosa\_Marco Buti\_Marco Giannotti\_Sônia Labouriau\_Tuneu

COMISSÃO DE SELEÇÃO Adriano Pedrosa\_Camila Duprat Martins\_Jac Leirner\_Marcantonio Vilaça\_Miriam Bolsoni \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriana Tabalipa\_Cristina Guerra\_Cyríaco Lopes\_Dália Rosenthal\_Eduardo Aquino\_Frederico Dalton\_Frederico Pinto\_Jarbas Lopes\_João Loureiro\_Laura Lima\_Luiz Carvalheiros\_Mário Röhneit\_Paula Trope\_Paulo Buennos\_Regina Sposatti\_Tiago Carneiro da Cunha \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Artur Lescher\_Dudi Maia Rosa\_Edgard de Souza\_Eduardo Frota\_Iran do Espírito Santo\_Marco do Valle\_Rodrigo Andrade\_Sérgio

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins\_Dudi Maia Rosa\_Felipe Chaimovich\_Miriam Bolsoni\_Nelson Aguilár \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S André Severo\_Angela Santos de Andrade\_Antonio Carlos Dorta\_Caio Reisewitz\_Cida Junqueira\_Cybelle Scallon\_João Louro\_Jorge Ferro\_Leopoldo Ponce\_Leya Mira Brander\_Lourdes Colombo\_Marcelo Arruda\_Marcelo Zocchio\_Marcus Galan\_Marcus Vinícius\_Paulo D'Alessandro\_Ulysses Bôscolo de Paula\_Valérie Dantas Mota \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Cassio Michalany\_Jac Leirner\_Marcelo Villares\_Marcus Sergio Fingermann

COMISSÃO DE SELEÇÃO Camila Duprat Martins\_Iran do Espírito Santo\_Luiz Renato Martins\_Miriam Bolsoni\_Rodrigo Naves \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Ana Kesselring\_Andreia Yonashiro\_Antonio Pinheiro\_Bet Olival\_Chico Linares David Cury\_Fernando Leite\_Georgia Vilela\_Larte Ramos\_Mauro Piva\_Rubens Espírito Santo\_Salvator Minerbo\_Thereza Salazar \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carlos Clémen\_Célia Euvaldo\_Márcia Pastore\_Renata Tassinari

COMISSÃO DE SELEÇÃO José Resende\_Marco Giannotti\_Rejane Cintrão \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adalgisa Campos\_Ana Luiza Dias Batista\_André Luis Yassuda\_Carla Zaccagnini\_Clarice Zanella Sanvicente\_Eurico Lopes\_Felipe Cohen\_Flávia Yue\_Heloísa Botelho\_Luiz Rodolfo Annes\_Marcelo Nunes\_Ni da Costa\_Rafael Campos Rocha\_Sidney Amaral\_Suíá Ferlauto\_Thiago Honório\_Verônica Cordeiro\_Vincent Roven\_Wagner Malta Tavares \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Carmela Gross\_José Damasceno\_Laura Vinci\_Lucia Koch\_Marcia Xavier\_Restiffe\_Raquel Garbelotti\_Sandra Cinto

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil\_Ivo Mesquita\_Paulo Venâncio Filho\_Sérgio Sister\_Stella Teixeira de Barros \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Amilcar Packer\_Ana Kalaydjian\_Ana Paula Oliveira\_Augusto Sampaio\_Beatriz Carvalho\_Carlos Lopes\_Claudio Elisabetsky\_Cleone Augusto\_Debora Ando\_Denise Agassi\_Diego Belda\_Fabiano Marques\_Fernanda Mendes Luiz\_Grupo COMfluencia\_Guilherme Teixeira\_Marcia Cymbalista\_Mila Milene Chiovatto\_Sandra Schechtman\_Stella Van Der Klugt\_Stephan Doitschinoff\_Thiago Bortolozzo \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Albano Afonso\_Edith Derdyk\_Fábio Miguez\_Gilda Vogt\_Maia Rosa\_Sérgio Romagnolo \_GRUPO DE CRÍTICA Ana Paula Cohen\_Carla Zaccagnini\_Fabiana Werneck\_Rafael Vogt\_Maia Rosa\_Taisa Palhares\_Tatiana Blass\_Tiago Mesquita \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Ana Paula a\_Diego Belda\_Fabiano Marques\_Thiago Bortolozzo

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil\_Célia Euvaldo\_Ricardo Resende\_Roberto Conduru\_Stella Teixeira de Barros \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Aline Van Langendonck\_Ana Holck\_Andrea Aly\_Carolina Lopes\_Cezar Bartholomeu\_Claudio Matsuno\_Estela Sokol\_Fabio Kneese Flaks\_Fernando Vilela\_Hugo Fortes\_Iara Freiberg\_João Carlos de Souza\_Karina El Azem\_Katia Prates\_Mirella Marino\_Newman Schutze\_Tatiana Blass\_Tatiana Ferraz\_Vanderlei Lopes\_Wagner Morales \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Antonio Malta\_Antonio Manuel\_Elizabeth Jobim\_José Resende\_Leda Catunda\_Nuno Ramos \_GRUPO DE CRÍTICA Carla Zaccagnini\_Christiane Brito\_Fabiana Werneck\_Rafael Vogt\_Maia Rosa\_Raul Motta\_Taisa Palhares\_Tiago Mesquita \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Katia Prates\_Tatiana Blass\_Vanderlei Lopes\_Wagner Morales

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil\_Laura Vinci\_Ligia Canongia\_Luiz Camilo Osório\_Stella Teixeira de Barros \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Amalia Giacomini\_Amanda Mei\_

Bernardo Pinheiro\_Daniella Martini\_Ding Musa\_Eliana Bordin\_Fabrcio Lopez\_Felipe Barbosa\_Flavia Bertinato\_Jailtão\_Járed Domício\_João Paulo Leite\_Jorge Menna Barreto\_Laura Huzak Andreato\_Maria Cristaldi\_Patricia Osses\_Rodrigo Matheus\_Rosana Ricalde\_Stefan Schmeling\_Tamara Espírito Santo\_Vitor César \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Ana Maria Tavares\_Dudi Maia Rosa\_Ernesto Neto\_Paulo Pasta\_Regina Silveira\_Rosângela Rennó \_GRUPO DE CRÍTICA Carla Zaccagnini\_Cauê Alves\_Guy Amado\_José Augusto Ribeiro\_José Bento Ferreira\_Rafael Vogt Maia Rosa\_Thaís Rivitti \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Fabrcio Lopez\_Járed Domício\_João Paulo Leite\_Laura Andreato

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carlos Augusto Calil\_Leda Catunda\_Marcio Doctors\_Rodrigo Moura\_Stella Teixeira de Barros \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alice Miceli\_Chang Chi Chai\_Cinthia Marcelle\_C.L. Salvaro\_Débora Bolsoni\_Edu Marin Kessedjian\_Egidio Rocci\_Giuliano Montijo\_Helen Faganello\_Isadora Bonder\_Juliana Kase\_Lia Chaia\_Mariana Lima\_Nino Cais\_Paulo Nenflidio\_Rodrigo Borges\_Rosângela Dorázio\_Sara Ramo\_Sílvia Amélia\_Thaís Ribeiro\_Thiago Rocha Pitta \_GRUPO DE CRÍTICA Carla Zaccagnini\_Cauê Alves\_Guy Amado\_José Augusto Ribeiro\_José Bento Ferreira\_Rafael Campos Rocha\_Thaís Rivitti \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Cinthia Ille\_Débora Bolsoni\_Egidio Rocci\_Paulo Nenflidio

COMISSÃO DE SELEÇÃO Artur Lescher\_Inês Raphaelian\_Marcelo Araújo\_Nelson Felix \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S André Komatsu\_Andrezza Valentin\_Bettina Vaz Guimarães\_Brígida Campbell\_César Fujimoto\_Chico Togni\_Christiana de Moraes\_Fábio Tremonte\_Henrique Oliveira\_Ivan Henriques\_Jimena Andrade\_Jurandy Valença\_Kika Nicolela\_Marcelo Camacho\_Marcelo Moscheta\_Marco Willians\_Martha Lacerda\_Matheus Rocha Pitta\_Pedro Motta\_Pitágoras Lopes Gonçalves\_Rafael Alonso \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Antonio Lizárraga\_Regina Silveira \_GRUPO DE CRÍTICA Carla Zaccagnini\_Cauê Alves\_Guy Amado\_José Augusto Ribeiro\_José Bento Ferreira\_Rafael Campos Rocha\_Thaís Rivitti \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Chico Togni\_Henrique Oliveira\_Ilo Moscheta\_Marco Willians

COMISSÃO DE SELEÇÃO Guto Lacaz\_Inês Raphaelian\_Martin Grossmann\_Paulo Climachauska\_Rafael Vogt Maia Rosa \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alice Shintani\_Charles Klitzke\_Daniel Lannes\_Daniel Steegmann\_Elke Barth\_Felipe Cama\_Georgiana Vidal\_Juliana Morgado\_Lulli\_Marcelo Berg\_Marcione Moreira\_Gaio\_Osvaldo Carvalho\_Raphael Franco\_Reginaldo Pereira\_Rodrigo Rosa\_Romulo Vieira Conceição\_Sami Hassan\_Akl\_William Toledo \_ARTISTA CONVIDADO Guto Lacaz \_GRUPO DE CRÍTICA Carla Zaccagnini\_Luisa Duarte\_Thaís Rivitti\_Paula Alzugaray\_José Bento Ferreira \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Felipe Cama\_Gaio\_Marcione a\_Raphael Franco\_Sami Hassan Akl

COMISSÃO DE SELEÇÃO Inês Raphaelian\_Martin Grossmann\_Paula Alzugaray\_Paulo Portella Filho\_Sandra Cinto \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Anne Cartault d'Olive\_Beto Shwafaty\_Camila Macedo\_Carla Chaim\_Carlos Ribeiro\_Cristiano Lenhardt\_Christina Meirelles\_Diogo de Moraes\_Eduardo Verderame\_Felippe Segall\_Fernando Velázquez\_Luciana Ohira e Sergio Bonilha\_Marcelo Amorim\_Marina Camargo\_Monica Tinoco\_Naiah Mendonça\_Paula Almozara\_Paulo Almeida\_Pino\_Rodrigo Bivar\_Yukie Hori \_ARTISTAS CONVIDADA(OS)S Fernando Limberger\_Jarbas Lopes\_João Loureiro\_Marcelo Cidade \_GRUPO DE CRÍTICA Clarissa Diniz\_Gabriela Motta\_Gilberto Mariotti\_Jorge Menna Barreto\_Kiki Mazzucchelli\_Luisa Duarte\_Paula Alzugaray \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Cristiano Lenhardt\_Luciana Ohira e Sergio Bonilha\_Marina Camargo\_o Bivar

COMISSÃO DE SELEÇÃO Carla Zaccagnini\_Lucia Koch\_Mario Ramiro\_Martin Grossmann\_Thaís Rivitti \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alexandre Vogler\_Alex dos Santos\_Ana Prata\_Bruno Faria\_Carlota Mazon\_Cris Bierrenbach\_Grupo Hóspede\_Fernanda Eva\_Flávia Metzler\_Ilan Waisberg\_Junior Suci\_Letícia Ramos\_Luiz Marchetti\_Marina Weffort\_Mauricio Topal de Moraes\_Paulo Nazareth\_Rafael Carneiro\_Ricardo Carioba \_Roberto Bellini\_Sofia Borges\_Tiago Judas \_ARTISTAS CONVIDADA(O)SDaniel Senise\_Ricardo Basbaum\_Rochelle Costi \_GRUPO DE CRÍTICA Cauê Alves\_Clarissa Diniz\_Fernanda Albuquerque\_Fernanda Lopes\_Fernanda Pitta\_Gabriela Motta\_Gilberto Mariotti\_Jorge Mascarenhas\_Menna Barreto\_Kiki Mazzucchelli\_Luisa Duarte \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Cris Bierrenbach\_Ilan Waisberg\_Marina Weffort\_Roberto Bellini \_PRÊMIO RESIDÊNCIA Bruno Faria

COMISSÃO DE SELEÇÃO Cristiana Tejo\_Dora Longo Bahia\_Felipe Scovino\_Fernando

Oliva\_Martin Grossmann \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Adriano Costa\_Amanda Melo\_Azeite de Leos\_Bartolomeo Gelpi\_Bruno Caracol\_Deyson Gilbert\_Dirceu Maués\_Gustavo Ferro\_Jonathas de Andrade \_ Leandro Cardoso\_Michel Zózimo\_Nara Amélia\_Rafael Assef\_Renata Ursaiá\_Renzo Assano\_Thiago de Melo \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Claudio Mubarak\_Cristina Canale\_Daniel Acosta\_Eduardo Climachauska\_Milton Machado \_GRUPO DE CRÍTICA Clarissa Diniz\_Fernanda Pitta\_Gabriela Motta\_Gilberto Mariotti\_Jorge Menna Barreto\_Kiki Mazzucchelli\_Luisa Duarte

PRÊMIO AQUISIÇÃO Bartolomeo Gelpi\_Deyson Gilbert\_Jonathas de Andrade\_Nara Amélia COMISSÃO DE SELEÇÃO Carmela Gross\_Valéria Piccoli\_Fernando Cocchiarale\_Ricardo Resende\_José Augusto Ribeiro \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Antonio Dorta\_Bruno Baptistelli\_Flora Leite\_Karen Kabbani\_Nathan Tyger\_Rodrigo Torres dos Santos\_Aruan Mattos Lopes e Flavia Regaldo\_Bruno Storni\_Bruno Vieira\_Carolina Caliento\_Daniel Scandurra\_Rafael Adorjan\_Daniel de Paula\_Lucas Arruda\_Mariana Galender\_Regina Parra\_Tatewaki Nio\_Thales Leite \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Fabrcio Lopez\_Ricardo Ventura\_Gabriela Machado\_Tonico Lemos Aquad\_Carlos Fajardo\_Leya Mira Brander \_GRUPO DE CRÍTICA Antonio Ewbank\_Carlos Eduardo Riccioppo\_Cayo Honorato\_Liliane Benetti\_Marcio Harum\_Paulo Borghi\_Cauê Alves\_Fernando Gerhein\_Frederico Coelho\_Magnólia Costa\_Patricia Wagner\_Rodrigo Moura \_PRÊMIO AQUISIÇÃO Antônio Dorta\_ana Galender\_Daniel de Paula\_Flora Leite \_PRÊMIO RESIDÊNCIA Bruno Storni (Hangar)

COMISSÃO DE SELEÇÃO Ana Maria Tavares\_Ana Maria Belluzo\_Moacir dos Anjos\_José Augusto Ribeiro\_Fernanda Lopes \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Aline Guarato\_Paulo Nimer PJ\_Pedro França\_Sandra Lapage\_Claudia Hersz\_Marlene Stamm\_Fábio Riff e Guga Szabzon\_Marina Rheingantz\_André Ricardo\_Anton Steenbock\_Celina Portella\_Clara Ianni \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Edgard de Souza\_Eurico Lopes\_Egidio Rocci\_Mabe Bethônico\_Alex Cerveny\_Lenora de Barros \_GRUPO DE CRÍTICA Eurico Lopes\_Antônio Ewbank\_Bitu Cassundé\_Carlos Eduardo Riccioppo\_Cayo Honorato\_Liliane Benetti\_Márcio Harum\_Paula Borghi\_Ana Magalhães\_Anselm Jappe\_Carla Zaccagnini\_Célia Barros\_Felipe Scovino \_PRÊMIO AQUISIÇÃO dia Hersz\_Marlene Stamm\_Paulo Nimer PJ\_Pedro França

COMISSÃO DE SELEÇÃO Kikki Mazzucchelli\_Nilton Campos\_Orlando Maneschy\_Marcio Harum\_Tiago Almeida \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Rafael RG\_Márcia Beatriz Granero\_Rodrigo Cass\_Rodolpho Parigi\_Jimilson Vilela\_Chico Togni\_Daniel Escobar\_Keyla Sobral\_Maíra de Neves\_Newton Goto\_Pedro Wirz\_Thiago Gonçalves \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Sérgio Bonilla e Luciana Ohira\_Carla Zaccagnini \_Fyodor Pavlov-Andreevich\_ f. Marquespenteado e Sergio Funari \_Paulo Climachauska\_Marcelo Cipis \_ PRÊMIO AQUISIÇÃO Daniel Escobar\_Jimilson Vilela\_Rafael RG \_PRÊMIO RESIDÊNCIA Keyla Sobral (Instituto Hilda Hilst – SP) \_GRUPO DE CRÍTICA Antônio Ewbank\_Bernardo Mosqueira \_Carlos Eduardo Riccioppo\_Cayo Honorato\_Daniela Castro\_Liliane Benetti\_Borghi\_Renan Araujo\_Samuel de Jesus\_Tales Ab'Saber\_Tobi Maier

COMISSÃO DE SELEÇÃO Fernando Oliva\_José Spaniol\_Marta Mestre\_Marcio Harum\_Maria Adelaide Pontes \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Jaime Lauriano\_Mai-Britt Wolthers\_Renata de Bonis\_Rodrigo Sassi\_Alexandre Brandão\_Vitor Butkus\_Zed Nesti\_Marcio Shimabukuro (Shima)\_Ana Mazzei\_Bárbara Wagner e Benjamin de Burca\_Henrique César\_Vitor Mizael \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Martha Araújo\_Thiago Bortolozzo\_Rubens Mano\_Nazareno Rodrigues\_Edith Derdyk\_Monica Nador \_RESIDÊNCIA ARTÍSTICA Dirceu da Costa Maués (Phosphorus - São Paulo)\_Isabel Falleiros Nunes (Instituto Sacatar- Bahia)\_Luísa Nóbrega Silva (Instituto Hilda Hilst – São Paulo)\_PROPOSTA CURATORIAL Ligia Nobre e Carolina Tonetti \_GRUPO DE CRÍTICA Ana Luisa Lima\_Arturo Gamero\_Bruno Mendonça\_Daniela Castro\_Jacopo Crivetti Viscont\_Leonardo o\_Mário Gioia\_Paulo Portella Filho\_Renan Araújo\_Tatiana Ferraz\_Thais Rivitti\_Tiago Santinho

COMISSÃO DE SELEÇÃO Julia Rebouças\_Sérgio Romagnolo\_Tobi Maier\_Marcio Harum\_Maria Adelaide Pontes \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Daniel Bilac\_Daniel Lie\_Denielle Fonseca\_Luiza Baldan\_Marie Carangi\_Marssares \_ Pedro Caetano\_Renato Valle\_Romy Pocztaruk\_Tatiana Cavinato\_Vijai Patchineelam\_Viviane Teixeira \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Fábio morais\_Lydia Okumura\_Teresa Viana\_Vitor Cesar\_Enrico Rocha\_Wagner Malta Tavares \_RESIDÊNCIA ARTÍSTICA Carlos Pileggi (Elefante Centro Cultural - Brasília, DF)\_Ewa Priester (PIVÔ São Paulo)\_Leandro Nerefuh (Espacio de Arte Contemporâneo - Montevidéu, Uruguai) \_PROJETO CURATORIAL Felipe Scovino \_GRUPO DE CRÍTICA Bruno Mendonça\_Ana Luisa Lima\_Tiago Santinho\_Daria Jaremtchuck\_Renan Araujo\_Mario Gioia\_Daniela Castro\_Guilherme Bueno\_

██████ Nobre\_Beatriz Lemos

COMISSÃO DE SELEÇÃO Giselle Beiguelman\_José Augusto Ribeiro\_Ricardo Resende\_Marcio Harum\_Maria Adelaide Pontes \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alan Adi\_Alessandra Bochio e Felipe Merker Castellani\_Anna Israel\_Bruno Miguel\_Daniel Jablonski \_Flora Rebollo\_Gian Spina\_Gustavo Torres\_Mauricio Adinolfi\_Odaraya Mello\_Tiago Mestre\_Yuli Yamagata \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Bruno Faria\_Falves Silva\_Grupo Nervo Óptico\_Jota Medeiros\_Luiz Roque \_RESIDÊNCIA ARTÍSTICA Felipe Eloy (JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube, São Paulo)\_Michelle Sommer (Museo Experimental del Eco, Cidade do México/México)\_Roberta Carvalho (JA.CA - Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia - Nova Lima/MG) \_PROJETO CURATORIAL Juliana Monachesi \_GRUPO DE CRÍTICA Ana Albani de Carvalho\_Ana Luisa Lima\_Ana Maria Maia\_Bruno Mendonça\_ Clarissa Diniz\_Diego

██████ s\_Fabrcia Jordão\_Marta Ramos-Yzquierdo\_Renan Araujo\_Sanzia Pinheiro\_Tiago Santinho  
COMISSÃO DE SELEÇÃO Ivo Mesquita\_Mario Ramiro\_Mônica Nador\_Maria Adelaide Pontes\_Nathalie Schreckenber \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Andréa Tavares\_ Affonso Uchoa e Warley Desali\_André Griffo\_Aline Dias\_Bruno Brito\_Bruno Ferreira\_Cristiane Mohallem\_Felipe Fittipaldi\_Coletivo Filé de Peixe\_Filipe Barrocas\_Gabriela Celan\_Thalita Hamaoui \_ARTISTAS CONVIDADAS Dora Longo Bahia\_Rosana Paulino \_PROPOSTA CURATORIAL Raphael Fonseca\_ PREMIO PESQUISADOR Janaina Barros\_Marcela de Souza \_GRUPO DE CRÍTICA Tiago Santinho\_ Maria Maia

COMISSÃO DE SELEÇÃO Agnaldo Farias\_Lisette Lagnado\_Luiza Proença\_Maria Adelaide Pontes\_Marisa Bueno \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Aline Motta\_Anna Costa e Silva\_Carlos Monroy\_Elaine Arruda, Gsé da Silva\_Juliana Frontin\_Marillos Bakker\_ Monica Ventura\_Raylander Mártis\_Santidio Pereira\_Carlos Pinheiro e Carla Iombarido\_Leonardo Remor e Denis Rodriguez\_Ricardo Burgarelli e Hortência Abreu\_Wagner leite Viana e Janaína Barros \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Debora Bolsoni\_Henrique Oliveira \_GRUPO DE CRÍTICA Alexandre Araujo Bispo\_Camila Bechelany\_ Diane Lima\_Fabrcia Jordão\_Julia Coelho\_Leonardo Araujo Beserra\_Maira Valente\_Paola Fabres

COMISSÃO DE SELEÇÃO Bitu Cassundé\_Claudinei Roberto da Silva\_Paulo Henrique Silva\_Maria Adelaide Pontes\_Diana Tsonis \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alexandre Alves, Carolina Cordeiro, Caroline Valansi, Cláudia Nên, Edilson Parra, Evandro Prado, Julia Panadés, Júnior Pimenta, Larissa Schip, Luciana Paiva, Nô Martins, Paul Setúbal, Rafael Vilarouca\_Raquel Nava \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Denilson Baniwa\_Renata Felinto\_Virgínia de Medeiros \_GRUPO DE CRÍTICA Alexandre Araujo Bispo\_André Pitol\_Camila Bechelany\_Fabrcia Jordão\_Leno Veras\_ rdo Araujo Beserra\_Maira Vaz Valente\_Paola Fabres

COMISSÃO DE SELEÇÃO Diane Lima\_Hélio Menezes\_Marcelo Campos\_Marcio Harum\_Maria Adelaide Pontes \_ARTISTAS SELECIONADA(O)S Alice Lara\_Ana Clara Tito\_Bruno Novaes\_Charlene Bicalho\_Denise Alves\_Elilson\_Helô Sanvoy\_Iagor Peres\_Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda (Antonio Amador e Jandir Jr.)\_Lidia Lisboa\_Luana Vitra\_Moara Brasil\_Peter de Brito\_Rafael Bqueer \_ARTISTAS CONVIDADA(O)S Daiara Tukano\_Genilson Soares\_Rommulo Vieira Conceição\_Ventura Profana \_GRUPO DE CRÍTICA Amanda Carneiro\_André Pitol\_Cíntia Guedes\_Diran Castro\_Leno Veras\_Linga Acacio\_Luiza Proença\_Renato Araujo Silva\_Tiago Gualberto

Prefeito de São Paulo BRUNO COVAS  
Secretário de Cultura HUGO POSSOLO

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO  
Diretora ERIKA PALOMINO

GABINETE  
Chefe de Gabinete RODOLFO BELTRÃO  
com NERIE BENTO e VERUSKA MATOS

CURADORIAS  
Supervisor RAMON SOARES  
Artes Visuais/Acervos MARIA ADELAIDE PONTES  
Artes Visuais/Arte Contemporânea HÉLIO MENEZES  
Cinema CÉLIO FRANCESCHET e CARLOS GABRIEL PERGORARO  
Dança SÔNIA SOBRAL  
Literatura THIAGO DE CARVALHO  
Moda DUDU BERTHOLINI  
Música MONIQUE DARDENNE  
Teatro KIL ABREU  
Teatro Infantojuvenil LIZETTE NEGREIROS

SUPERVISÕES  
Ação Cultural ADRIANE BERTINI  
Acervos EDUARDO NAVARRO  
Bibliotecas JULIANA LAZARIM  
Comunicação JULIANA ANDRADE  
Produção LUCIANA MANTOVANI

Núcleo de Gestão RUBENS MULLER  
Núcleo de Projetos KELLY SANTIAGO e WALTER SIQUEIRA

CATÁLOGO 30ª EDIÇÃO DO EDITAL DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES  
CCSP - MOSTRA 2020  
Edição DANILO SATOU  
Projeto Gráfico FABRICIO FRANQUEIRA RUCK  
Capista SOLANGE DE AZEVEDO  
Revisão CÍCERO OLIVEIRA

imprensacentrocultural@gmail.com

Prefixo Editorial: 993292  
Número do ISBN: 978-65-993292-0-3  
Título: 3Oª Edição Do Programa De Exposições CCSP  
Mostra 2020  
Tipo de Suporte: Papel  
Tiragem: 1000  
Capa: Papel Triplex com Laminação Fosca  
Miolo: Papel Offset 90g  
Tipografia: Raisonne Pro

■■■■■■■■■■  
**ASSOCIAÇÃO  
CENTRO  
CULTURAL**

CCSP CCSP CCSP CCSP

CCSP CCSP CCSP CCSP



CIDADE DE  
SÃO PAULO  
CULTURA