

NO FIM DA MADRUGADA

Alair Gomes, André Vargas, Ani Ganzala, bruno o. + Acervo Bajubá,
Carlo Zacchini, Carmézia Emiliano, Clara Ianni, Claudia Andujar,
Eustáquio Neves, Rebeca Carapiá, Rosângela Rennó, Tiago Guimarães,
Ventura Profana, Vulcanica Pokaropa e Yhuri Cruz.

CURADORIA
LISETTE LAGNADO

No Fim da Madrugada

Lisette Lagnado

*De tanto pensar no Congo
tornei-me um Congo...*

Aimé Césaire

O título “No fim da madrugada” é um verso extraído do *Diário de um retorno ao país natal*, primeira obra do escritor martinicano Aimé Césaire (1913–2008). Iniciado em 1935, esse poema, que passou por várias edições até a versão definitiva de 1956, foi logo consagrado por seu lirismo monumental. A curadoria da exposição se inspira nesse verso com o objetivo de transpor para o contexto brasileiro a subjetividade de uma voz da geração que fundou nas Antilhas o movimento da Negritude.

Na esteira de pensadoras como Lélia Gonzalez, fala-se cada vez mais da necessidade de prover novas narrativas aptas a combater “o racismo e o sexismo da cultura brasileira”. Ela mesma, porém, questionaria o uso da língua do colonizador. Assim, no arco conceitual que pretendia, inicialmente, apenas apontar o uso da fotografia como instrumento colonial de dominação, a exposição passou a examinar toda sorte de documentação. Como abordar a amnésia nacional se os arquivos e museus guardam

patrimônios de culturas saqueadas, quando não são literalmente consumidos por incêndios?

Para esta mostra, corromper o saber historiográfico e expandir álbuns pessoais determinaram estratégias que municiam o debate contracolonial em curso. Por meio do *leitmotif* da madrugada que estrutura o poema de Césaire, foi possível armar redes unindo artistas de diferentes origens, gerações e práticas – e, não menos importante, ousar vizinhanças com o intuito de engendrar um florescimento multiespécie. “Minha gente”, dirá Carmélia Emiliano, artista Macuxí cujo povo sempre soube tratar a natureza como sujeito de direito. Na pintura que leva esse título, mais de dois terços da tela são ocupados por uma revoada de borboletas que irrompem do húmus da terra e sobrevoam a estreita faixa de um aldeamento. Fica a pergunta: o que podemos aprender da sua noção de “gente” que abraça viventes e biomas?

**

O fim da madrugada é consciência do tempo, mas também figura de linguagem. Como metáfora, evoca um porvir na sequência de conluios protegidos pelas trevas, e acolhe

ondas de indignação, raiva. Entre inúmeros exemplos de manobras e ciladas, pode-se mencionar a queima dos arquivos da escravidão, sob a responsabilidade do então Ministro da Fazenda, Ruy Barbosa, em 13 de maio de 1891. *Nutrir os ventos, soltar os monstros*¹ – graças às constantes denúncias de ativistas de movimentos sociais, o Brasil está finalmente confrontando instituições erguidas sobre um racismo estrutural.

Nesse trabalho de ressignificação, a própria Carta de Pero Vaz de Caminha a Sua Alteza, rei de Portugal, em 1500, ao relatar o “achamento” de uma porção de terras habitadas, torna-se um registro do extrativismo e da corrida do ouro no Brasil. Assim, a ausência de documentos iconográficos da invasão constituiu o alibi para Rosângela Rennó fabular os diálogos de seu filme *Vera Cruz* (2000). Segundo a artista, a “imagem da película, velha, arranhada e desgastada” reforça o hiato entre documentação fotográfica e ficção.

Ao longo da exposição, é possível acompanhar como a ausência de imagens e informações prestou-se à atribuição de uma cidadania incompleta. Por exemplo, o anonimato forçado nas fichas técnicas da coleção

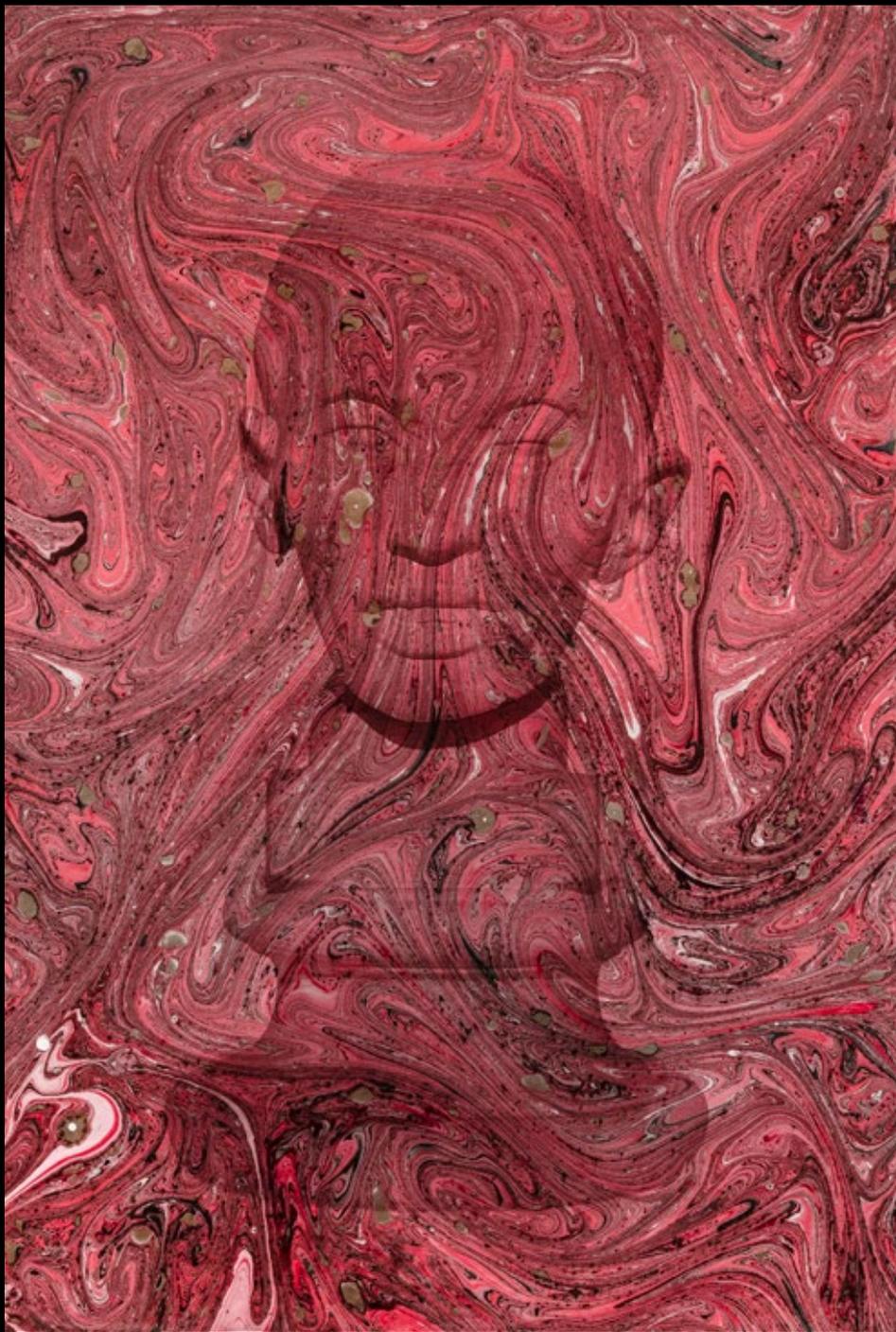
de gessos armazenados no El Museo Canario de Antropología (Las Palmas, Ilhas Canárias). O que haveria em comum entre uma mulher do Industão, um homem da Ilha Rochet e um menino de Zanguebar? Ao que tudo indica, são simplesmente “seres notáveis” por não pertencerem à branquitude. Para a realização dessa série (2019), Rennó escancara as lacunas de informações de uma das maiores coleções arqueológicas da região. A partir dos bustos que tinham o objetivo de representar “distintas raças do globo”, a artista responde à violência de corpos “sem nome” imprimindo-os sobre um papel de textura marmorizada, como uma “pele” que lhes conferem minimamente a faceta de sepultura, logo um direito à memória (“monumento”).

Já na composição do projeto que carrega o irônico título de “Arquivo Universal”, a metodologia será mais radical: ao subtrair a figura, cada verbete desse inventário inventado passa a funcionar como imagem. *Almirante Negro*, por exemplo, descreve o episódio de uma editora que, para além de cometer o erro de substituir o retrato de João Cândido pelo rosto de outro marinheiro preto, ainda procura se justificar alegando a existência de “dúvidas sobre a ver-



dadeira imagem [...]”. É, portanto, um texto-imagem destinado a questionar o que se sabe do herói que protagonizou a Revolta da Chibata, como de qualquer outro corpo preto.

Falar da escassez das fontes catalográficas em museus coloniais, referente sobretudo à proveniência patrimonial, constituiria por si só um tema vasto. No Brasil, essa negligência do poder público é endêmica. Com o intuito de chamar a atenção para processos arquivados sem solução, Rennó realizou, em 2009 e 2013, dois álbuns. No primeiro, ela reproduziu o verso das valiosas fotografias roubadas da Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e, no segundo, páginas dos álbuns fotográficos que sobreviveram ao roubo sofrido no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). Utilizando o mesmo título do inquérito policial, o primeiro álbum presentifica um crime, mas também a ausência como essência do ato fotográfico; o segundo álbum tem como título o sistema de organização da documentação fotográfica feita por Augusto Malta e seus filhos. Na perspectiva platônica, a imagem das páginas dos álbuns corresponde a uma mera projeção da mente.



Arquivos e documentos da colonialidade precisam ter suas categorias reconfiguradas se quisermos lançar hipóteses e produzir reviravoltas de sentidos. O artista e educador bruno o., membro atuante do Acervo Bajubá, “projeto comunitário de registros de memórias das comunidades LGBTQ+ brasileiras”, escolheu destacar a história de Marcos Puga, “travesti e ladrão de plantas”. O trabalho exposto faz parte de uma investigação continuada sobre práticas de catalogação, documentação e reorganização de arquivos. Considerando outras espécies de testemunhos, reconhecimento e ativação de memórias, lugares e corpos envolvidos na montagem de saberes situados, bruno explica que “o caso de Marcos Puga questiona a reprodução de operações coloniais de epistemicídio responsáveis pela indexação da vida dentro de ordens monolíticas”. Durante a ditadura civil-militar, como era contar a história de uma pessoa de quem só restaram hoje fragmentos materiais... e rumores?

Indo atrás de informações, bruno o. localizou uma sobrinha de Marcos Puga, que o defendeu em 2001, quando ele foi preso ilegalmente e torturado depois de uma delação anônima. Segundo ela, Marcos fora

deixado, ainda bebê, na porta da casa da sua avó. Criança amável e querida, encontrou os cuidados da família e, por sua vez, cuidou de tias e avós. Acerca dos furtos de samambaias, a sobrinha não se lembra bem; acha que é mentira. Diz que sabia que ele performava em alguma boate, mas nunca viu nada, nem uma peruca sequer; achava que ele devia deixar tudo em outro lugar. Sabe apenas que se depilava. Marcos desapareceu em 2002, e, anos depois, ela foi contactada por uma equipe de São Bernardo do Campo, pois haviam achado alguns restos humanos que se supunham ser dele – como fora adotado, não puderam fazer nada.

**

Ninguém há de negar que imagens têm a capacidade de mobilizar a opinião pública, despertá-la do torpor, da indiferença ou da ignorância. No arrastado processo de demarcação da Terra Indígena Yanomami, a divulgação das fotografias de Cláudia Andujar e Carlo Zacchini exerceu um papel fundamental de conscientização. Entretanto, apesar dessa conquista histórica, ondas contínuas de invasões de garimpeiros e empresários em busca de ouro e cassiterita, com o apoio, direto

ou indireto, do Estado e das Forças Armadas, seguem provocando desastres sociais e ambientais devido à contaminação por mercúrio e outros poluentes. Na exposição da Vermelho, optou-se por não expor as vítimas e ressaltar a estética de sedução do imperialismo. A linguagem da corrida do ouro assimila códigos típicos de anúncios de turismo, com suas escalas cromáticas e tipografias (de faroeste!) recheadas de mensagens subliminares. Se, por um lado, a série *Metais Ltda.* (1989) de Andujar reúne um conjunto de letreiros de agências de viagem que fretam voos internos na Amazônia, as cenas registradas por Zacchini são autoexplicativas: em pleno coração do território indígena, avista-se uma tenda da empresa de mineração de ouro e a pista de helicópteros. Missionário da Consolata desde 1957, esse fotógrafo, que se mudou para Boa Vista em 1965, revela que “o dono foi eleito e reeleito deputado federal por Roraima e era conhecido como o ‘homem da pistola de ouro’”. O trabalho de documentação foi realizado durante uma viagem da Ação pela Cidadania, a convite do senador Severo Gomes, para averiguar crimes contra direitos humanos na Terra Indígena Yanomami. Seu teor de verdade constitui provas irrefu-

táveis dos genocídios em curso, cujas repercussões nacionais e internacionais logram reverter ou, pelo menos, controlar situações de abusos.

Como pode então a linguagem artística dismantlar o domínio senhorial?

Com pesquisa centrada na metodologia das igrejas neopentecostais, a pastora Ventura Profana, doutrinada nos templos batistas, afirma-se como profetisa “da abundância da vida negra, indígena e travesti”. Seguindo a liturgia de um verdadeiro hino à vida (à “vida eterna”, vale grifar), o clipe da canção *Eu não vou morrer* (2020) desvia-se do Senhor para homenagear as Orixás femininas (Yabás). A descarga epifânica de Profana permite um mergulho vertiginoso no que vem sendo o aniquilamento de ancestralidades, inteligências e utopias. Como um salmo que insiste em louvar pessoas finalmente livres das políticas coloniais de extermínio, escuta-se e vibra-se com a trajetória da fornalha às águas vivas em *Calunga, da Cruz à Encruzilhada*. A obra convoca sonhos e visões intergeracionais por meio de um fabuloso diálogo com a matéria (quem não quer aprender a voar?), instaurando o tempo das travas pretas no cubo branco da “catedral” da arte.





Profana explicita em diversos depoimentos que esse Senhor transcende o campo religioso, devendo ser projetado sobre outras figuras patriarcais (ruralista, armamentista, padroeiro...). É contra todo o patriarcado explícito e implícito da concepção de um Estado brasileiro de descendência escravocrata que sua missão de pastora inscreve a fúria insurrecional de corpos periféricos atacados pelo capital extrativista. A escultura de ferro *Sentinela avançada, guarda imortal* (2020) sinaliza esse encontro tempestuoso entre a guerreira lansã, materializada nas fitas de cetim vermelho do Senhor do Bonfim, e o veneno colonial que escorre das premissas do cristianismo – *fora, amuleto ruim, percevejo de frade*.

No mesmo recinto de Andujar, Zacchini e Profana, duas fotografias da série "Cotidiano", da artista e performer militante transexual Vulcanica Pokaropa, *Cultivo e Bancada* (2021), somam às pautas acima o combate à bancada ruralista parlamentar, que protege empresas agropecuárias reputadas pelo desmatamento de florestas e invasão de áreas de reserva.

**

O mito moderno de uma história universal propalada pela Europa

aparece na obra *Segunda Natureza* (2023), de Clara Ianni, filmada dentro da Igreja Luterana de Maastricht (Holanda). A artista aborda a noção de acumulação do capital (sementes, fibras, minerais...), aproximando os temas da exploração da terra e da exploração do trabalho humano. Fruto do mundo cristianizado, a extração colonial fundamentou sua expansão baseando-se em várias separações. Deve-se à modernidade ocidental a cisão entre corpo e espírito (do homem) para um maior controle sobre a Natureza. O princípio protestante *Soli Deo gloria* ("Glória somente a Deus"), segundo o qual não há sequer sentido para a vida fora desta ordem, estabelece outros desmembramentos: entre clero e povo comum, entre verdadeira devoção e falsas crenças. No entanto, embora o enunciado do filme cobice a paisagem que se encontra fora das janelas da Igreja, alude ao menos a possibilidades de regeneração, nas qualidades de interdependência e camaradagem.

A religião católica adquire outra espessura com o artista Eustáquio Neves em sua obra intitulada *Última comunhão* (2023). Estamos diante de seis ampliações fotográficas (emulsão fotográfica sobre papel algodão

e pintura a óleo) e uma cópia digital a partir de um arquivo original remanescente da primeira comunhão de seu autor, cobertas agora de incontáveis camadas de pigmentos e químicas. Do fundo dessas superfícies nebulosas, um garoto negro nos interpela, vestindo camisa branca de mangas curtas, short escuro, meias até o tornozelo e mocassim preto envernizado. Apesar de documentar um acontecimento, a imagem oculta uma porção de outros mundos. O resultado oferece um diagnóstico das relações de poder e dominação que, desde sempre, incidem sobre a cidadania afro-brasileira. Diversas mãos ajeitaram habilmente esse pequeno corpo, a fim de prepará-lo ao sacramento da Eucaristia e, posteriormente, à imagem em papel a ser distribuída com orgulho entre os tios maternos. Colocando sob suspeita o status ético conferido à fotografia, Neves borra seu próprio retrato para exibir uma infância dilacerada: na mão esquerda, a criança segura um elemento da cultura imposta; na mão direita, o instrumento para sua resistência ancestral.

Interessante observar que, na memória popular, conhecimento ancestral e estratégia de guerra se equivalem. Após uma viagem em 2018

a Angola, Ani Ganzala tem pesquisado a influência da botânica sobre a Diáspora Negra. Somente um olhar iniciado tem condições de apreender a diversidade da vegetação e identificar em cada espécie suas possibilidades de cura física e espiritual. Decerto, Ganzala não ficou indiferente à história das surras da planta de cansaço aplicadas sobre marinheiros portugueses pelas forças de resistência locais. Ainda que não tenham sido encontradas provas documentais da existência da escrava liberta Maria Filipa, seu desempenho no processo de independência da Bahia ronda o imaginário dos moradores da Ilha de Itaparica. Nessa dimensão crítica de corpos historicamente marginalizados, o feminismo negro de artistas-ativistas como Ganzala engrossa um coro crescente, junto com estudos voltados ao reconhecimento do legado da Bahia para a formação do Brasil contemporâneo.

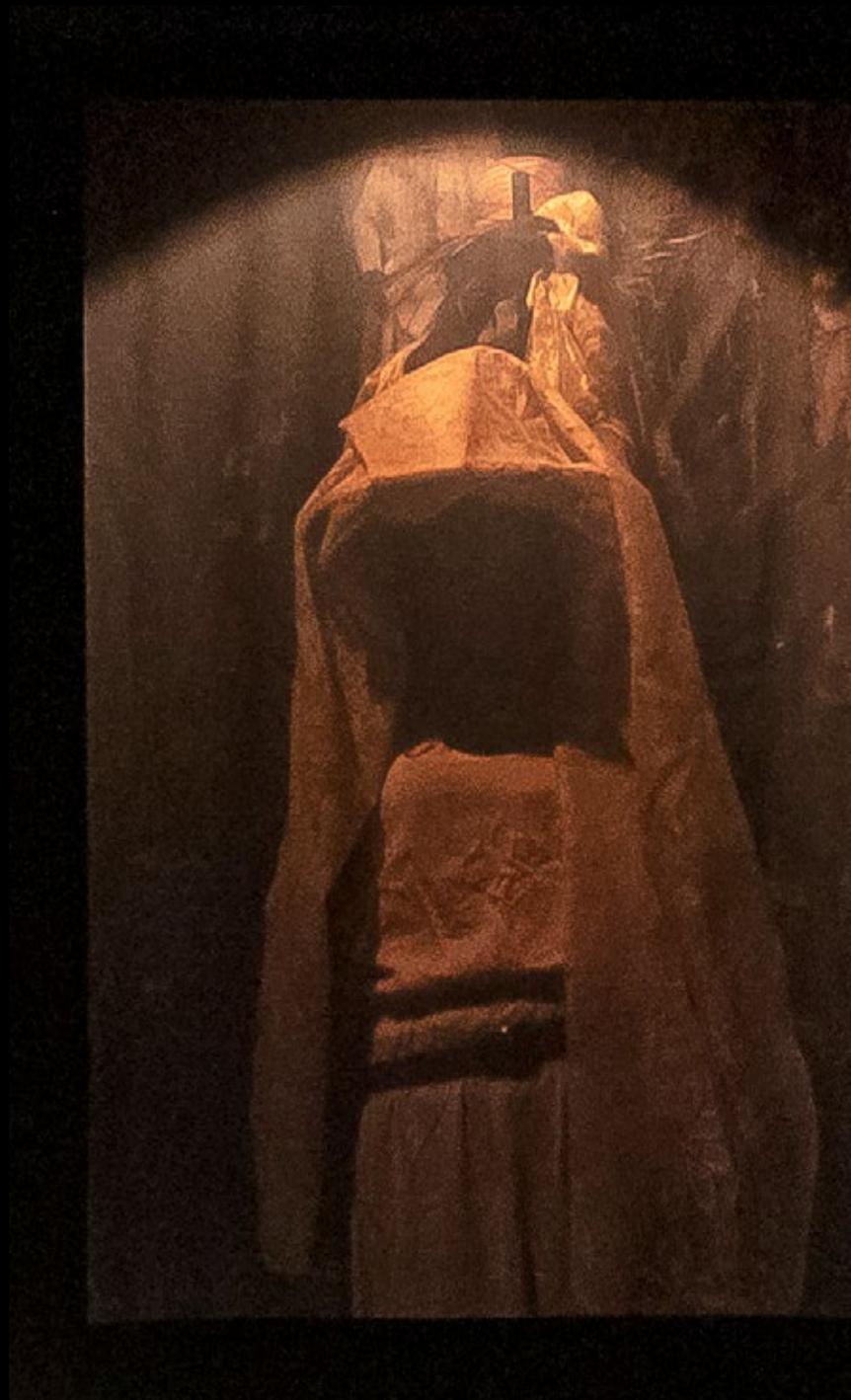
Importante dizer que, para Aimé Césaire, *négritude*, termo que aparece pela primeira vez na revista *L'Étudiant noir* em 1934, é um conceito simultaneamente literário e político. Ao se reapropriar de um termo racista da língua dominante colonizadora, tenta promover a África e sua cultura. Destino semelhante atravessa a série



de pequenas telas pretas e vermelhas sobre as quais André Vargas inventa “suas” africanizações da língua portuguesa brasileira. Em paralelo ao pretuguês de Lélia Gonzalez, esse jogo, um tanto surrealista e aleatório, procura rastrear aproximações por sonoridades: “fomnologia”, “preticado”, “ilêitura”, “caciqnificado”, “perónimo”, “sujeitupi”, “pluhaux”. Como a língua creole, prenhe de imagens, a fala emerge dos porões do navio negreiro para honrar os troncos linguísticos que abarcaram mais de 600 línguas saídas à força do continente africano.

**

“O fim da madrugada” guia seus simpatizantes para a eclosão de um dia que se quer singular, não um dia qualquer. Precedendo a alvorada, esse espaço-tempo é simultaneamente meio e começo, noite e dia, fronteira onde corpos se cruzam, seja para guerrear ou também dançar e fazer-multidão. A resistência às *plantations* e à sua continuidade na propriedade privada atravessou os séculos assentando sua sabedoria quilombola – donde provém a ritualização de determinadas datas do calendário.



Artista engajada hoje na investigação formal da escultura, Rebeca Carapiá tem demonstrado rara cautela, entre os artistas de sua geração, na maneira de contornar conteúdos sagrados da espiritualidade negra, preferindo desviar-se da figuração religiosa. Para a presente exposição, revisitou um ensaio fotográfico realizado em 2018, que não poderia ser ampliado sem uma prévia problematização: por conta de um viés folclórico evidente, como contornar o efeito exótico inerente à representação de uma tradição?

Quem tem medo de assombração? (As Caretas do Mingau) tem origem no cortejo de mulheres que, todo ano, saem na madrugada do dia 2 de julho às ruas de Saubara, no Recôncavo Baiano, para celebrar as lutas de 1822–23. Carapiá resolve enfrentar o gênero da documentação etnográfica propondo uma experiência imersiva. Chama a atenção a recorrência do que poderíamos denominar de “teatro das aparições”². Trata-se de instalações artísticas que invocam (e despertam!) personalidades, “mortos que não se foram para sempre” (*Bonaventure Soh Bejeng Ndikung*). Tão imaterial quanto encantado, o fantasma retorna para reivindicar seu direito à memória, essa dobra imaginária que une o ser e o não-ser. Dito em outras palavras:

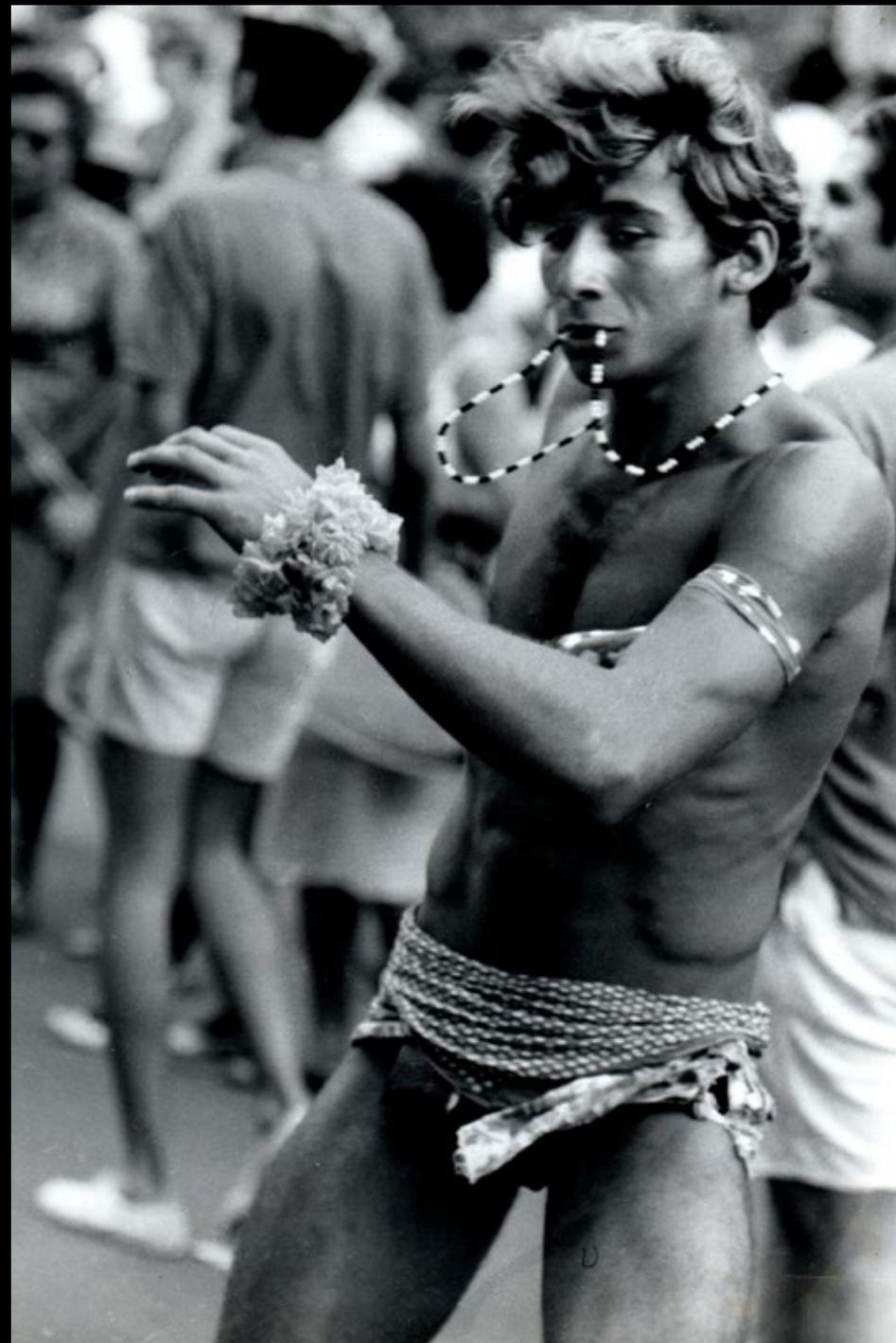
rememorar a expulsão do colonizador português significa não deixar os mortos morrerem.

Máscaras de André Vargas complementam essa perspectiva dissidente do lugar do medo no imaginário social da branquitude. No fim da madrugada, o morro esquecido, esquecendo-se de explodir. Em *O Terror da Sul* (2018-19), o artista aponta para a introjeção do racismo e sua relação com as classes sociais, mais especificamente à divisão da cena cultural carioca que aparta os populosos subúrbios nos bairros da Baixada Fluminense da chamada Zona Sul. Suas máscaras são endereçadas às fantasias usadas na tradição de Clóvis (da palavra *clown*, em inglês), cujas turmas são constituídas de homens mascarados que saem às ruas vestidos de “bate-bola”. Como na manifestação das “Caretas”, alegria e terror caracterizam costumes da Bahia e do Rio de Janeiro. Questões identitárias passam pela preservação de práticas tradicionais, considerando sobretudo comunidades baseadas na transmissão oral. Vale lembrar que somente em 2000 um decreto do próprio Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Iphan) irá instituir o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. As matrizes do samba do Rio de

Janeiro (com o bloco carnavalesco Cacique de Ramos sempre mencionado) são um dos dossiês da coleção do Iphan. Longe, porém, do interesse etnográfico dessa manifestação, importa atentar para formas de registro de corpos que abdicam da cisão do mundo cristão e reafirmam sua plenitude ao desfilarem no espaço público urbano.

O ensaio fotográfico *Carnaval* (1967-68), de Alair Gomes, integra um interesse temático do artista que se estendeu ao longo da década seguinte. Ora, nesse conjunto de imagens, repleto de reminiscências pasolinianas, os foliões não pertencem ao universo estético dos Bate-bolas. Aqui, interessa destacar uma sequencialidade (quase cinematográfica) a partir da observação da linguagem corporal, braços erguidos ou peitos retorcidos, de forte conotação pagã, espécie de celebração de uma festa da colheita. Diferente do olhar etnográfico, participantes e observador se confundem.

As fotografias estão dispostas sobre um plano horizontal, dispositivo que rompe com a reverência ao ícone religioso na parede. Olhar a série de cima para baixo remete a um material eventualmente em processo de





edição e reconecta Gomes com a comunicação de massa, isto é, o *print-making medium*. Para André Pitol, um dos principais estudiosos da relação de Alair Gomes com a cena estadunidense, as intervenções fotográficas do artista no campo gráfico (jornais, revistas, cartazes etc.) ainda carecem de contextualização, tendo sido eclipsadas por uma fixação da fortuna crítica nas imagens de conteúdo mais claramente homoerótico.

Se os corpos brincantes pontuam várias obras da exposição, é na série “Mambembes” (2022), de Vulcanica Pokaropa, que seu protagonismo assume uma interpretação indissociável da escuridão da madrugada. Travesti e artista circense da Cia Fundo Mundo, Pokaropa cresceu no interior de São Paulo, onde recebeu a Crisma e onde dominam a monocultura (soja e eucalipto) e o agronegócio. A palavra “mambembe” diz respeito a uma manifestação artística que brinca com sua conotação depreciativa (“inferior”, “malfeito”). Esses registros pretendem dar impulso a uma visibilidade precária da população LGBTQIAP+ no mundo circense, e, certamente, também no teatro e na performance.

Chega-se à Sala Antonio, da Vermelha, onde Yhuri Cruz apresenta

seu curta-metragem *O Túmulo da Terra* (2021). Impregnado do ritmo sombrio e inquietante de um pesadelo, o filme, todo rodado em preto e branco, nos transporta para uma paisagem tropical onde acompanhamos a jornada de um homem perseguido por sua subjetividade. Como é de praxe na linguagem expressionista, a obra transmite um misto de angústia e pavor. Aquilo que poderia parecer um cenário fantástico é, na realidade, um local que guarda as ruínas de um engenho de açúcar do Brasil do Império, com a Lavanderia dos escravizados. Nessa perspectiva, é interessante perceber como, por meio de uma dramaturgia identitária envolvendo protagonistas negros, o artista subverte o cânone europeu em afrofuturismo. O temor da morte assombra as esculturas de granito, *Flash do Espírito*, inspiradas no livro homônimo de Robert Farris Thompson. Gravado sobre pedras tumulares, prevalece o desenho do sorriso cheio de dentes brancos, também máscara e careta, devolvendo uma fração de além-vida... imobilizada pelo ato fotográfico.

**

Por último, mas não menos importante, a fachada da Vermelha apre-

senta uma contrafachada, projetada por Tiago Guimarães. Literalmente a maior extensão de parede da galeria, a face frontal do edifício incorpora seis estruturas de sarrafos de madeira que apresentam seu avesso. Gesto arquitetônico de uma assertividade quase singela: sustentar que não há neutralidade, até mesmo no desenho do contêiner, habitat ou tanque de guerra; tudo tem um avesso e um fundo. Toda versão oculta, uma contraversão. Inversão, contravenção e vice-versa. Na delegacia, Marcos Puga segue como desaparecido; na Vermelho, sua lembrança envolve o cuidar de um tanto de samambaias furtadas (com fofoca, como aprendemos!). Lança-se aqui outro desejo da exposição: fabular junto.

1- Em itálico, trechos da edição em português. CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um Retorno ao País Natal*. Tradução, posfácio e notas: Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012, 2021.

2- Para citar apenas duas instalações recentes, ver *Sumidouro – Wata Go Lef Stone* [Da perpetuidade do àkàrà através dos oceanos] e *Sumidouro n.2 – Diáspora Fantasma*, de Diego Araujá e Laís Machado, e *Floresta de Infinitos*, de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana.



Alair Gomes, André Vargas, Ani Ganzala, bruno o. + Acervo Bajubá,
Carlo Zacchini, Carmézia Emiliano, Clara Ianni, Claudia Andujar,
Eustáquio Neves, Rebeca Carapiá, Rosângela Rennó, Tiago Guimarães,
Ventura Profana, Vulcanica Pokaropa e Yhuri Cruz.

O título "No fim da madrugada" é um verso extraído do *Diário de um retorno ao país natal*, primeira obra do escritor martinicano Aimé Césaire (1913-2008). Iniciado em 1935, esse poema, que passou por várias edições até a versão definitiva de 1956, foi logo consagrado por seu lirismo monumental. A curadoria da exposição se inspira nesse verso com o objetivo de transpor para o contexto brasileiro a subjetividade de uma voz da geração que fundou nas Antilhas o movimento da Negritude.

Na esteira de pensadoras como Léila Gonzalez, fala-se cada vez mais da necessidade de prover novas narrativas aptas a combater "o racismo e o sexismo da cultura brasileira". Ela mesma, porém, questionaria o uso da língua do colonizador. Assim, no arco conceitual que pretendia, inicialmente, apenas apontar a fotografia como instrumento colonial, a exposição passou a examinar toda sorte de documentação. Como abordar a amnésia nacional se os arquivos e museus guardam patrimônios de culturas saqueadas, quando não são literalmente consumidos por incêndios?

Para esta mostra, corromper o saber historiográfico e expandir álbuns pessoais determinaram estratégias que municiam o debate contracolonial em curso. Por meio do leitmotiv da madrugada que estrutura o poema de Césaire, foi possível armar redes unindo artistas de diferentes origens, gerações e práticas – e, não menos importante, usar vizinhanças com o intuito de engendrar um florescimento multiespécie. "Minha gente", dirá Carmézia Emiliano, artista Macuxi cujo povo sempre soube tratar a natureza como sujeito de direito. Na pintura que leva esse título, mais de dois terços da tela são ocupados por uma revoada de borboletas que irrompem do humus da terra e sobrevoam a estreita faixa de um aldeamento. Fica a pergunta: o que podemos aprender da sua noção de "gente" que abraça viventes e biomas?

26.10 – 23.12.2023

Curadoria
Lisette Lagnado

Expografia: Tiago Guimarães
Design gráfico: ouieeee

Agradecimentos: André Pitol, Andrews Eleutério, Augusto Moura Filho, Fernanda SanSil (Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea), Galeria Central, Galeria Leme, Kleverson Elizario Facioli, Lillian Neves, Lorrane Sezinando (Fundação Biblioteca Nacional), Luciana Muniz, Millenium Transportes, Mônica Nador+JAMAC Jardim Miriam Arte Clube), Raquel Fernandes (Fundação Biblioteca Nacional), Tristan Rault

NO FIM DA MADRUGADA



No Fim da Madrugada

[At the end
of daybreak]

Lisette Lagnado

*From brooding too long on the
Congo I have become a Congo...¹*

Aimé Césaire

“At the end of daybreak” is taken from a verse in the *Notebook of a Return to the Native Land*, the first work by Martinican writer Aimé Césaire (1913–2008). This poem went through several editions between its beginning in 1935 and its 1956 definitive version and was soon acclaimed for its monumental lyricism. The verse inspired the curatorship of the exhibition, whose aim was to transpose to the Brazilian context the poetic subjectivity of a voice from the generation that founded the Negritude movement in the Antilles.

Following such thinkers as Lélia Gonzalez, the need to provide new narratives to fight “racism and sexism in Brazilian culture” has been increasingly mentioned. She would, however, question the use of the colonizer’s language herself. Thus, within a conceptual arc that at first only meant to address the use of photography as an instrument of domination, the exhibition began to examine all types of documentation. But how can we approach national amnesia if archives

and museums store the heritage of looted cultures, when they are not actually consumed by fires?

For this exhibition, the disruption of historiographical knowledge and the expansion of personal albums determined the strategies that feed the ongoing counter-colonial debate. Through the “daybreak” *leitmotif* that structures Césaire’s poem, it was possible to unite artists from different origins and practices – and, not least, to make bold associations that might foster the flourishing of multiple species. “My people”, says Carmélia Emiliano, a Macuxi artist whose people have always known that nature has inherent rights. It is the title of a painting, in which more than two-thirds of the canvas is filled by a flutter of butterflies bursting from the earth’s humus and flying over the narrow strip of a village. The question remains: what can we learn from her notion of “people”, which embraces living beings and biomes?

The end of daybreak is about time awareness, but also a figure of speech. As a metaphor, it evokes whatever comes after collusions under cover of darkness, and it embraces waves of indignation and anger. Among countless examples of manipulation and

intrigue, one can mention the burning of the archives on slavery, under the responsibility of Minister of Finance Ruy Barbosa, on May 13, 1891. *I nourished the winds, I unlaced the monsters*² – persistent denunciations by social movement activists are finally making Brazil confront institutions founded upon structural racism.

In this work of resignification, Pero Vaz de Caminha’s letter to His Highness The King of Portugal, in which he reported having “found” an expanse of inhabited land in 1500, becomes itself a record of extractivism and the gold rush in Brazil. The absence of iconographic documents on the invasion hence became Rosângela Rennó’s pretext for inventing the dialogues of her 2000 film *Vera Cruz*. According to the artist, the “old, scratched and worn-out image on the film” reinforces the gap between photographic documentation and fiction.

Throughout the exhibition, one may realize the way the absence of images and information favored the attribution of incomplete citizenship – take for example the forced anonymity in the data sheets of the plaster collection stored at El Museo Canario de Antropología (Las Palmas, Canary Islands). What would be the com-

mon ground of a Hindustan woman, a Rochet Island man and a Zanguebar boy? They appear to be “remarkable beings” just because they do not belong to whiteness. To create this 2019 series, Rennó uncovers the information gaps in one of the largest archaeological collections in the region. The artist takes busts meant to represent “different races of the world” and responds to the violence of “nameless” bodies by printing them on marble-textured paper, like a “skin” that bestows upon them the barest semblance of the grave, hence a right to memory (a “monument”).

A more radical methodology, however, is found in the composition of the project that bears the ironic “Universal Archive” title: the absence of a figure makes each entry in this invented inventory function as an image. *Almirante Negro* [Black Admiral], for example, describes the episode of a publisher who mistakenly replaced João Cândido’s portrait with the face of another Black sailor and compounded his error alleging “doubts about the true image [...]”. The image-text is therefore designed to question what is known about the hero who led the Revolt of the Lash³, as much as about any other Black body.



The scarcity of catalog sources in colonial museums, mainly on the origins of their heritage, would deserve a separate chapter. In Brazil, the negligence of public authorities has been endemic. Rennó made two albums in 2009 and 2013 to draw attention to unresolved files. She reproduced on the first one the back of the valuable photographs stolen from the Iconography Division of the National Library Foundation (FBN) and on the second one pages from the photographic albums left after the theft at the General Archive of the City of Rio de Janeiro (AGCRJ). The first album, named after the police investigation report, brings up the presence of a crime, but also absence as the essence of the photographic act; the second album’s title is the system created by Augusto Malta and his children to organize photographic documentation. From a Platonic perspective, the image of the album pages corresponds to a mere projection of the mind.

Archives and documents on coloniality must have their categories reconfigured if we want to surmise hypotheses and produce reversals of meaning. Artist and educator Bruno O., an active member of Acervo Bajubá, a “project recording memo-



ries of Brazilian LGBT+ communities”, chose to highlight the story of Marcos Puga, “a transvestite and plant thief”. The work on display is part of an ongoing investigation on cataloging, documentation and archive reorganization practices. Bruno considers other types of testimonies, recognition and activation of memories, places and bodies involved in gathering situated knowledge. He explains that “Marcos Puga’s case questions the reproduction of the epistemicide colonial operations responsible for the indexation of life within monolithic orders”. What was it like, under the Brazilian civilian-military dictatorship, to tell the story of a person whose only remains are material fragments... and rumors?

In his search for information, Bruno located a niece of Marcos Puga’s, who defended him when he was illegally arrested and tortured in 2001 after an anonymous tip. She says Marcos had been a baby left on her grandmother’s doorstep. A kind and beloved child, he found family care and, in turn, cared for his adoptive aunts and grandparents. His niece does not remember much about the fern thefts; she thinks it is a lie. She says that she knew he performed in a nightclub, but never saw any-

thing, not even a wig; he probably left everything somewhere else. She only knows that he shaved his body. Marcos disappeared in 2002, and she was contacted years later by a São Bernardo do Campo police team who had found human remains they supposed were his – since he had been adopted, no identification was possible.

**

There is no denying that images can mobilize public opinion and awaken it from torpor, indifference or ignorance. In the drawn-out demarcation process of the Yanomami Indigenous Land, the release of Claudia Andujar and Carlo Zacchini’s photographs played a fundamental role in raising awareness. Despite this historic achievement, however, ongoing invasion waves by miners and businessmen in search of gold and cassiterite, with the direct or indirect support of the State and the Armed Forces, keep causing social and environmental disasters due to contamination by mercury and other pollutants. In the Vermelho exhibition, we decided not to expose the victims and to highlight the seductive aesthetics of imperialism. The language of the gold rush assimilates typical codes of touris-

tic ads, with their (western movie!) chromatic scales and typography filled with subliminal messages. While Andujar's *Metals Ltda.* [Metals LLC] (1989) assembles a set of travel agency posters of Amazon charter flights, the scenes recorded by Zacquini are self-explanatory: in the heart of the Indigenous territory, you can see a tent belonging to the gold mining company and the helicopter runway. A photographer who has been a Consolata missionary since 1957 and moved to Boa Vista in 1965, he reveals that "the company owner was elected and re-elected a federal representative for the Roraima state and was known as the 'man with the golden gun'". This documentation work was conducted during a trip of the Action for Citizenship, at the invitation of Senator Severo Gomes, to investigate crimes against human rights on the Yanomami Indigenous Land. Its truthfulness constitutes irrefutable evidence of the ongoing genocides, whose national and international repercussions are meant to reverse or, at least, control situations of abuse.

That being so, how can artistic language abolish the rule of the lords?

Pastor Ventura Profana's research focused on the methodology of neo-

Pentecostal churches. She was educated in Baptist temples and claims to be a prophetess "of the abundance of Black, Indigenous and transvestite life". Composed after the liturgy of a true hymn to life (to "eternal life", no less), the music video for the song *Eu não vou morrer* [I am not going to die] (2020) evades the Lord to honor the female Orixás (Yabás). Profana's epiphanic release allows a vertiginous plunge into what has been the annihilation of ancestries, intelligences and utopias. One listens to a psalm praising people finally free from colonial policies of extermination, and one exults with the path from the furnace to the living waters in *Calunga, da Cruz à Encruzilhada* [Calunga, from the Cross to the Crossroads]. This work evokes intergenerational dreams and visions through a fabulous dialogue with matter (who does not want to learn how to fly?), ushering in the time of the Black trans women inside the white cube of the art "cathedral".

Profana explains in several statements that this Lord transcends religious order and must be projected onto other patriarchal figures (the landowner, the gun advocate, the patron saint...). It is her pastoral mission to invest the insurrectional





fury of peripheral bodies attacked by extractive capital against all the explicit and implicit patriarchy of a Brazilian state conceived through its enslavement history. The iron sculpture *Sentinela avançada, guarda imortal* [Advanced Sentinel, Immortal Guard] (2020) heralds the stormy encounter between the warrior lansã, materialized in the Senhor do Bonfim red satin ribbons, and the colonial poison that drips from the premises of *Christianity – beat it, evil grigri, you bedbug of a petty monk*⁴.

In the same room as Andujar, Zacquini and Profana, *Cultivo* [Tillage] and *Bancada* [Caucus] (2021), two photographs from the *Cotidiano* [Daily] series by militant transsexual artist and performer Vulcanica Pokaropa, expands the above agenda with the ongoing fight against the landowners' congressional faction, which protects agricultural companies known for their deforestation and invasion of protected areas.

**

The modern myth of a universal history spread by Europe appears in Clara Ianni's *Segunda Natureza* [Second Nature] (2023), filmed inside the Maastricht Lutheran Church (Neth-

erlands). The artist addresses the notion of capital accumulation (seeds, fibers, minerals...), uniting the themes of land exploitation and the exploitation of human labor. The result of the Christianized world, colonial extraction based its expansion on several separations. The split between (man's) body and spirit for greater control over Nature stems from Western modernity. The Protestant principle *Soli Deo gloria* ("Glory to God alone"), by which not even life has meaning outside this order, defines other divisions: between the clergy and common people, and between true devotion and false beliefs. Yet, although the film expresses the yearning for the landscape outside the Church's windows, it is at least an allusion to possibilities of regeneration through the qualities of interdependence and camaraderie.

Artist Eustáquio Neves's *Sete* [Seven] (2023) lends a new breadth to the Catholic religion. We have before us six photographic enlargements (photographic emulsion on cotton paper and oil painting) along with a digital copy from an original file of the author's first communion, now covered in countless layers of pigments and chemicals. From the depths of these nebulous surfaces, a Black boy draws our attention, wearing a white

short-sleeved shirt, dark shorts, ankle socks and black polished moccasins. Despite documenting an event, the image hides several other worlds. The result offers a diagnosis of the relations of power and domination that have always affected Afro-Brazilian citizenship. Several hands skillfully adjusted this small body to prepare it for the sacrament of the Eucharist and for the paper image to be proudly distributed among the maternal uncles. Placing the ethical status of photography under suspicion, Neves blurs his own portrait to display a torn childhood: the child's left hand holds an element of the imposed culture; his right hand, the instrument of his ancestral resistance.

Interestingly, popular memory holds ancestral knowledge and war strategy to be equivalent. After a trip to Angola in 2018, Ani Ganzala has researched the influence of botany on the Black Diaspora. Only an initiated look can apprehend the diversity of vegetation and identify the physical and spiritual healing possibilities of each species. Ganzala was certainly not indifferent to the story of the beatings inflicted by local resistance forces on Portuguese sailors with nettlespurge stalks. Even though no documentary evidence has been found on freed

slave Maria Filipa's, her actions during Bahia's independence process live in the Itaparica islanders' imagination. In this critical dimension of historically marginalized bodies, the Black feminism of artist-activists like Ganzala joins a growing chorus, along with studies aimed at recognizing Bahia's legacy in the formation of contemporary Brazil.

It is important to say that for Aimé Césaire *négritude*, a term that first appeared in the magazine *L'Étudiant noir* [The Black Student] in 1934, is a concept that is simultaneously literary and political. By reappropriating a racist term from the dominant colonizing language, he intends to promote Africa and its culture. A similar fate runs through the series of small black and red canvases on which André Vargas invents "his" Africanizations of the Brazilian Portuguese language. Mirroring Lélia Gonzalez's *pretuguês* ["Blacktuguese"], it is a somewhat surrealistic and random play on words that seeks to trace approximations through sounds: "*fomnologia*", "*preticado*", "*ilêitura*", "*caciqnificado*", "*perónimo*", "*sujeitupi*", "*pluhaux*"⁵. Like the image-filled Creole language, this speech emerges from the slave ship's hold to honor the linguistic branches



that encompassed more than 600 languages forcefully removed from the African continent.

**

“The end of daybreak” guides its sympathizers towards the birth of a day meant to be unique, not just any day. Preceding dawn, this space-time is simultaneously the middle and the beginning, night and day, a border where bodies cross, whether to fight or also to dance and become a crowd. Resistance to the plantations and their continuity in private property spanned the centuries asserting its *quilombola*⁶ wisdom – which is the origin of the ritualization of certain dates.

An artist engaged in the formal investigation of sculpture, Rebeca Carapiá has shown rare caution among the artists of her generation, in her way of bypassing sacred contents of black spirituality and eluding religious figuration. For this exhibition, she revisited a photographic essay she produced in 2018, which could not be developed without prior problematization: given an evident folkloric bias, how could she overcome the exotic effect inherent to the representation of a tradition?



Quem tem medo de assombração? (As Caretas do Mingau) [Who's afraid of hauntings? (Mingau's grimaces)] is inspired by the women's procession that fills the streets of Saubara, in the Bahia Reconcavo, and begins every year in the early morning of July 2 to celebrate the struggles of 1822-23. Carapiá has decided to confront the genre of ethnographic documentation by proposing an immersive experience. She draws our attention to the recurrence of what we could call a “theatre of apparitions”⁷. These are artistic installations that invoke (and awaken!) personalities, “dead people who are not gone forever” (*Bonaventure Soh Bejeng Ndikung*). As immaterial as it is enchanted, the ghost returns to claim his right to memory, the imaginary fold that joins being and non-being. In other words: remembering the expulsion of the Portuguese colonizer means not letting the dead die.

André Vargas's masks complement this dissident perspective on the place of fear in the social imagination of whiteness. *At the end of daybreak, the morne forgotten, forgetting to erupt*⁸. In *O Terror da Sul* [The South Terror] (2018-19), the artist refers to the introjection of racism and its rela-

tionship with social classes, more specifically the division of Rio's cultural scene that separates the populous suburbs in the Baixada Fluminense neighborhoods from the so-called "Zona Sul" (the Southern District). His masks address the costumes used in the Clovis tradition (from the English word "clown"), whose groups are made up of masked men roaming the streets dressed as "*bate-bola*". As in the "Caretas" (Grimaces) demonstration, joy and terror characterize customs in Bahia and Rio de Janeiro. Identity issues concern the preservation of traditional practices, especially in communities based on oral transmission. One should bear in mind that the Register of Cultural Assets of Intangible Nature was only created in 2000 by a decree from the National Historical and Artistic Heritage Institute (Iphan).

The Rio de Janeiro samba institutions (the Cacique de Ramos carnival group is always mentioned) are one of the assets in the Iphan collection. Yet beyond its ethnographic interest, one should pay attention to forms of recording bodies that relinquish the division of the Christian world and reaffirm their plenitude by parading in the urban public space.

Alair Gomes's *Carnival* photo essay (1967-68) is part of the artist's thematic interest that continued throughout the following decade. Now, in this set of images, filled with Pasolinian reminiscences, the revelers do not belong to the aesthetic universe of the "*bate-bolas*". Here, it is important to highlight a sequential (almost cinematic) quality based on the observation of body language, raised arms or twisted breasts, with a strong pagan connotation, a kind of celebration of a harvest festival. Unlike the ethnographic look, participants and observers are mingled.

The photographs are arranged on a horizontal plane, a device that counters the reverence for the religious icon on the wall. A top to bottom look at the series reminds us of a material that might be in the editing process and reconnects Gomes with mass communication, i.e. the printmaking medium. For André Pitol, one of the main scholars of Alair Gomes' relationship with the American scene, the artist's photographic interventions in the graphic field (newspapers, magazines, posters, etc.) still lack contextualization, and were eclipsed by a fixation of critical essayists on images with more clearly homoerotic content.





While playful bodies punctuate several works in the exhibition, it is in Vulcanica Pokaropa's *Mambembes* [Carnies] series (2022), that their protagonism takes on an interpretation inseparable from the darkness of dawn. A transvestite and circus artist for Cia Fundo Mundo, Pokaropa was raised and received her Confirmation upstate São Paulo, a region dominated by monoculture (soy and eucalyptus) and agribusiness. The word "*mambembe*" refers to an artistic expression that plays with its derogatory connotation ("inferior", "poorly done"). These records intend to boost the precarious visibility of the LGBTQIAP+ population in the circus world, and certainly also in theater and performance.

Next comes Sala Antonio, at Vermelho, where Yhuri Cruz presents his short film *O Túmulo da Terra* [The Tomb of the Earth] (2021). Imbued with the dark and unsettling rhythm of a nightmare, the film is entirely shot in black and white and takes us to a tropical landscape where we follow the journey of a man haunted by his subjectivity. As is usual in expressionist language, the work conveys a mix of anguish and dread. What could seem like a fantastic setting is actually a place that houses the ruins of

a sugar mill from Imperial Brazil, with the Laundry of the enslaved. From this perspective, it is interesting to see how the artist subverts the European canon into Afrofuturism through an identity-based dramaturgy involving Black protagonists. The fear of death haunts the *Flash do Espírito* [Flash of the Spirit] granite sculptures, inspired by Robert Farris Thompson's book. Engraved on tombstones, the dominant image is the drawing of the smile filled with white teeth, which is also a mask and a grimace that return a fraction of the afterlife... made motionless by the photographic act.

**

Last but not least, Vermelho's façade features a counter façade designed by Tiago Guimarães. Definitely the longest wall expanse in the gallery, the front of the building incorporates six wooden batten structures that present its backside. An architectural gesture of almost simple assertiveness: maintaining that there is no neutrality, even in the design of the container, the habitat or the combat tank; everything has its reverse and its bottom. Every hidden version a counter version. Inversion, contravention and vice versa. At the police station, Marcos Puga is still reported

missing; at Vermelho, his remembrance involves taking care of some stolen ferns (and some gossip, as we learned!). Here's to another wish of the exhibition: to fabulate together.

English version: Alberto Dwek

1- Aimé Césaire, Notebook of a Return to the Native Land. Translated by Clayton Eshleman & Annette Smith.

2- Aimé Césaire, Notebook of a Return to the Native Land. Translated by Clayton Eshleman & Annette Smith.

3- On November 22, 1910, João Cândido Felisberto led a naval mutiny against the inhumane treatment of Afro-Brazilian sailors, who were frequently whipped on the orders of white officers despite the practice's ban in most other countries and the rest of Brazil. (Translator's note)

4- Aimé Césaire, Notebook of a

Return to the Native Land. Translated by Clayton Eshleman & Annette Smith.

5- Untranslatable words. The trick is to join parts of different words to produce a recognizable, albeit nonexistent expression. "Sujeitupi", for example, joins "sujeito" (subject) to "tupi" (a Brazilian tribe). (Translator's note)

6- Quilombo is a term of African origin to designate a community of freed or runaway slaves, or their descendants. It is a territory of resistance and its dwellers are called quilombolas. (Translator's note)

7- Just to mention two recent installations, see Sumidouro – Wata Go Lef Stone [Da perpetuidade do àkàrà através dos oceanos] e Sumidouro n.2 – Diáspora Fantasma, by Diego Araujá and Laís Machado, and Floresta de Infinitos, by Ayrson Heráclito and Tiganá Santana.

8- Aimé Césaire, Notebook of a Return to the Native Land.

9- A fanciful disguise, typical of the suburbs during Carnival. (Translator's note)







Tiago Guimarães
Contrafachada

2023

dimensões variáveis [variable
dimensions]

Sarrafos de madeira, tinta látex e
ferragens sobre arquitetura
[Wooden battens, latex paint and
hardware on architecture]



Rosângela Rennó

Vera Cruz

2000

44'

Vídeo monocanal, cor, som,
resolução 720 x 480

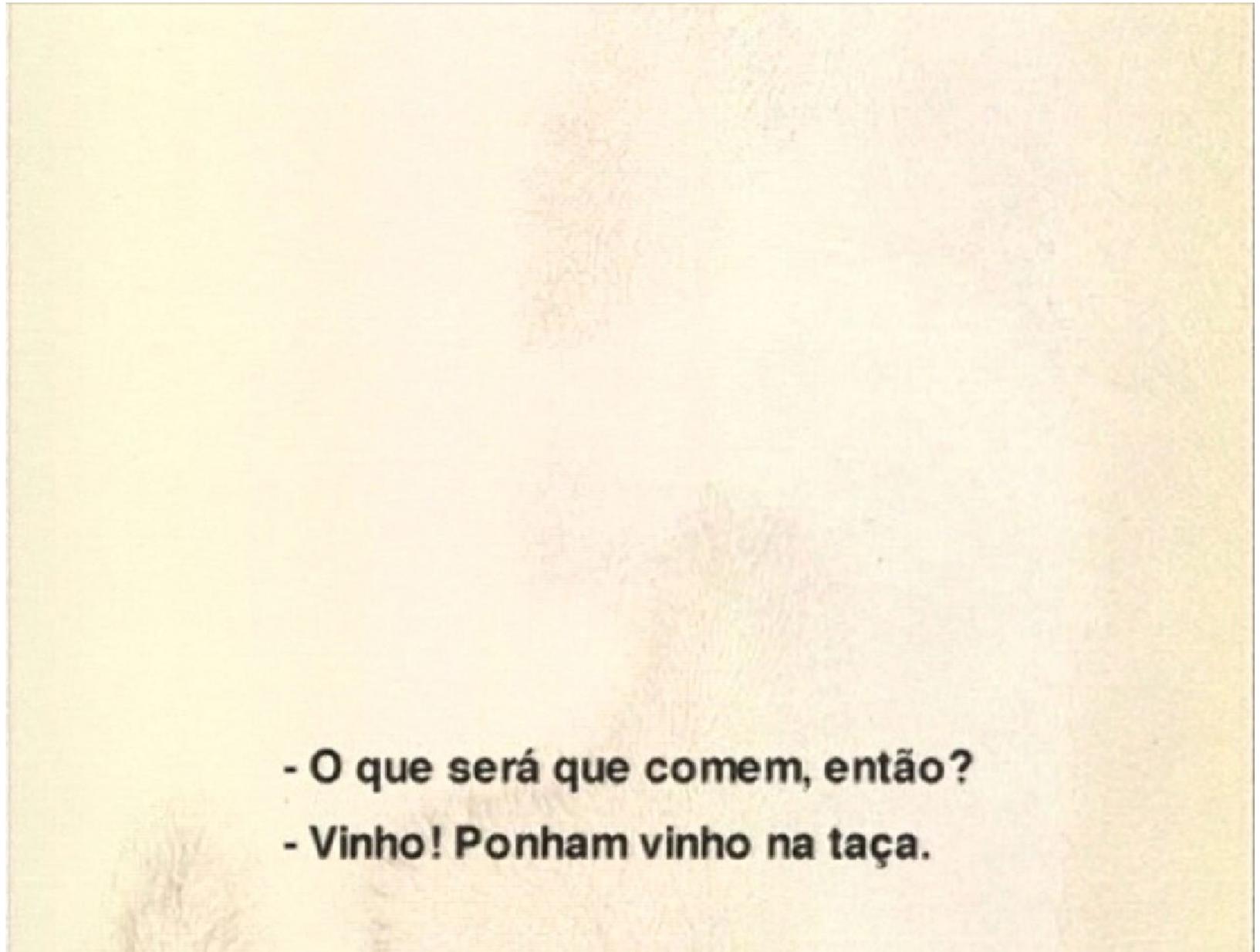
[Single channel video, color, sound,
resolution 720 x 480]

Concepção e direção
Creation and direction:
Rosângela Rennó

Assistência de direção
Director's assistant
Marilá Dardot

Edição
Editing
Fernanda Bastos

Som
Sound
Ivan Capeller



- O que será que comem, então?
- Vinho! Ponham vinho na taça.

São muitos...
Estão empunhando os arcos...

- Acho que tem uns duzentos deles aqui.
- Vê? Eles pedem que se afastem de nós.

Não tenho nada aqui para oferecer.
Acabou! Querem tudo...

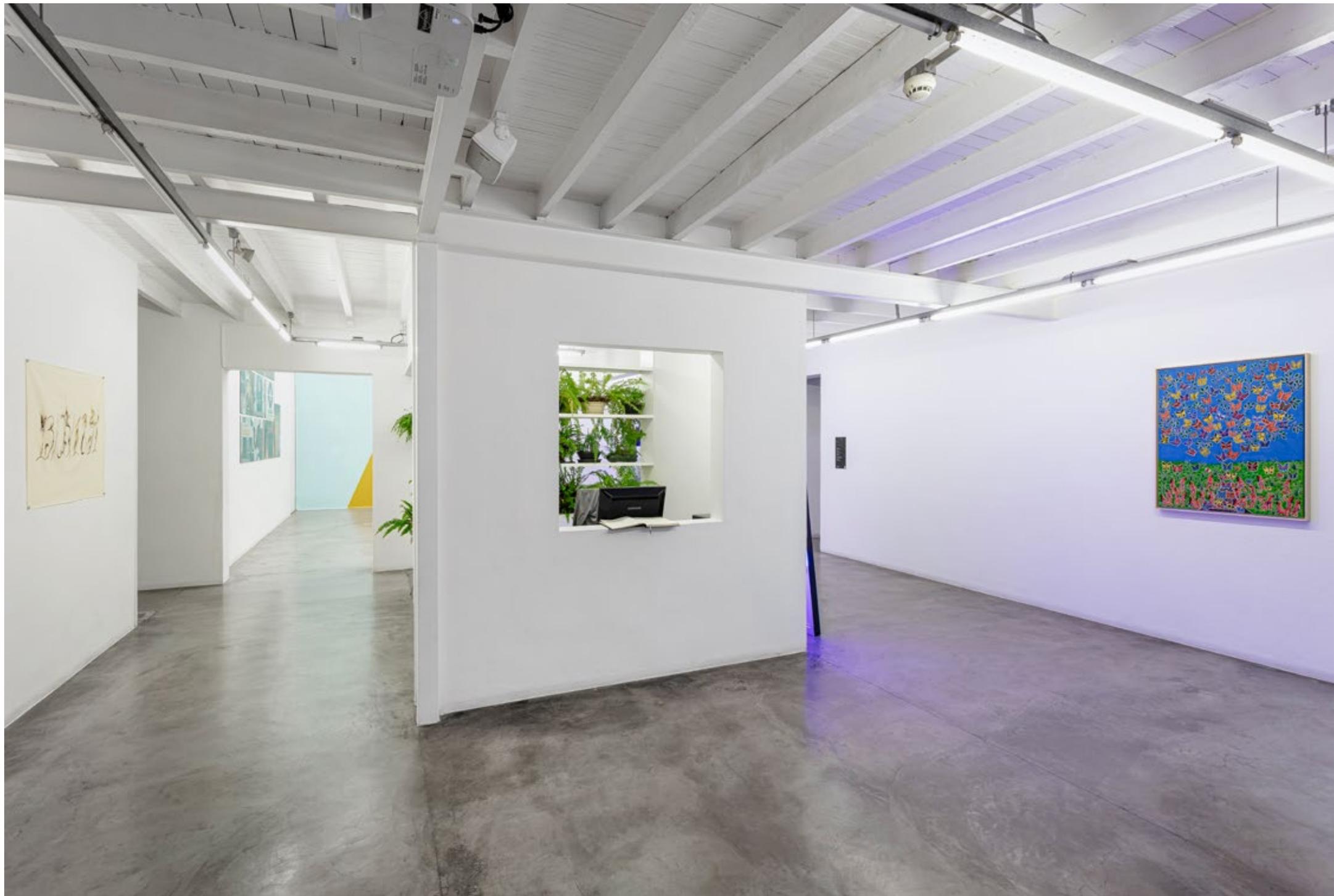
- Que beijos...
- Viu a pintura no corpo daqueles ali?

This is marzipan. It's sweet.

**And food?
Take them to that table.**

**- What do they eat, then?
- Wine! Put wine in the goblet.**

**Look! He keeps the rosary
around his arm and points inland.**





André Vargas

Ruy Barbosa
2022

82cm x 105 cm
Pirógrafo em algodão cru
[Pyrograph on raw cotton

Carmézia Emiliano

Minha Gente

2018

100 x 80 cm

Óleo sobre tela
[Oil on canvas









bruno o. + Acervo Bajubá

Métodos de desqualificação de acervos

2021-2023

Samambaias roubadas, ficha catalográfica e recortes de jornais
[Stolen ferns, catalog card and newspaper clippings]



Inteligentes, não dormem pra valer





Claudia Andujar

da série Metais Ltda.

1989

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 315 gr Photo Rag Baryta paper]



Claudia Andujar

da série Metais Ltda.

1989

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 315 gr Photo Rag Baryta paper]



Claudia Andujar

da série Metais Ltda.

1989

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 315 gr

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 315 gr Photo Rag Baryta paper]



Carlo Zacquini

Monumento ao garimpeiro pichado pelos próprios, Boa Vista
1985

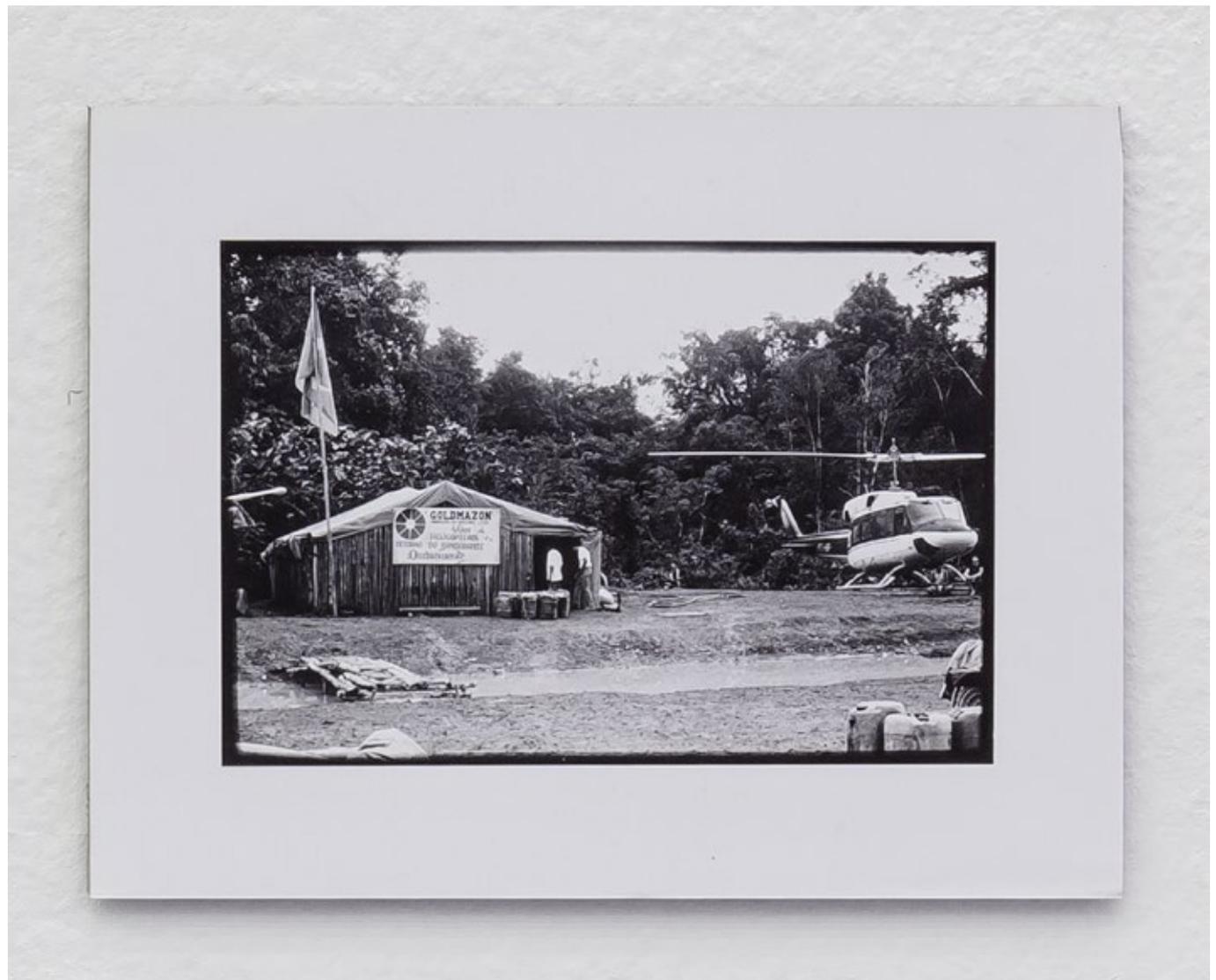
24 x 30 cm
Ampliação analógica
[Analog print]



Carlo Zacchini

Monumento ao garimpeiro pichado pelos próprios, Boa Vista
1985

24 x 30 cm
Ampliação analógica
[Analog print]



Carlo Zacchini

Pista de pouso Paapiú

1989

18 x 24 cm

Ampliação analógica

[Analog print]

Carlo Zacquini

Calha Morte

1989

24 x 18 cm

Ampliação analógica

[Analog print]







Vulcanica Pokaropa

Bancada, da série Cotidiano

2021

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Vulcanica Pokaropa

Cultivo, da série Cotidiano

2021

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]





entre as mortas não devia procurar



Ventura Profana

Eu não vou morrer
2020

Instalação
[Installation]





Ventura Profana & Rebeca Carapiá

Sentinela avançada, guarda imortal

2020

125 x 65 x 18 cm

Escultura fundida em ferro, com 3000 fitas de “Lembrança da Bahia Sem Senhor”, consagrada em ritual com Rebeca Carapiá, durante a residência Vila Sul, Goethe Institut Bahia.

[Sculpture cast in iron, with 3000 ribbons of “Remembrance of Bahia Without Lord”, consecrated in a ritual with Rebeca Carapiá, during the Vila Sul residence, Goethe Institut Bahia]









Eustáquio Neves

Sem título - da série A última comunhão
1998

160 x 97 cm

Impressão digital em Hahnemühle Bamboo 290gr
[Digital printing on Hahnemühle Bamboo 290g]





Eustáquio Neves

Sem título - da série Sete

2023

162 x 67 cm

fotopinturas feitas com tinta a óleo sobre papel de algodão
[photopaintings made with oil paint on cotton paper]





Eustáquio Neves

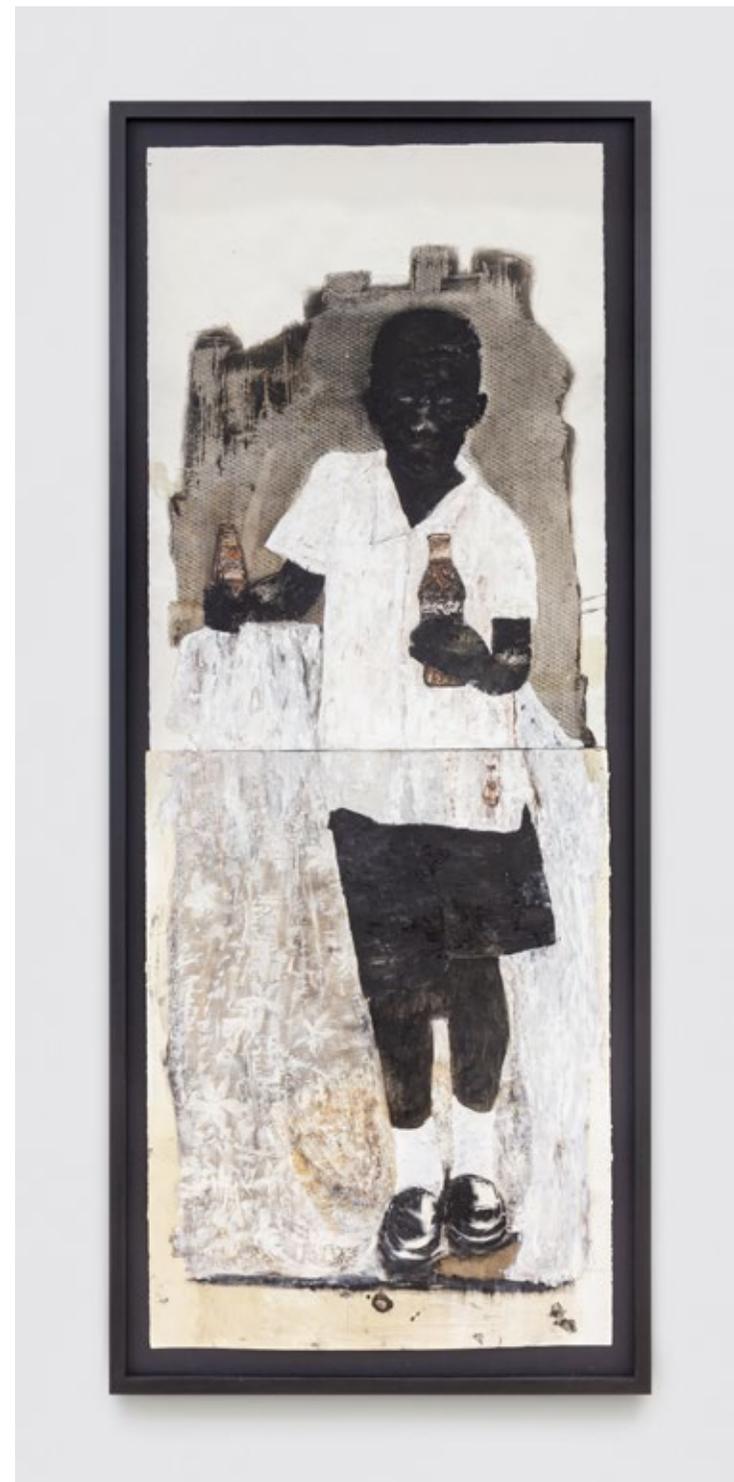
Sem título - da série Sete

2023

162 x 67 cm

fotopinturas feitas com tinta a óleo sobre papel de algodão

[photopaintings made with oil paint on cotton paper]





Eustáquio Neves

Sem título - da série Sete

2023

162 x 67 cm

fotopinturas feitas com tinta a óleo sobre papel de algodão

[photopaintings made with oil paint on cotton paper]





Ani Ganzala

Ancestras

2022

100 x 80 cm

Tinta acrílica sobre tela
[Acrylic paint on canvas]



Ani Ganzala

Um Rio Chamado Oxum

2023

190 x 165 cm

Acrílica sobre tela, renda, miçangas e fitas de cetim
[Acrylic on canvas, lace, beads and satin ribbons]







Ani Ganzala

Magia Preta
2022

70 x 120 cm
Acrilica sobre tela
[Acrylic on canvas]





Ani Ganzala

Aruanda

2023

270 x 300 cm

Acrílica sobre tela

[Acrylic on canvas]

57.
douaniers anges qui montez aux portes de l'écume la garde des
prohibitions

58.
je déclare mes crimes et qu'il n'y a rien à dire pour ma défense.
Danses. Idoles. Relaps. Moi aussi

59.
J'ai assassiné Dieu de ma paresse de mes paroles de mes gestes de
mes chansons obscènes

60.
J'ai porté des plumes de perroquet des dépouilles de chat musqué
J'ai lassé la patience des missionnaires
insulté les bienfaiteurs de l'humanité.
Défié Tyr. Défié Sidon.
Adoré le Zambeze.
L'étendue de ma perversité me confond!

61.
Mais pourquoi brousse impénétrable encore cacher le vif zéro de
ma mendicité et par un souci de noblesse apprise ne pas entonner
l'horrible bond de ma laideur pahouine?

62.
vum rooh oh
vum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
vum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier les raz-de-marée
vum rooh oh
à empêcher que ne tourne l'ombre
vum rooh oh que mes cieux à moi s'ouvrent

57.
anjos aduaneiros que montais às portas da espuma a guarda das
proibições

58.
declaro meus crimes e não há nada a dizer em minha defesa.
Danças. Ídolos. Relapso. Eu também

59.
Assassinei Deus com minha preguiça minhas palavras meus ges-
tos minhas canções obscenas

60.
Vesti plumas de papagaio peles de gato almiscarado
Esgotei a paciência dos missionários
insultei os benfeitores da humanidade.
Desafiei Tiro. Desafiei Sidon.
Adorei o Zambeze.
A extensão da minha perversidade me confunde!

61.
Mas por que selva impenetrável ocultar ainda o zero redondo da
minha mendicidade e por um prurido de falsa nobreza não entoar
o horrível salto da minha feiura pauína?

62.
vum rooh oh
vum rooh oh
para encantar as serpentes para conjurar os mortos
vum rooh oh
para obrigar a chuva para contrariar os maremotos
vum rooh oh
para impedir que gire a sombra
vum rooh oh que os meus céus para mim se abram





Clara Ianni

Segunda Natureza

2023

11'34"

Vídeo. Cor e som

[Video. Color and sound]









Vulcanica Pokaropa

Faquiresa - da série Mambembes
2023

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g
[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Vulcanica Pokaropa

Sem título - da série Mambembes

2022

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Vulcanica Pokaropa

Sem título - da série Mambembes

2022

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Vulcanica Pokaropa

Sem título - da série Mambembes

2022

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Vulcanica Pokaropa

Sem título - da série Mambembes

2022

60 x 90 cm

Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemühle Matte Fibre 200g

[Mineral pigment ink printing on Hahnemühle 200 gr Matte Fibre paper]



Rosângela Rennó

Almirante Negro – Da série Vulgo/

Pirelli, 1999,

do Projeto Arquivo Universal, 1992–
1998–1999

77 x 62 cm

Impressão pigmentada sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 gr
[Pigment printing on Hahnemühle Photo Rag 308 gr paper]

O aniversário da *Revolta da Chibata* está sendo marcado por um irônico equívoco envolvendo a publicação do depoimento inédito, prestado secretamente pelo *Almirante Negro*, durante a ditadura militar. Por tratar-se do único herói negro no Brasil com rosto conhecido, o livro pretendia dar ênfase ao seu retrato e à sua assinatura, estampando-os na capa. No entanto, o rosto que foi reproduzido é de outro marinheiro. Familiares, historiadores e companheiros de luta não perdoam o erro porque, segundo eles, não faltam fotos do herói. A editora, entretanto, se defende alegando que ainda há dúvidas sobre a verdadeira imagem do marinheiro, morto aos 89 anos. Em grande parte, diz, porque a repressão tentou apagar o rosto dele.

Rosângela Rennó

Wetbag, 1998-1999 - Da série Vulgo/

Pirelli, 1999,

do Projeto Arquivo Universal, 1992-
1998-1999

77 x 62 cm

Impressão pigmentada sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 gr
[Pigment printing on Hahnemühle Photo Rag 308 gr paper]

Todos os dias, X., um policial de nível médio, branco, grisalho e barrigudo, saía de sua casa num subúrbio de classe média em direção ao quartel da polícia, onde extraía confissões de negros por meio de tortura. Ele era particularmente adepto do uso do *saco molhado*, técnica que consistia em enfiar um saco de tecido na cabeça da vítima, levando-a à beira da asfixia, sucessivas vezes. Sua história chamou a atenção de todo o país, em parte por causa das fotografias dos interrogatórios em que aparecia demonstrando sua técnica e em parte porque, até ser convocado para depor, ele era apenas um desconhecido. X. jamais teve um apelido como W.Y. que, conhecido como *Mal Principal*, comandou uma unidade inteira de assassinos mas jamais fora fotografado fazendo algo mais comprometedor do que torcer as mãos.



Rosângela Rennó

[não identificado], homem da Ilha
Rochet, Rio de Janeiro - da série
Seres Notáveis do Mundo 2014-2021
2021

80 x 58 x 3,5 cm

Impressão em tinta pigmentada sobre papel marmorizado feito à
mão e moldura em madeira com placa de identificação em metal.

[Printed in pigmented ink on handmade marbled paper and wooden
frame with metal nameplate.]





Rosângela Rennó
[não identificado], menino de
Zanguebar – da série Seres Notáveis do
Mundo 2014–2021
2021

71 x 56 x 3,5 cm
Impressão em tinta pigmentada sobre papel marmorizado feito à
mão e moldura em madeira com placa de identificação em metal.

[Printed in pigmented ink on handmade marbled paper and wooden
frame with metal nameplate.]





Rosângela Rennó

[não identificada], mulher do Industão

– da série Seres Notáveis do Mundo

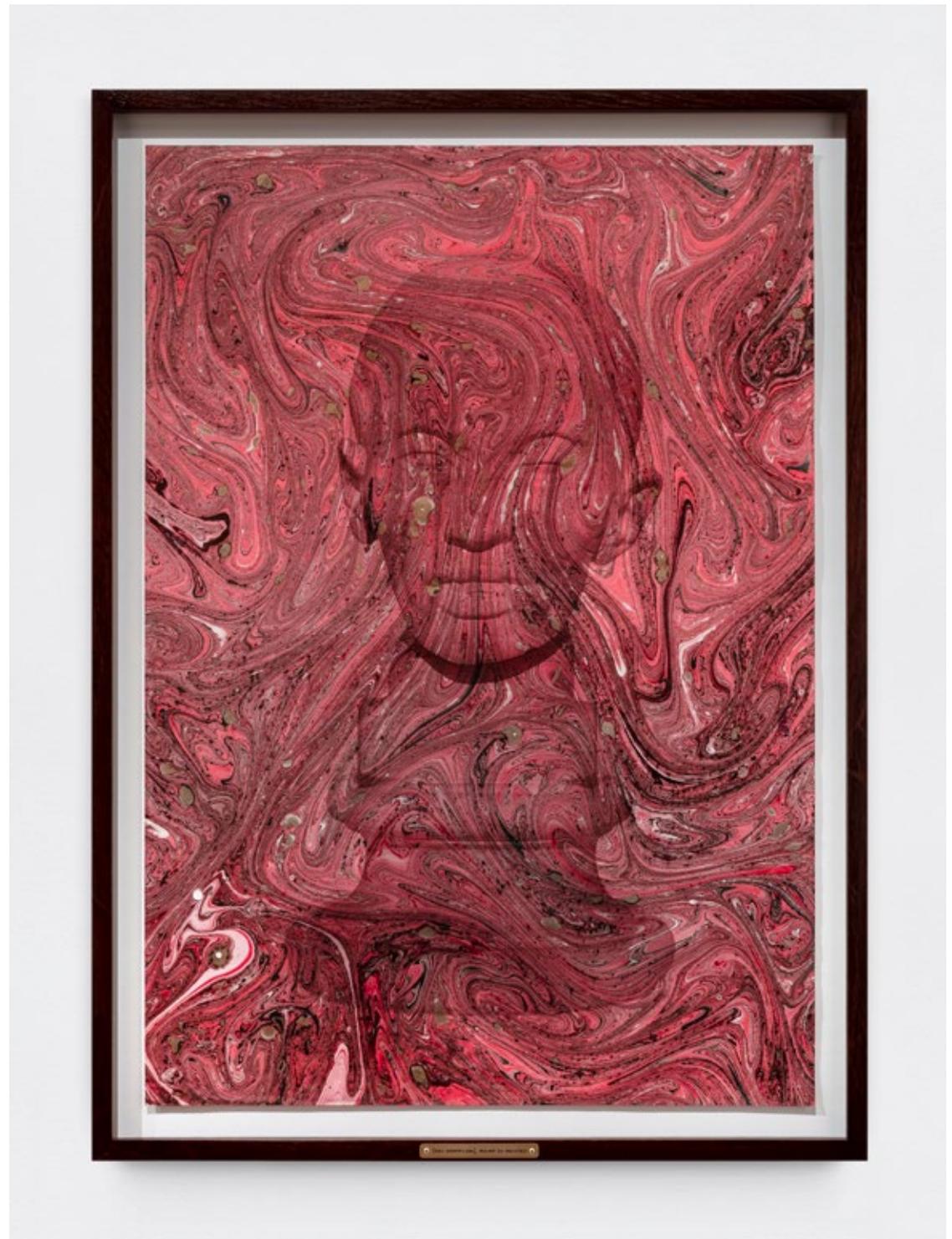
2014–2021

2021

71 x 56 x 3,5 cm

Impressão em tinta pigmentada sobre papel marmorizado feito à mão e moldura em madeira com placa de identificação em metal.

[Printed in pigmented ink on handmade marbled paper and wooden frame with metal nameplate.]







Rosângela Rennó

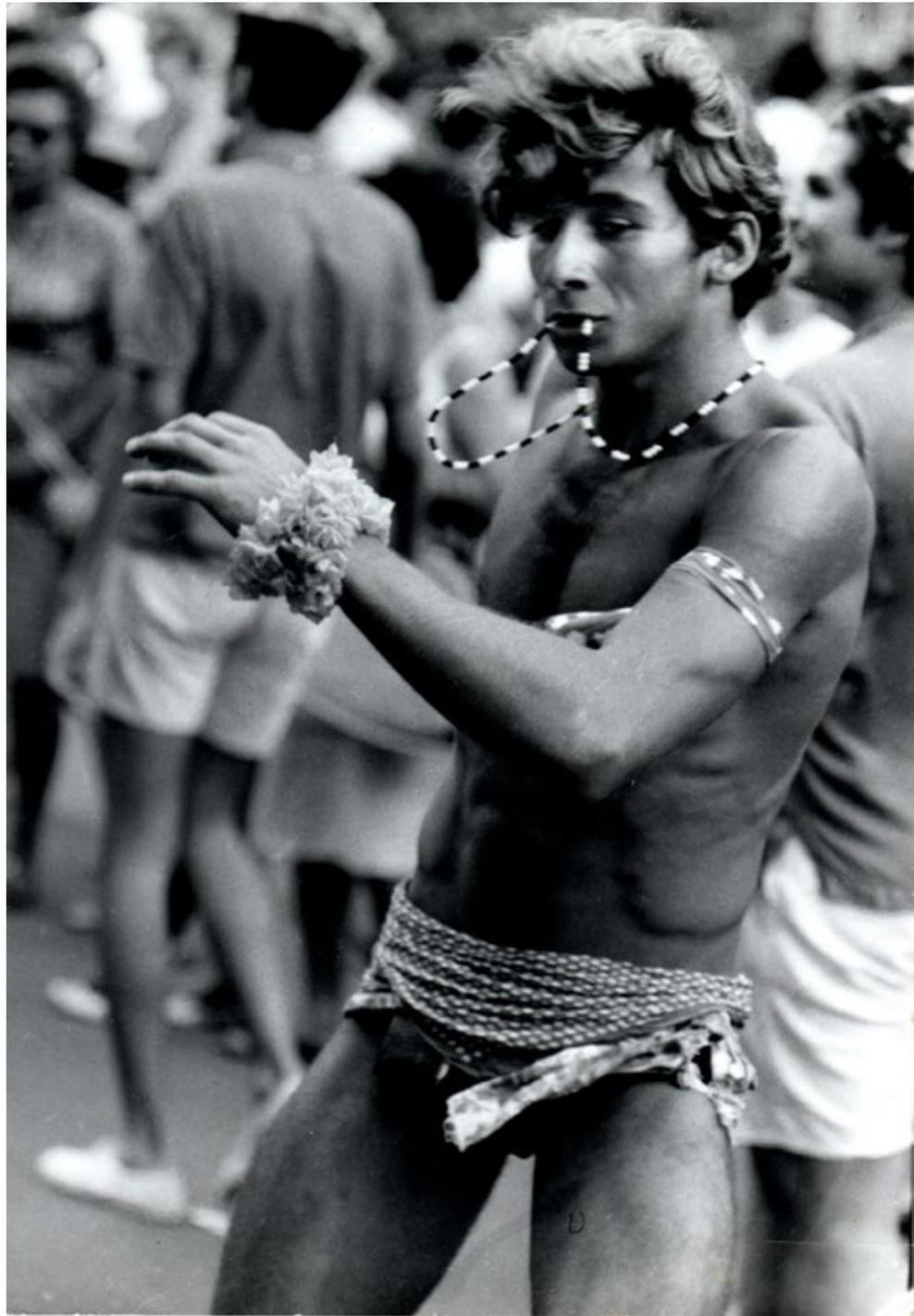
2005 – 510117385 – 5

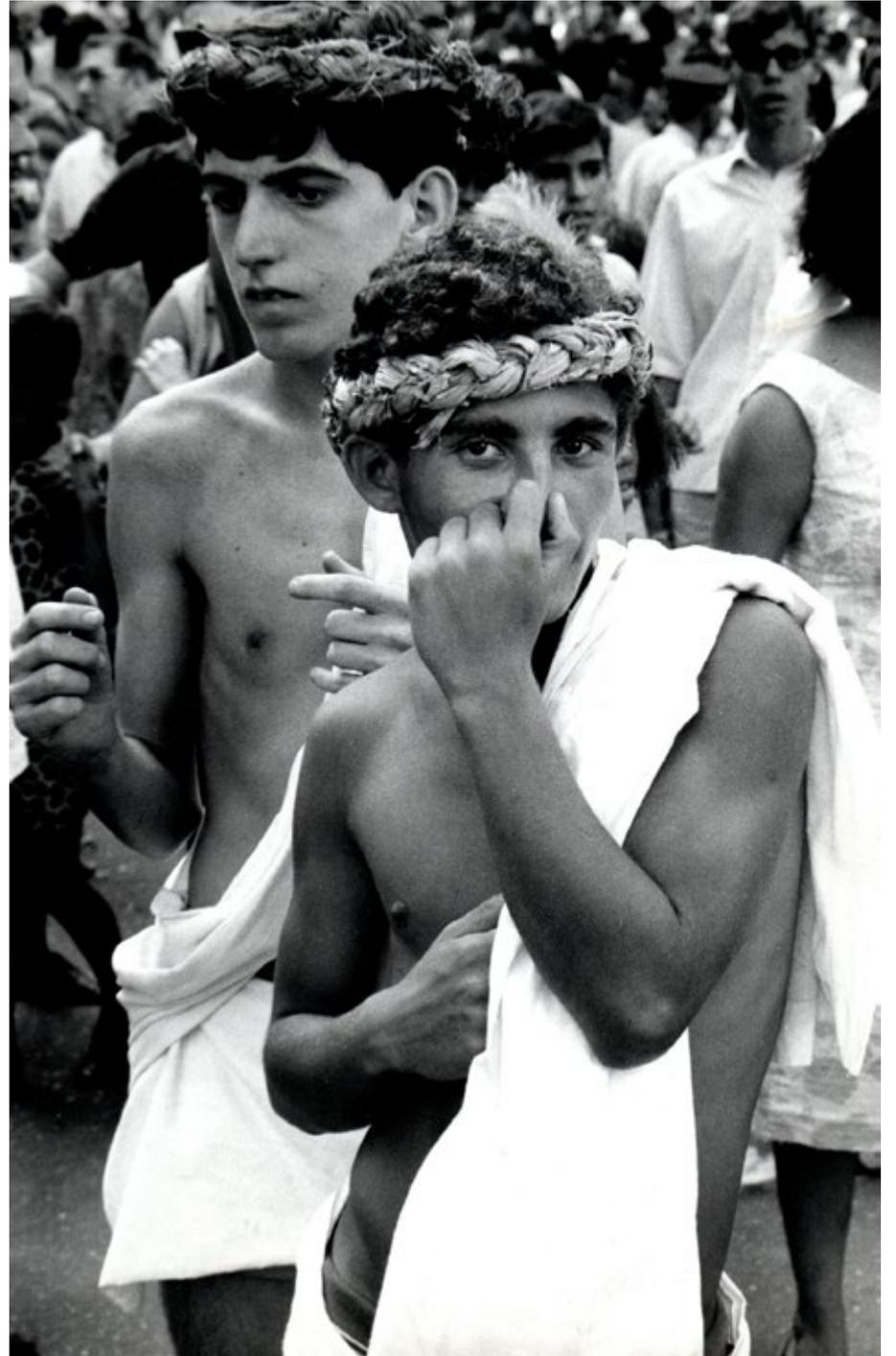
2008

47 x 60 x 5 cm caixa fechada [closed box]

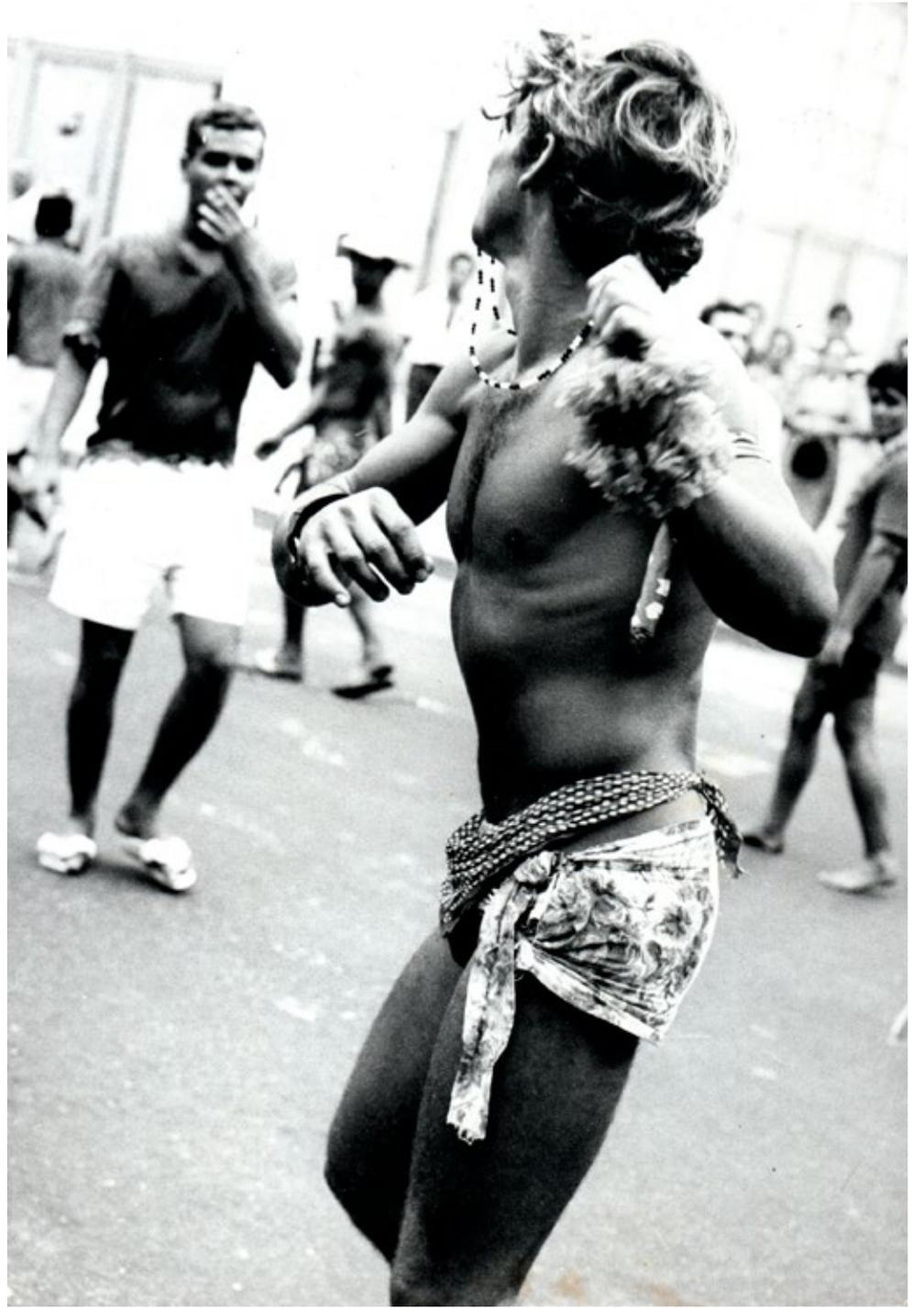
50 pranchas impressas em papel Innova Digital 315gr em caixa recoberta com couro e forrada com papel marmorizado
[50 boards printed on 315g Innova Digital paper in a box covered with leather and lined with marbled paper]

















Alair Gomes

Carnaval

1967-1968

27 fotos - várias medidas [27 photos - various measures]

Impressões analógicas

[Analog prints]



Yhhuri Cruz

O Túmulo da Terra

2021

11'29"

Vídeo Full HD. P&B e som

[Full HD video. B&W and sound]





PRETORADA APRESENTA
ALMEIDA DA SILVA · ALEX REIS · CAJU BEZERRA · JADE MARIA ZIMBRA

O TÚMULO DA TERRA

UM FILME DE
YHURI CRUZ



Yhhuri Cruz

O Túmulo da Terra

2021

Direção, roteiro e edição

Directed, written and edited by

Yhuri Cruz

Elenco

Cast

Almeida da Silva, Jade Maria Zimbra, Caju Bezerra,
Alex Reis e Yhuri Cruz

Câmera

Clara Cavour, Yhuri Cruz e Rodrigo D'Alcântara

Trilha

Score

Julius Eastman's 'Evil Nigger'

Edição de Som

Sound Edting

Yhuri Cruz

Produção

Produced by

Yhuri Cruz e Alex Reis

Apoio

Support

Escola de Artes Visuais do Parque Lage,
Valéria Adalgiza e Antonio Carlos

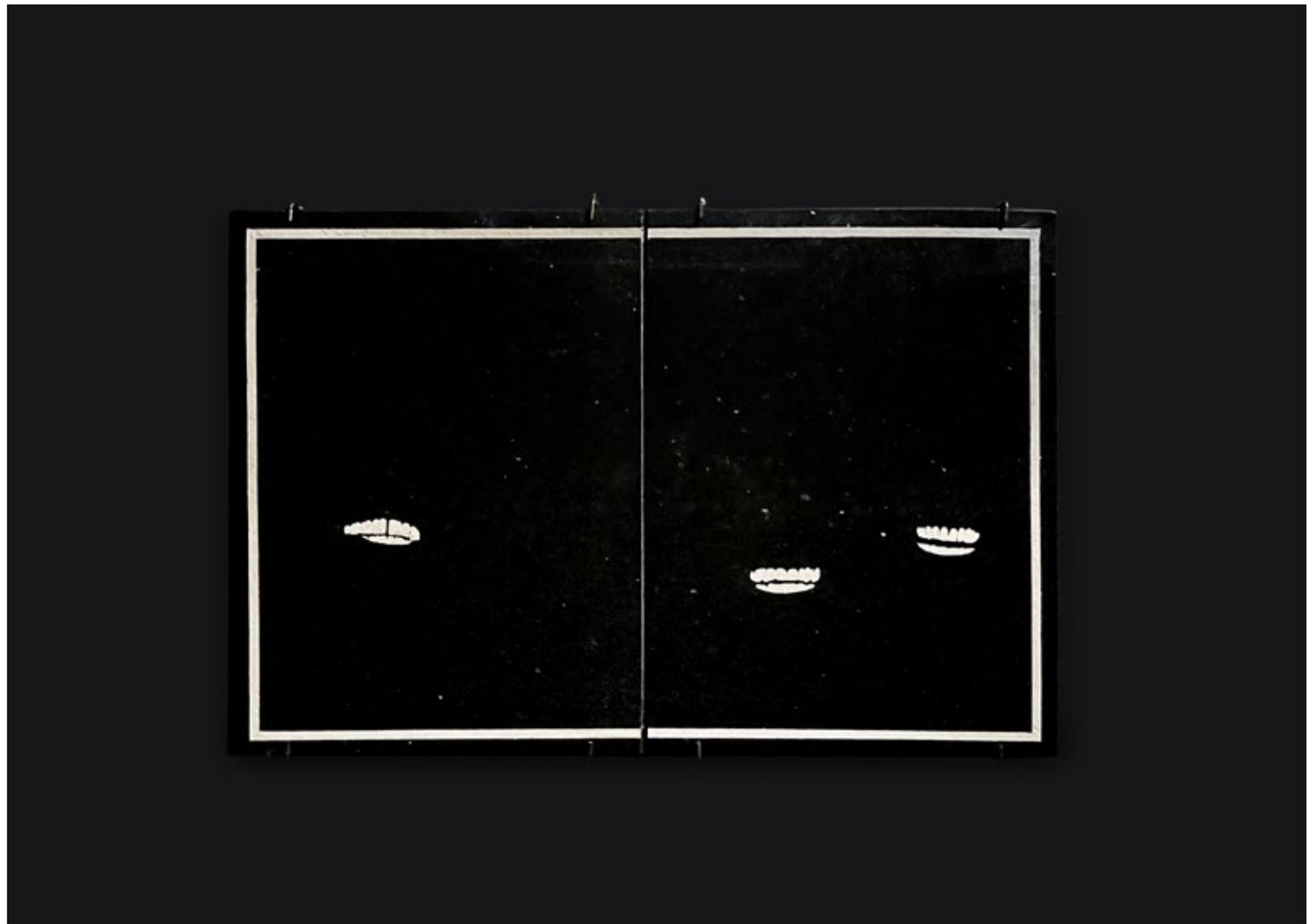
Poster

impressão offset adesivada em chapa de MDF frente/verso

offset printing applied on MDF sheet front/back







Yhuri Cruz

Flash do Espírito

2023

50 x 100 cm

Tinta PVA sobre granito, gravado com jato de areia

[PVA paint on granite, sandblasted]



crucificado
literatura
cajón
sentimiento
tecnología
objetivo
ferónome
sujete
vocalivo
lexico
flumen





André Vargas

Chaves para Marcos, Lélia, Nei, Caetano e Altaci
2023

40 x 40 cm cada parte de 24 [each part of 24]
PVA e acrílica sobre algodão cru
[PVA and acrylic on raw cotton]

CACIONIFICADO

LINGUÍSTINGA

CACIONO

SINGULAROYÉ

SINTAXÉ

VEREBÓ

SEMIANTIQUEIRA

TEMIINÓLOGIA

OBPAJÉTO

ILÉITURA

PRETICADO

MORFOLOCIFÁ

PERÓNOME

SUTEITUPI

CACIONIFICANTE

NEGRAMÁTICA

FOHNOLOGIA

FUTUROOPRETOÉRITO

VÓCATIVO

LEXICÓ

PLUHAUX

ADJUNTÓ

FOMNÉTICA

PRETOSICÃO



André Vargas

0 Terro da Sul

2023

45 x 22 x 8 cm cada parte de 9 [each part of 9]

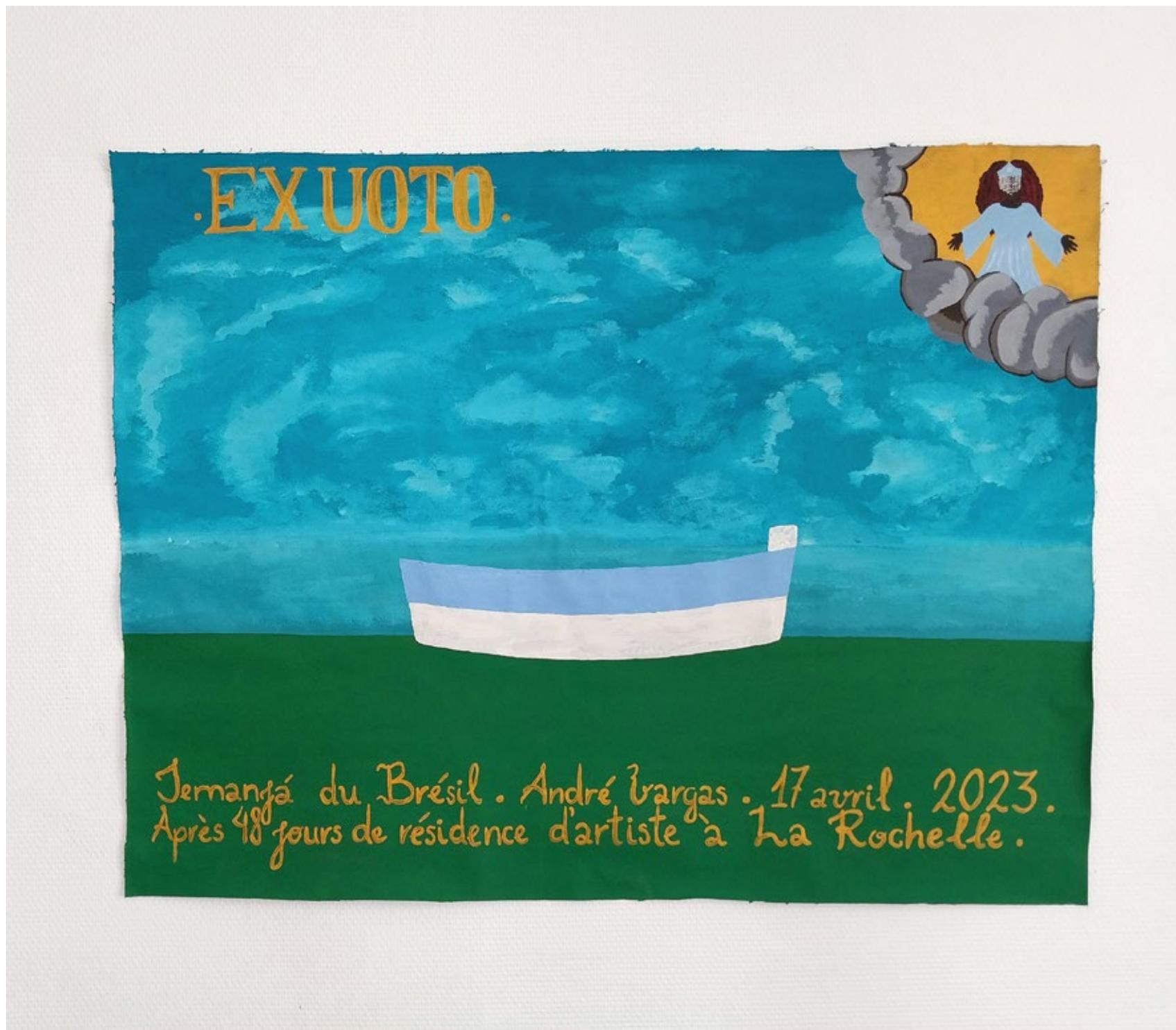
PVA sobre máscaras em TNT e lona de nylon.

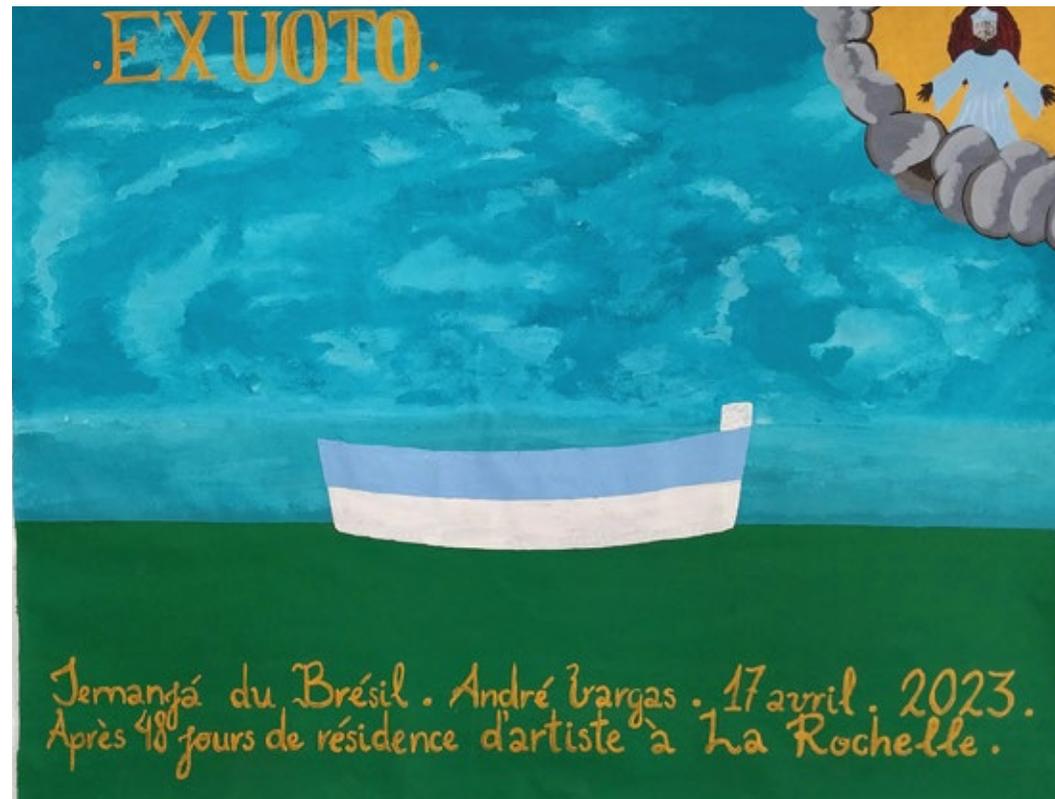
[PVA on TNT and nylon canvas masks.]

André Vargas

Ex-voto
2023

73 x 94 cm
Tinta acrílica sobre algodão cru
[Acrylic paint on raw cotton]





Autor desconhecido

Saphir

1741

Chapelle des marins de la cathédrale
Saint Louis à La Rochelle, France





Rebeca Carapiá

Quem tem medo
de assombração?

(As caretas do mingau)
2023

Instalação composta por 5 impressões
fotográficas UV em tecido canvas, luz
dimerizada e som stereo

[Acrylic paint on raw cotton][Installation
consisting of 5 UV photographic prints
on canvas fabric, dimmable light and
stereo sound]



VERMELHO

Rua Minas Gerais, 350
01224 010
São Paulo, Brasil

galeriavermelho.com.br
+55 11 3138 1524
info@galeriavermelho.com.br