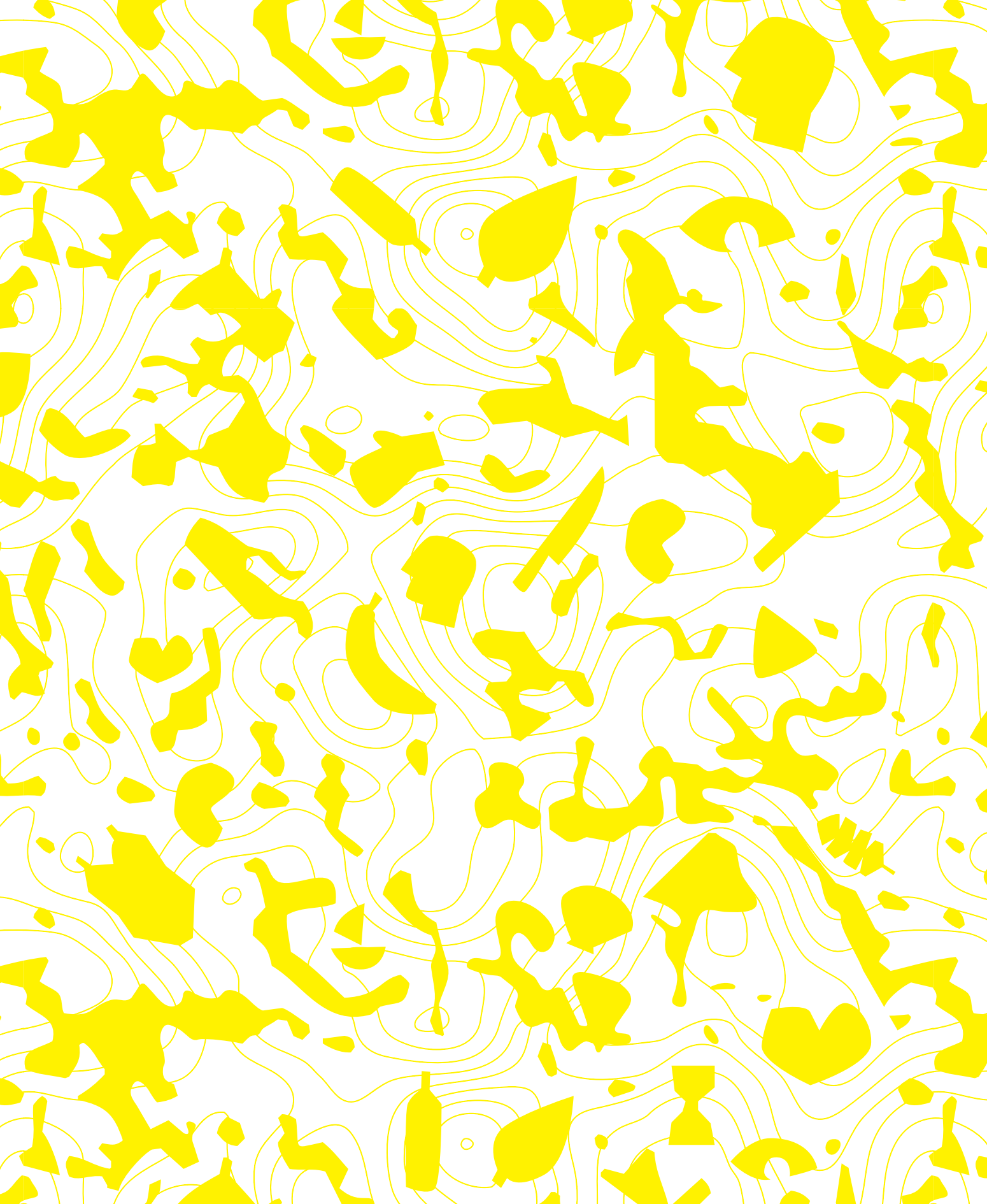


**DAS
VIAGENS,
DOS
DESEJOS,
DOS
CAMINHOS**

*of Journeys,
of Desires,
of Paths*



**DAS
VIAGENS,
DOS
DESEJOS,
DOS
CAMINHOS**

*of Journeys,
of Desires,
of Paths*

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição coletiva **Das viagens, dos desejos, dos caminhos** realizada no Museu Vale entre 29 de agosto e 2 de novembro de 2014.

*This catalogue was published on occasion of the collective exhibition **Of Journeys, of Desires, of Paths** which took place at Museu Vale from August 29th until November 2nd, 2014.*

A Vale apresenta a exposição coletiva com obras de
Vale presents a group exhibition of works by

Armando Queiroz
Jonathas de Andrade
Karim Ainouz + Marcelo Gomes
Leonilson
Marcone Moreira
Rodrigo Braga
Virginia de Medeiros
Yuri Firmeza

Organizador
Editor
Bitu Cassundé

**DAS
VIAGENS,
DOS
DESEJOS,
DOS
CAMINHOS**
*of Journeys,
of Desires,
of Paths*

Produção *Production*

Iniciativa *Initiative*

Patrocínio *Sponsorship*



FUNDAÇÃO VALE



ARTE DO NORTE E NORDESTE
ART OF THE NORTH AND THE NORTHEAST

A Fundação Vale, por intermédio do Museu Vale, apresenta com grande satisfação a exposição coletiva “Das viagens, dos desejos, dos caminhos”, reunindo nove artistas que têm uma relação intrínseca com a região onde vivem e produzem, o Norte/Nordeste do país. São obras – vídeos, fotografias e objetos – realizadas a partir de concepções muito diferentes, mas que compõem um conjunto bastante significativo da arte e da cultura local.

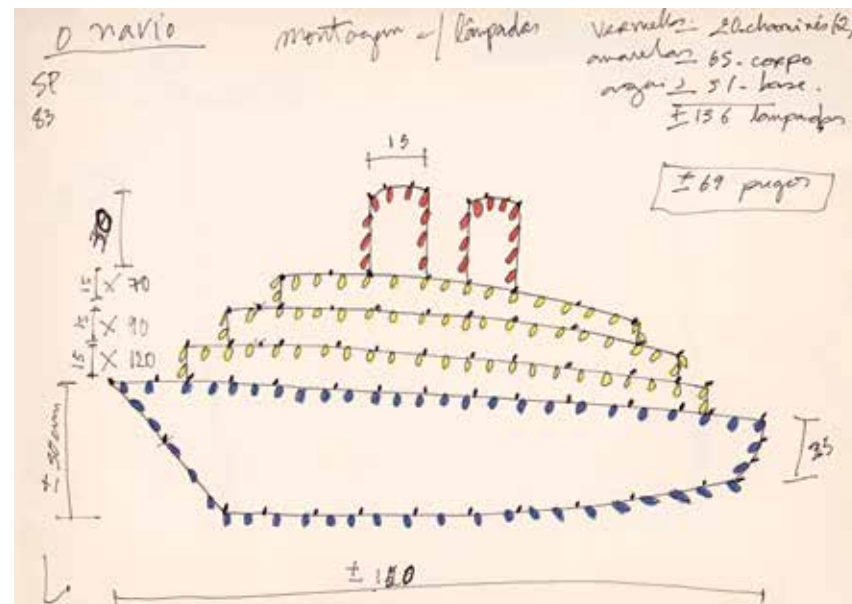
Com esta exposição, a Fundação Vale reafirma seu compromisso com a disseminação da arte e com a valorização das diversas manifestações culturais que formam a identidade brasileira, trazendo à tona artistas com trajetórias distintas em relação à formação ou áreas de interesse, com carreiras consolidadas ou em franco desenvolvimento. O Museu Vale, como instrumento dessa iniciativa, visa ser o meio condutor na apresentação ao público de obras autorais em sua forma mais genuína.

FUNDAÇÃO VALE

The Fundação Vale takes great satisfaction in presenting the Museu Vale's group exhibition "Of Journeys, of Desires, of Paths", which brings together nine artists who possess an inherent relationship to the North/Northeast of Brazil – the region in which they live and work. Their videos, photographs, and objects are based on very different concepts that make up a considerable and significant body of local art and culture.

With this show, the Fundação Vale reaffirms its commitment to the dissemination of art as well as its appreciation of the diverse cultural manifestations that make up Brazilian identity, bringing to the fore artists whose trajectories are distinctive in terms of their backgrounds and fields of interest, some of whom boast established careers and others who are in earnest development. The Museu Vale seeks to be the instrument through which the public is introduced to work that is authorial in its fullest sense.

FUNDAÇÃO VALE



Leonilson

Navio | Ship | 1983

hidrocor e lápis de cor sobre papel |

marker pen and coloring pencil on paper

20,5 x 29,5 cm

Coleção Família Bezerra Dias |

Collection Bezerra Dias Family

[...] Assim, os múltiplos territórios que nos envolvem incluem esses territórios precários que abrigam sem-teto, sem-terra e os tantos grupos minoritários que parecem não ter lugar numa des-ordem de “aglomerados humanos” que, em meio a tantas redes, cada vez mais estigmatiza e separa. Assim, o sonho da multiterritorialidade generalizada, “territórios-rede” a conectar a humanidade inteira, parte, antes de mais nada, da territorialidade mínima, abrigo e aconchego, condição indispensável para, ao mesmo tempo, estimular a individualidade e promover o convívio solidário das multiplicidades – de todos e de cada um de nós.¹

[...] Thus, the multiple territories that surround us include those precarious territories that shelter the homeless, the landless and the many minority groups that would appear to have no place in a dis-order of “human agglomerates” which, amid so many networks, increasingly stigmatizes and separates. Thus, the dream of general multi-territoriality – “network-territories” connecting all of mankind – starts first and foremost from a minimum of territoriality, shelter and comfort, indispensable conditions for simultaneously stimulating individuality and promoting the solidary coexistence of multiplicities – of each and every one of us.¹

¹ HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

DAS VIAGENS, DOS DESEJOS, DOS CAMINHOS OF JOURNEYS, OF DESIRES, OF PATHS

BITU CASSUNDÉ

A exposição coletiva “Das viagens, dos desejos, dos caminhos” aciona um conjunto poético composto por artistas das regiões Norte e Nordeste que discutem, por meio de suas investigações, a territorialidade e suas relações afetivas, de identidade e pertencimento, assim como o “imaginário geográfico” que se legitima por composições sociais e pela organicidade que agencia novos modelos, estruturas e estratégias de convivência. Dessas justaposições e redesenhos espaciais alguns vetores são fundamentais para a composição desse recorte apresentado no Museu Vale: *viajar/desejar/caminhar*.

Os processos que determinam as configurações espaciais se entrecruzam com uma diversidade de vetores, que impulsionam idas e vindas pelas temporalidades

The group exhibition “Of Journeys, of Desires, of Paths” activates a group poetics made up of artists from the North and Northeastern regions whose investigations discuss territoriality and its affective relationships – of identity and belonging – as well as the “geographical imaginary” that legitimizes itself according to social compositions and the organic quality used to negotiate new models, structures and strategies for coexistence. From those juxtapositions and spatial redesigns certain vectors are essential to the composition of this sample presented at the Museu Vale: to travel /to desire/to walk.

The processes that determine spatial configurations are interwoven with a variety of vectors that stimulate comings and goings throughout the diachronic temporalities that echo inconstancy, discomfort and also possible encounter. Whereas geography materializes territory in its multiplicity and relates it to human spatiality in the

diacrônicas que reverberam a inconstância, o incômodo e também o possível encontro. Enquanto na geografia se materializa o *território* em sua multiplicidade e a relaciona à espacialidade humana na interação entre sociedade e natureza, outras áreas evidenciam aspectos que agregam diferentes possibilidades, como nas relações de poder que se vinculam à concepção de Estado na sua dimensão simbólica/cultural, na construção de subjetividade etc.

No entanto, como pensar o território diante da regência direta da ficção? Alguns trabalhos apresentados neste recorte lidam diretamente com *novas* possibilidades de construção do real, ao reinventar temporalidades, fronteiras e narrativas, redimensionando-o, assim, para outras estratégias visuais, como o corpo que se reinventa como uma estrutura que se modela ao instante; o corpo como espaço, que se lapida pela cultura, pelo cotidiano, e se contamina por outros mundos e vivências. Um corpo-território, orgânico, mutável, que se recria e transforma o *lugar*, a casa, e se bifurca no território da saudade, do afeto, do desejo, da ausência.

interaction between society and nature, other areas offer evidence of aspects that add various possibilities, as in the relations of power that are linked to the concept of the State in its symbolic/cultural dimension, in the construction of subjectivity, etc.

Nevertheless, how is one to consider territory in light of the direct regency of fiction? Some of the works presented in this sample deal directly with new possibilities for the construction of reality, by reinventing temporalities, frontiers and narratives, thus re-dimensioning it for other visual strategies, such as the body that reinvents itself as a structure that molds itself to the moment; the body as space that is sculpted by culture, by everyday life and contaminated by other worlds and experiences. An organic, changing, territory-body that recreates itself and transforms the place, the home, and forks in the territory of nostalgia, of affect, of desire, of absence.

The exhibition “Of Journeys, of Desires, of Paths” invites the spectator to travel different trails, in distinct possibilities of territorialization/de-territorialization, in the

A exposição “Das viagens, dos desejos, dos caminhos” convida o espectador a percorrer diferentes trilhas, em distintas possibilidades de territorializar/desterritorializar, na construção de novas linhas de fuga por meio do desejo que conduz a outro lugar; caminhos e deslocamentos que se amalgamam entre a solidão, o afeto, a ausência; pela insistente variante de estabelecer o lugar, o cotidiano, a vida. A mostra é composta por um generoso recorte dos seguintes artistas: Armando Queiroz (Pará), Jonathas de Andrade (Alagoas), Karim Aïnouz (Ceará), Leonilson (Ceará), Marcelo Gomes (Pernambuco), Marcone Moreira (Pará), Rodrigo Braga (Amazonas), Virginia de Medeiros (Bahia) e Yuri Firmeza (Ceará).

VIAJAR/DESEJAR/CAMINHAR

A partida é o instante do primeiro SIM, pequenos fragmentos de vários outros, o início do trajeto. O caminho é a via da escolha, cabe a mim ou a você, a reta, a sinuosidade, a bifurcação. Espaços, tempos, desejos, camadas de memórias, de subjetividades, que se encontram, se transformam e se reinventam *no momento da partida*.

O instante inicial ou uma das possibilidades de acesso é regido pela tonalidade do afeto, do desejo por uma nova linha do horizonte, pela ficção lapidando o real. Assim, nessa primeira estação encontramos um conjunto instalativo do artista José Leonilson, que através de quatro trabalhos, sinaliza o desejo pelo mundo, a busca pelo outro lugar. Armando Queiroz, com dois pequenos objetos, nos faz refletir acerca da ideia de coletividade. Já Jonathas de Andrade (em *Ressaca tropical*) e Virginia de Medeiros (em *Fábula do olhar*) operam entre a realidade e o ficcional, margeando e manipulando a instância da alteridade. Na primeira estação, o desejo pulsa!

Na segunda estação, rasgos da paisagem nordestina se transformam em roteiro, em poesia, instantâneos em movimento, assim é o *slideshow Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes). Em *40 nego-bom é R\$ 1*, com a receita culinária do doce nego-bom, Jonathas de Andrade reflete sobre a condição social de trabalhadores nordestinos. Armando Queiroz, ao discutir com propriedade em sua obra a condição indígena brasileira, evidencia na instalação *Cântico*

TO TRAVEL /TO DESIRE/TO WALK

The starting point is the moment of the first YES, small fragments of several others, the beginning of the trajectory. The path is the way of choice; whether to travel the straight road, the winding one or the fork is up to you or me. Spaces, times, desires, layers of memories, of subjectivities that meet and transform and reinvent one another at the moment of departure.

*The initial moment (or one of the possibilities of access) is ruled by a new horizon line – by fiction sculpting reality. Thus, in that first station we find an installation group by artist José Leonilson; by means of four works, it signals a desire for the world, a search for the other place. With two small objects, Armando Queiroz leads us to reflect on the idea of collectivity whereas, in *Ressaca Tropical* [Tropical Hangover] Jonathas de Andrade and Virginia de Medeiros in *Fábula do Olhar* [Fable of the Gaze] operate between reality and fiction, bordering and manipulating the instance of alterity. Desire pulsates in the first station!*

In the second station, flashes of the Northeastern landscape are transformed into itinerary, into poetry,

guarani o apagamento da identidade desses povos e o silêncio imposto pelas outras culturas. No vídeo *Mentira repetida*, Rodrigo Braga instaura o instante do grito, do incômodo da exaustão na floresta, e alimenta essa ambiência com uma série fotográfica que ficcionaliza a natureza.

Na terceira e última estação, o divisor é a Kombi e a possibilidade de percurso que ela nos conduz. Virginia de Medeiros na videoinstalação *Fala dos confins* revela sonoridades, causos e paisagens a rasgar o sertão nordestino. Já Yuri Firmeza nos transporta às ruínas da cidade de Alcântara (MA) numa série fotográfica e as confronta com um vídeo em que poetiza o cotidiano da sua avó e o mal de Alzheimer. Marcone Moreira faz um registro pela Estrada de Ferro Carajás entre os Estados do

*snapshots in motion, such as the slideshow Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo [I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You] (Karim Aïnouz and Marcelo Gomes). In 40 Nego-Bom é R\$ 1 [40 Banana Paste Squares for R\$ 1], Jonathas de Andrade uses the culinary recipe for banana paste squares to reflect upon the social condition of Northeastern workers. In discussing the Brazilian indigenous condition in his work with propriety, Armando Queiroz’s installation Cântico Guarani [Guarani Song] demonstrates the erasure of indigenous identity and the silence imposed by other cultures. Further along the path we arrive in the Amazon. In the video *Mentira Repetida* [Repeated Lie], Rodrigo Braga establishes the instant of the scream, of the discomfort of exhaustion in the forest and nourishes that environment with a photographic series that fictionalizes nature.*

*In the third and last station, the watershed is a van and the possible trajectory to which it leads us. In her video installation *Fala dos Confins* [Frontier Talk], Virginia de Medeiros reveals flashes of sonorities, yarns and landscapes across the Northeastern sertão. As for Yuri*

Maranhão e Pará, revisitando essa rota migratória, suas paisagens e temporalidades. E para finalizar, adentramos em um museu: por um viés social Jonathas de Andrade convoca homens da classe operária, por meio de anúncios de jornais, para compor os *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*. São fotografias/cartazes que refletem camadas históricas, econômicas na construção do imaginário do homem nordestino.

A chegada ou instante do desejo é o principio de um novo começo, de possibilidades de existência, de construção de novas rotas, ciclos.

Para articular a instância do diálogo ou uma pausa para escuta, entrevistas distribuídas ao longo do catálogo apresentam aos artistas algumas questões que pontuam eixos norteadores para a curadoria. ✘

*Firmeza, he takes us to the ruins of the city of Alcântara (in the state of Maranhão) in a photographic series and also confronts it with a video in which he poeticizes his Alzheimer-stricken grandmother’s everyday life. Marcone Moreira records the Carajás railroad in the states of Maranhão and Pará: Horizonte de Ferro [Iron Horizon] revisits that migratory route, its landscapes and temporalities. And in the end, we enter a museum. Reflecting a social bias, Jonathas de Andrade uses newspaper ads to summon working class men to be part of *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* [Posters for the Museum of the Man of the Northeast]. These poster-photographs reflect historical and economic layers in the construction of the imagination of Northeastern man.*

The arrival or the instant of desire is the start of a new beginning, of possibilities of existence, of the building of new routes, cycles.

To articulate the instance of dialogue or a pause for listening, interviews throughout the catalogue present the artists with certain questions to punctuate guiding axes for the curator. ✘





pp. 10-11
Vista da exposição |
Exhibition view

pp. 12-13
Jonathas de Andrade
Ressaca tropical | Tropical Hangover | 2009
instalação | *installation*
dimensões variáveis | *variable dimensions*
Coleção | *Collection*: Sérgio Carvalho

BITU CASSUNDÉ

Um dos eixos principais da instalação *Ressaca tropical* é o mergulho na subjetividade do outro através da escrita íntima de um diário, que captura o espectador como um hipnótico voyeur, a partir de uma narrativa fluida, coloquial, sedutora. As imagens, na sua maioria apropriadas, apresentam um vasto relevo arquitetônico em orgânica transformação, assim como recortes fotográficos de diferentes personagens, tempos, espaços. Atualmente em Recife, o movimento Ocupe Estelita problematiza a agressiva política imobiliária que se alastra pela cidade; *Ressaca tropical* (2009) já aponta para essa direção e convulsiona através da palavra e da imagem, arquitetura e subjetividade, latência sexual e expansão imobiliária. Gostaria que você refletisse sobre a instalação, já distanciado alguns anos de sua elaboração, considerando essas questões pontuadas, que vão da micro à macropolítica.

JONATHAS DE ANDRADE

Ressaca tropical foi desenvolvida a partir de várias observações e sensações sobre a cidade do Recife compartilhadas com um grupo de amigos que tinham escolhido aquela cidade para viver. Cada vez mais percebíamos a presença de certo repertório modernista tropical nas casas de bairros residenciais tanto de bairros mais ricos como de bairros mais pobres. Uma profusão de azulejos, de aberturas, de cobogós, de geometrias e desenhos que pareciam especiais a esta região foram alguns dos elementos que passamos a colecionar fotografando e frequentando alguns percursos pela cidade. Com o tempo, passamos também a documentar a destruição de várias casas a partir da especulação imobiliária. Com isso, foram desaparecendo gestos arquitetônicos de vários tempos que compunham uma cidade que privilegiava o encontro, a vizinhança, a vida de bairro, em substituição a uma cidade da arquitetura estéril, dos prédios de 40 andares e da cultura do medo, lucrativos apenas para as grandes construtoras, e acobertadas por um governo corrupto e comprometido apenas com o empresariado.

BITU CASSUNDÉ

One of the principal axes of the installation *Ressaca Tropical* [Tropical Hangover] is the plunge into the subjectivity of the other through the intimate writing of a diary that captures the spectator like some hypnotic voyeur, based on a fluid, colloquial, seductive narrative. The mostly appropriated images, introduce a vast architectural relief in organic transformation, as well as photographic samples of different characters, times, spaces. In [the city of] Recife, the Ocupe Estelita [Occupy Estelita] movement currently problematizes the aggressive real estate policies that spread throughout the city; *Ressaca Tropical* (2009) already points in this direction, convulsing word and the image, architecture and subjectivity, sexual latency, and real estate expansion. I would like you to reflect upon that installation, some years' distance after its elaboration, considering the matters I've singled out, ranging from micro to macro politics.

JONATHAS DE ANDRADE

Ressaca Tropical grew out of various observations and sensations about the city of Recife shared with a group of friends who had chosen that city to live in. We noticed the growing presence of a tropical modernist repertory of sorts in the houses of residential neighborhoods both the rich and the poor ones. Some of the elements that we began to collect as we photographed and frequented certain trajectories through the city included a profusion of azulejo tiles, openings, cobogó brickwork, as well as geometries and designs that seemed special to this region. With time, we also went on to document the destruction of various homes as a result of real estate speculation. This marked the disappearance of architectural gestures from

Era muito difícil não reagir ao cenário com um rompante nostálgico, enxergando na ideia do tombamento como uma via possível para segurar uma cidade deixava de existir, ao mesmo tempo em que a ideia de tombamento, se levada à risca, é também esterilizante, ignorando as dinâmicas de transformação da cidade. Foi no meio desses sentimentos contraditórios que *Ressaca tropical* surgiu, assim como o *Projeto de abertura de uma casa, como convém*, e também a *Casa como convém*, como chamamos a casa-ateliê onde morei com Cristiano Lenhardt, Priscila Gonzaga, Silvan Kaelin e Cristina Gouvea, amigos com quem dividi vários desses questionamentos sobre a cidade e sobre a vida na cidade. É claro que muita gente estava sentindo parecido; o movimento Ocupe Estelita

*various periods which made up a city that privileged the encounter, the neighborhood, life in the barrio in lieu of a city of sterile architecture, forty story buildings and a culture of fear, lucrative only for large construction companies protected by a corrupt government and committed only to contractors. It was very hard not to react to such a scenario with nostalgic vehemence, seeing in the idea of designated cultural heritage a possible way by which to hold on to a city that was ceasing to exist, even as the very idea of designating heritage, if carried out, is also sterile – one that ignores the city's dynamics of transformation. It was amid such contradictory feelings that *Ressaca Tropical* emerged, as did the *Projeto de Abertura de Uma Casa, Como Convém* [Project for the Opening of a Proper House] and the *Casa Como Convém* [Proper House], as we called the studio-home in which I lived with Cristiano Lenhardt, Priscila Gonzaga, Silvan Kaelin, and Cristina Gouvea, friends with whom I shared several of these questions about the city and about life in the city. Of course many people were feeling something similar; the Ocupe Estelita movement and the Direitos Urbanos*

e o grupo Direitos Urbanos surgiram naturalmente em reação a essas agressões à cidade e na interferência na vida pessoal e coletiva de todos, juntando artistas, professores, arquitetos, advogados, ativistas e mil outros cidadãos e moradores conscientes da cidade, buscando alternativas de resistência à pilhagem material e econômica da vida na cidade. *Ressaca tropical* procura reunir esses sentimentos numa ficção de cidade que lida muito organicamente com sua vocação. Como se atendessem a sua própria natureza, a cidade se destruísse e reconstruísse incessantemente, onde ironicamente a nostalgia não tivesse muito espaço, como se tal qual a onda que bate na pedra ou a planta que racha crescendo no meio da arquitetura, tudo se tornasse uma ruína de tempos sobrepostos, e isso fosse sua força, seu gozo, sua beleza. Tinha uma naturalidade forjada em tratar assim esse panorama de um hoje-ontem que na verdade era de muito abandono. Queria experimentar o quanto o público da obra entendia aquela melancolia pós-utópica como um ambiente de desconforto ou apenas uma continuidade do estado de espírito daquele momento. ✘

[Urban Rights] group emerged naturally in reaction to those aggressions to the city and in the interference in everyone's personal and collective lives, bringing together artists, teachers, architects, lawyers, activists, and a thousand other citizens and dwellers who were conscious of the city, seeking alternative forms of resistance to the material and economic pillage of life in the city. *Ressaca Tropical* seeks to gather together these sentiments in a fiction of the city that deals very organically with its vocation. As if catering to its own nature, the city would ceaselessly destroy and rebuild itself, and (ironically enough) there wouldn't be much room for nostalgia; like a wave beating against a rock or a plant that grew through cracks in the architecture, all things would become a ruin of times juxtaposed, and that would be its very strength, pleasure, and beauty. It had a naturalness forged by the way it treated that survey of a yesterday-today that was actually one of great abandonment. I wanted to experience how much the public understood that post-utopian melancholy as an uncomfortable environment or merely as a continuation of that moment's state of mind. ✘



Leonilson

Ponte | Bridge | 1982

madeira policromada | *colored wood*

12 x 176,5 x 16 cm

Coleção | *Collection*: Antonio Dias



Leonilson

Sapatinhos com montanha de sal |
Little Shoes with Large Pile of Salt | 1991
tamanho feminino bordado e sal grosso |
embroidered woman's clog and rock salt
35 x 40 x 15 cm
Coleção Família Bezerra Dias |
Collection Bezerra Dias Family

Leonilson

O navio | The Ship | 1983-2005
lâmpadas vermelhas, amarelas e azuis
e fios elétricos | red, yellow, and blue light
bulbs and electric wires | 125 x 150 cm
Coleção Família Bezerra Dias |
Collection Bezerra Dias Family





Leonilson

*Por você não ter uma situação estável |
Because Your Situation is Not a Stable One | 1985
ferro, madeira, piano | iron, wood, piano
dimensões variáveis | variable dimensions
Coleção Família Bezerra Dias |
Collection Bezerra Dias Family*

[...] Por ser cearense, eu sou meio cigano, nômade, andarilho. Me desloco geograficamente com muita facilidade, no Brasil, ou em qualquer lugar.¹

LEONILSON

Com uma produção bastante vinculada à pintura e ao bordado, o artista cearense José Leonilson (1957-1993) também desenvolveu instalações, esculturas, objetos e uma única obra pública – intervenção numa caixa d'água na Praia de Iracema em Fortaleza em 1984. No ano seguinte, participou da 18ª Bienal de São Paulo, na qual a pintura foi a grande protagonista e, no entanto, apresentou um conjunto instalativo, experimentos tridimensionais que se cercavam de elementos recorrentes em suas pesquisas como: o globo, a espiral, a pirâmide, a luneta e signos musicais. A convite do artista cearense Sérvulo Esmeraldo, integra, em 1986, a I Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras em Fortaleza, com a peça *Vulcão de areia*, antes, porém no mesmo ano, em parceria com o artista alemão Albert Hien, que conheceu na 18ª Bienal de São Paulo, constrói o *Vulcão de neve*, em Munique.

[...] Because I come from [the state of] Ceará, I am part gypsy, a nomad, a wanderer. Geographically, I displace myself with great ease in Brazil or in any other place.¹

LEONILSON

His work strongly linked to painting and embroidery, the artist from Ceará José Leonilson (1957-1993) also created installations, sculptures, objects and a single public work – an intervention in a water tank at Praia de Iracema in Fortaleza in 1984. The following year, he participated in the 18th edition of the Bienal de São Paulo, in which painting was the great protagonist and yet presented an installation group, three-dimensional experiments that were surrounded by recurring

*Sobre a recorrência do vulcão em sua obra Leonilson afirma: “Quando pequeno eu ia a uma praia e ficava fazendo vulcões de areia ao contrário dos castelos que a maioria das crianças é condicionada a fazer”.² E relaciona as duas esculturas, a de areia desenvolvida em Fortaleza e a de neve em Munique: *A ideia me veio também porque, no meio da viagem da Itália para a Alemanha, sob um frio intenso e só vendo neve, eu vi em uma pequena estação um monte de areia construído por alguém com a saudação “boa viagem”. Aquilo me chamou a atenção e aqui eu pretendo repetir a mesma coisa.*³*

*elements of his investigations such as: the globe, the spiral, the pyramid, the eyeglass, and musical signs. In 1986, at the invitation of Sérvulo Esmeraldo (also an artist from Ceará), he takes part in the first International Exhibition of Ephemeral Sculptures in Fortaleza, with the play *Vulcão de Areia* [Sand Volcano] before – albeit in the same year, and in partnership with German artist Albert Hien, whom he had met at the eighteenth edition of the Bienal de São Paulo – building the *Vulcão de Neve* [Snow Volcano], in Munich.*

Of the recurrence of the volcano in his work Leonilson, declares: “When I was small I used to go to a beach and make sand volcanoes instead of the castles that most children are conditioned to make”.² And he relates the two sculptures, the sand one made in Fortaleza and the snow one in Munich: The idea also came to me because, in the middle of the journey from Italy to Germany, in bitter cold and nothing but snow in sight, at a small station I saw a sand pile built by someone with the greeting “bon voyage”. That caught my attention and here I intend to repeat the same thing.³

Há uma repetição simbólica em sua poética que conflui com imagem, palavra, signos, geografia, matemática, música e a vida, principal artéria de todas. Leonilson relata por meio das repetições – seja por uma narrativa voltada às questões sexuais, à idealização romântica e à busca pelo outro, nas metáforas ou metonímias do corpo, nas confidências alegóricas ou na semântica iconográfica –, característica que atribui à sua obra uma estrutura circular, que em alguns momentos se encontra e se recria. O processo autobiográfico colocado em sua produção revela um “eu” carregado por um coletivo simbólico, em que tudo é motivo de sedução, lástima, desejo e vida.

There is a symbolic repetition in his poetics that converge with image, word, signs, geography, mathematics, music, and life, the main artery in all of these. Through repetition – whether by a narrative of sexual matters, to romantic idealizing and to a search for the other, in the metaphors or metonymies of the body, in allegorical secrets or iconographic semantics – Leonilson describes a feature that ascribes to his work a circular structure that sometimes encounters and recreates itself. The autobiographical process set forth in his work reveals a “self” fraught with a symbolic collectivity in which everything is a reason for seduction, sorrow, desire, and life.

É das experiências pessoais que o artista, através da sua poética, eleva questões particulares e as desdobra em temas universais de fácil identificação e encontro com o outro. Leonilson captura o espectador justamente tornando-o cúmplice de suas questões. Sobre essa relação entre vida e arte o artista observa: *Minha arte não é separada da minha vida. Meu ateliê fica ao lado da minha casa. A arte é minha vida e me ajuda no caminho interior, aumenta o meu conhecimento de mim mesmo. Minha ligação com a arte é decorrente de uma procura interior mais intensa. Admito a realidade externa, mas quero que seja mais forte a minha realidade interna. Daí porque meus trabalhos são muito diferentes um do outro e, por mais abstratos que sejam, querem sempre dizer do movimento do mundo, das coisas que passam e são ou não absorvidas pela gente.*⁴

Em parceria com Albert Hien construiu, em 1986, a escultura *How to rebuild at least one eighth part of the world [Como reconstruir ao menos uma oitava parte do mundo]*. Naquele ano, com o acidente nuclear de

*It is from personal experience that – through his poetics – the artist elevates individual matters and unfolds them into easily identifiable universal subjects and encounters with the other. Leonilson captures the spectator precisely by making him complicit with his issues. Of that relation between life and art, the artist observes: My art is not separated from my life. My studio is adjacent to my house. Art is my life and helps me on the inner journey; it increases my knowledge of myself. My connection with art stems from a more intense inner search. I accept external reality, but I want my internal reality to be stronger. This is why my works are very different from one another and, no matter how abstract they are, they always mean to say something about the movement of the world, of things that pass and that are or are not absorbed by people.*⁴

In a 1986 partnership with Albert Hien he built the sculpture How to Rebuild at Least One Eight Part of the World. That year, with the nuclear accident in Chernobyl, in the former USSR, and with the imminence of a nuclear catastrophe that haunted Europe, the artists developed

Chernobyl, na extinta URSS, e com a iminência de uma catástrofe nuclear que assombrava a Europa, os artistas desenvolveram o projeto escultórico com o desejo utópico de salvação do planeta. Em 1987, apresentou a instalação *Moving mountains* no Kunstforum, Munique. Em 1993, Leonilson criou sua última obra, a instalação *Sobre duas figuras*, na Capela do Morumbi, mas, não chega a vê-la montada.

A exposição “Das viagens, dos desejos, dos caminhos” evidencia um recorte pouco conhecido da obra do artista, uma pequena mostra instalativa: *Navio de luzes*, desenvolvido para um projeto teatral do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone de 1983; *Por você não ter uma situação estável* (1985), que integrou o conjunto de trabalhos exibido na 18ª Bienal de São Paulo; *Ponte* (1982), uma escultura de madeira; e *Sapatinhos com montanha de sal* (1991). Viajar sempre foi uma forte característica do artista; os diferentes lugares, narrativas, paisagens físicas e subjetivas compõem o seu imaginário repleto de ficção e desejo, do fascínio pela subjetividade alheia, pelos encontros

the sculptural project with the utopian desire to save the planet. In 1987, he presented the installation Moving Mountains at the Kunstforum, Munich. In 1993, Leonilson created his final work, the installation Sobre Duas Figuras [About Two Figures], in the Morumbi Chapel, but does not live to see it mounted.

The exhibition “Of Journeys, of Desires, of Paths” presents a little known sample of the artist’s work, a small installation show: Navio de Luzes [Ship of Lights], created for a 1983 theatrical project by the group Asdrúbal Trouxe o Trombone; Por Você Não Ter Uma Situação Estável [Because Your Situation Is Not a Stable One]

e desencontros marcados pela impossibilidade, pelo quase, no instante fugidio do desencontro. Viajar para Leonilson sempre foi ação investigatória, de mergulho na outra cultura e povoar o desconhecido. O conjunto apresentado incorpora esses signos que habitam a viagem; o desejo, o caminho, eixos que cartografam um corpo, uma obra, uma vida. ✘

BITU CASSUNDÉ

¹ Morais, Frederico. Cede o desenhista, cresce o pintor. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20/03/1985. ² Leonilson e Dudi – As efêmeras se constituem um acontecimento pioneiro. *O Povo*. Fortaleza, 23/09/1986. ³ *Idem*. ⁴ Em *O Povo*. Fortaleza, nov/1984.

(1985), which was part of a group of works exhibited at the 18th edition of the Bienal de São Paulo; Ponte [Bridge] (1982), a wood sculpture; and Sapatinhos com Montanha de Sal [Little Shoes with Large Pile of Salt] (1991). Travel was always a strong characteristic of the artist; the different places, narratives, physical and subjective landscapes compose his imagination pregnant with fiction and desire, with a fascination for alien subjectivity, for meetings and separations marked by impossibility, by the almost, in the fleeting instant of separation. Travel was always an act of investigation for Leonilson, of plunging into another culture and populating the unknown. The group we are presenting incorporates those signs that inhabit the journey; desire, the path, axes that map a body, a work, a life. ✘

BITU CASSUNDÉ

¹ Morais, Frederico. Cede o Desenhista, Cresce o Pintor. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20/03/1985. ² Leonilson e Dudi – As Efêmeras se Constituem Um Acontecimento Pioneiro. *O Povo*. Fortaleza, 23/09/1986. ³ *Idem*. ⁴ Em *O Povo*. Fortaleza, nov/1984.

pp. 25-31

Virginia de Medeiros

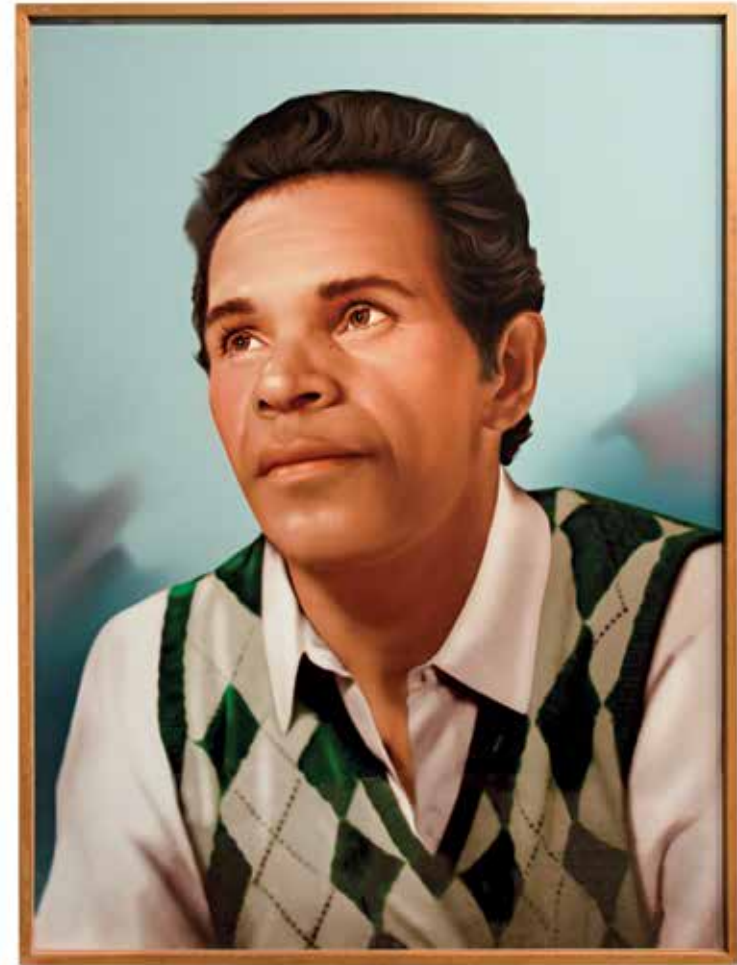
Série Fábula do olhar |

Fable of the Gaze series | 2013

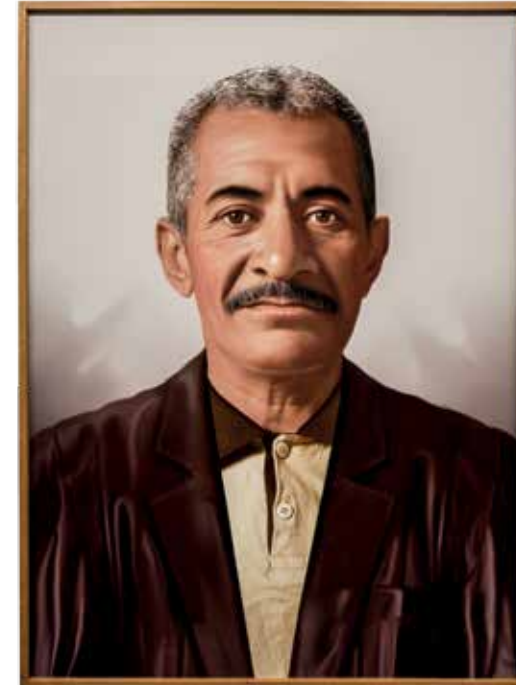
fotopintura digital sobre papel algodão, texto em moldura produzido em colaboração com Mestre Júlio Santos | *digital photopainting printed on cotton paper, framed text produced in collaboration with Mestre Júlio Santos |*

120×90 cm e 40×50,5×5 cm

Cortesia da artista e da Galeria Nara Roesler | *Courtesy the artist and Galeria Nara Roesler*



Virginia de Medeiros
Zé Carlos | 2013



Virginia de Medeiros
Andrade | 2013

Virginia de Medeiros
Jéssica | 2013

Virginia de Medeiros
Seu Marcos | 2013

Virginia de Medeiros
Marcus | 2013



“Meu nome é Maria da Penha, tenho 44 anos. Sou do dia doze de maio, sou de 68. A rua não é lugar bom não, mas vicia. O pior da rua é o preconceito que a sociedade tem contra a gente, a gente nunca é bem-vinda. É uma aparência que não é boa. O outro lado da rua são os ‘perigos’ que a gente corre, tem que saber se dar com quem vive na rua. Porque se a gente não souber se dar, tem muita confusão e morte.

Toda vida eu gostei de ficar no meu canto, sou assim. Nem sei se alguém tem qualquer coisa pra falar de mim. Hoje eu recebo meu aluguel social, tenho uma casa. Mas não me acostumo, eu acho estranho dentro de casa. Acho que depois do tanto do tempo que passei na rua eu não me acostumo mais em casa. Fico andando, cada dia num lugar, um dia em casa, um dia na rua, um dia em instituição.

Eu tenho dois filhos que gosto muito, tenho dois netos, e agora vem o terceiro. O meu sonho? O meu sonho é um dia poder ficar firme em casa, sem precisar ir pra rua. A rua não é uma opção, é uma obrigação, sou obrigada a ir pra rua.”

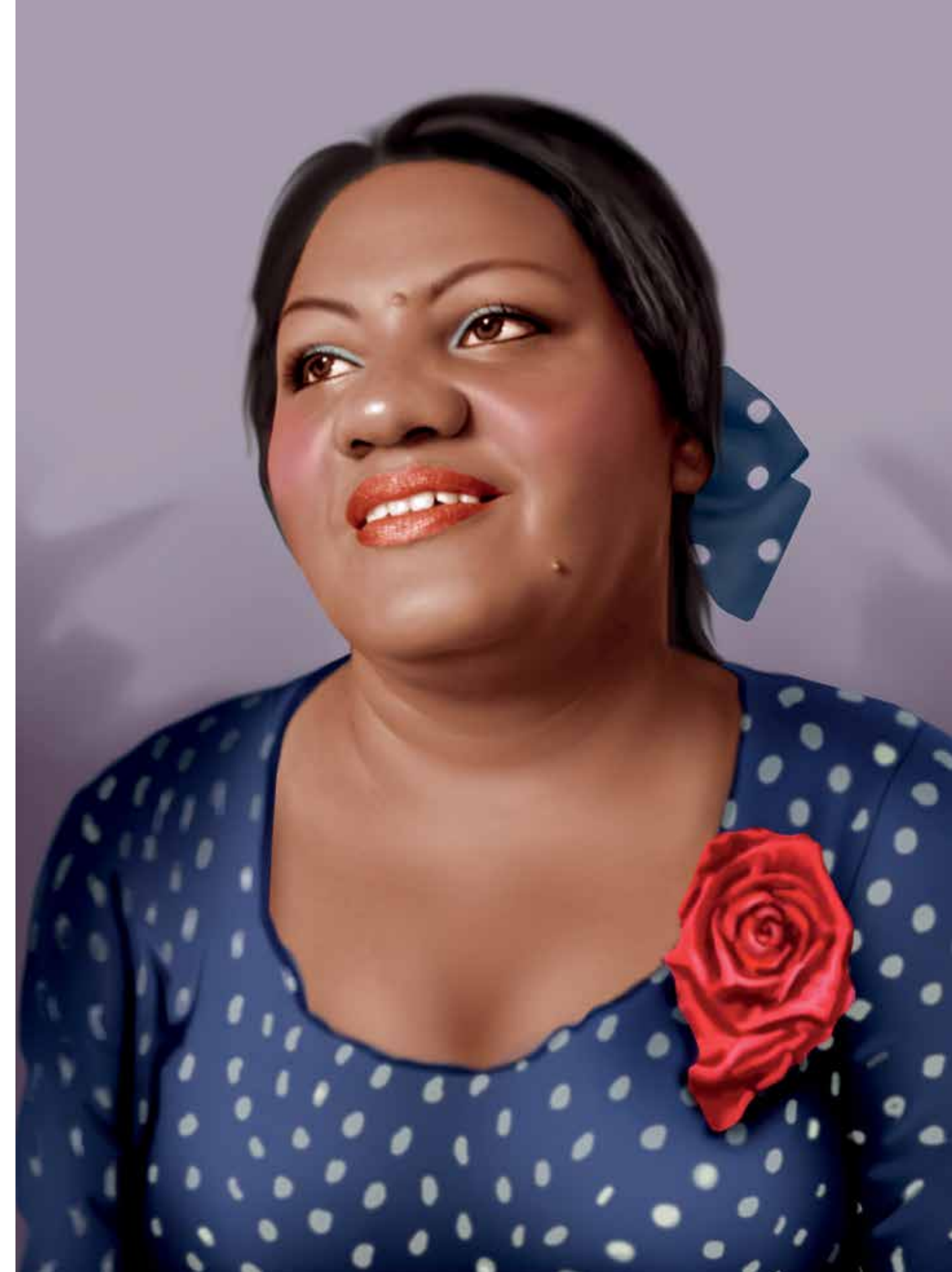
ENCOMENDA PARA FOTOPINTURA:
Uma roupa colorida.

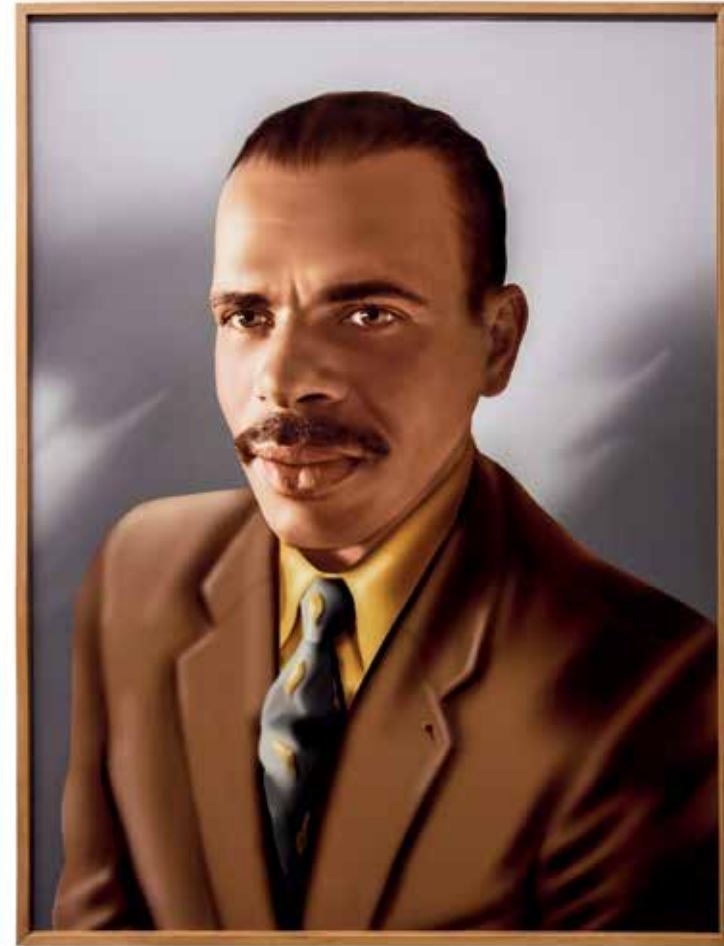
“My name is Maria da Penha. I’m 44 years old. I was born on May twelfth, in 68. The street isn’t a good place but you get hooked on it. The worst thing about the street is the prejudice society has against us. We’re never welcome. Because we don’t look good. The other side of street life is the ‘dangers’ we run. You gotta know how to get along with folks on the street. Cause if you don’t know how to get along, there’s plenty of trouble and death.

All my life I’ve just enjoyed keeping to my own corner. That’s just how I am. I don’t even know if anybody has anything to say about me. Nowadays I get my social security check, I have a home. But I can’t get used to it. Feels weird being inside a house. I think after all the time I been on the street I just can’t get used to home. I keep walking, a different place each day, home one day, on the street the next, next one after that in some institution.

I have two children and I’m so fond of them. I got two grandchildren and a third on the way. My dream? My dream is to someday be able to stay put at home, without having to go on the street. The street isn’t a choice, it’s a need. I need to go back out on the street.”

COMMISSION FOR HAND-COLORED PHOTOGRAPH:
A colorful outfit.





Virginia de Medeiros
Alexandre | 2013

Virginia de Medeiros
Meiriele | 2013

BITU CASSUNDÉ

Gostaria que você relatasse o processo de construção da obra *Fábula do olhar*, articulando a parceria com o fotógrafo Mestre Júlio e a experiência com os moradores de rua em Fortaleza.

VIRGINIA DE MEDEIROS

A obra *Fábula do olhar* foi desenvolvida por ocasião do Projeto de Residência Artística 2012, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco e o Centro Cultural Banco do Nordeste. O processo de criação em residência é algo de natureza muito particular: a latência de criar algo que faça sentido num curto espaço de tempo e numa cidade desconhecida gera um estado desestabilizador: um outro sotaque, um outro tom, uma outra inflexão pronunciou-se sobre o corpo; sem o habitual cotidiano, os movimentos ganharam outro ritmo que se assemelhou ao do transe. Era como se eu pudesse acessar outra dimensão ou outra qualidade de interlocução com o mundo. O cantor e compositor Gilberto Gil fala do milagre da impessoalidade ou da “transpessoalidade” no modo de olhar da

fotógrafa Lita Cerqueira, minha conterrânea. Eu acredito que o processo de criação é permeado por algo dessa natureza: *O modo de olhar é cultural, é social e é pessoal – o fotógrafo, o indivíduo na vida, no mundo – o modo de ser é o modo de ser; o milagre da impessoalidade ou da “transpessoalidade”; o que o fotógrafo não suspeitou captar; o que é visto para além da visão; o fotógrafo fora de si, quiçá em sua paranormalidade.*

Sabia que havia atravessado o portal paranormal, uma comunicação muito sutil com o entorno, um modo de ser transbordado de fronteiras borradas e imagens nítidas. Essa experiência enriquece o processo criativo. E o Mestre Júlio Santos é um grande artista, que aceitou o convite para participar do projeto *Fábula do olhar* com

tone, another inflection has pronounced itself upon the body; without habitual motion daily life takes on another, trance-like rhythm. It was as if I were able to access another dimension or another quality of interlocution with the world. Singer/songwriter Gilberto Gil talks about the miracle of impersonality or “transpersonality” in my fellow countrywoman the photographer Lita Cerqueira’s way of seeing. I believe the creative process is permeated by something along those lines: A way of seeing is cultural, social, and personal; the photographer, the individual as he exists in life, in the world. A way of being is a way of being; the miracle of impersonality or of “transpersonality” which the photographer does not suspect he has captured; it is that which is seen beyond sight; the photographer outside himself – in his paranormality, perhaps.

I knew I had crossed the threshold of the paranormal, a very subtle communication with the surroundings, a way of being flooded with blurred boundaries and sharp images. That experience enriches the creative process. And Mestre Júlio Santos is a great artist, who accepted

o objetivo de colorir, usando a técnica da fotopintura, os retratos que fiz dos 20 moradores de rua que colaboraram com essa experiência artística. Mestre Júlio é um homem grave, forte, simples e de generosidade comovente. Um sábio, um filósofo, um artista. Ele trabalhou durante muitos anos com o processo de fotopintura original e com o restauro no Áureo Studio. Mas com a tecnologia digital, os materiais foram se tornando escassos no mercado e o Mestre teve de se reinventar. Aprendeu a técnica do *Photoshop* e levou a fotopintura para o mundo da tecnologia digital, conseguindo preservar todos os signos e as texturas na técnica tradicional. Mestre Júlio me acolheu e me falou da essência da criação como poucos, a fala grandiosa daquele homem me apresentou um universo artístico profundo e único. Um testemunho raro. Mestre Júlio me fez voltar o olhar para dentro de mim e compreender a necessidade mais profunda desse projeto, impulsionou-me para a ação com amor e coragem.

the invitation to take part in the Fábula do Olhar project with the purpose of using the technique of photographic hand coloring to paint portraits of the twenty homeless people who collaborated with this artistic experiment. Mestre Júlio is a grave, strong, simple and touchingly generous man – a sage, a philosopher, and an artist. For many years he worked with the original process of photographic hand coloring and restoration at the Áureo Studio. But with the advent of digital technology, the market for materials became increasingly scarce and Mestre Júlio had to reinvent himself. He learned Photoshop and took photographic hand coloring to the world of digital technology while managing to preserve all the signs and textures of the traditional technique. Mestre Júlio welcomed me and spoke to me about the essence of creation as few have ever done; that man’s lofty talk introduced me to a profound and unique artistic universe – a rare testimonial. Mestre Júlio led me to look inward and understand this project’s deepest need; he propelled me to action with love and courage.

O encontro com os moradores de rua é de pura solidariedade, mas a solidariedade na política desse encontro nada tem a ver com uma atitude politicamente correta, regada de piedade que congela o outro numa identidade de vítima, mas no desejo de construir através da ferramenta da arte um espaço provisório, poético, diria mesmo forjado em relação a uma comunidade desagregada ou submetida, cuja expressão prática está atrelada ao preconceito social. ✘

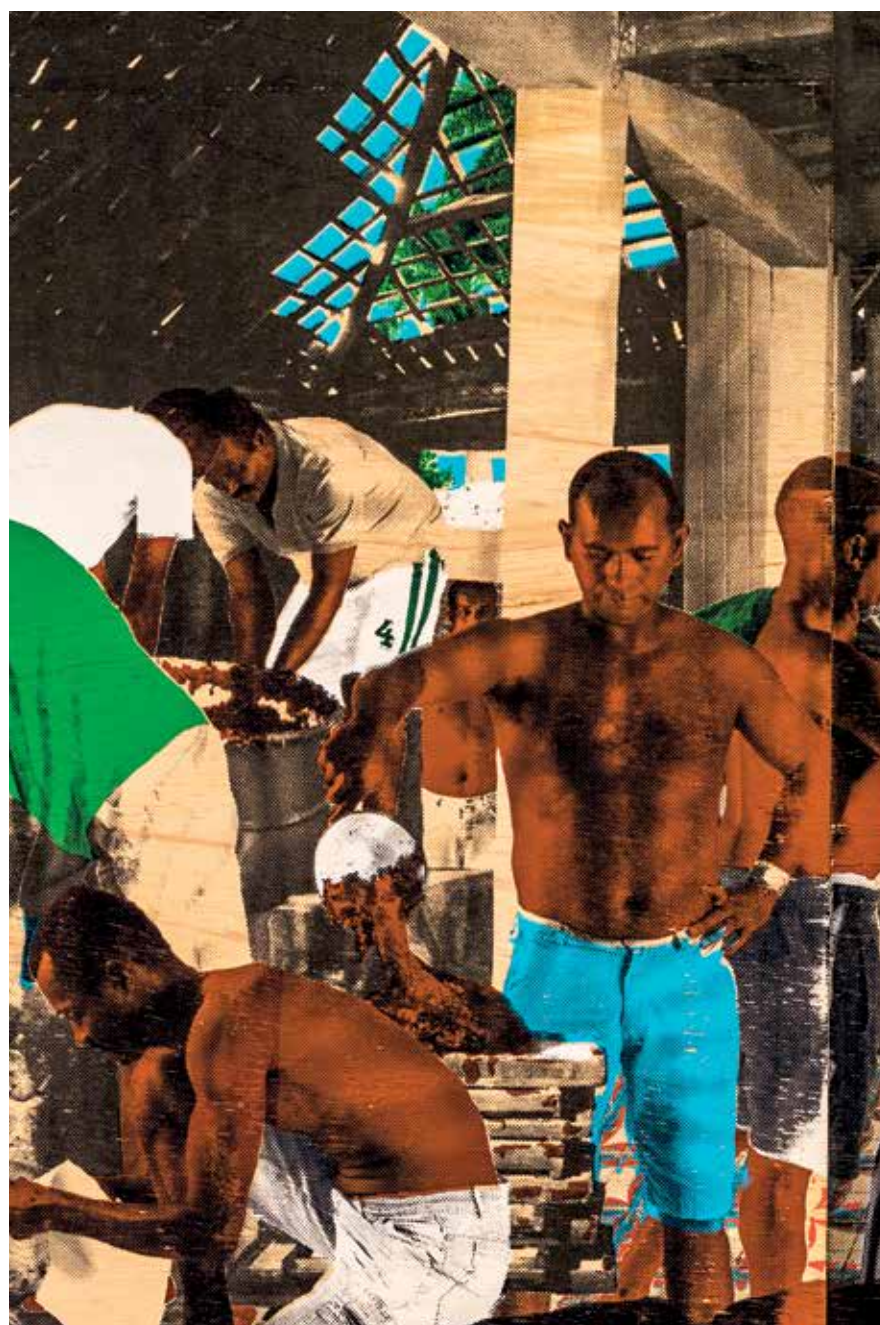
My encounter with the homeless is one of pure solidarity, but the solidarity in the politics of that encounter had nothing to do with a political correctness bathed in piety that congeals the other’s identity as a victim; rather, it was a desire to build – I might even say to forge – with the tool of art a temporary, poetic space in relation to a humble community set apart, the practical expression of which is tethered to social prejudice. ✘





pp. 34-35
 Vista da exposição |
 Exhibition view

pp. 37-43
Jonathas de Andrade
 40 nego-bom é 1 real |
 40 Banana Paste Squares for 1 Real | 2013
 instalação | installation
 dimensões variáveis | variable dimensions
 Cortesia | Courtesy: Galeria Vermelho



BITU CASSUNDÉ

Na exposição “Das viagens, dos desejos, dos caminhos”, no Museu Vale, reunimos um conjunto instalativo que ainda não tinha sido apresentado numa mesma mostra: *Ressaca tropical*, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* e *40 nego-bom é um real*. Gostaria que você articulasse eixos e questões que perpassam as três instalações.

JONATHAS DE ANDRADE

Faz sentido pensar nesses três trabalhos juntos e fiquei feliz em ver o gesto da exposição em aproximá-los numa conversa.

Em *Ressaca tropical*, desenvolvimento e colapso concorrem à mesma construção de cidade. Nela, uma narrativa amorosa-sexual apresenta uma pulsão tanto destrutiva como redentora, sugerindo que a natureza desse lugar é de semelhante força conflituosa. Nos *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, o título desse museu é levado à risca e uma série de homens é requisitada para posar para um cartaz para o museu.

BITU CASSUNDÉ

In Museu Vale’s exhibition “Of Journeys, of Desires, of Paths”, we brought together a group of installations that had never been presented in a single exhibition: *Ressaca Tropical* [Tropical Hangover], *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste* [Posters for the Museum of the Man of the Northeast] and *40 Nego-Bom é Um Real* [40 Banana Paste Squares for R\$ 1]. I’d like you to articulate the connections and topics that span all three installations.

JONATHAS DE ANDRADE

It makes sense to think of those three works together and I was happy to see the exhibition’s gesture of engaging them in a conversation.

In *Ressaca Tropical*, development and collapse vie for a single construction of the city. In it, an amorous-sexual narrative introduces a drive both destructive and redemptive, suggesting that the nature of that place is of similarly conflicted force. In the *Cartazes Para o*

Nessa tentativa insistente de emprestar a própria imagem à imagem de uma região (criada a partir do seu homem), a performance é dupla, resultado da negociação e da vocação de cada encontro. A metodologia aqui são as relações, e a temperatura sexual é parte e exemplo eloquente da antropologia desse lugar, que apenas resvala nesse exercício de museu. A ambiguidade das relações também é o território de *40 nego-bom é um real*, em que as relações de trabalho se misturam a relações de poder, de posse, de imbricadas dinâmicas afetivas e amorosas, cheias de hierarquias, de dependências de sabores, de perversidades ora concedidas, ora não.

Tenho me perguntado quais dos meus projetos anteriores poderiam ser entendidos como parte dessa série de projetos em torno do Museu do Homem do Nordeste. Por enquanto tem sido um pensamento aberto, e gosto que esta exposição é uma primeira experiência de montagem para testar e pensar isso. ✘

Museu do Homem do Nordeste, the title of that museum is put to the test and a series of men is required to pose for a poster of the museum. In that insistent attempt to lend their own image to the image of a region (based on its man), the performance is a double one, the result of the negotiation and vocation of each encounter. The methodology here is one of sexual relations, and a sexual temperature that is both part and eloquent example of the anthropology of that place – one that this museum exercise barely touches upon. Ambiguous relationships also make up the territory of 40 Nego-Bom É Um Real, in which work relations blend with relations of power, of possession, of overlapping affective and amorous dynamics ridden with hierarchies, with dependencies upon flavors, with perversities conceded or not.

I’ve asked myself which of my previous projects might be understood as part of that series of projects centered on the Museu do Homem do Nordeste. For the time being, this has been open to deliberation, and I’m pleased that this exhibition should be a first attempt at a test mounting and further consideration. ✘



...de



... ..



... ..





Armando Queiroz
Crucifixo | Crucifix | 2001
fotografia | *photograph* | 40 x 30 cm
Coleção do artista | *Collection the artist*



pp. 46-47

Armando Queiroz

Reduções | Reductions | 2005

vídeo | video | 10'05"

Coleção do artista | Collection the artist

pp. 48-49

Armando Queiroz

Cântico guarani | Guarani Song | 2010

redes de dormir e cordas pretas |

black hammocks and ropes

700 x 1.000 cm

Acervo | Collection:

Casa das Onze Janelas SIM/Secult





Armando Queiroz e/and Mariano Klautau

Armando etc. | 2006

gancho, saco plástico e farinha |
hook, plastic bag, and flour | 20 × 7 cm

Coleção do artista | Collection the artist

Armando Queiroz

Coletivo (farinha) objeto relacional |
Collective (flour) Relational Object | 1997

cuia, colher e farinha | gourd, spoon
and flour | ø 20 cm

Coleção | Collection: Mariano Klautau



BITU CASSUNDÉ

Em um conjunto de trabalhos ligados à causa indígena, escolhemos dois para a exposição “Das viagens, dos desejos, dos caminhos” – *Cântico guarani* (2010) e o vídeo *Reduções* (2005). Gostaria que você fizesse uma síntese desses trabalhos, posicionando-os em sua obra.

ARMANDO QUEIROZ

Reduções é o desdobramento de um objeto – velas de uma exposição de 1997, baseada na leitura dos sermões do padre Antônio Vieira...

BITU CASSUNDÉ

Lança um olhar sobre o processo de catequização, o momento histórico de imposição de uma religião sobre uma cultura...

ARMANDO QUEIROZ

Sim. E de uma maneira muito brutal, porque, na verdade, as reduções destribalizaram os grupos indígenas e, além

de tudo, forçaram uma nova religião, certamente um atentado à natureza do outro. Você destrói culturalmente os indivíduos e o que resta deles.

Acho que *Reduções* foi minha primeira entrada nessas questões indígenas, minhas primeiras percepções sobre a questão, provocadas pelo jornalista Cláudio de La Rocque, que me convidou para uma exposição que relembra a importância do Padre Vieira na Amazônia no ano em que se completavam 300 anos de sua morte.

Mergulhei nesses sermões e comecei a desenvolver um trabalho que relacionava excertos do sermão com a construção de objetos. Não eram traduções daquilo, mas um diálogo aberto com as possibilidades apontadas por ele. Fiquei tão imbuído que hoje a série de *Sermões* (1997) tem cerca de vinte objetos. É uma série grande, e um deles é *Reduções* que, na verdade, são velas com apliques de um decalque que substitui o símbolo cristão pelos próprios indígenas. Com o tempo, o trabalho adquire um fôlego maior, imagético, daquilo que é o apagamento – ali já existia uma ideia de apagamento da própria chama que queima a parafina e a película também.

BITU CASSUNDÉ

It casts a gaze upon the process of catechesis, the historical moment in which a religion is imposed upon a culture...

ARMANDO QUEIROZ

Yes. And it does that in a very brutal way because, in fact, the reductions detribalized the indigenous groups and, on top of everything else, forced a new religion upon them, which is surely an assault upon the nature of the other. You culturally destroy individuals and what's left of them.

I think *Reduções* was the first time I tackled indigenous issues, my earliest perceptions of the subject, brought about by the journalist Cláudio de La Rocque, who invited me to an exhibition that celebrated the importance of Padre Vieira in the Amazon during the tri-centennial anniversary year of his death.

I plunged into those sermons and began to develop a work that related excerpts from the sermons to the making of objects. They weren't translations of that, but an open dialogue with possibilities that he points out.

É interessante, porque quando recebi o prêmio Marcantonio Vilaça, esse objeto já existia, e na época eu acabei conhecendo uma pessoa de origem guarani, Almiros Martins, que me introduziu mais ainda essas questões relacionadas ao estar no mundo indígena. Eu penso hoje, Bitu, que a entrada em um campo se dá por uma pessoa. A força da fala de Almiros – acabamos fazendo um vídeo juntos, *Ymá Nhandehetama* [antigamente fomos muitos] (2009) – é a de um indivíduo, porque é das experiências vividas que podem ser representações para tantas outras etnias. Mas o meu interesse era a minha relação com o Almiros, nosso grau de envolvimento, amizade, de respeito mútuo, e que acabou vindo para o *Cântico guarani*, pelo qual ele também foi diretamente muito responsável, pois em

I was so imbued by them that the Sermões series (1997) contains some twenty objects. It is a large series, and one of them is the Reduções, which are actually candles with applied decals that replace the Christian symbol with the indigenous peoples themselves. With time, the work takes on a greater imagistic scope of that which is erasure – the idea of an erasure of the very flame that burns the paraffin and the film was already there.

It's interesting, because when I received the Marcantonio Vilaça prize, that object already existed and, at the time, I ended up meeting Almiros Martins, a person of Guarani origin who further introduced me to those matters related to being in the world of the indigenous peoples. Bitu, nowadays I believe we enter any given field by means of a person. The power of Almiros' speech – we eventually made a video together, Ymá Nhandehetama [Once We Were Many] (2009) – is that of an individual, because it belongs to that class of lived experiences that could well represent many other ethnic groups. But my interest was my relationship with Almiros, our degree of involvement, friendship, of mutual respect, and that

nossas conversas comentou sobre o enforcamento, o suicídio de jovens indígenas guaranis que, por falta de perspectiva, optam tristemente pelo suicídio. Assim surgiu a possibilidade de fazer o trabalho, que se apresentou junto com a instalação *Tupã-Baé* em 2010, ano em que fui o artista homenageado do Arte Pará. *Cântico guarani* foi apresentada em um ambiente totalmente escuro, uma sala ao lado da capela do Palácio, espaço totalmente claro, luminoso, onde instalei apenas o som de crianças guarani, que tomaram a capela totalmente vazia, cantando enquanto pedem esmolas na cidade. Se você tira a informação da esmola, tem-se um canto lindo, quase uma coisa de igreja, angelical; mas aí você bate e se choca com a realidade dura dessas crianças e a situação em que vivem hoje em dia.

ended up coming to the Cântico Guarani, for which he was also directly quite responsible, for in our conversations he commented about the hanging, the suicide of Guarani native youths who, through lack of perspective, sadly choose suicide. Thus the possibility of making the work emerged, and it was presented along with the installation Tupã-Baé in 2010, the year I was honoree artist at Arte Pará. Cântico Guarani was presented in a completely dark environment, inside a room beside the Palace chapel which is a completely luminous space in which all I installed was the sound of Guarani children singing as they beg for alms in the city. If you take away the information about the begging, you're left with beautiful singing, an almost churchlike, angelic thing; but then you come up against the harsh reality of those children and the situation in which they live nowadays.

BITU CASSUNDÉ

Quanto à composição da instalação *Cântico guarani*, na qual se vê o conjunto de redes negras com uma luz também escura que compõe o espaço... Como surge essa ideia da rede como essa possibilidade imagética para a instalação?

ARMANDO QUEIROZ

Pois é, Bitu, é incrível porque o suicídio se dá pelo enforcamento, e assim, o Almires me mostrou fotos muito chocantes de crianças e jovens enforcados. E na verdade, esse elemento da rede vem, talvez, como a ideia de um vazio do corpo, uma ausência desse corpo.

BITU CASSUNDÉ

As for the composition of the installation *Cântico Guarani*, in which the space is made up of a group of black hammocks and dark lights... How did the idea of using hammocks as a possible image in your installation come about?

ARMANDO QUEIROZ

Bitu, it's amazing because the suicide is by hanging and Almires showed me some very shocking photographs of children and teens who had hung themselves. And actually, the element of the hammock may well bear with it the idea of emptiness, a body void, an absence of that body.

BITU CASSUNDÉ

A rede tem uma relação simbólica com o acolhimento, é uterina, algo que envolve, que esconde, que abriga, e na composição da instalação a gente vê aquelas cordas que remetem à ideia de enforcamento da qual você trata, que ficam também dependuradas na lateral dos punhos da rede. A possibilidade signíca de se referir ao suicídio fica bastante clara na montagem.

ARMANDO QUEIROZ

Certamente. São as cordas que têm a força de sustentar um corpo; não são um elemento expográfico. É incrível como essas imagens surgem na nossa mente, acho que cada um de nós carrega uma espécie de glossário signíco, e a rede está muito presente nele. E, na exposição, um dos elementos da rede – a escápula – está também no trabalho *Armando etc.* (2006).

BITU CASSUNDÉ

The hammock possesses a symbolic relationship to reception – it's uterine, something that envelops, hides, and shelters; and in the installation you can see all those ropes that allude to the idea of hanging that you deal with, that also hang from the hammock's eyes. The possibility of a sign that refers to suicide is made pretty clear by the mounting.

ARMANDO QUEIROZ

Certainly. Hammocks are strong enough to hold a body; they're not an expographic element. The way those images emerge in our minds is incredible. I believe we all carry around a sort of glossary of signs, and the hammock is quite present in it. And, in the exhibition, one of the elements of the hammock – the hook – is also in the work Armando etc. (2006).

BITU CASSUNDÉ

É, tem uma relação bem interessante entre os dois trabalhos, que estão separados fisicamente, em duas salas diferentes, mas têm essa relação objetual de encaixe. Porque literalmente a rede se encaixa naquele objeto, o gancho que sustenta a rede na parede. Nessa outra sala temos também o objeto *Coletivo*.

ARMANDO QUEIROZ

Esse trabalho talvez seja uma resposta a certa desesperança minha em relação às questões indígenas. Ele contempla o coletivo, o meu desejo de compartilhamento, e acho que seria uma solução para muitas questões críticas nossas. O trabalho se relaciona também com outra contribuição dessas etnias, a culinária, a farinha, a mandioca.

BITU CASSUNDÉ

Yes, there is a very interesting relationship between two works that are physically separate, in two different rooms, but possess this objectual relation that dovetails. Because the hammock literally fits into that object, the hook that supports the hammock on the wall. In this other room we also have the object *Coletivo* [Collective].

ARMANDO QUEIROZ

That work may be an answer to a despair of sorts that I feel with regard to native indigenous matters. It contemplates collectivity, my desire to share, and I believe it would be a solution to many of our critical concerns. The work also relates to another contribution made by those ethnic groups – their cooking, flour, manioc.

BITU CASSUNDÉ

Na exposição, *Coletivo* é apresentado numa sala totalmente negra com luz amarelada recortada sobre seu objeto – uma cuia com farinha típica de Belém. Nessa luz, o trabalho resplandece como ouro. A farinha é o ouro da sociedade indígena, porque é a fonte de energia, é a fonte de alimento, é a fonte de sustentação daquela cultura, e o ouro também é um elemento muito presente em suas outras pesquisas, quando você se direciona para as questões de Serra Pelada e de todas as camadas antropológicas que estão inseridas na composição da ideia e da concretude de Serra Pelada. Ficou bonito ver aquele ouro aparecer na farinha.

BITU CASSUNDÉ

In the exhibition, *Coletivo* is presented in a totally dark room with yellowish light outlining your object – a gourd with a typical variety of flour made in Belém. In that light, the work shines like gold. Flour is the gold of indigenous society, because it is the source of energy, the source of nutrition, it is that culture's source of subsistence; gold is another element that is very much present in your other investigations, when you address the problems of Serra Pelada and all the anthropological layers that exist in the composition of the idea and the concreteness of Serra Pelada. It was pretty to see the gold appearing in the flour.

ARMANDO QUEIROZ

Certamente. Eu fui à Serra Pelada também em busca desse ouro da farinha, e me deparei, na verdade, com o ouro material, um ouro de toneladas, um ouro que foi perseguido incessantemente por aquelas pessoas que até hoje permanecem em Serra Pelada e foram desafortunadas. Só restaram aqueles que não deram certo, infelizmente, e aquele bolsão de miséria nos entornos de um lago totalmente contaminado de mercúrio, do que era uma montanha. Eles tiveram a capacidade de remover uma montanha e cavar uma cratera de mais de 200 metros.

Eu tinha curiosidade de saber o que tinha acontecido com aquelas pessoas, depois de quase trinta anos, passada aquela febre do ouro. E eu fui em busca dessas pessoas e em busca desse ouro, desejando compreender o que aquilo representava para elas. Deparei-me com essa questão que logo chama a atenção de qualquer pessoa que vá: o contraste imenso de um local com tanta riqueza material e tanta miséria. É um contraste imenso, que grita aos olhos. De certa forma, é uma síntese precisa do que

é a Amazônia. Acho que Serra Pelada tem uma coisa que é uma chave de compreensão da Amazônia, ali nessa grande eloquência das coisas. Tudo é exageradamente numérico. Das toneladas de ouro, dos noventa mil homens, às histórias... E, infelizmente, a miséria também é exageradamente presente ali. E aí eu me perguntava onde está um ouro possível além dessas questões, além do exagero e até mesmo da cobiça ali presente. A gente acaba percebendo, no contato com as pessoas, a possibilidade de um ouro espiritual, que pode muito bem ser a farinha, nesse sentido de um ouro espiritual, de algo que é básico e de subsistência. Para isso há respostas e mesmo uma sabedoria a qual certamente podemos estar atentos: como essas etnias lidam muito bem com as questões materiais. Eles não são comunidades do excedente, como nós. Têm uma relação direta e muito equilibrada com suas necessidades básicas atendidas. Acho que isso é uma coisa que a gente pode repensar muito.

ARMANDO QUEIROZ

Certainly. I also went to Serra Pelada in search of that flour gold, and actually found material gold, a gold that weighed tons, gold that was incessantly hunted for by those people who remain in Serra Pelada to this day and were unfortunate. The only ones left were those who failed, unfortunately, and that huge pocket of poverty that surrounds a lake totally contaminated with mercury, from what had been a mountain. They were able to remove a mountain and dig a crater over 200 meters deep.

I was curious to find out what had happened to those people, after nearly thirty years, after the gold rush. And I went in search of those people and in search of that gold, hoping to understand what it represented to them. I came up against this problem that immediately draws the attention of anyone who goes there: the enormous contrast of a place with so much material wealth and such poverty. It's a striking contrast, one that jumps out at you. In a way, it is a precise synthesis of the Amazon. In that great eloquence of things, I believe Serra Pelada holds a key to understanding the Amazon. Everything about it

is exaggeratedly numeric. From the tons of gold to the ninety thousand men, the stories... And, unfortunately, poverty is equally present there at an exaggerated level. And so I'd wonder where is the gold possible beyond those questions, beyond the exaggeration and even the greed one sees there. In our contact with people, we eventually perceive the possibility of spiritual gold, which might well be flour, in the sense of spiritual gold, of something basic, of subsistence. There are answers to that and even a wisdom to which we ought surely to pay attention: the way these ethnic groups deal very well with material matters. They are not communities of excess such as ours. They have a very direct and very balanced relationship and their basic needs attended to. I believe that's something worth rethinking in depth.

BITU CASSUNDÉ

Assim como *Reduções* trata de um processo impositivo e de catequização de uma religião sobre uma cultura no início da nossa colonização, em *Crucifixo* tem-se o processo de negação por parte dessas entidades ou dessas constituições religiosas. Negligência diante de várias causas, dentre elas, a causa indígena. Você poderia falar um pouco sobre esse posicionamento de hoje das entidades religiosas em relação à causa indígena, fazendo um contraponto com aquela imagem?

ARMANDO QUEIROZ

Na verdade, a Igreja não é uma; então, eu não poderia deixar de reverenciar um núcleo significativo de padres que acabam atuando de uma maneira muito importante na Região Amazônica, no sentido de estar dentro de uma lógica que vê com muita sensibilidade essas pessoas e esses grupos invisibilizados. Mas, como um todo, a postura da Igreja foi sempre muito dúbia em relação a tudo isso, e colocar um Cristo de costas é colocar em questão essas

BITU CASSUNDÉ

Just as *Reduções* deals with an imposed process of catechesis of a religion upon a culture in the early days of our colonization, in *Crucifixo* [Crucifix] we have a process of denial by those societies or religious establishments; of negligence towards the various causes – the cause of the indigenous peoples among them. Would you say something about today's stance of the religious societies with regard to the cause of indigenous peoples, providing a counterpoint to that image?

ARMANDO QUEIROZ

Actually, the church isn't one of them; so I couldn't refrain from admiring a significant core group of priests whose activity winds up being very important to the Amazon region in that they regard those people and those "invisible" groups with great sensitivity. But as a whole, the Church has always positioned itself quite dubiously with regard to all that, and to use a Christ with his back turned to us is to question such matters and practices; it is an attempt to

questões, essas práticas; é tentar refletir sobre o papel da Igreja historicamente estabelecida na Região Amazônica. Agora mesmo estou pensando no porquê do título *Crucifixo*, já que na verdade é um Cristo que foi escaneado sem a cruz, enquanto o crucifixo exige a presença de uma cruz e da figura de Cristo. Tem-se claramente a ausência de uma cruz. É curioso isso, não é, Bitu? Eu acho que tem a coisa do humano ali, do Jesus sem cruz...

BITU CASSUNDÉ

Que talvez seja o processo de humanização de uma imagem, deslocando-a de seu signo mais recorrente, a cruz. E eu acho que ele passa para outra esfera, que é a esfera do...

ARMANDO QUEIROZ

Humano, né? E, sendo humano, cabe a nós resolver as nossas questões. É de nossa responsabilidade lidar e tentar solucionar. Não é algo dado. Não é coisa de um Deus que define tudo. Eu aposto muito nessa possibilidade da discussão e da transformação através da reflexão. ✘

reflect upon the role of the historically established Church in the Amazon. Right now I'm thinking about the reason for the title Crucifixo, given that it's Christ was scanned without the cross, whereas the crucifix demands the presence of a cross as well as the figure of Christ. The cross is clearly absent. That's curious, isn't it, Bitu? I think the business of a Jesus without a cross reflects a human thing...

BITU CASSUNDÉ

Which may be the process of humanizing an image, of dislocating it from its most recurrent sign – the cross. And I believe that it moves on to another sphere, which is the sphere of...

ARMANDO QUEIROZ

Humanity, right? And, being human, it behooves us to resolve our problems. It is up to us, and it is our responsibility to deal with and attempt to solve. It's not something given. Not the work of a God who defines everything. I'm banking on this possibility of debate and of transformation through reflection. ✘

pp. 59-63
Karim Aïnouz e/and Marcelo Gomes
Viajo porque preciso, volto porque te amo –
slide show | I travel because I have to, I come back
because I love you – slide show | s.d. / n.d.
 fotografia e som | 8'06" | edição de imagem e som:
 Armando Praça e Samuel Brasileiro | Sons de
 Irandhir Santos recitando a canção *Último desejo*
 (som retirado do filme), Sapateiro (personagem
 do filme) cantando a canção *Último desejo* (som
 retirado do filme) e Trilha sonora de sons de
 estrada (som retirado do filme) |
photograph and sound | 8'06" | image and sound
editing: Armando Praça e Samuel Brasileiro |
Sounds from: Irandhir Santos reciting the lyrics
to the song Último Desejo [Last Wish] (taken
from film soundtrack), Sounds from road
sequence (taken from film soundtrack) and
Sapateiro (a character from the film) singing the
song Último Desejo (taken from film soundtrack).
 Coleção dos artistas | *Collection the artists*



AGRADECEMOS A PREFERÊNCIA
Volte Sempre





BITU CASSUNDÉ

Gostaria que você comentasse sobre o processo de elaboração do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), relacionando a questões como a paisagem, a narrativa que se compõe a partir de um trajeto/deslocamento, e a metáfora da transposição do rio.

MARCELO GOMES

O filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* surgiu do desejo de narrar uma aventura que se passasse no sertão nordestino, o lugar de nossa memória afetiva. Os espaços abertos daquela região, daquela travessia,

aqueles silêncios geográficos, aquele isolamento causam sentimentos. Decidimos, então, falar daquela região a partir de um personagem que, à medida que se embrenha pelo sertão começa a ser contaminado pelos sentimentos promovidos pela paisagem. Um personagem que fosse um espelho da paisagem e que a paisagem começasse a espelhá-lo.

José Renato é um geólogo que viaja a trabalho pelo sertão. Ele faz um estudo sobre a transposição das águas de um rio. Cruza o sertão no momento da vida que passa por uma profunda crise afetiva: ele acaba de ser abandonado pela sua amada. Ele está à flor da pele.

Em seguida decidimos que a narrativa seria construída em forma de diário íntimo em primeira pessoa. As imagens estariam ligadas intimamente ao estado de espírito do personagem. Em consequência, a plasticidade e a textura da imagem instigam sentimentos sensoriais no espectador. O tempo e o espaço fílmico são delineados por questões emocionais e não por construções de causa e efeito de uma cena para outra.

MARCELO GOMES

The film *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* emerged from our desire to narrate an adventure that would take place in the northeastern sertão – the locus of our affective memory. The open spaces of that region, of that crossing, those geographical silences, that isolation bring about feelings. So we decided to talk about that region from the perspective of a character that begins to be contaminated by feelings engendered by the sertão even as he moves across its landscape – a character who would be a mirror of the landscape and one whom the landscape itself might begin to mirror.

José Renato is a geologist whose work leads him to travel throughout the sertão. He does a study about the transposition of the waters of a river. He crosses the sertão at a moment in his life when he is experiencing a deep emotional crisis: his loved one has just left him. He is a raw nerve.

A partir das imagens descobrimos um sertão que, no início do filme, parece se organizar na visão cartesiana de um geólogo, classe média, com uma vida correta e burocracia. À medida que o filme avança e a viagem também, José Renato perde o controle de suas emoções, e a paisagem ao redor começa a apresentar ruído, perde nitidez, o foco e apresenta lacunas. O caminho não é claro, definido, linear. Até mesmo o timbre de voz do geólogo se contamina de tristeza, confusão e desorganização e assim também a paisagem.

Aquele lugar, o sertão, que antes representava campo de trabalho representa agora campo da emoção. Zé Renato fica asfixiado pelo lugar, se desespera, tenta negar a dor,

Next we decided that the narrative would be constructed in the form of an intimate, first person diary. The images would be intimately linked to the character's state of mind. Consequently, the plasticity and texture of the image instigate sensorial feelings in the spectator. From one scene to another, filmic time and space are determined by emotional issues rather than by constructions of cause and effect.

These images led us to discover a sertão that – at the film's beginning – would seem to organize itself from the Cartesian perspective of a middle class geologist with a strict, bureaucratic life. As the film and the journey

se livrar dela. Para isso, tudo ao redor deve ser transformado. O rio deve mudar seu curso.

Zé Renato consegue transpor esse estado de sofrimento reinventando-se e assim inventando uma nova paisagem: a imensidão do deserto se transforma num mar azul e quente, onde homens de sungas à moda Elvis Presley pulam de desfiladeiros e mergulham de cabeça, homens peixes rumo a uma nova vida. ✘

advance, José Renato loses control of his emotions and the surrounding landscape begins to present noise, to lose sharpness and focus and reveal gaps. The path is unclear, undefined, and linear. Even the geologist's tone of voice is contaminated by sadness, confusion, and disorganization, as is the landscape.

That place – the sertão – which previously represented a field of work now represents the field of emotion. With a sense of hopelessness, Zé Renato is asphyxiated by the place and attempts to deny the pain, to get rid of it. To this end, everything around must be transformed. The river must change its course.

Zé Renato successfully transposes that state of suffering by reinventing himself and thus inventing a new landscape: the vastness of the desert is transformed into a warm blue sea, where men in Elvis Presley style briefs dive head first off cliffs – fishermen on their ways to a new life. ✘





pp. 66-67
 Vista da exposição |
 Exhibition view



Rodrigo Braga
Campo de espera | Waiting Field | 2011
 fotografia | photograph | 80 x 120 cm
 Cortesia | Courtesy: Galeria Vermelho

Rodrigo Braga
Deriva | Adrift | 2010
 fotografia | photograph | 80 x 120 cm
 Cortesia | Courtesy: Galeria Vermelho



Rodrigo Braga

Ilha negra | Black Island | 2011

fotografia | *photograph*

60 x 270 cm (tríptico)

Cortesia | *Courtesy*: Galeria Vermelho



Rodrigo Braga
Arbusto azul | Blue Bush | 2013
 fotografia | *photograph* | 80 x 120 cm
 Cortesia | *Courtesy*: Galeria Vermelho



Rodrigo Braga
Corpo duro 1 | Hard Body 1 | 2013
 fotografia | *photograph* | 120 x 80 cm
 Cortesia | *Courtesy*: Galeria Vermelho



pp. 74-75

Rodrigo Braga

Mentira repetida | Repeated Lie | 2011

vídeo, cor, estéreo, HD |

video, color, stereo, HD | 5'20"

Cortesia | *Courtesy*: Galeria Vermelho

Obra produzida com suporte do Prêmio
Marc Ferrez de Fotografia – Funarte.

Ação realizada em uma das ilhas do arquipélago
fluvial de Anavilhanas, interior do Amazonas,
com permissão do ICMBio/Ibama |

*Work produced with support of the Marc Ferrez
Photography Prize – Funarte. Performed at
one of the islands in the river archipelago
of Anavilhanas, in the Amazon hinterlands,
with permission from the ICMBio/Ibama*

BITU CASSUNDÉ

O recorte escolhido para a exposição

“Das viagens, dos desejos, dos caminhos”, no

Museu Vale, delimita as regiões Norte e Nordeste como território-eixo para discutir questões como paisagem, subjetividade, trânsitos e desejo.

O núcleo de obras da sua produção para a mostra também se polariza em pesquisas desenvolvidas no Norte/Nordeste do Brasil, gostaria que você refletisse sobre esses dois ambientes e naturezas nas quais se deteve para compor as séries fotográficas e o vídeo *Mentira repetida*, pontuando principalmente questões como a ficcionalização da paisagem e o corpo como agente processual.

BITU CASSUNDÉ

The works chosen for the Museu Vale exhibition

“Of Journeys, Of Desires, Of Paths” demarcate the Northern and Northeastern regions as an axis-territory in order to discuss subjects such as landscape, subjectivity, transitions and desire.

At the core of your work in the show there is also a polarization of your investigations of the Brazilian North and Northeast; I'd like you to reflect upon the nature and environments in which you paused to compose the photographic series and the video *Mentira Repetida* [Repeated Lie], especially insofar as they punctuate problems such as the fictionalization of the landscape and body as a processual agent.

RODRIGO BRAGA

Minha elaboração de trabalho, nos últimos anos, tem se detido bastante sobre minha forma de me relacionar com o entorno, que tanto é o meio geográfico e natural, quanto é a paisagem cultural, sempre singular em cada região que transito. Nessa relação meu corpo se insere como o organismo-homem, intencional, de atuação física direta sobre os elementos e a paisagem, que, quase sempre é também o homem ser psicológico, emocional, idiosincrático, que absolve as influências do meio e com ele interage.

Apenas nasci no Norte, muito pequeno me mudei para o Nordeste. Eu sempre soube que era manauara, mas tinha a recorrente sensação de pertencer a um lugar que não me pertencia. No fundo sempre me considerei mais recifense, pela obviedade de toda minha formação cultural em Pernambuco. Contudo, havia algumas referências da Amazônia, principalmente a partir de histórias que ouvia dos meus pais, das fotografias, dos objetos indígenas que tínhamos em casa, sendo alguns deles meus brinquedos inclusive. Minha vontade de reconhecer minha cidade

RODRIGO BRAGA

In recent years, the preparation for my work has focused sharply upon my way of relating to my surroundings, meaning both the geographical and natural environments, in addition to the cultural landscape, always singular in every region through which I pass. My body is intentionally introduced into that relationship as a human organism with direct physical action upon the elements and landscape – also and nearly always as the psychological, emotional, idiosyncratic being who absorbs the influences of the environment and interacts with them.

natal crescia por toda a adolescência até a vida adulta, ao passo que me formava artista com muito interesse pela natureza – certamente uma influência dos meus pais biólogos que estudavam ecologia quando nasci na década de 1970.

Assim, já como artista, desde 2010 iniciei sucessivas idas a Manaus e interior do Amazonas, adentrando pelo rio Negro, no sentido de andar por onde um dia havia estado, como também estimular novas criações naquele ambiente que sempre muito me trouxe interesses estéticos. Essa espécie de regresso a um “desconhecido-familiar”, muito me levou a produzir nos últimos anos e certamente ainda continuará sendo um ambiente de pesquisas estimulante. Viajar e trabalhar entre esses dois Estados

I was only born in the North; I moved to the Northeast while I was very young. I always knew I came from Manaus, yet I had a recurring sense that I belonged to a place that didn't belong to me. Deep down, I always considered myself to be more of a native of Recife, quite obviously because of my cultural education in [the state of] Pernambuco. However, there were some references to the Amazon, principally in the form of stories I heard from my parents, or the photographs and Indian objects we had at home, some of which were my toys, even. Throughout my adolescence and all the way to adulthood this desire to acknowledge my native city continued to grow as I became an artist with a strong interest in nature – surely influenced by my biologist parents who were studying ecology when I was born in the 1970s.

Thus, as an artist, ever since 2010 I have made successive trips to Manaus and to the interior of the Amazon, entering it by way of the Rio Negro so as to be able to roam the place I had once occupied and to stimulate new creations in an environment that had always held great aesthetic interest for me. This sort of return to a

paralelamente, assim como no Rio de Janeiro – onde vivo atualmente –, tem amplificado minha forma de estar e de perceber a geografia brasileira. O que é mostrado na atual exposição certamente se conecta entre si e é parte da minha vivência nos lugares, sejam as ilhas de Anavilhanas, seja o litoral nordestino. Com vivências intensas essas paisagens também passaram a me habitar. ✖

“familiar unknown” was very much responsible for leading me to produce during the last few years and will assuredly continue to be a stimulating research environment. Simultaneously living and traveling in those two states, as well as in Rio de Janeiro – where I currently live – has broadened my way of inhabiting and perceiving Brazilian geography. What is on display in the current exhibition is certainly interconnected and is part of my lived experience in those places – both the Anavilhanas islands and the Northeastern coast. Those landscapes and intense experiences also came to inhabit me. ✖



PL 5450



pp. 78-81

Virginia de Medeiros

Fala dos confins | Frontier Talk | 2010

videoinstalação | *video installation*

dimensões variáveis | *variable dimensions*

Coleção | Collection: Arte da Cidade/Dadoc/

CCSP/SMC/PMSP | Esta obra foi adquirida

com os recursos do Prêmio de Artes Plásticas

Marcantonio Vilaça – Funarte/MinC | *This work*

was acquired with funds from the Marcantonio

Vilaça Visual Arts Prize – Funarte/MinC

BITU CASSUNDÉ

A oralidade, os causos e um precioso rasgo na paisagem pelo sertão baiano compõem *Fala dos confins*, gostaria que você relatasse o processo de elaboração da videoinstalação, evidenciando pontos como as narrativas memorialistas do seu pai e a participação da Kombi no trajeto explorado.

VIRGINIA DE MEDEIROS

Catarina, a Kombi, é uma espécie de estrela na *Fala dos confins*. Depositei nela a magia que fascina os olhos e abraça o imaginário – nos libertando da ordem do tempo e do espaço.

— “Catarina! Olha Catarina!” Todo o posto dirigiu a vista à Kombi, tamanho entusiasmo do frentista que, sem pressa, me perguntou com voz de veludo, como quem acabou de alisar um pedacinho bom da vida que ficado pra trás era esquecimento:

— “É pra encher o tanque, senhora?” Fiz um gesto que sim e em cima do macio da sua voz perguntei:

— “Você tinha uma Kombi que se chamava Catarina, era?” O frentista com olhos distantes e receio de perder o fio de tal evocação já perdido, respondeu-me firme com impulso de volta de quem foi em alguma fundura.

— “A senhora não sabia que antes da Kombi existir, existia Catarina. Depois que veio a Kombi. Pode conferir no documento do veículo, senhora.”

Pensei, será? E me lembrei de Jorge Amado: “Onde estará mesmo a verdade quando ela se refere a esta cidade da Bahia? Nunca se sabe bem o que é verdade e o que é lenda nesta cidade. No seu mistério lírico e na sua trágica pobreza, a verdade e lenda se confundem.” *Bahia de Todos os Santos*, herança da discreta biblioteca

— “*Catarina! Look at Catarina!*” *Such was the gas station attendant’s excitement that everyone at the gas station turned to look at the van. Unhurriedly, like someone caressing a small but enjoyable chapter in a life that had passed and become oblivion, he inquired in a velvety voice:*

— “*Fill her up, ma’am?*” *I gestured assent and, over the softness of his voice, I asked him:*

— “*Didn’t you have a van called Catarina?*” *With a faraway gaze and a fear of losing the already lost thread of such an evocation, he answered me firmly, like one returning from some great depth.*

— “*You didn’t know Catarina existed before the van did. The van came later. You can check the vehicle’s papers, ma’am.*”

I thought: could this be? And then I remembered Jorge Amado: “Where does the truth really lie when it refers to this city of Bahia? One never quite knows what is truth and what is legend in this city. Truth and legend are confused in its lyrical mystery and tragic poverty.”

do meu irmão Orismar, que espumou a minha pacata vida interiorana. Relendo o livro, recordei-me da magia em torno de Orismar e da sua breve existência, imortalizada pelas míticas narrativas do meu pai. Uma fala sertaneja que tira da aridez da paisagem riquezas de imagens; foi assim que a boca paraibana do meu pai irrigou meu sertão, conjurando em suas histórias cotidianas mais ordinárias, insígnias e fabulosas sagas.

Batizei a Kombi de Catarina e parti para o mar das palavras ao timbre da voz sertaneja. Da capital da Bahia para seu interior, ao encontro de romanceiros, poetas populares, contadores de “causos”, lendas... pessoas comuns que fazem do ato de falar um ato criativo. Pretendi tocar diretamente no repertório oral do povo sertanejo que habita o território da Bacia do Jacuípe, Sertão da Bahia, engloba as cidades de Pé de Serra, Nova Fátima, Riachão do Jacuípe, cidades próximas a Feira de Santana, Portal do Sertão, lugar onde nasci. Essas cidades guardam a tradição oral, o gosto por contar histórias que fez de Zé Moeda, Seu Zinho, marido de Dona Loura, Zé Malverique figuras cativas da cidade de Riachão, personagens que

Amado’s guide book Bahia de Todos os Santos [Bahia of All Saints] was an heirloom of my brother Orismar’s modest library that produced some effervescence in my quiet provincial life. In rereading the book, I recalled Orismar’s magic aura and his brief existence, immortalized by my father’s mythical narratives. A backcountry speech that draws a wealth of images from the arid landscape; that was how my father’s Paraiban mouth irrigated my own sertão, conjuring up remarkable and wonderful sagas in his ordinary tales of everyday life.

I baptized the van Catarina and departed for the sea of words to the sound of the inlander’s voice. From Bahia’s capital to its interior, off to meet chroniclers, folk poets, storytellers, legends... ordinary people who

me foram apresentados por Cleusa de Diude, também de Riachão, mulher de muitas memórias que me acompanhou na busca pela força performática da literatura da voz e pela beleza das imagens que evoca. Sabendo, eu, que na boca coexiste o possível e o impossível, parti para a busca de registros sonoros, nem a verdade nem a mentira, mas uma fala fabulosa, um exercício poético, na qual a interpretação teatral do contador, suas pausas, suspiros e entonações serviram como composto visual para instalação sonora *Fala dos confins*. ✘

transform the speech act into a creative one. I intended to touch directly upon the oral repertory of the inlanders who inhabit the territory of the Jacuípe basin, Sertão da Bahia, and encompasses the cities of Pé de Serra, Nova Fátima, Riachão do Jacuípe, cities that are all near Feira de Santana, the gateway to the sertão – my birthplace. Such cities preserve oral tradition, a taste for storytelling that made of Zé Moeda, Seu Zinho, Dona Loura’s husband and Zé Malverique – all of them fixtures of the city of Riachão, characters who were introduced to me by Cleusa de Diude, likewise from Riachão, a woman of many memories who accompanied me in my search for the performative strength of a literature of the voice and for the beauty of the images it evokes. Knowing that the possible and the impossible coexist inside a mouth, I went off in search of uttered records, neither truth nor lies but mythical speech – a poetic exercise in which the teller’s theatrical interpretation, his pauses, sighs, and intonations served as visual compound for the sound installation Fala dos Confins. ✘

pp. 85-90

Marcone Moreira

Horizonte de ferro | Iron Horizon | 2014

video | *video* | 09'

em colaboração com | *in collaboration with*
Avalonik Imagem e Conteúdo

Coleção do artista | *Collection the artist*









BITU CASSUNDÉ

No vídeo desenvolvido para a exposição “Das viagens, dos desejos, dos caminhos”, no Museu Vale – *Horizonte de ferro* –, você resgata um trajeto ferroviário que lhe é bastante familiar, a Estrada de Ferro Carajás. Há um visível interesse no seu conjunto poético por elementos que se relacionam a transporte, deslocamento e pelo conjunto antropológico e de signos que estão nesse campo, nesse entorno. Gostaria que você refletisse acerca desse rasgo na paisagem (paisagem física x paisagem social) que o vídeo propõe por meio da viagem que ele nos conduz, conectando com outros trabalhos da sua produção, que também remetem a essas questões.

BITU CASSUNDÉ

In Horizonte de Ferro [Iron Horizon] – the video you made for the exhibition “Of Journeys, of Desires, of Paths”, at the Museu Vale –, you revisit a train route that is pretty familiar to you: the Carajás Railroad. There is a visible interest in your poetic repertory for elements related to transportation, displacement, and the ensemble of anthropology and sign in that field, in those surroundings. I’d like you to reflect upon that rend in the landscape (physical landscape x social landscape) that the video proposes by means of the journey on which it leads us, and connect it with other works of yours that also allude to those matters.

MARCONE MOREIRA

Iniciei minha produção artística a partir de Marabá, cidade localizada no sudeste paraense. Para quem não conhece, essa é uma região de intensa agitação e fluxos migratórios, motivados por vários ciclos econômicos (extração de borracha, castanhais, garimpo de diamante e ouro, intensificado com a descoberta de Serra Pelada, pecuária e a indústria mineradora). Além dessa movimentação dilapidadora, é também no Pará onde eu cresci e continuo a trabalhar recorrentemente que surgiram os grandes projetos de integração da Amazônia a partir da década de 70, caracterizados pelas grandes rodovias, como a Transamazônica, que corta a cidade de Marabá ao meio, e que alterou e continua a alterar a paisagem natural, social e econômica.

MARCONE MOREIRA

I began to make art in Marabá, a city located in the Southeast of the state of Pará. For those who don’t know it, the region is one of intense agitation and migratory flows, motivated by various economic cycles (rubber extraction, chestnut groves, prospecting for diamonds and gold, intensified with the discovery of Serra Pelada, cattle farming, and the mining industry). Beyond this movement of dilapidation, Pará is also the place where I grew up and continue to work in again and again; whence have come the great integration projects of the Amazon since the 1970s, characterized by great highways such as the Trans-Amazonian Highway that cuts the city of Marabá in half; and that altered and continues to alter the natural, social and economic landscape.

Percebendo o lugar e interessado nessa dinâmica, atentei-me para os meios de transportes (embarcações e caminhões) e, nas reconfigurações provocadas por essas mudanças. Os rios já foram o grande meio de circulação de bens e pessoas, com o surgimento das rodovias, e no caso específico do rio Tocantins, que teve seu fluxo bloqueado em função da construção da hidrelétrica de Tucuruí, tornam-se “obsoletos”.

Tomemos como exemplos extremos, as cidades de Marabá e São João do Araguaia: a primeira – com a chegada das rodovias Transamazônica, Belém-Brasília, PA-150, a ferrovia Carajás e a construção de um aeroporto – torna-se um importante entroncamento mercantil, dinamizando sua economia e transformando-se em uma cidade polo para a região; a segunda, uma cidade com

quase 300 anos, localizada às margens do rio Araguaia, torna-se um lugar parado no tempo, em função da construção de uma rodovia a 15 km de sua sede.

Banzeiro, projeto que realizei em 2010 em colaboração com o carpinteiro naval Valdeides, partia de um depoimento seu que ouvi enquanto fazia a coleta de resíduos de madeiras, em um estaleiro, à beira do rio Tocantins. Ele aprendeu o ofício de carpinteiro com o pai, há quase 40 anos, mas hoje tem orgulho de nenhum de seus filhos ter aprendido a profissão, por perceber, cada vez mais, a falta de futuro do seu trabalho. Essa paisagem física

As I absorbed the place and became interested in that dynamic, I grew attentive to the means of transportation (ships and trucks) and the reconfigurations brought about by those changes. Rivers were once important to the circulation of goods and people. With the emergence of highways, and in the specific case of the Tocantins River – its flow blocked as a result of the building of the Tucuruí hydroelectric dam – they become “obsolete”.

Let us take a few extreme examples: the cities of Marabá and São João do Araguaia: the former – with the arrival of the Trans-Amazonian, Belém-Brasília, and PA-150 highways, the Carajás railroad and the construction of an airport – becomes an important mercantile crossroad, stimulating economy and transforming itself into a central city of the region; the latter,

an almost 300-year-old city located on the banks of the Araguaia River, becomes a place frozen in time, as a result of the construction of a highway fifteen kilometers from its seat.

Banzeiro, a project I executed in 2010 in collaboration with naval carpenter Valdeides, was based on a statement of his that I heard while I was collecting pieces of wood from a shipyard on the banks of the Tocantins River. He learned the carpenter’s trade from his father, almost forty years ago, but nowadays – increasingly aware of the lack of a future in his line of work – he is proud that none of his sons learned his trade. That physical and social landscape to which you refer radically alters itself because of those economic development projects, in many of which the Vale is implicated.

e social, à qual você refere, se altera radicalmente por conta desses projetos de desenvolvimento econômico, muitos dos quais a Vale está implicada.

Interessam-me os anacronismos, os fluxos e refluxos da história, o seu movimento de vaivém incessante, as micro-histórias à margem da história, e procuro adensar criticamente os contextos ao meu alcance.

O trem de passageiros da Estrada de Ferro Carajás é um elemento fundamental no fluxo migratório entre os Estados do Maranhão e Pará. Eu mesmo, em menino com a minha família, guardo a lembrança das viagens feitas da minha cidade natal no Estado do Maranhão para a cidade de Marabá; e ficou marcada na minha percepção uma sensação contrastante: a velocidade do ferro avançando na paisagem (escala e velocidade são algo sempre fascinante para uma criança) e uma imagem que vi na janela, na qual as pessoas iam desaparecendo como formigas. Era esse antagonismo entre homem e máquina que estava presente naquela percepção e que

I am interested in the anachronisms, the ebbs and flows of history, its endless back and forth movement, the micro-histories in the margin of history, and attempt to critically condense the contexts within my reach.

The Carajás Railroad passenger train is a crucial element in the migratory flow between the states of Maranhão and Pará. I recall boyhood journeys with my family from my native city in the state of Maranhão to the city of Marabá; and a contrasting sensation remains in my memory: the speed of iron as it advanced across the landscape (scale and speed always fascinate children) and an image I saw in the window, through which people disappeared into the distance like ants. It was that antagonism between man and machine that was present in that perceptive and today – from a critical perspective – it comes to me in the guise of discomfort before all of the poverty placed in the margins of an economic power structure that rends that landscape.

hoje, entendendo de uma maneira crítica, me vem sob a forma de um incômodo diante de tanta miséria colocada às margens de uma estrutura de poder econômico que rasga essa paisagem.

Penso, como artista, que o estado de criação, de pesquisa e de processo procura, de uma forma ou de outra, resgatar imagens com as quais nos cruzamos; algumas delas bem antigas. Foi isso que procurei fazer, quando convidei Markus Avaloni para me acompanhar e visitar a mesma estrada de ferro, para realizar o vídeo *Horizonte de ferro*. ✘

As an artist, I think that the state of creation, of research and of process attempts, in one way or another, to retrieve images we come across; some of them quite old. That is what I tried to do when I invited Markus Avaloni to come with me and revisit the same railroad, to make the video Horizonte de Ferro. ✘





pp. 94-95
Vista da exposição |
Exhibition view

Yuri Firmeza
Ruína #1 e Ruína #2 | *Ruin #1 and Ruin #2* | 2014
fotografia (díptico) | *photograph (diptych)*
77 x 52 x 4 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo



Yuri Firmeza
Ruína #3 | Ruin #3 | 2014
 fotografia | photograph
 82 × 122 × 4 cm
 Cortesia | Courtesy: Casa Triângulo



Yuri Firmeza
Ruína #4 | Ruin #4 | 2014
 fotografia | photograph
 82 × 122 × 4 cm
 Cortesia | Courtesy: Casa Triângulo



Yuri Firmeza

Ruína #5 | Ruin #5 | 2014
fotografia | *photograph* | 35,5 × 58 × 8 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo

Yuri Firmeza

Ruína #6 | Ruin #6 | 2014
fotografia | *photograph* | 35,5 × 58 × 8 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo

Yuri Firmeza

Ruína #7 | Ruin #7 | 2014
fotografia | *photograph* | 82 × 122 × 4 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo



pp. 102-103

Yuri Firmeza

Vida da minha vida | Life of My Life | 2014
vídeo, mini DV e super-8 | video, mini DV,
and super-8 | 12'

Coleção do artista | Collection the artist

Yuri Firmeza

Vida da minha vida #1 | Life of My Life #1 | 2014
fotografia | *photograph* | 62 × 92 × 4 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo

Yuri Firmeza

Vida da minha vida #2 | Life of My Life #2 | 2014
fotografia | *photograph* | 62 × 92 × 4 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo

Yuri Firmeza

Vida da minha vida #3 | Life of My Life #3 | 2014
Fotografia | *photograph* | 62 × 92 × 4 cm
Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo





Yuri Firmeza

Vida da minha vida #1 | Life of My Life #1 | 2014

fotografia | *photograph* | 62 × 92 × 4 cm

Cortesia | *Courtesy*: Casa Triângulo

BITU CASSUNDÉ

Suas últimas pesquisas discutem a ideia de ruína, seja pelas camadas arqueológicas ou pelo apagamento da memória (como na série em que o mal de Alzheimer é evidenciado). Alcântara (MA) foi o território escolhido para propor alguns embates, seja diretamente pelo conjunto de ruínas arquitetônicas, pelo projeto espacial brasileiro, pelo doce local chamado “espécie” e pelas festas de tradição quilombola. Gostaria que você articulasse esses eixos e compusesse um breve panorama dessas vertentes que compõem sua poética.

YURI FIRMEZA

De algum modo as ruínas estão presentes em meus trabalhos desde 2004, ano em que realizei a *Ação 03*. Na ocasião, eu, despido, preenchi o vazio de uma parede de alvenaria. Tratava-se de um casarão abandonado cujas marcas do tempo estavam impregnadas em toda sua extensão. Desenhei minha silhueta na parede desse casarão e em seguida a esculpi, desbastando toda a área

BITU CASSUNDÉ

Your latest investigations discuss the idea of ruins, whether in terms of archeological layers or through the erasure of memory (as in the series in which Alzheimer’s Disease is featured). Alcântara (Maranhão) was the territory chosen to propose a few confrontations, whether directly through a group of architectural ruins, through the Brazilian space project, through the local sweet called “espécie” or through quilombo festivals. I would like you to articulate those axes and compose a brief overview of the milestones that make up your poetics.

interna do desenho. Manchas, musgos, limo, infiltrações, destroços, folhas secas, rebocos caídos e tijolos aparentes conferiam carnalidade ao lugar. Lembro que essa dimensão visceral do abandono foi arrebatadora logo que adentrei no casarão. Outros espaços também foram decisivos para o pensamento de minhas performances, como, por exemplo, o edifício Western, em Recife. Naquela época, o prédio estava parcialmente isolado, sob o risco de desmoronamento. Conseguimos ultrapassar as barreiras que lacravam alguns andares do prédio para realizar as performances *Ação 05* e *Ação 06*. Isso ocorreu em 2006, durante o SPA das Artes. Depois desses trabalhos, muita coisa aconteceu; dentre elas a minha exposição no

YURI FIRMEZA

Ruins are somehow present in my work since 2004, the year I presented Ação 03 [Action 03]. On the occasion, I stripped myself naked to fill in a void in a brick wall. This happened in an abandoned mansion in which the marks of time impregnated the entire house. I drew my silhouette on the wall of that mansion and then I sculpted it, hacking away at the whole of the drawing’s internal area. Stains, moss, mud, infiltrations, debris, dry leaves, fallen plaster drywall and exposed brick conferred carnality upon the place. I remember that visceral dimension of abandonment the moment I entered the mansion. Other spaces were also key to thinking out my performances like, for example, the Western building, in Recife. At that time, the building was partially isolated, in danger of collapsing. We managed to overcome the barriers that sealed off a few floors of the building to perform Ação 05 [Action 05] and Ação 06 [Action 06]. That occurred in 2006, during the SPA das Artes. A lot happened after those works; among them my exhibition at the Museu de Arte do Rio,

Museu de Arte do Rio, no ano passado. Considero essa individual, assim como os dois outros projetos que realizei em instituições no Brasil – *Souzousareta Geijutsuka* (no MAC, em Fortaleza, 2006) e o *Ecdise* (durante a Bolsa Pampulha, em Belo Horizonte, 2007/2008) –, um momento de grande importância na minha breve trajetória. Nessas três exposições o trabalho se situava fora dos limites arquitetônicos do museu e mesmo do suposto “campo da arte”. *Souzousareta Geijutsuka*, um artista inventado. *Ecdise*, um diário ficcional, junto com artigos publicados mensalmente no jornal *Estado de Minas*. Turvações estratigráficas, uma exposição que esgarça o solo e o corpo para dar passagem a um grito incontido. Nessa exposição trabalhei com material arqueológico encontrado no arcabouço do prédio em que hoje funciona o MAR. Vestígios oriundos do morro do castelo e do morro do Senado, cujas demolições e o material bruto proporcionaram o aterramento de parte do Rio de Janeiro. Fragmentos de porcelanas, facas, cachimbos de escravos, balaústres, moedas entre muitos outros materiais estavam enterrados sob o solo que iria receber minha exposição.

Resumidamente, o que fiz foi trazer à tona esses materiais e apresentá-los justapostos ao material proveniente dos atuais desmontes do morro da Providência. Se, por um lado, eu trabalhei com memórias e aterramentos coletivos, por outro, trabalhei em um plano individual, no processo do Alzheimer do qual minha avó é portadora. Há mais de dez anos eu a filmo. As camadas de tempos, a frágil membrana entre memória/esquecimento, as memórias inapagáveis e a força ativa do esquecimento operam no corpo dessa senhora. Corpo marcado por dobras, estrias, rugas acentuadas que não são meras presenças do passado a ser resgatado como lembrança do que já não é mais. Não se trata, portanto, de voltar a ser o que fomos ou pensamos ter sido. Assim como o corpo, entendo por ruína não o que está estagnado, cristalizado e imutável. A ruína não guarda uma essência, um passado a ser recuperado, mas, ao contrário, é esse bloco heterogêneo e provisório de tempos não lineares. Um emaranhado de tempos que não cessa de se desalinhar e realinhar. A tradicional Festa do Divino Espírito Santo, em Alcântara, no Maranhão, é também uma ruína tanto quanto os antigos

last year. I consider that solo show, as well as the two other Brazilian institutional projects I did – Souzousareta Geijutsuka (at the MAC, in Fortaleza, 2006) and the Ecdise [Ecdysis] (during the Bolsa Pampulha, in Belo Horizonte, 2007/2008) represented a moment of great importance in my brief trajectory. In those three exhibitions the work situated itself outside the museum’s architectural boundaries and even of the alleged “field of art”. Souzousareta Geijutsuka, a fictitious artist. Ecdise, a fictional diary, along with monthly articles published in the

newspaper Estado de Minas. “Turvações Estratigráficas” [Stratographic Murkiness], an exhibition that cleaves the soil and the body to make way for an unrepressed scream. In that exhibition I worked with archeological materials found in the skeleton of the building that currently houses the MAR. Vestiges from the Castelo and Senado Hills, the demolitions and raw materials of which turned part of Rio de Janeiro into a landfill. Fragments of porcelain, knives, slave’s pipes, bannisters, and coins, among many other materials were buried in the soil that was going to house my exhibition. Briefly, what I did was bring these materials to surface and present them juxtaposed to material that comes from the current razing of Providência Hill. Whereas, on one hand, I’ve worked with collective memories and landfills, on the other, I’ve worked on an individual level, in the Alzheimer’s process of which my grandmother is a bearer. I have been filming her for more than ten years – the layers of time, the fragile membrane between memory and forgetting, the ineradicable memories and the active force of forgetting within that lady’s body. Body marked by folds, stretch

palacetes, hoje deteriorados – e inclusive saqueados –, que constituem aquela paisagem. Do mesmo modo que o doce de origem açoriana denominado espécie é também uma dessas ruínas hoje circunscrita àquela ilha. Foi uma neta de escrava, Dona Batisá, que fez com que eu olhasse Alcântara de um modo muito peculiar. Ela me disse algo como: “em Alcântara nada é, tudo foi ou será”. Era a única pessoa que eu tinha a certeza de que queria entrevistar para o filme que fiz comissionado pela Bienal e do qual a série de trabalhos expostos na Vale tem uma estreita relação. Infelizmente Dona Batisá faleceu antes de nossa ida definitiva para filmar aquele intrigante e instigante lugar. Dizer, afirmativamente, que “nada é” significa, em outra chave, afirmar que tudo está. É como eu entendo o meu corpo nu entre a fresta na parede de alvenaria, a potência que existe na fragilidade do corpo de minha avó boiando no mar, nas suas repetições na fala, suas memórias/esquecimentos do/no corpo, nos cantos e vestimentas do Brasil Colônia até hoje performatizado na Festa do Divino. Ali, “nada é”. Tudo está sendo em um movimento multitemporal que turva o encadeamento e

marks, deep wrinkles that are not mere presences of the past to be retrieved as a memory of what no longer exists. Therefore, it is not a matter of going back to being what we were or what we thought we have been. Beyond the body, I do not take ruins to be stagnant, crystalized and immutable. A ruin retains no essence – a past to be regained – but, on the contrary, it is that heterogeneous and temporary block of nonlinear time; a tangle of times that never cease to disorganize and realign themselves. The traditional Festival of the Divine Holy Sprit [Divino Espírito Santo], in Alcântara, in the state of Maranhão, is likewise a ruin – as much so as the former (now crumbling and even looted) mansions that make up that landscape. In the same way that the sweet of Azorean origin called “espécie” is also one of the ruins currently circumscribed to that island. It was the granddaughter of a slave – Dona Batisá – who led me to look upon Alcântara in a very specific way. She said something like this to me: “nothing is in Alcântara, everything was or will be.” She was the only person I was sure I wanted to interview for the film I was commissioned by the Bienal to make and to which

a causalidade dos acontecimentos. Vórtice sem centro e sem eixo. Tudo é fugidio e passageiro e, em certa medida, volátil. Um lugar onde convivem, ainda que muitas vezes não se tolerem, comunidades remanescentes quilombolas, Centro de Lançamento de Alcântara, com suas pesquisas aeroespaciais, ruínas arquitetônicas de antigos palacetes dos barões que ali viviam, a família Sarney, a marca da ausência de Dom Pedro II, a monarquia, uma nova base ucraniana, o Brasil Colônia, os poucos turistas, muitas vozes e tempos. ✘

the series of works shown at the Museu Vale bear close relationship. Unfortunately, Dona Batisá passed away before we went off to shoot that intriguing and riveting place. At another level, to declare “nothing is” means to declare that everything is. That is how I understand my naked body between the opening in the brick wall, the power that exists in the frailness of my grandmother’s body floating upon the sea, in her speech repetitions, her memories/forgettings of/in the body, in the songs and attire of colonial Brazil to this day performed at the Festa do Divino. “Nothing is” there. All is being in a multi-temporal movement that clouds the concatenation and causality of events – a vortex without center or axis. Everything is fleeting and transitory and, to a degree, volatile. A place in which – even though they may often not tolerate one another – Quilombo communities, Centro de Lançamento de Alcântara, with their aerospace research, architectural ruins of the ancient mansions of barons who lived there, the Sarney family, the mark of Dom Pedro II’s absence, the monarchy, a new Ukrainian base, Colonial Brazil, a few tourists, many voices and times coexist. ✘

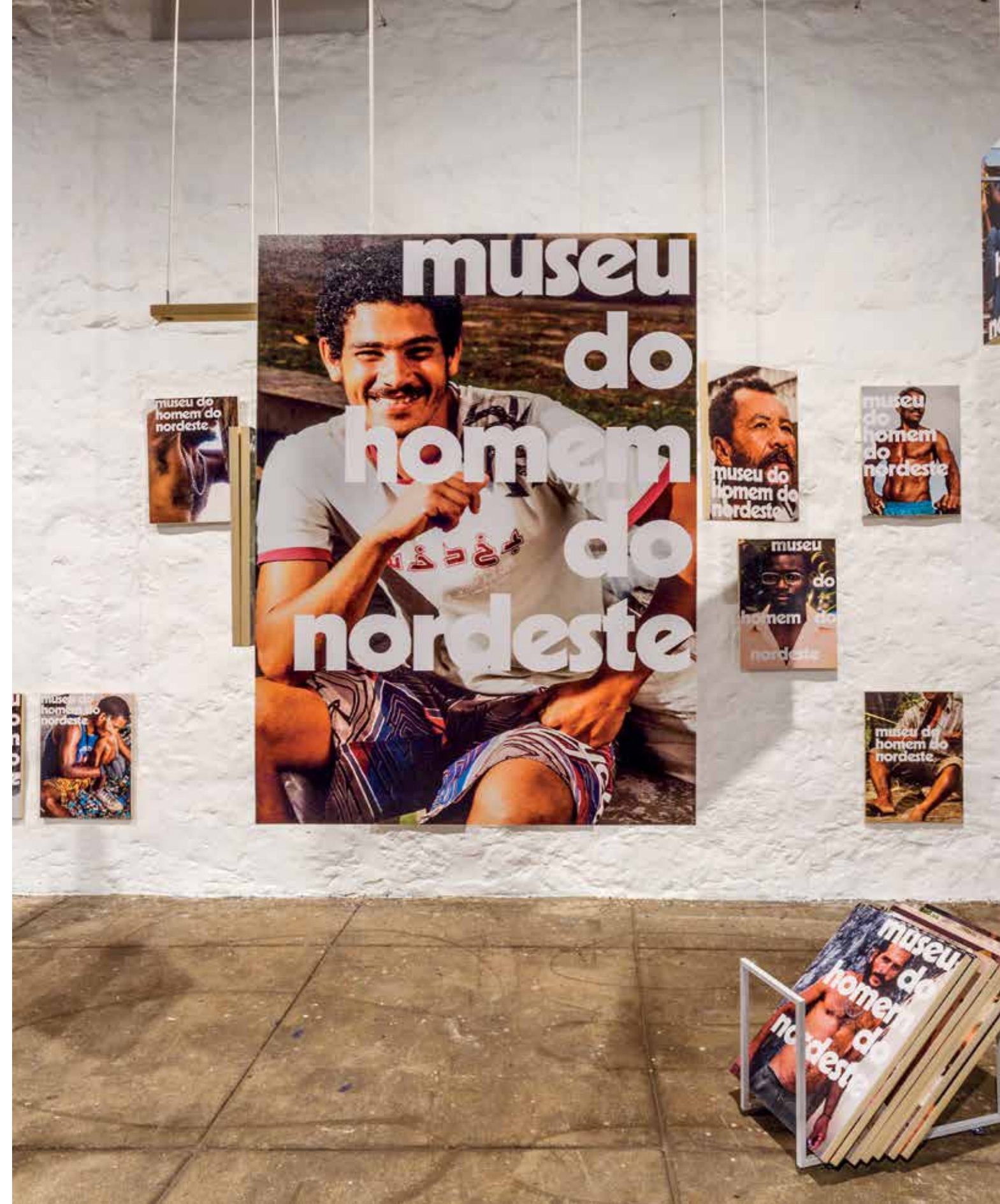
pp. 111-117

Jonathas de Andrade

Cartazes da exposição "Museu do Homem do Nordeste" | Posters from the exhibition
"Museu do Homem do Nordeste" | 2013
instalação | *installation*

dimensões variáveis | *variable dimensions*

Cortesia | *Courtesy*: Galeria Vermelho



CAS

TORA LIC
S EM GERA
39

E SAUDE

PLANOS
RGIO RICA
79

MAES, " Q
PL SAUDE
DE DESCON
. 5352

MAES, " Q
PL SAUDE
DE DESCON
. 5352

SAUDE EM
MIRIO NET:
0

CURS/ ES

PUBLICITÁR
MESTRAD
TAÇÕES SO
ERBAL, N
ATO C/ TA
alita_pedri

O DE CELU

nn dv r

FICA EDI

JORNAL

ENS E

/ ALZINE

GRÁFICA

Use capacete

a) ou consulte condição de financiamento na modalidade CDC. Modelo FACTOR YER 125 K. ano
nho na modalidade CDC. Taxa de 0,99% ao mês para financiamento do modelo YS Fazer 250CC
modalidade CDC em 24 meses, com 45% de entrada R\$ 5.075,00. Crédito sujeito à aprovação pela
oelo esta sujeito a condições comerciais praticadas, bem como a condições estabelecidas para a
tões em conformidade com o Promot (Programa de Controle de Poluição do Ar por Motores de

BELEIREIRA E ESTETICISTA
NO CABO F. 3028. 3275/
8794. 2415

PRECISA-SE DE CA-
BELEIREIRA E ESTETICISTA
NO CABO F. 3028. 3275/
8794. 2415

PRECISA-SE DE MANICURE
F. 8609. 6181

PRECISA-SE DE MANICURE
F. 8609. 6181

ARCOZE ESTÁ PRECISANDO
DE MARCINEIRO INF.
34396797

PROCURO MORENO FORTE,
TRABALHADOR - FEIO OU
BONITO - PRA FOTOGRAFIA
DO CARTAZ DO MUSEU DO
HOMEM DO NORDESTE.
8425-9646

PROCURO MORENO FORTE,
TRABALHADOR - FEIO OU
BONITO - PRA FOTOGRAFIA
DO CARTAZ DO MUSEU DO
HOMEM DO NORDESTE.
8425-9646

Oportunidades



ANIMAIS DOM. /
VETERIN

INST.

APRENDA
LAO AULAS
PROF. TAD
8703. 0644

APRENDA
LAO AULAS
PROF. TAD
8703. 0644

FOTOGF

CELESTINO
GENS F
97016919

CELESTINO
MAGENS
97016919

CELESTINO
GENS F
97016919

CELESTINO
GENS F
97016919

FILMAGEM
ALBÚM VÍ
GERAL F: 91
8891/ 8714

FILMAGEM
ALBÚM VÍ
GERAL F:
9169. 8891

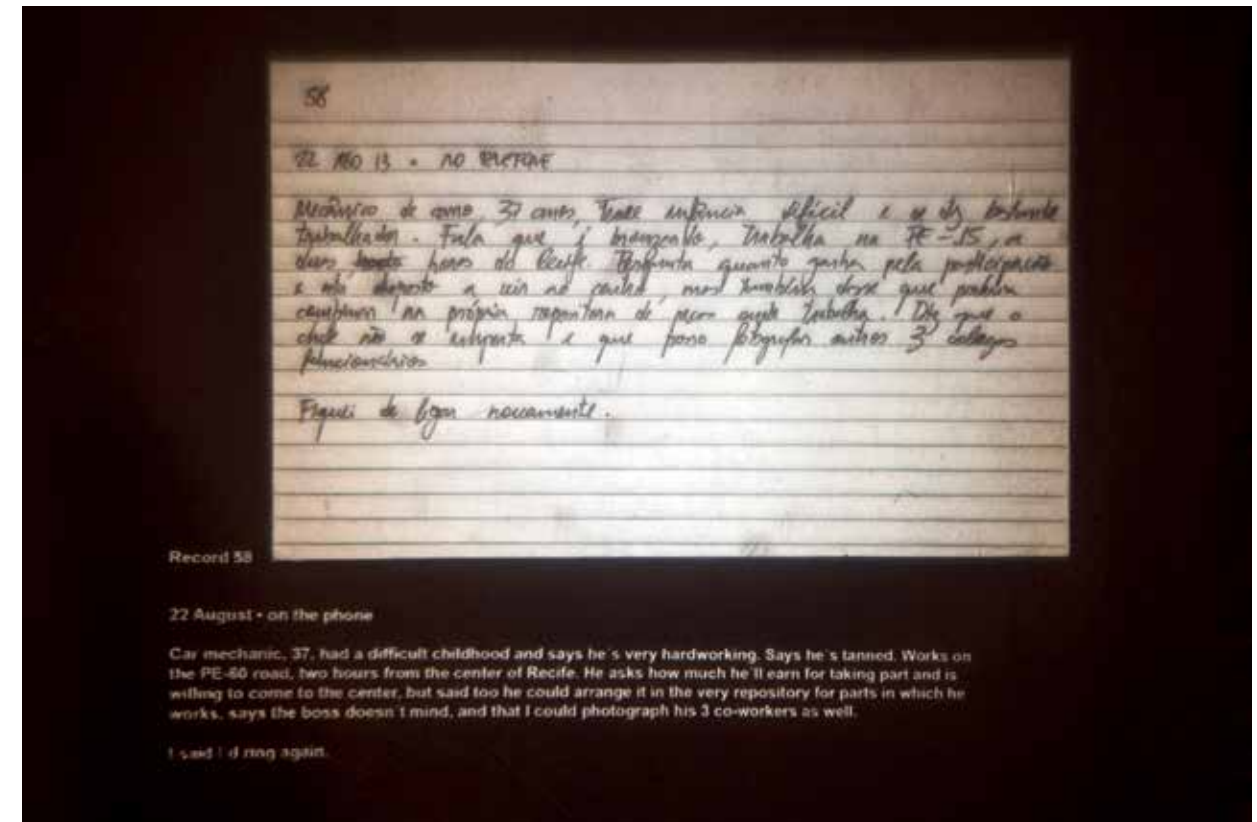
INFO

MANUNTEM
COMPUTAD
7157/ 86



Procuo moreno forte, trabalhador - feio ou bonito - para fotografia do cartaz do Museu do Homem do Nordeste. 8225-9646

Looking for strong, dark male - ugly or handsome - for a poster photograph for the Museu do Homem do Nordeste.
Call 8425-9646.





museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

museu do homem do nordeste

FUNDAÇÃO VALE

Conselho Curador
Curatorial Council

Presidente
President

Vania Somavilla

Conselheiros
Counselors

Adriana Bastos
Luiz Eduardo Lopes
Marconi Vianna
Zenaldo Oliveira
Antonio Padovezi
Alberto Ninio
Ricardo Mendes
Luiz Fernando Landeiro
Luiz Mello

Conselho Fiscal
Fiscal Council

Presidente
President

Murilo Muller

Conselheiros
Counselors

Cleber Santiago
Benjamin Moro
Felipe Peres
Lino Barbosa
Vera Schneider

Conselho Consultivo
Advisory Council

Presidente
President

Murilo Ferreira (CEO Vale)

Conselheiros
Counselors

Danilo Santos da Miranda
Dom Flávio Giovenale
Luis Phelipe Andrés
Paula Porta Santos
Paulo Niemeyer Filho
Silvio Meira

Diretora-Presidente
Director-President

Isis Pagy

Diretor Executivo
Executive Director

Luiz Gustavo Gouvea

Gerência de Esporte, Cultura,
Geração de Trabalho e Renda e
Estação Conhecimento
*Manager for Sports, Culture,
Labor and Income Development,
and Knowledge Station*

Marco Barros

Cultura e Ativos
Cultural and Assets

Eduardo Maciel
Bianca Mazurec
Rodrigo Silva Barreto
Thiago Saldanha

Gerência de Relações
Intersetoriais
*Manager, Intersectorial
Relations*

Andreia Rabetim

Desenvolvimento Institucional
Institutional Development

Vivian Medeiros
Felipe Silva Lacerda

VALE

Presidente
President

Murilo Ferreira

Diretor Executivo de
Ferroso e Estratégia
*Executive Director, Ferrous
Materials and Strategy*

José Carlos Martins

Diretor do Departamento
de Pelotização
*Director, Pelletizing
Department*

Maurício Max

Departamento de Relações
com Comunidade
*Department of Community
Relations*

Diretora de Relações
com Comunidade
*Director,
Community Relations*

Isis Pagy

Gerente de Territórios Sul
Manager, Southern Territories

Christiana Costa

Gerente de Relações com
Comunidade do Espírito Santo
*Community Relations Manager,
Espírito Santo*

Daniel Rocha Pereira

Analista de Relações com
Comunidade do Espírito Santo
*Community Relations Analyst,
Espírito Santo*

Andressa Azevedo

Departamento de Comunicação
Communications Department

Diretor de Comunicação
Communications Director

Paulo Henrique Soares

Gerente Regional de
Comunicação do Espírito Santo
*Regional Communications
Manager for Espírito Santo*

Mauricio Manzali

Assessoria de Imprensa
Press Liaison

Elaine Vieira e Marcone Andrade

Gerência de Patrocínios
Sponsorship Management

Christiana Saldanha
Flavia Rocha
Willman Miranda
Eveline Maria

Conselho Administrativo e
Fiscal do Museu Vale
*Museu Vale Administrative
and Fiscal Council*

Conselho Administrativo
Administrative Council

Presidente
President

Maurício Max

Conselheiros
Counselors

Ana Coeli de Oliveira Piovesan
Carlos Quartieri
Eugênio José Faria da Fonseca
Fábio Costa Brasileiro da Silva
Luiz Gustavo Garioli Gouvêa
Maria Alice Paoliello Lindenberg

Conselho Fiscal
Fiscal Council

Presidente
President

Giuliano Santos

Conselheiros
Counselors

Leonardo Gava
Rodrigo Lauria de Castro Loureiro

MUSEU VALE

Diretor
Director

Ronaldo Barbosa

Gerente Administrativa
e Financeira
*Administrative and Financial
Manager*

Noyla Nakibar

Coordenadora de Arte-
Educação
*Art Education
Coordinator*

Ruth Guedes

Produtora
Producer

Diester Fernandes

Museóloga
Museologist

Agnes Scolforo

Auxiliares Administrativos
e Financeiros
*Administrative and
Financial Assistants*

Bruno Mota
Fagner Chaves

Auxiliar de Produção
Production Assistant

André Leão

Programa Educativo
Educational Program

Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Jonathan Schmidel
Jordana Caetano
Rafaela Ribeiro
Weverson Tertuliano

Atendente
Attendant

Regiane Vervloet

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Curadoria
Curator

Bitu Cassundé

Coordenação de Produção
Production Coordinator

Maria Clara Rodrigues

Produção
Production

Imago Escritório de Arte

Produção Executiva
Executive Producer

Amalia Giacomini

Produção Editorial
Editorial Producer

Andreia Alves

Assistente de Produção
Production Assistant

Carole Joscht

Expografia
Exhibition Design

Leila Scaf Rodrigues

Identidade Visual
Visual Identity

Thomas Manss & Company

Assessoria Jurídica
Legal Counsel

Gustavo Martins de Almeida

Advogados

Museologia
Museologists

Débora Bruno

(Brasília)

Denise Guiglemeti

(Rio de Janeiro)

Helois Biancalana

(São Paulo)

Rachel Diniz Ferreira

(Vitória)

Rosa Arraes

(Belém)

Revisão de Texto
Proofreading

Rosalina Gouveia

Tradução
Translation

Steve Berg

Iluminação e Equipamentos
Audiovisuais

Lighting and Audiovisual

Equipments

BeLight

Montagem das Obras
Work Assembly

Coordenação

Coordinator

Tuca Sarmiento

Montadores

Assembly Team

Danilo Porfirio de Almeida

Jaciel Nunes da Conceição

Rodrigo Barros Santos

Wagner Augusto Rodrigues

Montagem das instalações

de Jonathas de Andrade

Mounting of Jonathas de

Andrade's installation

Cristina Gouvêa

Arte-Educadora Convidada
Guest Art Educator

Vânia Leal

Assessoria de Comunicação
Press Liaison

LEAD Comunicação –

Flávia Tenório

Cenotécnica
Carpentry

Francischetto Comércio e

Indústria de Madeiras

Pintura
Wall Painting

Adalto Corrêa dos Santos

Transporte de Obras de Arte
Artwork Transportation

Millenium Transportes

e Logística

Seguro de Obras de Arte
Artwork Insurance

Pro Affinité Consultoria e

Corretagem de Seguros

Registro Fotográfico
Photographic Recording

Gui Castor

Registro Videográfico
Video Recording

Olhos Coloridos

**CATÁLOGO
CATALOGUE**

**Organização Editorial
Editor**

Bitu Cassundé

**Coordenação Editorial
Editorial Coordinator**

Maria Clara Rodrigues

**Produção Editorial
Editorial Producer**

Andreia Alves

**Projeto Gráfico
Graphic Design**

Thomas Manss & Company

**Texto e Entrevistas
Text and Interviews**

Bitu Cassundé

**Revisão de Texto
Proofreading**

Rosalina Gouveia

**Tradução
Translation**

Steve Berg

**Assistente Editorial
Editorial Assistant**

Carole Joscht

**Tratamento de Imagens
Image Treatment**

Trio Studio

**Produção Gráfica
Art Production Manager**

Marcos Costa

**Impressão
Printing**

Stilgraf

**FOTOGRAFIA
PHOTOGRAPHY**

Armando Queiroz: p.47

Jonathas de Andrade: p.13

Karim Aïnouz: pp.60-63

Marcone Moreira: pp.86-90

Rodrigo Braga: pp.68-74

Rubens Chiri: p.4

Sergio Araujo: pp. 10-12,

16-20, 25-28, 30, 31, 34, 35,

37-42, 45, 46, 48-51, 59,

66, 67, 75, 78-81, 85, 94-95,

102, 104, 105, 111-117

Virginia de Medeiros,

em colaboração com o

fotopintor / *in collaboration*

with photopainter

Mestre Júlio Santos: p.29

Yuri Firmeza: pp.97-101, 103, 106

**AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS**

**Agradecimentos especiais
à Fundação Vale**

**Special acknowledgments
to Fundação Vale**

Gustavo Belesa
Gerência de Relações
com Comunidades EFC
*Community Relations
Manager, EFC*

Eugênio Fonseca
Gerente de Relações
Institucionais
*Institucional Relations
Manager*

Ronaldo Barbosa
Diretor Museu Vale
Director Museu Vale

Ana Lenice Dias Fonseca da Silva
Projeto Leonilson

Antonio Dias

Armando Queiroz

Espaço Cultural

Casa das Onze Janelas

Claudia B. Lameirinha Bianchi

Coleção de Arte / CCSP

Elaine Ignatti

DADOC/CCSP

Eliana Finkelstein e

Eduardo Brandão

Galeria Vermelho

Gilberto Carlos Marques Labor

CCSP

Marcos Gallon

Mariano Klautau

Nara Roesler

Galeria Nara Roesler

Ricardo Trevisan

Casa Triângulo

Rubens Chiri

Sergio Carvalho

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

D251

Das viagens, dos desejos, dos caminhos= Of journeys, of desires, of paths /
organização, editor: Bitu Cassundé ; [tradução: Steve Berg]. - Rio de Janeiro :
Imago, 2014.

120 p. : il. color. ; 205 × 250 cm.

“Catálogo da exposição coletiva Das viagens, dos desejos, dos caminhos,
realizada no Museu do Vale entre 29 de agosto e 2 novembro de 2014.”

Texto em português com tradução paralela em inglês.

ISBN 978-85-99686-25-6

1. Arte brasileira – Séc. XX – Exposições. 2. Arte brasileira – Séc. XXI –
Exposições. I. Cassundé, Carlos Eduardo Bitu, 1974- . II. Título: Of journeys,
of desires, of paths.





Produção *Production*

Iniciativa *Initiative*

Patrocínio *Sponsorship*



FUNDAÇÃO VALE

