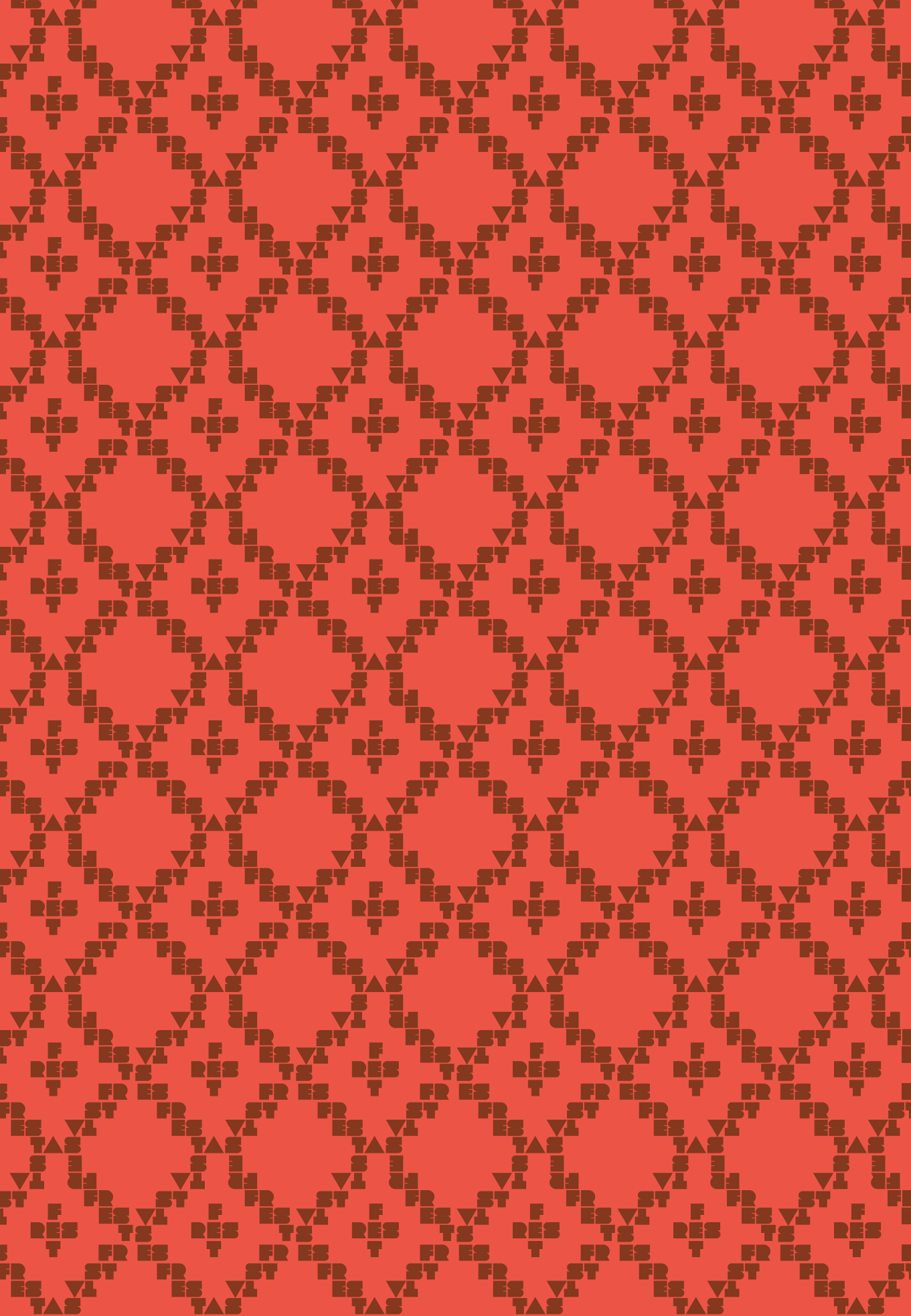


*ẽpy kri
jãnjã e ja
do caminho
um rezo*



FREESTYLE

Conteúdos extras estão disponíveis online.

Acesse pelo QR Code.



FRESTAS

Trienal de Artes

*do caminho
um rezo*

28 de fevereiro a 16 de agosto de 2026
Sesc Sorocaba

Fenda Roxa

6 Territórios caminháveis e partilháveis
Luiz Deoclecio Massaro Galina

**12 “do caminho um rezo”:
processos e envolvimento**
Khadyg Fares, Luciara
Ribeiro e Naine Terena

**22 Entre Sendarias e Frestas:
Um Programa público para
a educação e equidade**
Khadyg Fares, Luciara
Ribeiro e Naine Terena

Fissura Verde

28 O Caminho, um Rezo
Tadeu Kaingang

36 Poéticas do estar junto
Cristina Fernandes

40 Encontros!
Nathalia Ungarelli e Heloísa
Leite — Nu Projetos

**46 Educação é, entre tantas
possibilidades, percorrer caminhos**
Val Chagas

50 O projeto gráfico como percurso
Vítor Ventola Bravin

54 Nas sombras, uma centelha
Nabor Jr.

**58 Entre desvios e permanências:
a expografia como mediação
entre obra, corpo e espaço**
Gabriela de Matos, Audrey
Carolini, Antonio Esteves —
Superdimensão Estúdio

62 AFENDA
Anderson Nascimento — AFENDA
Acessibilidade e Cultura

66 Do caminho um rezo
Charly Ho

72 Obras

90 Índice remissivo

Fresta Marrom

108 Obras

**134 Afirmar o território e
imaginar o futuro**
Kátia Pensa Barelli

**138 Ademir, homem das letras
e do tambor: presente!**
Daia Moura e Katia Pensa Barelli

142 Sorocaba é terra de muitos rezos...
Daia Moura

150 Acesso e acessibilidade como direito
Gislana Monte Vale

156 Curandoria: caminhos e confluências
Joana Maria

**160 Do caminho, rezo entre as
frestas, pedindo que a chuva
caia sobre as sementes, para
que brotem pássaros livres**
Sheilla Souza e Tadeu
Kaingang — coletivo Kókir

**166 A arte em chave ch'ixi:
resistências e frestas**
Eduardo Schwartzberg

**176 Transcrições de áudios de Antônio
Bispo dos Santos (Nêgo Bispo)**

182 Arte entre rumos e fendas da cidade
Maurício Sérgio Dias

182 Obras

Greta Vermelha

296 Traduções em inglês
English translations





Êmã tỹ kri ẽpry kara ã ag mỹ tĩn jé

LUIZ DEOCEGIO MASSARO GALINA
DIRETOR REGIONAL DO SESC SÃO PAULO



Um Encontro de
Terras, 2026
**André Felipe
Cardoso, CAIANAS,**
Cooperativa da
rede de sementes
do Vale do Ribeira

LUIZ DEOCLECIO MASSARO GALINA
DIRETOR REGIONAL DO SESC SÃO PAULO

Territórios caminháveis e partilháveis

Ũ ag tóg tô rán ja nĩ ěmā tag vég mũ
kã, vāsỹ ěmā si tá nén kygĩm ja vē,
hāra tóg to rán ja ěn ki ve há tĩ ag ěpry
ěn ti Kara nén ũ hynhan mũ. Kĩ ěg tỹ
jagně to ven kĩ ěmā tỹ América Latina
tag ki tóg ěg tỹ to jykrén han tĩ ěmā
fyr kar mĩ. Ěpry vỹ ti to rán kĩ nĩn kĩ
ti fyr vygven mũ, hāra tóg ver há tũ nĩ
hāra tóg ge ra krĩ fěg há han mũ.

“Ga vėnhkăpóv” kanhgág ũ ag vĩ ki,
Sorocaba vỹ tỹ ěg tĩg to kāmén ri ke
nĩ - tĩg ke to rán vē - ti kăgră hă vē
kara sir ki ěmān ke mũ ag ki kanhrān
mũ. Kĩ ěmā mág tag vỹ, ũ ag ri ke,
kỹ ũg ag tóg ki vėnh vén mũ ěpry tỹ
Piabiru kri, vāsỹ ũ ag tóg ěpry tag ti kri
mũ e ja nĩgtĩ continentais ag kar mĩ.

Ěg tĩg kỹ, ke tũ nĩ kỹ, ěg mũnh ke kókén
ke mũ kara sir jagně mré kato nén vin tĩ
kara ag jamă ki há han mũ, kỹ ag tóg 4^a
edição tỹ *Frestas* ki kāmén ke mũ - Trienal
das Artes. Kirir tĩ vỹ tỹ Luciara Ribeiro,
Naine Terena kara Khadyg Fares nỹtĩ, kỹ
rānhrāj tag vỹ ěg vēmén han me mũ ga
tỹ ěmā mré jamă vỹ ge tĩ, kỹ sir ěpry ũ
vygven mũ, katotě kara ěmā tỹ tar e mũ.

Ti jiji vỹ tỹ ěpry krĩ tỹnh ke he tĩ, kỹ nén
to vēmén mũ tag vỹ tỹ ěpry tỹ hēn ri
ke ven me mũ. Ti jagtă ki, kanhgág ag
to jykre vē, ag tỹ mũ ja mĩ tỹ jānjān e
ja nĩgtĩ; ũ vỹ, andina tá ěmā ag jykre
nĩ, kỹ tóg sir vėnh kujăgja e ja nĩgtĩ;
hāra tóg afropindorâmicos ag mỹ, ag
jykre tỹ tar e mũ kara ag tỹ kanhgág
ag mré africanos ag tóg to vāsānsān
mũ, ěpry kara ti nũgnũg vỹ sir ěmā
ěn tỹ tỹ ag nỹtĩnh ke ěn ja nĩgtĩ.

Os mapeamentos orientados para
as apropriações territoriais, comuns
nos empreendimentos coloniais, têm
como contrapontos os tracejados de
percursos feitos ao rés do chão e com
outros fins. A comparação remete à
colonização da América Latina e permite
repensar o que sejam as fronteiras.

Caminhos também desenham limites
terrestres, menos para demarcar suas
porções do que para conectá-las.
“Terra rasgada” em tupi-guarani,
Sorocaba é um exemplo de como o ato
de caminhar – ao marcar o solo – delinea
cartografias e promove o povoamento
de suas regiões. Esta cidade, como
tantas outras, tem seus primórdios
associados à remota rede de trilhas
Peabiru, abertas por povos indígenas em
virtude de seus trânsitos continentais.

O gesto de andar, todavia, extrapola as
funções de deslocamento e das trocas
e ocupações por ele favorecidas, como
propõe a 4^a edição de *Frestas - Trienal
de Artes*. Com curadoria de Luciara
Ribeiro, Naine Terena e Khadyg Fares, o
projeto se desenvolve em diálogo com
os territórios da cidade e quem o habita,
abrindo caminhos para pensar percursos,
contradições e potências locais.

Intitulada *do caminho um rezo*, esta
proposição joga com modulações
do que sejam as possibilidades do
caminhar. Numa ponta, representativa
da matriz Kaingang, as andanças
são uma forma de oração; noutra,
inspirada na cosmologia andina, elas se
combinam a ações ritualísticas; já para
os conhecimentos afropindorâmicos,
que articulam as heranças e lutas dos
povos africanos e indígenas, o caminhar
e as confluências de seus percursos
constituem lugares de pertencimento.

Kỹ prýg tỹ hẽn ri ke vỹ tĩg ja nĩ,
Frestas vỹ sir han sór mũ to kãmén
ke ẽn ã ag ãjag rãnrãj vỹgven jé ẽmã mág tỹ
São Paulo fyr tá, kỹ tóg sir eixos hynhan mũ ã ag
rãnrãj ẽn tugrĩn kara ãri vẽn jykre tãg to vẽnén
ke mũ
Kỹ edição tag kãki ẽg tóg ãn e ag ki ẽkrég mũ
kara vẽn rãnrãj ẽn kurã kar ki kara nén vẽnhmỹ
há ẽn ki gé, kỹ sir ti si ag jykre mré nén ã há
kãgrá hynhan mũ
Kỹ tóg Sesc mỹ, ẽg tỹ nén tãg tugrĩn to pẽnjẽg
vẽ ãn e ag mré - prẽnprẽr tĩ ag, kỹ ã ag tóg ki
kanhrãn sór mũ - ãn e ag ki kanhrãn mũ kara ẽmã
mág tag han mũ to vẽnén ke mũ gé

Ao longo da última década, *Frestas* tem buscado construir narrativas diversas a partir das expressões artísticas no interior de São Paulo, deslocando os eixos consagrados do circuito artístico para ampliar a diversidade de públicos e proposições artísticas contemporâneas.

Esta edição pretende despertar memórias coletivas e suscitar experiências com o cotidiano e com o sagrado, ativando formas ancestrais de estar junto e redesenhando fronteiras simbólicas.

Para o Sesc, trata-se de ensaiar novos passos com a comunidade – errantes, como todo movimento feito com curiosidade –, reconhecendo no coletivo o potencial de partilha e criação de mundo.





"do caminho um rezo": nén hyn han ki vënfón

KHADYG FARES, LUCIARA RIBEIRO E NAINÉ TERENA
CURADORAS



Desocialização
das asas, 2024
No Martins



KHADYG FARES, LUCIARA RIBEIRO E NAINÉ TERENA
CURADORAS

“do caminho um
rezo”: processos
e envolvimento

Sésĩ ag tóg ěg mĩ ta
kutěnh ke té tĩ vě, ti tỹ
ěrũ ke, Kara Kĩ ti tỹ Gỹv nōnh ke●
Sỹ nén męg mũ ag tugrĩn sóg nén
kutěnh ke ěně kutěnh ke ěně Ki
Kanho nũ e tĩ, sỹj rũnh ke jo●
Gỹ ě Ké te ěpry de jagma Sésĩ ag tóg
Kynkyry tĩ, Kalomã ěg tỹ ě tĩn Kĩ tóg ag mỹ
séné tĩ, ěg mỹ ag tóg tá nãtĩ ěg to
Kãmen mũ gěj●
Kějěn, ag tỹ ěg mỹ hã ti tĩ, ěpag Ki
ag ěrũ ke mũ he jě, ke tĩ nĩ Kĩ ag tỹj
ěg mũ ěu ag Ki junjun měn he vě●
(BISPO, 2023, p. 10)

Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como seria o dia●

(...) No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fatura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores●

Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças●

(BISPO, 2023, p. 10)

Ēg tỹ nén mi mũnh ke mũ ênē pên jêg ěg tóg Sésĩ ag ve Kỹ. Ag sōbra vẽnhmỹã, Tugrĩn ěg tóg ag, ěg Kanhrôn mũ, *Mostra Trienal De Artes* ěpỹ nõ Ki. Sésĩ ag hã tóg ěg tỹ Ki ěrũ ke té vẽn, ěg tỹ vẽn pěrũn nén Kynkyry mẽ, ěg tỹ sôn ja tá tugrĩm ke, ěg tỹ ěpỹ ra pe mũ tós ve ja tũ tá. ěg Kanho ênē Kutôn ke, ěg tỹ ěpy jagma ke ja ěrẽ tĩ Kỹ. ěg tỹ mũ Kỹ ěmà Ki ě Kanhrôn mũ tỹ Sorocaba.

Tỹ tóg Sésĩ Krynkh Kaope Sésĩ ênē ag tóg Kronh Kronh ke jã ve nĩ; ag Kyn Kyry hã tugrĩn ěg tóg ag Ki ěmêg tũ nũ. Hãna ag tỹ nén tugrĩn Kãg tên mũ. Tag tó vỹ ěg tỹ mũn Ke han mũ, Rég're han mũ, ěg tỹ tugrĩn tugnĩm han mũ, ěg tỹ ve ve Ki ěg tóg sésĩ tỹ Ka Ki Kutẽ vẽ, Kỹ tóg ěpnã tẽre Kỹ nõ nũ ti rég're Ki ěg tóg, ěg tỹ ěpy ěũ jagma mũ tên Kỹ, vỹnỹn Ke ě jẽn sésĩ ũ tere ve mẽ ě ve môm mũ gěj. ěg tỹ ve rég're Ki tóg tỹ ěg mỹ sésĩ ag tỹ ěg mỹ nén ũ té sénó nĩ.

Kỹ Ag tỹ ěg mỹ ěngag nĩ ũ vẽn, Kỹ ěg tóg ag mỹ mĩ Ke mũ. Tá ěmã tỹ nén ũ tugnĩn tugnĩm tĩ ag, ũ tỹ Cultura me Ke ti ěg tỹ tó to Kẽpa Kẽpa ag Kara Kỹ ũ ag. ěg tỹ Sorocaba Kãmĩ mũ jã tóg hape nĩ. ěg mỹ ag tóg ven ti ěg tỹ nén Ki Kanhrôn mũ ênē. ěmã mág tỹ ITU tá ěg tóg igrepa mũ mũg tĩ, Kara Kỹ ěpy jagma, ěpy tỹ QuitanSA Kara Kỹ Macumba Tá, Kara Kỹ Barulho. ěpy tag ag tóg praca tũ nãtêg tĩ. Horo ag tóg Ki ěmã jã ênē ag tỹ nén han, ě ag mũ jã, Kãmês.

Começamos com os pássaros. Foram eles que, por meio de seus rastros sutis e precisos, nos aconselharam a escutar e seguir o trajeto nesse longo processo da *Frestas Trienal de Artes*. Os pássaros foram os primeiros a nos alertar da necessidade do cuidado, da importância de ouvirmos os sussurros que nos circundavam, de observarmos o chão que pisávamos ao adentrarmos rotas desconhecidas, de convocarmos a astuta para os meandros do caminho, e para nos abriremos ao encontro com os solos que hoje são chamamos de sorocabanos.

Eram pássaros cansados, não nos seduzimos por seus cantos, mas foram os gestos fúnebres de suas mortes que nos alertaram. Por duas vezes, durante o período de pesquisa curatorial, nossa caminhada foi interrompida pelas imagens da morte dos pássaros. A primeira, em um estalo de segundos, no qual um pássaro caiu de uma árvore e seu corpo se deitou morto no chão. Na segunda, entre a ida e o retorno por uma calçada, se esticou outro pássaro morto no chão.

A mesma cena, repetida duas vezes, nos fez entender que os pássaros almejavam se comunicar conosco, solicitavam a nossa presença, e nos fez escolher ouvi-los. Acompanhadas de agentes do território, como pesquisadores, articuladores culturais, mestres, entre outros, as nossas andanças por Sorocaba e região foram preponderantes e pronunciaram espectros daquilo que, por vezes, almejamos ouvir e, em outras, borrar. Em Itu, caminhamos por suas igrejas, pelos largos e becos como o da Quitanda, da Macumba e do Barulho, traçados de uma via pública que, apesar de estarem sem suas devidas placas de identificação patrimonial, marcam uma história de circulação urbana na cidade. Ainda em Itu, destacaram processos violentos que acometeram principalmente as trabalhadoras da indústria têxtil.

fâvô Sorocaba tá: ù jag Kâme mēg mǔ, Santinha de Sorocaba fi, Julieta Chaves fi, Kara Kǎ Salvadora Lopes fi Kēgē, fag Kye ve jé ēg tóg mǔ mǔ, jēnh Kye tǔ Saudade tá. Jēnh Kye tag vǐ ag tǔ rǔy ù ag tagtēm a ja Kǎ te hǎ tóg tǐ, Sorocaba Sá ēg Kâme tó mǔ tóg tǔ Ademir de Barros (1948 - 2025) nǐ. Ag tǔ thēm japy Kǐ vānhōjā a ja tó tǐ Kǎ gē, Barros ag mēgmēg, Capela João Camargo, espaço de lazer, Clube 28 de Setembro mré Kǎ gē.

Kāra do Votarintin, tó; Ag tǔ ēmā mág ham Kǎ pē tótǐ a ja tóg ve ve hǎ tǐ, tá tóg ēg tǔ Kanhrōg Si ag vēnh Kye nūya hǐ Kagtēg tǐ, nēnē pē tugnīm Ke ēg tóg nǐ ēg tǔ Kǐ Kanhrōn toré Kǎ, Tapirai tá ag tóg ēg yē nīgān hape han Tekoa Guyra Pepo Ta, ēg tǔ nēn Ke mǔ ēnē tǔ ēg tóg Kǎg Ke mǔ Gǎrǔ ag, Kara Kǎ ēg mág ag ag mǔē, Pirapora tá ēg tóg Quilombo do Caxambu ag Kâme mēg mǔ, tá ag tóg Kǎ ag tóg vēnsānsōm mǔ ag tǔ ag ga Kēsý Kunū jé Quilombo Cafundó tó ag tóg, ag tǐn ũn han tǔ toranh tǔ nǐ. Ag rǐ, Kānkrān, Kara Kǎ Jēkre Krānkrān.

Sésǐ ag vēnhmēnh d nēn mǔ Kǎ. ē mǔ ta Kā ēg tóg Kǐ ēmē ham mǔ, mēg ēg tóg documento Kǐ rān Kǎ nǐ ēnē, jgege ag, ēpy ag, nēn hynhan jofā, ag vānhōjā Kǐ Kagtēg ja, ēū ag, ag Kye, ēvǎnhe nāgmān tugrīm ēg tóg mǔ gē, nēn ēg tǔ vóprā mǔ, rǐ nēn tǔ han Kēmē Kōnān Kǐ Kǎlté mǔ ēnē. ēg tǔ mǔ ham Ke mǔ tag jo nǎ tǐ tag, tóg Sorocaba tǔ o nēn tó mǔ jǎ nīgān Kōn, ēg tǔ ēg ērǔ tǐ Kǎ Kǎ nēn mǔ tǐ Ke mǔ Kǐ ēg tóg Rānhō nǎtǐ, ēg tǔ ta jag nē mǎn jēfā jēg hǎ tóg tǐ, vēnh vānhōjā tǔ ũ ven jé, nēn han Kām ēg tóg ēg tǔ nēn tó mǔ Kōnān Kā mǔ ja Kǐ, ēg tóg tǐ pēnjē tá vǎnīgān Ke Sēó mē Kā, hāna ēg tǔ pēnjē tá nēn han Sēó mǔ Kǐ Kagtēg ēmē Kā.

Já em Sorocaba, andamos sobre as histórias como a da “Santinha de Sorocaba”, Julieta Chaves, e a líder operária comunista, Salvadora Lopes. Caminhamos por entre os túmulos e lápides do Cemitério da Saudade, cuja entrada, seja por coincidência ou não, se defronta com a existência amarga do local dos enforcamentos de escravizados. Uma Sorocaba Negra nos foi apresentada por meio do olhar, da experiência, vida e salvaguarda da memória de mestre Ademir de Barros (1948-2025), que nos contou desde a história do trabalho nos trilhos da estação ferroviária, passando pela gentrificação dos bairros, a resistência da Capela João de Camargo até a reivindicação de locais de lazer e sociabilidade como Clube 28 de Setembro.

Por sua vez, em Votorantim, foram as pedreiras que mostraram sua história nas cavidades e vales profundos causados pela exploração financeira do mineral usado para construção das cidades. Ali, sobressaíram as lembranças imprecisas da localização de cemitérios indígenas e que ainda exigem uma árdua pesquisa. Em Tapiraí, nos acalmamos com a recepção da Tekoa Gwyrá Pepo e ganhamos de presente um canto compartilhado pelos adultos e crianças. Em Salto de Pirapora, a chegada foi desde as reminiscências do quilombo do Caxambu — ainda em disputa para retomada de suas terras — ao Quilombo do Cafundó, que resiste com suas práticas — que vão desde manter viva cupópia, língua de seus antigos ao refazimento da agricultura de subsistência.

E foi assim, seguindo com o pedido dos pássaros, realizamos a escuta atenta durante o percurso, ouvimos os arquivos, os rios, as ruas, as paredes das fábricas, os livros esquecidos, as pessoas, os túmulos e lápides que ainda falam, as mudanças, os apagamentos, as ranhuras, as intervenções que agriDEM.

Nessa intenção, enquanto equipe curatorial, acatamos o chamado de Sorocaba para dentro do projeto, convocamos a noção de que todo ciclo se funda em trajetos, de que todo *rezo* atravessa caminhos; e todos os caminhos atravessam *rezos*.

Ēg tỹ nén te Kāmen mỹ tag tỹ tana Kara
Kỹ Kāme nĩ jē, hã Kỹ 4ª edição tag Ki, ěg
tóg edição tỹ jo Kāmũ mũ ven Ke mũ gẽ.

Qa Kykury, Kara Kỹ gosõ tỹ pỹn mág vëve,
nén Kara ĩnĩ jākũnh Kỹ ěg tóg tỹ ĩn pĩn
han. Gẽn Kỹ ěg tóg rẽn Kara tỹ vo tu vỹ
Ke nã e ja nĩgtĩ. Ũ ag tỹ nén mág han ti ĩnẽ
aĩtẽ cĩrikẽ. Kỹ nén to jũkẽn mũ tag tỹ 4ª
edição do projeto Kākã nĩ, ěg mỹ tóg hape
nĩ ěg mũ, Kara Kỹ ěg mré nãtã ag mỹ.

Ti tỹ han jagy ti ĩn Ki ěg tóg Kanhrõ rãtẽ
jagnẽ Rato vĩ Kara Kỹ jagnẽ Ki Krém,
nĩ he Kara Kỹ Junke. Chara ěg tóg ga
na mũ mũ, Kĩg jãtũ, Kara Kỹ pẽnjẽ tã,
nén tỹ Ke Kutẽnh Ke mũ ěnẽ tavĩn.

Ti pẽnjẽ tá ěg tóg ěpy tag tỹ han jagy
tĩnh Ke Ki Kanhrõ ěg. Ki ěg Kanhrõ nãtĩ
Ke nĩ ě, rũn tỹ ěg Kékẽn Ke nĩ ěnẽ, Kara
Kỹ rũn tỹ ěg Sam Ke nĩ ěnẽ. Ēg tãgtũ tỹ
jagnẽ mré rãnhõjã Kỹ tóg tỹ ũ pẽ tĩmũ.
Kějẽn jagnẽ mré nãtĩ tóg ěg mỹ hã tĩ e
tĩ, jagnẽ mré ěg tóg jikẽn e tĩ, Kurã ũ Kã
tóg ěg mỹ jagy e Sẽó e tĩ. Tĩg Kan Kỹ
vỹn Ke tóg ěg mỹ hã nĩgtĩ. Kějẽn jagnẽ
Kã pẽró; Kějẽn jagnẽ to grẽn Ke, ěn Kỹ
ěg tóg ti tỹ hã Kara ěnẽ ven tũ nĩgtũ.

Desejamos constituir um lugar de
encontro, entre fazeres artísticos amplos,
variados e profundos, nos reconstruímos
a partir do seu primeiro percurso, sem
almejar retornar ao ponto inicial a fim de
recomeçar, mas rememorando as primeiras
intenções para criar identidade e força.
Por isso, nesta 4ª edição, evocamos as
três edições anteriores com a perspectiva
de que a 4ª *Frestas* seja continuidade,
e não ruptura. Antecedendo também
os princípios de *Frestas*, retomando o
Festival Terra Rasgada, uma ação pública
de arte e criação organizada entre os anos
de 1990 e 2000, que ocupava a cidade
de Sorocaba com instalações artísticas
interdisciplinares e de multilinguagens.

De terra rasgada à rios serpentes,
reunimos todos os sinais e rastros que
nos foram entregues, para chegarmos
à ideia de que os eixos em movimento,
e todos os deslocamentos, fazem
sentido para a concepção desta 4ª
edição, como fazem sentido as grandes
jornadas humanas, independente de
ocorrerem dentro de cada um de nós
ou movimentarem a coletividade.

Conscientes de que as relações se
estabelecem a partir de linhas confusas
que se encontram nas divergências-
confluências, nos atritos-concordâncias,
nos debates-silêncios, fizemos do
caminho a presença que nos levaria entre
pontos do processo, sem entrada ou saída,
começo ou término, apenas um processo.

Sabíamos desde o início que este não
seria um percurso fácil, pois exigiria
compreender as arapucas e armadilhas.
Caminhamos a três, o que tornava o
desafio ainda mais intrigante. Por vezes,
essa coletividade nos trouxe segurança e
adicionou entrecruzamentos nos debates.
Em outras, trouxe seu oposto: insegurança
e longos espaçamentos. Adotamos o
movimento como elo da relação. O vaivém,
que nos afastava e nos aproximava. Não
reduzimos a relação coletiva a uma falsa
harmonia, mas optamos por lidar com
ela de forma transparente e ética.

Ēg tỹ ĕpy tag jagma mũ Kĩ ĕg tóg Ki Kanhrôn ha han Ke mũ, SOROCABA tá ĕmôn ĕnē Ki. Tag tóg ĕg tỹ ĕg mũ ta Ki mũn Ke han, Kara Kĩ ĕg tỹ nén han tĩ ĕnē. Ē tỹ to vėnh Kanhrôn Kara Kĩ, Sorocaba tỹ ũ ag tỹ e tĩ Ki ĕg tóg Kanhrôn, Nén ũ han Kara Ki ĕg tóg, nén ũ e Ki Kanhrôn e tĩ, nén e Ki ĕg tỹ to jūkén mũ ĕnē tóg vėnhmỹn Sėó e tĩ. Nén jagy ha tóg tỹ ĕg tỹ han Ke tá to jĩbo jūkén măn e nĩ e tĩ: han măn, ĕg tỹ ven, vĩ, Kara Kĩ ven jă tỹ ũ han.

Ũ tỹ 100 ag Kuprėg ĕg tóg: Grupo' he ĕg tỹ văha vănhôjă mũ ag, ti Kara Ki ĕg tóg vănhôjă tá tóg 180 jė, Kara Kĩ projetos Ki gė. Ũn e ag mỹ ag tóg ven tĩ ĕpy e Ki "oração do caminho" tag vỹ tỹ ĕg tỹ nén han tĩ, Kara Kĩ ĕg tỹ nén Kuprėg tĩ nĩ. Ēg tỹ nén mrė vănhôjă Ke mũ Kuprėg ĕg tóg tỹ, "artistas" ag tỹ nén tá junjun Sėó mũ, grupos ag, Kara Kĩ "Comunidade" ag Ki gė. Nén e Ki, rūỹũ tag tóg ũ tỹ jagnė Ki Kagtėg ĕnē ag măn tĩ, ĕg vėmén, ĕg tỹ to vėmén, tugrĩn vėnhvănhôjă han hă han. Ag jė ĕg tóg Ke Kăn ag tỹ ĕg mrė han jė, ĕg tỹ vėnh măn Kĩ nén Kutė mũ ve jė, ĕg tỹ rūrũ tĩ tag tỹ Jėwri Ke ven jė, ga Khi vėjikė tag. Kĩ ĕg tỹ tỹ "equipe" sônĥăjă tag vỹ tỹ: Ki ĕmė, vėmén, han ũn e pė ag tỹ nén han tĩ ĕnē, "grupo" tỹ Instituição Kăki han tĩ ag, Kara Kĩ tug ja tá han tĩ ag, ag sônĥăjă.

Aprofundar a ideia dos eixos em movimento foi também uma possibilidade de nos aproximar da própria noção de pertencimento ao território Sorocaba, possibilitando visualizar dinâmicas e práticas locais. Nessa imersão em conhecimentos profícuos sobre o próprio território atravessamos muitas Sorocabas. A cada passo dado, uma nova expectativa se misturava às múltiplas maneiras de materializar ideias, vivências e experiências de existir no mundo que, muitas vezes, desafiaram as limitações das noções previamente estabelecidas. O risco dessa escolha sobrecai, sobretudo, na maneira como queremos problematizar os espaços de apresentação do "fazer" em comunidade, do dançar com o rio, do *rezo* identificado ou não, das artes em suas variações e da experiência própria do que significa fazer curadoria.

Estamos entrecruzadas em aproximadamente, mais de cem participantes, entre artistas, iniciativas comunitárias e lugares vivos do território, gerando um conjunto de pelo menos 180 projetos e obras, que oferecem ao público formas de caminhar e demonstram que rezos são atos políticos. Propomos o lançar-se ao encontro e o tomamos como método. Um método que se deu, ora entre artistas, ora entre coletivos, ora entre comunidades, ora entre entes, ora entre locais de *rezo*. Muitos desses encontros — especialmente aqueles realizados entre coletivos — ocorreram entre pessoas que não se conheciam. Adotamos a mediação como fazer curatorial. Foram convites ao trabalho colaborativo, à construção do que emerge quando nos juntamos, manifestando a amplitude de possibilidades de ser e estar no mundo, de fazer e compreender possibilidades do fazer artístico. Encontros que refletem a frequência e a necessidade de firmar os passos em superfícies profundas. O nosso papel de curadoria foi escutar, relacionar, ser o elo entre agentes internos e externos à uma instituição.

Ēpy tỹ tỹ “Oração” rĩ Ke nĩ, Kỹg jã tũ,
to ěg tóg jikén Ke mũ, ěg tóg tĩ Antonio
Bispo dos Santos tĩ. Pěnjě, Kuyu, pěnjě
to tóg to tĩ, Ke tũ nĩ Kỹ, tóg jé ěg tóg Ke
mũ vėnhmỹn na nã mẽ Ka, ěg tỹ tỹ, ěpy
ũ jỹ novo, nén Kara vỹ pěnjě nãgtĩ, Kara
Kỹ Kuyu, hara tóg hěi Ke Kã Kỹg jã pẽ
tũ nãgtĩ: tỹ tóg, hã Ki jěg Kỹ tỹ nĩgtĩ.
vėnhsõnhãjã vėnhsõnhãjã tag tóg Kuryry
tũ nĩ, hãna tóg vėnha hã tỹ tũ nĩ gẽ.

Tĩ tóg mũ, vỹn Ke tóg, nén Ki Kagtěg ma
tóg Kătěg, Kara Kỹ ěg tỹ nén to jikén mũ
ěně tỹ tóg ũn Ke mũ, tỹ Kara Kỹ tóg vỹn
Ke nĩ, Ki tóg măn Kara Kỹ han măn. Ēg
tỹ nén han mũ vỹ tóg tũ nĩgtĩ, ěg tỹ nén
Ki Kanhró tóg tag tỹ jagně mré tó, Kara
Kỹ ũ tỹ jagně e Ké Kanhrõn rãn ja, ěpy
tã jun mũ tag vỹ hape nĩ, tĩ Kỹg ja rĩ Ke.

Povo Kãingang ag tỹ nén Ki Kanhró ma
ěg tóg kãmẽ mũ gẽ. Ag mỹ, oração vỹ
tỹ “respeito” nĩ gẽ vãha ěg tóg Kanhrõg
ag vỹ tỹ Kãkã nũn, tĩ rág’rõ Kãki. Hã Kỹ
ěg tóg: ga tỹ São Paulo vỹ tỹ Kanhróg
ag ga nã he mũ. Povo tag ag vỹ ga
tag Ki rũỹũ hape han, jag tasa ag tóg
mũ, ag tóg tũg Kren ag tóg mũ.
Ag Kãmẽ tỹ íhẽ pẽ nĩ Kỹ ěg tóg 4ª edição
Kãki ag jẽn, povo Kaingang ag tỹ.

Se o caminho é um *rezo*, sem dúvida,
precisamos pensar, como aponta Antônio
Bispo dos Santos, no “começo-meio-
começo”, na dimensão de que precisamos
seguir com a caminhada, sem perder
de vista, todos os começos e primeiros
passos dados para a constituição de
um próximo ciclo. Todo começo exige
um meio, mas não um fim. São etapas
e ciclos que almejam rezos presentes.

Assim como os processos curatoriais,
o presente catálogo se apresenta
integrado ao processo de muitas
entradas, que despista a linearidade, a
sequência única, ou provoca o movimento
já pouco vivido pelas mãos, o anda e
recua, o embaralhar, o seguir ao revés,
alterando posições esperadas. São
entradas, saídas, esquivas, de começos-
meio-começos. Os textos das equipes
evidenciam isso, uma exposição como
um trabalho coletivo, por vezes marcado
pela oralidade, trocas, negociações e
aprendizados, onde o processo é tão ou
mais relevante quanto o resultado final.

Trazemos a memória Kaingang conosco,
e sua forma de compreender o *rezo* como
ato político pela disputa do direito ao bem-
viver. Adotamos a escrita em Kaingang
como primeiro idioma, tanto na exposição
como neste catálogo, e pela vida dessas
palavras reivindicamos a garantia de que
o solo paulistano siga sendo Kaingang!
Kaingang é povo que fez da terra
paulista solo e casa, mas que também e,
infelizmente, sofreu episódios violentos
de genocídio neste mesmo estado.
Como reverência e difusão das vidas
Kaingang presentes em pulsar e morte,
dedicamos o processo da 4ª *Frestas*.

Nén tỹ han Kĩ nĩ ênē tỹ tóg ũn jagy tỹg tĩ, êg tỹ to jikén măn, to jikén măn e Kĩ êg Rănĥājă Kăkă nén tỹ han Kĩ nĩ ênē to. Tadeu Kaingang jikén nén êg tóg mũn Ke mũ, “Kanhron êg tỹ Ki han jé êg jiké” Ke tũ nĩ Kĩ: vėjiké Kórég tỹ tăn tó jên Ke, êg tỹ ũn vĩ tó ag, Kara Kĩ êg tỹ tỹ ũ nĩ ênē, “valoriza” ĥi jé. tỹ tóg vėjiké gēnh nĩ, Kara Kĩ êvōnh, nén ũ han, ag jiké Ki gē. Vėjiké tag han êg tóg mũ êg tỹ tỹ ĥă i jé, êg jiké tĩ. Edição tag vỹ êg Kanhron gē: tỹ tóg êg tỹ êg mỹ he he Kĩ han he Kĩ ĥă han tũ nĩ, ĥăna tĩ tỹ êg ir nén han Sēo mũ nĩ.

Hă Kĩ Gislana Vale fi tóg, tỹ tóg êg tỹ ag tỹ nén han Sēo mũ ênē han han nĩ, povo ag Kara. Grupo *Chixi* Jikhe mỹ tỹ: ũ ag tỹ vēnh Pante Pâte nătĩ Kamēg nĩ, ũ tỹ ājag ga, ājag Kuge Kren mũ ag, Kagtēg e mũ Ag Kâme Kĩ Kagtēg e mũ ag tóg tỹ ājag mũ tag Kă Ki Ke nătĩ, nén e pē măn jé ag tóg Ke mũ, ag tỹ nén to jikén tĩ, tag vỹ tỹ vēnh ũ tỹ *Chixi* tỹ ĥă nĩ, Silvia Cusi Canqui fi tỹ Kutân ja.

Hă Kĩ 4ª edição da Mostra *Frestas* tóg tỹ exposição ênē tỹ ĥă Ki tỹ măn nĩ. Tũ tóg tĩ jág’ra Karo Kĩ tĩ Kăgsa’ tavĩn tũ nĩ, tỹ tóg ũ tỹ ag mỹ ā năgē mũ nĩ ũ tỹ ag juna he mũ nĩ “projeto” tag Kăki. Pontos tỹ ũ ag ven tóg mũ gē, vēnh rănĥājă han jă tag.

Remexer nas pedras dos caminhos não se torna uma tarefa fácil, principalmente quando se deseja repensar estruturas e fazeres já consolidados [mas não cristalizados], ou ainda “ ‘desaprender para restaurar o saber’, para que se desconstrua noções e até preconceitos, e promova à valorização das múltiplas vozes e identidades. Um convite à retroalimentação de sentidos, onde ciência e cosmovisão se entrelaçam, produzindo um tecido de poesia, memória e sensibilidade”, lançado por Tadeu Kaingang e elaborado em forma de texto para este catálogo, foi acatado por nós da curadoria para aprimorar nossas práticas e entendimentos sobre tudo isso que chamamos e conhecemos como arte.

Por isso, o trabalho nessa edição, nos deu uma aula ‘sobre-viver’ processos em transformação, em especial, sobre a reflexão de que não “se trata de ocupar espaços como favor ou concessão da normatividade compulsória das pessoas ou das instituições, mas sim como direito”, como bem frisou Gislana Vale, em seu potente texto enquanto consultora e integrante do conselho de conexão desta edição, que se entrelaça na construção de Eduardo Schwartzberg, integrante da Coletiva *Ch’ixi*, sobre o fato de que cada sujeito que foi subalternizado, expropriado e invisibilizado, deve ser protagonista de seu próprio presente compreendendo a justaposição de tempos, percepções e sensibilidades que se expressam tanto de maneira sutil, como advoga o conceito de *ch’ixi* de Silvia Cusicanqui.

Assim, nosso desejo com este catálogo da 4ª edição de *Frestas* foi o de construir uma extensão material e sensível da própria exposição. Mais do que um registro textual e fotográfico, ele reúne múltiplas vozes que participaram da concepção e realização do projeto, articulando diferentes perspectivas sobre o processo de construção da exposição.



Sendas e Frestas: Programa tag tóg neno mū ēg tȳ vēnh Kanhrān rān jé, vēnhi ke tū tag, to vī tūg jé

KHADYG FARES, LUCIARA RIBEIRO E NAINÉ TERENA
CURADORAS



Sete cantos
para pai João de
Camargo, 2026
**Capela João de
Camargo, Moisés
Patrício**

KHADYG FARES, LUCIARA RIBEIRO E NAINÉ TERENA
CURADORAS

Entre Sendarias e Frestas: Um Programa público para a educação e equidade

Frestas perepeo pênjêg ũ Sendos mré, ũ tỹ mostra tag han mũ ag, êg jikrén Kĩ 4ª edição tag tóg êg tỹ jikrén han mân mũ, êg tỹ to Kâme ênê ũn Kĩ, ũ tỹ pênĩn nātĩ ênê ag êvãnh. ũ ag jikru han Kĩ, êg tỹ ũ ag mré jikrén ki Kanhrân há han jé, êg tỹ nén tá jun sóró mũ vỹ tỹ, êg tỹ jagnê rike Kara nātĩ sóró ênê ve sóró nĩ, êg tỹ tỹ vênh rike tá tĩ ki gé, êg tỹ jagnê ki Kanhrân Kara Kĩ jagnê to há ki gé. Êg tỹ nén han nātĩ Kara tag vỹ tỹ, êg tỹ nén to jikrén mũ tag nĩ. Tũ pênjê tá, to jikrén Kara tóg Kĩ êg to vênh Kanhrân, êg vênh Kanhrân tag tũ ha han nĩ jé mostra Kâki. Vênh Kâmũ mũ ag tỹ tá nén han mũ mĩ mũ Kân jé, ag tỹ ki Kanhrân rân jé. Vênh rânhōjā mág nĩm tóg, han ke, ag Kanhrân to êg tóg vênh Kanhrân, Kara Kĩ Sorocaba tá êmā Kara ag to Kanhrân êg tóg mũ, ag rânhōjā rā hā êg tóg ve sóró mũ, ũ tỹ mostra vênh Kâmũ mũ ag tỹ, kâki ājag tỹ nén han ja Kâme ve jé, ag tỹ tigrũn jagnê mré nén ũ han to vōsān jé, Kara Kĩ há nātĩ jé.

Projeto Sendas tóg, ũ tỹ vóg tĩ, ũ tỹ han tĩ, tóg ve tar han ke tũ nĩ, tũg han ke tóg nĩ, êg tỹ nén mũ mũ tag tỹ Kâki pênĩn Kâm Kĩ, Grupo Kā ki. Tag Kā tĩ sóró nĩ; vênh Kara ag mỹ êg tóg nón ke nātĩ, vênh jikre há tag ra, ryāg Kĩ nātĩ mũ ênê ag, hā Kĩ mostra tag vỹ tỹ vênh Kara mỹ ke nĩ, ũ tỹ ũ ag mré hā, ag tóg tỹ ven jé ag tỹ to jikre, Kara Kĩ tĩ tỹ tỹ nén há nĩ ênê.

Iniciamos *Frestas* com *Sendarias*. Para a equipe da curadoria, pensar a constituição desta edição de *Frestas Trienal de Artes* perpassou problematizar o sentido de educação a partir de contranarrativas da presença “dos outros” — termo utilizado como interface para aprimorar o campo da experiência, onde eu, o outro e nós somos essenciais nas relações sociais e de vida —, fortalecendo a ideia de reconhecimento das semelhanças e diferenças, como parte do processo de identificação e respeito.

A programação com sua extensão e a dinâmica proposta para a 4ª edição de *Frestas*, parte desse contexto, pois, desde o início dos estudos e pesquisas, pensou-se que a educação seria parte central da exposição. Nesse sentido, é de suma importância dizer que, para que o público chegue até as trilhas dessa edição e possa vivenciar tudo que nela reside, foi preciso muito preparo e dedicação: o campo de estudos avançou fortemente nas teorias e aprendizagens, práticas e encontros, ora apresentadas pelos nossos referenciais teóricos, ora apresentados pelo próprio grupo de fazedores culturais envolvidos nessa jornada, formado, em especial por pessoas que habitam Sorocaba e seu entorno. Esse último ponto talvez remeta exatamente ao que procurávamos: sentir um pouco mais do espaço-tempo vivido por cada componente deste trabalho, até chegar ao público, para que este sinta suas próprias encruzilhadas e trace os caminhos possíveis de trocas e constituições.

Sendarias propõe que as interações entre espectador e obras não se esgotem apenas na apreciação ou a mediação a partir de processos já estabelecidos em programas públicos e educativos, mas avançassem através de tempos e espaços de educação que, sabemos, são diversos e regidos pelas especificidades múltiplas de grupos sociais. Mais ainda: trazer para o centro todas aquelas pessoas que tiveram seus conhecimentos minorizados e expropriados pelo sistema dominante. Não por menos, este *Frestas* e o programa público que o permeia é composto por participações em escalas diferentes do entendimento do que são as artes e sua importância em nossa vida.

Ham Kĩ ag tỹ ti jiji tag Kuyāg mū Kā “Do Caminho uma Oração”, ěg Kanhrā tag tỹ ěg mré tũ enh ke ja tũ, to ěg tóg jikrén, ěg tỹ nén, Kara Kĩ ěg tỹ nīlén ag tỹ Kanē Kĩ, Ken jé “Sendas” vỹ tỹ ěg tỹ nén ěpy nén mū mū hā nĩ, Kara Kĩ “Frestas” vỹ tỹ pēnyē tá vēnh vén ke mū nĩ. hā Kĩ nén han mū tag tóg tỹ, nén ũ e ki ag Kanhrān tag tỹ mág enĩ, ag mū tag tỹ ha han nĩ jé. Kā Kĩ Programa Sendarias tag tóg mūru mū, projeto tag tóg tỹ vēnh Kara mỹ ke nĩ, nene nĩ vēnh Kara mỹ, hā Kĩ ag tóg “educação” nen Kāmũnh mū, ũ tỹ ryāg Kĩ nātĩ ag Kāme nātĩ ag Kāme, Kara Kĩ ag tỹ jagnē mū hā. Ag tỹ ũn e ag ki Kanhrān mām jé, ag tỹ nén hon tũ ũ tỹ ā pīri nũ nén han tĩ, ag tỹ nén ũ han Kĩ ũn e ag mỹ to jé, ag tỹ nén han jā ěnē Kara, Kusā e tag Kāki nén han mū, mostra “Frestas” tag jé.

Vēnh rānhōjā tag Kāki ěg tóg ũ tỹ ěg mré Kāmũ nũ ag Kara jé nīgan ke mū, Kara Kĩ ěg tóg, ěg tỹ vēnh Kara ag ki rūrĩ hā Kĩ, vēn ke mū. Pēnjē tá, ěg tóg ũn mág tỹ ěg mré nātĩnh ke mū ěg mré han mū Kāmēn, projeto tag Kāki: Sílvia Cusicanqui, Tadeu Kaingang, Kara Kĩ Joana Maria fi (Antônio Bispo dos Santos Kéin fi). Ũn e ag mỹ ag tỹ ag tỹ nén ki Kanhrō ma Kāmũ mū, ag tỹ jagtā jagtā e tā vējikhe mām ja. Tag tugrũn, nén han ke mū tag tóg vēnh vén mū. Tỹ tóg ag tỹ nén han ja tavĩ to tó tũ nĩ, Kara Kĩ tĩ jiji: Kara Kĩ ag tỹ ũn e ag tỹ ki Kanhrān han jé, Kara Kĩ ũn tỹ vēnh Kāmũnh ke mū ag.

Neste sentido, toda construção de “do caminho um rezo” pautou-se na concepção de que processos educativos deveriam prevalecer nas sendas e frestas que a todo momento se abriam e fechavam para a composição deste *Frestas*. Se as sendas remetem os caminhos e, quando não, aos itinerários para a vida, andar pelas frestas que se localizam nesses caminhos pareceu uma boa oportunidade para valorizar as diversas formas de educar e preparar para a vida e na vida. Assim nasceu a *Sendarias* — um programa público pautado no olhar da educação, das contranarrativas, das relações entre eu, outro, e nós. Enriquecidos pelas oportunidades de perceber as diferentes formas em que comunidades e grupos se relacionam com seus caminhos e rezos, vislumbramos um conjunto de atividades que podem transpor para o público tudo isso que se construiu durante todos esses meses de produção de *Frestas*.

E, nele, a presença efetiva daqueles outros que são importantes para nossas caminhadas e, principalmente, para a revelação de que a equidade é o caminho para a sobriedade social. Nas primeiras ações, tivemos a presença de pensadores fundamentais para a nossa construção curatorial: Sílvia Cusicanqui, Tadeu Kaingang e Joana Maria, filha de Antônio Bispo dos Santos, levaram ao público escutas e aproximação de saberes enraizados em diferentes tradições e lugares. Assim nasceram as atividades do programa educativo e do programa público, que muito mais do que apoiar a mediação das obras e do marco curatorial, primeiro promoveu a sensibilização dos profissionais envolvidos para, adiante, provocar o público a ingressar em realidades diversas.



Ag tỹ nén ven ke mũ tag Kāki, ag tỹ nén to tónh ke mũ tag, Kara Kĩ ag vēmē, tugrũn ũn e ag tóg ag to grēngrēn Kenh ke mũ, Kenjé ag tóg tỹ ũ tỹ han mũ ag nātī. Nén han ke mũ tag Kāki tóg nén tỹ ũ mág tũ tī, Hāra ũn e ag Kāmũ tag tóg tỹ nén hā Kāthóró nĩ. Ũ tỹ han mũ tag ag tỹ jagnē ve tóg vējikhe mág ma Kātī mũ, ēg mũ tag Kāki. Kara Kĩ ũ tỹ vēnh Kāmũnh ke mũ tag ag, vēnh Kara tóg Kēgfy nĩ, ag tỹ vēnh. Kāmũ jé, nén Kara to kī Kanhrān jé.

No decorrer da programação, vivências, oficinas, conversas, ativações, entre outras atividades, o público foi conectado a essa intenção, a partir da presença dos protagonistas dessa história que estamos construindo em *Frestas*. A princípio, a programação não traz em seu escopo atividades que se diferenciem de outras propostas, mas o que a torna especial são as presenças. Os encontros promovidos entre os fazedores de cultura presentes nesta edição, fizeram brotar experiências fundamentais para este momento em que vivemos. Desde as pessoas convidadas para conduzi-las até o público, que se propõe a interagir a partir de suas vivacidades, cruzando sendas e aproveitando as frestas.



SENDARIAS



Ēpry vē, Jānjān vē

TADEU KAINGANG
CONSELHO CONEXÕES





Tapiri Mura = Espaço
de encontro indígena e
quilombola, 2026

Márcia Mura e a Mhuraída,
Quilombo do Caxambú |
Cíntia Delgado

TADEU KAINGANG
CONSELHO CONEXÕES

O Caminho, um Rezo

Uri kanhgág ũ ag mŭ ja ěn
văsŷ ke kămén ke mŭ.

Pe ("caminho") kara *abiru* ("re kri sãn
ja") kŷ sir ti jiji vŷ peabiru he mŭ, prŷg tŷ
hẽ ri ke tŷg ja nĩ kŷ Atlântico mré pacífico
tŷ jagnẽ kirã han mŭ, Brasil kym mŭ,
Paraguai, Bolívia kara Peru ki gé. Ěg ga
mág tag, Santa Catarina tá, São Paulo
kara Paraná kym mŭ. nén ũ vygven ja
vẽg tĩ, vẽnhkuprĩg ěpry ja vẽ: kurã ki rã
jo ěpry kara kutyg kŷ Via Láctea vẽ sir.

Tŷ ěg ěpry kri nŷtĩg gé. Ki ěg arte vėg
mŭ kara ki nĩju mŭ gé. Kŷ tupi-guarani
ag vĩ ki Sorocaba vŷ s tŷ goj tėj nĩ kara
ẽmã tŷ São Paulo. Jo soroc, nén ũ nor
vẽ, kyv vẽ, ga vẽnhkãpov vẽ, kafe vẽ,
kŷ ti jynjar vẽ kara ga kyv ěn. Sorocaba,
goj tŷ fĩn kutėnh ke vẽ pó ag kukãm.
Kŷ kanhgág ũ ag kar tóg goj tŷg ke ěn jo
to kãn mŭ, kŷ sir kar kŷ tŷ ẽmã mág ja
nŷtĩgtĩ. Ěpry tag, kŷ sir kanhgág ag ga
mŷ nymnón mŭ kara jykre kãnhkrég mŭ,
fóg ag tŷ ki kãge kã ga kókén ja, hãra ag
tóg ge ra ãjag jykre tŷ kãmĩ mŭ ja nĩgtĩ.

Hãra ěpry tóg tŷ ka nér ri ke nĩ, ti jãre vŷ
Leste kãtã ven kŷ jẽ, rã mur ěn kãgmĩ
sór mŭ. Ā há vŷ văsŷ ke ag to kămén
tĩ; ti krĩ tá, Oeste kãtã, rã pur ja tá. Ka
tag vŷ nén ũ mŷ nón mŭ, nén jėngrẽ
mré kãnhvėg, kurã kara kuty. Ti jãre vŷ
ti mur ja kãmén mŭ; ti krĩ tá, ki kanhró
nŷtĩ. Ěg ěpry vŷ to jykrén há tĩ: jãre vŷ
ga kri tar jẽ, ti krĩ vŷ krŷg ja tũ nĩ.

Ěpry kri tŷg kŷ jãnjan ke: nén tŷ nymnor
tóg vėnh ven mŭ. Ũg ag tŷ to jykre vŷ
peabiru ki kanhrãn mŭ tupi-guarani
kara macro-jê - Nhandeva, Mbya,
Kaiowá, Xetá, Kaingang kara Xokleng
(Laklãno) — ěpry vŷ ti há ven mŭ,
vẽnhkuprĩg há kara văsŷ kanhkã ve há
ag. Arte vŷ ti tar ven mŭ. vėnh ven mãn
jẽ kara ga há ki gé. tŷgtĩ, han kara han
mãn ke vẽ ga tag kirĩr ke nŷtĩgtĩ, ěg há
tugrĩn kara văsŷ ke ag mĩ ěkrég tĩ.

Refletir sobre a mobilidade indígena
é seguir o rastro da ancestralidade.

Pe ("caminho") e *abiru* ("gramado
amassado") compõem o nome *peabiru*,
rede milenar de trilhas que uniam o
Atlântico ao Pacífico, atravessando
Brasil, Paraguai, Bolívia e Peru. No
território brasileiro, percorria Santa
Catarina, São Paulo e cruzava o
Paraná. Mais que rotas de comércio,
eram caminhos sagrados: trilhas do
Sol de dia e da Via Láctea à noite.

Somos feitos de caminhos. Neles
encontramos a arte e seus sinais. No
tupi-guarani – Sorocaba – s. Rio e cidade
de S. Paulo. De soroc, buraco, fenda, rasgo
do solo; aba, o conjunto desses rasgos e
fendas da terra. Sorocaba, o rio que guia
entre as frestas das pedras*. Os povos
originários marcaram o curso rochoso das
águas, abrindo passagens que mais tarde
originariam a cidade. Essas rotas, abertas
para unir aldeias e partilhar saberes, foram
usurpadas pela colonização, mas seguem
pulsando como veias de memória.

O caminho é também tronco tombado,
cujas raízes apontam para o Leste,
abraçando o sol nascente. Seu corpo
sinuoso guarda histórias; sua copa,
voltada ao Oeste, busca o pôr do sol.
Essa árvore é portal, elo entre luz e
sombra, dia e noite. Suas raízes anunciam
renascimento; sua copa, sabedoria. Que
inspire nosso caminhar: raízes firmes
na terra, copa voltada ao infinito.

Trilhar é rezar: cada passo desperta
galhos-palavras, cada bifurcação abre
revelações. Ao reativar a memória do
peabiru nas tradições tupi-guarani e
macro-jê — Nhandewa, Mbya, Kaiowá, Xetá,
Kaingang e Xokleng (Laklãnô) — o caminho
se faz performance, espiritualidade
e cosmovisão ancestral. A arte
torna-se resistência, reexistência e
reterritorialização. Caminhar, performar e
criar são gestos de cuidado com a terra,
com o corpo e com a ancestralidade.

Guarani ag jykre tóg, Ga vỹ vênhkuprīg há nĩ, tãnh kré tỹ pénkar vê kara êg kanhrãn mũ vênhkãgra tỹ pontos cardeais ag:

- Karai (Leste): rã tỹ pĩ, nén há mur vê sir.
- Tupã (Oeste): tỹrỹrỹn, goj kara vênhgrun ke.
- Kãka há(Norte).
- Ti si ag kurã (Sul): vênhkuprīg kara to jykrén ke

Kanhgág ag vỹ rá régre nỹtĩgtĩ: *Kamẽ* (Oeste, rã pur, fág) kara *Kairu* (Leste, rã mur, fó, kara kysã). Kỹ rá régre tag vỹ ag jykre ven mũ, jãnjãn ke kara kanhkã to jykre, ãg há to jykre ki gé, kurã há kara nẽn to jykre. Ga ki êmẽ kara vãsỹ ke ag êmẽg mũ (vãsỹ), *uri* (ũri) kara ũ ag kanhrãn ke (kanhrãn kara kanhró)

Nẽn kãmĩ êpry, kỹ sir ti pẽnjẽg ja tá kãmũ ja nĩ: êpry kri jãnjãn tĩ, kỹ ga mré kanhkã ag vỹ gygré mũ. Ti krĩ kãfy, vênhkuprīg vygven ja, kỹ sir êpry kri kanhkã ra tãpry ri ke nĩ. Vênh fêr vỹ kãka to jykre si vìn han tĩ; ti sínvĩn jãfã, vênhpéti tóg vãsỹ sygse kỹ nỹtĩ.

Hãra tóg êpry kri prêr mũ macuxi kara tikuna ag mỹ, tá êvãnh ke ên to jykrén kỹ. Macuxi ag mỹ, tar ti nĩ kara to vêmén ke nĩ: fe tar nĩ kỹ, “êg jóg ag jóg” vỹ êmã tag ki nỹtĩ gé. Hãra tóg ga kirĩr kara to jykre rán kỹ fi há han mũ — ga mág, êg há kara nẽn mág tỹ vãsãn ke mũ êmã mág tag tugrĩn. Tikuna ag mỹ, êpry vỹ tỹ nẽn kãtã vênhmãn ke nĩ, goj téj kara vênhkuprīg ki gé. ũ ag vãsãnsãn ja vê kara ag jykre si, ag vãsãnsãn hã vê. Ve há ti nĩ, êpry vỹ vaj kỹ êg kãgmĩg mũ: uri ke vỹ há nĩ, kurã kar ki kyrũ ag tỹ ve kỹ ri ke han sór jé. Vênhvygvóg ag mũ, vãsãn vê kara jykrén jé; goj téj tĩg vê, tã tá ti sy ag jagrê tỹ êg tar han vê.

Kỹ sir, êpry kri ũn e ag vỹ to vêmén mũ kara poesia vỹ ag krĩ kãkã nĩgtĩ êmã kar mĩ, vãsỹ ke ag vĩ ki êmẽg tĩ, uri vãsãnsãn mũ kara nẽn han ke mũ to vêmén mũ.

Na tradição guarani, a Terra é organismo sagrado, sustentado por cinco palmeiras e orientado pelos quatro pontos cardeais:

- *Karai* (Leste): fogo solar, renascimento divino.
- Tupã (Oeste): trovão, água e fertilidade.
- Ventos bons (Norte).
- Tempo originário (Sul): espírito e memória.

Os Kaingang se organizam em duas metades: *Kamé* (Oeste, sol poente, pinheiro) e *Kairu* (Leste, sol nascente, cedro e lua). Essa dualidade permeia vida cultural, rituais e cosmologia, conectando corpo, tempo e natureza. Escutar a Terra é escutar histórias passadas (*vãsỹ*), presentes (*Ũri*) e modos de ensinar (*kanhrãn* e *kanhró*), em profunda reciprocidade.

O Caminho do Mato, suporte da sensibilidade é retorno à origem: caminhar como *rezo*, dança de cura entre terra e céu. O cocar, mapa espiritual, ergue-se como trilha invisível no céu. Cada pena guarda memória de ventos antigos; cada cor, sonhos tecidos na ancestralidade.

O sentido do caminho ecoa ainda entre os macuxi e tikuna, ampliando seu horizonte. Para os macuxi, ele é firmeza e diálogo: força do coração, elo com os “avós do universo”. É também proteção e demarcação da terra — território, corpo e natureza entrelaçados na luta pela vida do planeta. Para os tikuna, o caminho é união com floresta, rios e espíritos. Carrega lutas e histórias, símbolo de resistência. Em ambas as visões, o caminho não se prende ao amanhã: importa o hoje, cada passo como legado às gerações futuras. É movimento, luta e sabedoria; rio que flui, horizonte de energias ancestrais.

Assim, o caminho é diálogo vivo entre povos e tempos memoriais quanto a poesia que une o particular ao universal, ecoando vozes do passado, força do presente e esperança do futuro.

Kỹ século XVI kã, Tibiriçã, pã'i cacique si tĩg ja vë, kỹ jesuítas Anchieta kara Leonardo Nunes vỹ ti kupe kỹ sir ti jiji tỹ Martin Afonso he mũ, São Vicente tỹ mĩ tĩg ja nĩ hã ti mĩ êkrég tĩ. Hãra tóg ferro tỹ kruj han ja jo kãtĩ mũ, jãnjãn ja tóg ga kri rán kỹ nĩ: êpry tóg ag jykre rĩr tĩg han mũ, vãsỹ êg jo ke ag tỹ hynhan ja vë. Anhembi fyr tá, Tibiriçã kara Bartira, kafej vë, nén kãtĩg ke ên jo vënh sygse kỹ nĩ kara kanhgág tỹ mestiço ag ki kanhrãn mũ, jãre tóg São Paulo tá jun mũ kara Sorocaba tá vënhgrun tĩ.

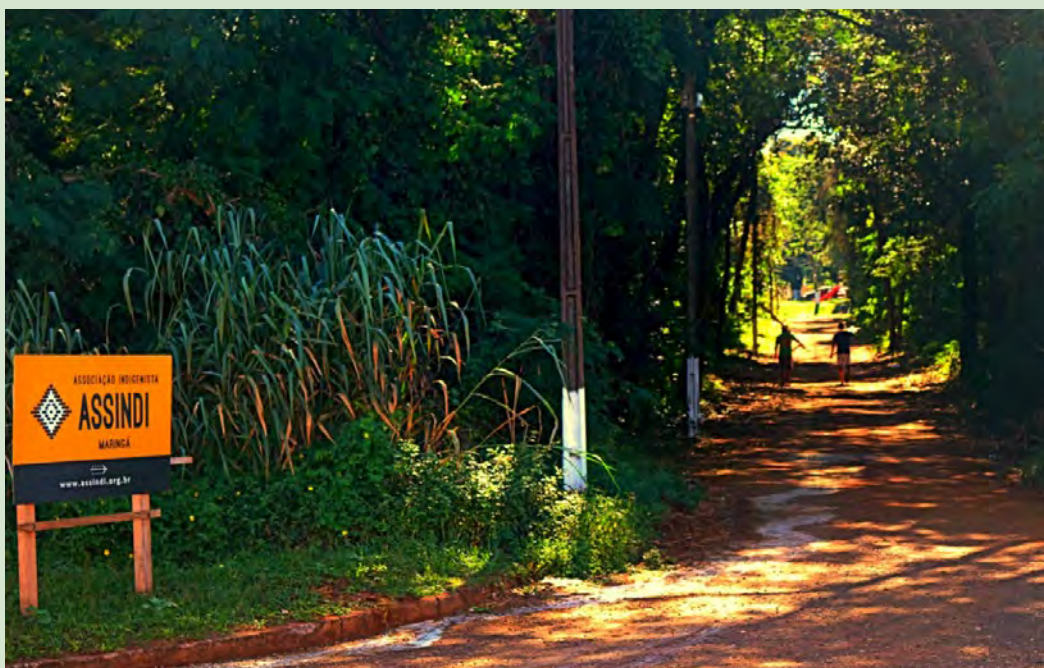
Kỹ Sorocaba tóg ga nor mág tá êmã nĩ, vënh ki mē ja ki kuka ri ke nĩ, nén fy kara kanhgág ag jãnjãn ki kagtĩg e tũ nĩ, guarani kara payaguá. Êmã kãsir, pó kufy ri ke nĩ, êma kãsir kugpũr ja ên mĩ êkrég tĩ, hãra uri ke vỹ vãsỹ jykre kã pów tũ nĩ. Sorocaba vỹ tỹ vënh ki mē ri ke nĩ kara ti mur, rĩr mũ nĩ kara êg krĩ kãkã nĩ. Ti si ag jẽnger mē há tĩgtĩ êmã kãsir mĩ, kỹ sir nén vënh ven tũ kamẽg tĩ: ag tỹ jãnjãn vỹ ve há tĩ, ga krēm jãre vë, katy tĩ kỹ nén ki êkrég tĩgtĩ.

No século XVI, Tibiriçã, cacique dos antigos caminhos, recebeu dos jesuítas Anchieta e Leonardo Nunes o batismo cristão que lhe deu o nome Martin Afonso, lembrança imposta ao fundador de São Vicente. Mas antes do ferro da cruz, já havia o rezo inscrito no chão: o caminho como memória viva, aberto pelos passos ancestrais. À beira do Anhembi, Tibiriçã e Bartira, flor de árvore, entrelaçaram destinos e deram forma a um povo mestiço, raiz que se expandiu em São Paulo e fez germinar Sorocaba.

Sorocaba nasceu da terra aberta em vossoroca, ferida onde repousam ossos, sementes e rezas esquecidas de kaingang, guarani e payaguá. Cada rua, sob o peso da pedra, carrega cicatrizes de aldeia e fogueira, lembrando que o presente não se separa do sagrado. Sorocaba é ferida e broto, sobrevivência e memória. É o sopro dos antigos ainda vivo nas esquinas, mostrando que a origem não se apaga: persiste em rastros de canto, em raízes subterrâneas, em silêncios que guardam lembrança.



Peabiru, desenho
digital, 15X8cm,
Tadeu Kaingang,
2025



Kỹ fag há kăgrá vỹ nén
vênhmỹ há ven ke mũ. Kỹ ti
ki pēgpē tóg téj tĩ: kỹ gĩr tỹ
ti pē kă krỹ e tĩ tóg tỹ nén
ũ nĩnh ke mũ. Ag tỹ tĩg e kỹ
tỹ nén tân ven ke mũ, ti pē
kar, qg vĩ, jēnger, mĩ êkrén.
Êg tĩ vỹ êpry kri kafej
han mũ, uri nén han ke ki
krov, văsỹ vênh jykre vê
kara gĩr ag mỹ kămén ke.

Kỹ êpry kri ti tân vỹ êmă
kăsir tá jun mũ: katy tĩ, êg
jagrê jēnger vê, nén vэг
tũ katotê mũ. Kỹ to jykren
tag vỹ tỹ ti jăre nĩ; jănjan
vỹ tỹ kăka nĩ; vênh jykre
tag vỹ tũ ke tũ pē nĩ.

Êg tỹ jatun mỹ mũ kỹ
êg văsân vê gé, ki han
kê kara vênhkuprĩg há
ki kanhrân. vỹ êg há tỹ
ĩn mág ri ke nĩ kara

A imagem do corpo
feminino revela o ventre
cósmico. Dele nascem
fios que se ramificam
em galhos: criança que
toca esse galho recebe
herança invisível. Cada
passo é transmissão
espiritual, cada galho,
palavra, sopro, lembrança.
Caminhar é florescer
trajetórias, conectar ventre
e amanhã, corpo e espírito,
ancestral e criança.

O caminho para a
espiritualidade é interior:
silêncio, respiração da
alma, encontro com o
invisível. Meditar é colher
raízes; rezar é devolver
sopro ao vento; ritual
é lembrar que somos
eternos no instante breve.

A liberdade aqui
se afirma como
resistência, reparação
e reconhecimento.
Espiritualidade é
transformar corpo em
templo e vida em *rezo*.

ASSINDI,
Aron Brito,
2019

Arte kara ga mág vỹ tỹ ũn e ag tỹ
jagně mré hynhan ja nĩ, ũ ag nỹtĩg kỹ
vāsānsān jǎfǎ vě kara jagně ki ěkrén
ke. Kanhgág ag kar tar ven jé, mũg
há han ke jo ěpry nón mũ gé kara ũ
ag mỹ inh venh jé kāmũ mĩ he mũ.

Arte vỹ, ěpry vỹ tỹ kǎgrá nĩ, sygsán,
nén ũ há hyynhan, kǎgrá hynhan, ri ke
kunũg tĩ kara hynhan tĩ nén ũ: sygsán
tĩ kuměr hǎ, nén ũ rán han tĩ, sygsán
ke ag krĩ kǎki nỹtĩ. Ag há vỹ tỹ mapa
ri ke nĩ: ti pěn tóg ga kri sǎn mũ, nĩgé
tóg kavegve nĩ, vėnhgrén tóg ag jykre
ven tĩ. Ag jǎnjǎn vỹ krỹg he tũ pě nĩ.

Kỹ Associação Indígena de Maringá
(ASSINDI) tá, prỹg tỹ 2000 kǎki mur
ja nĩ ga tỹ něn mág tóg tỹ mǎn ró nĩ,
ũn e ag nỹtĩg jǎfǎ vě. Tǎ tá, ag mũ ěn
vỹ tỹ ag jagně kirĩr tĩ kara fóg ag jamǎ
tǎ vāsānsān mũg tĩ. Ag nỹtĩg jǎfǎ vỹ
tỹ nén to jykrén ke nĩ kara ti si ag to
vēmén jé: Kỹ kanhgág ag mỹ, ag nỹtĩg
jǎfǎ vỹ tỹ ěmǎ he tĩ, krēm nỹtĩg jǎfǎ.
Ěpry há tĩg kỹ, jǎnjǎn vỹ sir rĩr tĩgtĩ.

Kỹ *Frestas - Trienal de Artes* tá ga
vėnhkǎpóv vỹ arte han tĩ kara jǎnjǎn tĩ gé.

Peabiru vỹ tỹ vėnh sygse rĩir nĩ, ěg há vỹ
sir há e mũ kara vėnhkuprĩg ag ki gé.
Ti tĩg vỹ kafėj nũg ja kāmén tĩ,
hǎra ag tỹ nén ũ vėg tũ ra ũn e
ag tóg ǎjag jykre vygven tĩ.

Tag ki, arte tóg tỹ nén jagy tũ tĩgtĩ,
tỹ jykre há tĩgtĩ — ěmǎ tag tá vėnh
vėg mũ kara jykre. ve ve há tĩgtĩ.

Ěg mũ tag vỹ jǎnjǎn tĩg ven mũ: kỹ sir
vėnnhkǎpóv ven ke mũ ga kri kara ti mog
tỹ arte rĩr vě. Han kỹ mré vāsān mũ.

Kỹ *Frestas*, arte veen ja kara nén tǎn
há ěn, jykre tỹ ag kǎkǎ nĩ vě sir.

Kỹ ěg há vỹ ěg rĩr tĩ mré mỹ sir
tĩ ga tag kri vėnhvvóg tĩgtĩ.

Arte e território são celebrados
como autoria compartilhada, criando
espaços de resistência e reconexão.
Honra identidades indígenas, abre
caminhos para o bem- viver e convoca
ao encontro com o sagrado.

Na arte, o caminho é desenho, pintura,
escultura, fotografia e performance:
pinceladas de passos, traços de gestos,
cores de memórias. O corpo é mapa:
pés que tocam a terra, mãos que
guardam cicatrizes, danças que revelam
mitos. Tudo é *rezo* em movimento.

Na Associação Indígena de Maringá
(ASSINDI), criada em 2000, um caminho
de terra ladeado por vegetação, abriga
vivência comunitária. Ali, o caminhar é
acolhimento e resistência no contexto
urbano. É espaço de memória e
ancestralidade: vegetação como
continuidade da vida, trilha como gesto
de cuidado. Para os kaingang, esse
lugar é *Emã*, abrigo seguro. Quando o
caminho é protegido, torna-se rezo vivo.

A Frestas - Trienal de Artes abre
frestas onde a terra rasgada
se refaz em arte e rezo.

Peabiru é rede viva, dança de
cura entre corpo e espírito.

Cada passo desdobra galhos de histórias,
revelando conexões invisíveis que se
enlaçam em expressões coletivas.

Aqui, a arte não é objeto distante, mas
gesto sagrado - — lugar onde identidade
e memória se tornam visíveis.

Caminhar é rezo em movimento:
cada passo abre frestas na terra e
floresce em arte viva. Criar é resistir.

Em *Frestas*, a arte é manifesto e gesto
sagrado, memória que se faz presença.

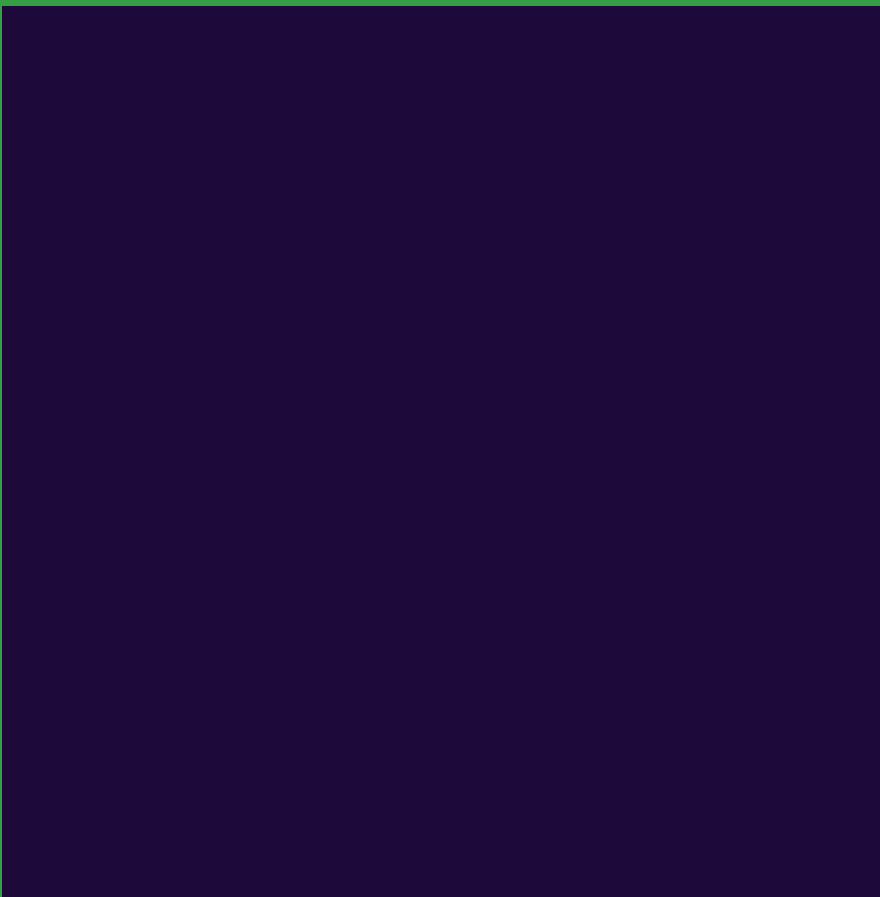
Existir é celebrar a vida ancestral
que pulsa na terra e no corpo.



Fresta, desenho
digital, 10X15cm,
Tadeu Kaingang,
2025

Poéticas jagně mré nýtĩ

CRISTINA FERNANDES
CURADORA ASSISTENTE





Confluência: a
ancestralidade pelas
ruas do futuro, 2026

Deka Costa,
Gustavo Leite
(GHUM)

CRISTINA FERNANDES
CURADORA ASSISTENTE

Poéticas do estar junto

Kỹ samba vỹ,
 batuques ag, kỹ
 ẽg tỹ nén han mũ tag vỹ
 tỹ ẽg rĩr tĩ tigrĩn ke nĩ kara
 sir ũ mỹ fón ke tũ nĩ, ẽnẽ
 vỹ jykre tũ nĩ. Jykre vỹ
 tỹ fõg ag tỹ han nĩ, ũ ag
 fón jé (●●●)
 ẽg kanhkã ag vỹ rĩr kỹ
 jãnjan mũ kara jãnjan
 kỹ rĩr, ẽg kanhkã ag vỹ
 gygré mũgtĩ kara mũgtĩ
 gygré jé●
 ẽg kanhkã ag vỹ gĩr ag rĩr
 kã vẽnkhápóv tũ nĩ●

Nêgo Bispo

Kỹ ẽg tóg Nêgo Bispo vĩ ki ẽmẽg mũ,
 mẽ há tóg tĩ edição tỹ *Frestas- Trienal
 de Artes* ki, kỹ ẽg tóg ki kanhrãn ke
 mũ arte kara vẽn jykre tóg krój ke rã
 nĩ hãra museus ag vỹ kirĩr ke mũ kara
 arte jo ĩn ki gé, kỹ sir nén tag tỹ ti e ra
 ũn pĩr ag hã vỹ venh ke e ja nĩgtĩ. Ẽg
 tỹ sir jykre to kãmén kỹ Bispo vỹ kurã
 kar ki kãmén mũ, ti vẽnhvóg kỹ, ũ ag
 mré ki gé. Museus ag ĩn to ró ki tũ nĩ,
 hãra ag há ki kara ag rĩr tĩg tagti.

Kỹ isóg mỹ sér kỹ *Frestas* ki rã mũ.
 ĩnh rãnhrãj vỹ sir vẽn ven ke mũ gé,
 hãra arte ẽn ki ẽvãnh mág ke mũ —
 ẽmã mág mĩ tĩ mũ —, ti tỹ ẽpry sá kri
 vēsỹ kafej han ke mũ — hãra tóg nor
 tĩ gé ki kanhrãn jé, jagy ra kara ẽg rĩr
 tĩ há han mũ, ũ ag vỹ vẽnkhápóv tũ nĩ
 arte kara vãsãn ke kãmén ke mũ.

O samba, os batuques,
 tudo isso que é feito por
 nós são modos de vida e
 não devem mesmo ser
 mercantilizados, e nem
 devem ser chamados
 de cultura. Cultura é um
 elemento colonialista,
 mercantilista (●●●)
 o nosso povo vive cantando
 e canta vivendo, o nosso
 povo vive dançando e dança
 vivendo●
 o nosso povo não separa a vida
 das cantigas●

Nêgo Bispo

A partir das palavras de Nêgo Bispo,
 pensador cuja contribuição ecoa nesta
 edição de *Frestas - Trienal de Artes*,
 podemos entender que a forma como
 pensamos arte e cultura muitas vezes
 é reduzida ao que é apresentado e
 chancelado por museus e instituições
 da arte, que por vezes tratam esses
 objetos como mercadorias disponíveis
 ao consumo de poucos. Aquilo que
 identificamos como cultura seria para
 Bispo o que pulsa no cotidiano, no gesto,
 na relação. Ela não está nas paredes
 do museu, mas no corpo e na vida.

É com esse espírito que participo de
Frestas. Movida pela mesma busca que
 marca a minha trajetória profissional,
 sustento um olhar atento para arte —
 para além dos grandes centros —,
 para qualquer movimento que floresça
 apesar do asfalto — atento também
 às possibilidades de reconhecer, na
 dureza e beleza da vida, aqueles que
 ousam não separar arte e existência.

Tag vỹ ve há nĩ ãg tỹ vin ke kã, Mura
ag Quilombo Caxambú ag tũ, jagnẽ
mrẽ mũ kỹ, ki ãmẽ kỹ kara kanhgág ag
ga to kãmén jé kara quilombola ag tỹ
nén hynhan ja; kara ã ag tóg tỹ artistas
contemporãneas nỹtĩ ja nĩ, ã fi vỹ tỹ Emily
Jacir, kỹ tóg ve há tĩ ag vãsãnsãn ja ti ken
jé tóg vãsỹ ãg tỹ ãn kãmén mũ tag ag
jagtar mũ ãn uri ven ke mũ ãg rãnrãj ta ki.

Kỹ jagy tĩ vỹ, fag mỹ ke vỹ, fag jamã tá, rĩr
mũ fag kara nén hynhan tĩ ãjag vãsãnsãn
ven jé; katotẽ kỹ, ã ag prẽr vỹ mẽ há tĩ
museus tỹ Ocidente tá nỹtĩ ag, nén han
ja ve há tĩ kara ki ãmã ag han mẽ han jé.

Kỹ *Frestas* ki, nén vẽnhmỹ tóg sir vãsỹ
tĩ si ag fóg sã kara africana ag tỹ ãg
kãmĩ e tĩ: kỹ sir Samba de Roda mrẽ
jagnẽ kanhkã tỹ Marciano's Sound ag
ki gé, ke tũ nĩ kỹ Guilherme Bretas ti
fabulações ki, ã ag rĩnrĩr han tĩ kara
ag vẽnhpẽti ãn ven tĩ rãnrãj tĩ ag kara
rãnrãj tĩ fag —ken jé ãg tóg ki kagtĩg
e tũ nĩgtĩ fóg sã ag tugrĩn rãnrãj tĩ.

Vẽnh jykre vỹ e tĩgtĩ, hãra jagnẽ ki krov
tĩ. To jykrẽn ke vỹ e tĩ arte tag ti kara ãjag
nỹtĩg ja ven ke mũ gé, kỹ poéticas ã ag
mỹ kara ag rĩnrĩr ãn kãmén ke mũ gé.

Kỹ nén tag vygven ke vỹ ge nỹtĩ: kỹ nén
tỹ hẽn ri ke vỹ ti kuju mĩ tĩgtĩ uri, hãra
jẽnger mrẽ jãnjãn kke mũ gé. jagnẽ mrẽ
nỹtĩgtĩ, prẽr tĩ gé kara ã ag fe kaj han mũ.

Ken jé nén tỹ hẽn ri ke vỹ ãmã mág tag
kri han jagy tĩ. Vẽnh ven tỹ hẽn ri ke
han mũ — hã kri sir tỹ ãpry kri mũg tĩ.

Vejo isso na instalação, dos Mura e
do Quilombo Caxambú, que fazem
da convivência, da escuta e de seus
territórios indígena e quilombola matéria
de criação; e também na obra de uma
das principais artistas palestinas
contemporãneas, Emily Jacir, cuja prática
se inscreve na resistência a um dos
maiores genocídios étnicos da atualidade.

Em um extremo, mulheres que, em
suas comunidades, vivem e produzem
resistência; no outro, uma voz que ecoa
nos grandes museus do Ocidente, expondo
as feridas e as urgências de seu povo.

Em *Frestas*, vemos as diferentes formas
pelas quais a ancestralidade negra e
africana existe entre nós: no encontro
entre o Samba de Roda da Serrinha
e a Família Marciano's Sound, ou nas
fabulações de Guilherme Bretas, que
recuperam vidas e sonhos a partir de
retratos de operários e operárias —
tratando do apagamento da população
negra nas dinâmicas laborais.

São muitas realidades distintas, mas
que se tocam. Há muitas formas de
pensar a arte e de se ocupar o espaço
expositivo, abrindo caminhos para
outras poéticas e modos de vida.

Assim é toda a exposição: atravessada
por gestos que tratam dos desafios da
atualidade, mas também dos respiros
e rezos possíveis, dos jeitos de estar
junto, de gritar e de sensibilizar.

Porque algo precisa sempre escapar
da tentativa de uniformizar o mundo.
Há muitas formas de existir — e é
nelas que seguimos caminhando.

Jagně katotě!

Gira Ònã, 2026

Gustavo

Leite (GHUM)

(à direita)

NATHALIA UNGARELLI E HELOÍSA LEITE – NU PROJETOS
PRODUÇÃO GERAL

NATHALIA UNGARELLI E HELOÍSA LEITE – NU PROJETOS
PRODUÇÃO GERAL

Encontros!



Kỹ ãg tóg sir 4ª edição tỹ *Frestas* — *Trienal de Artes* han mũ, projeto mág vễ ùn e ag tỹ ki kanhrăn jé, jagy ti tĩ vễ hãra há tĩ ge ra. Ti kar vỹ tỹ 188 obras nĩ — ãg mré kãki tỹ 36 comissionados — Kara artistas tỹ 100 ag ki gé, ùn e ag kara ãmã Kara tỹ estados brasileiros ag mré ãmã tỹ onze ag. Nén ven ke ãn sir hãra jagy tĩgtĩ ken jé nén e hynhan ke nĩ, equipes tỹ hên ri ke ag vỹ rãnrãj mũ — kirĩr tĩ, han ke, ki jẽngrẽg ke, ki vĩ jãfã, kãgrá han ke, instituições kara artistas ag, han ke kara jẽn ke vẽnhrá hynhan ke ãn, ti kaja, to tĩg ke, krêm nỹtĩg ke, obras hynhan ke, kurã kã han ke to jykre... kỹ Trienal tava kã tãgfyn ke mũ kara tỹ pir e mũ gé. Edição tag kã tô jykre vin pẽ han tũ nĩ.

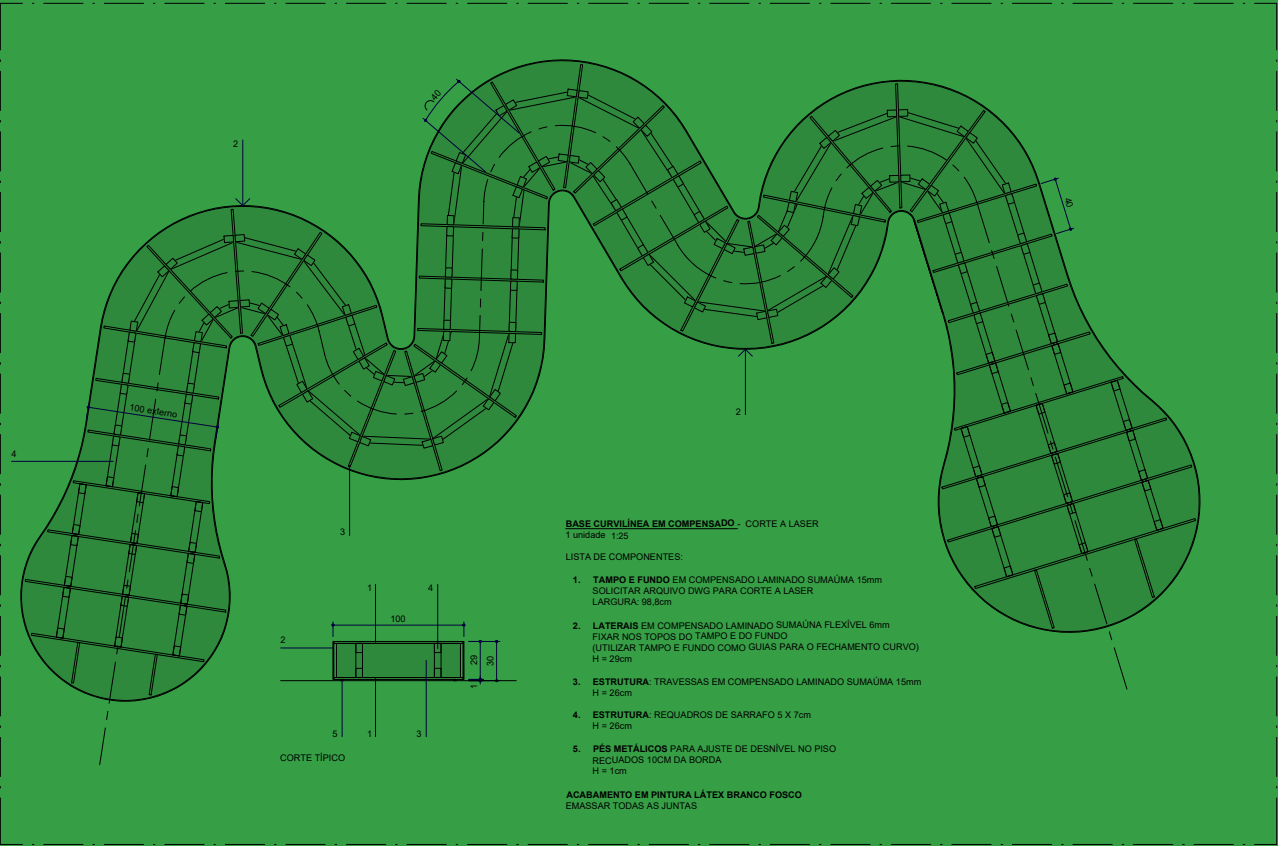
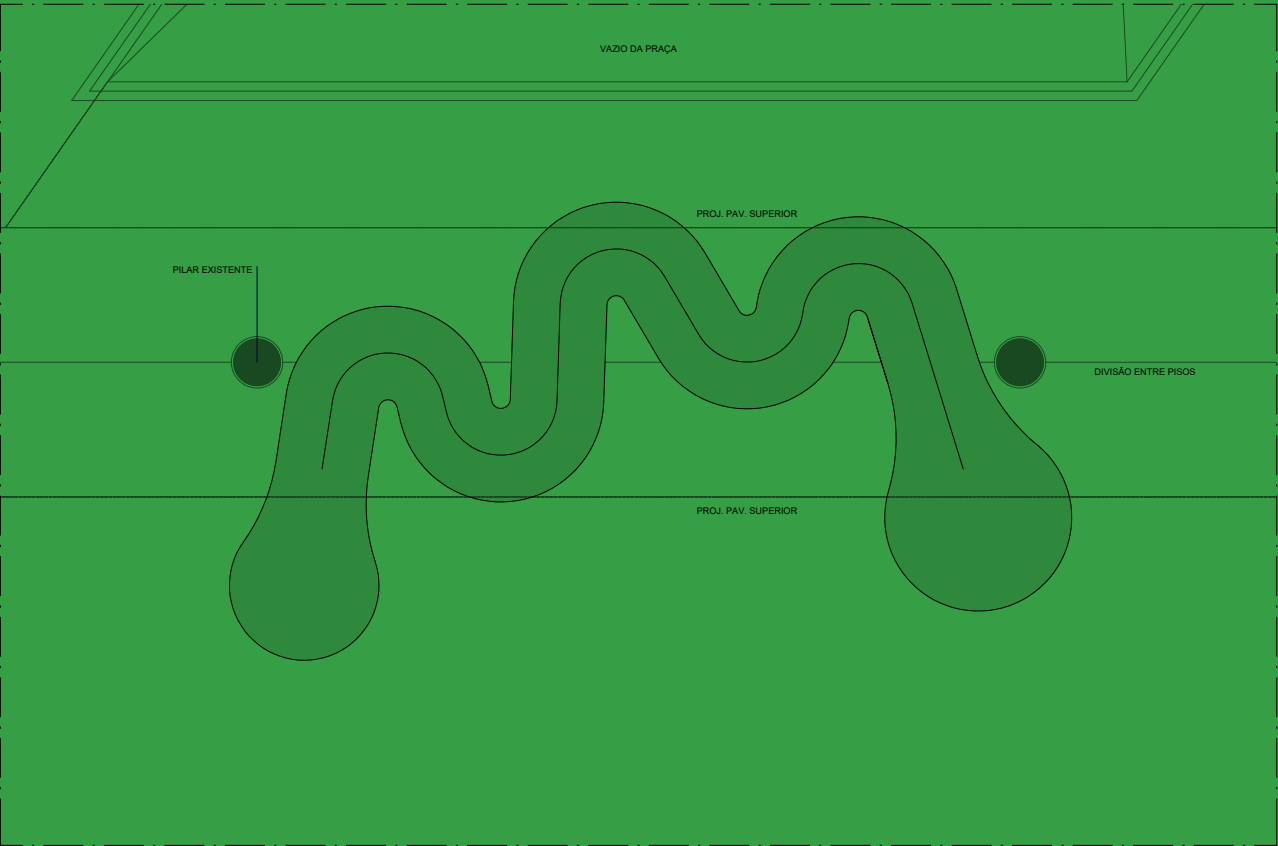
Nén ù jagy vэг ãg mũ vễ ãg tỹ e-mail tag ve vén kỹ nén e hynhan ve kỹ, ãpry tag kri tĩg mág han mũ, hãra ãg ù tỹ nén ù hynhan há ag vэг mũ sir, mré vẽnén, ki króm Kara artistas ag kar mré vẽnén mũ, equipes kirĩr ag mré ki gé, ti nón ke nén ãn vygven jãfã tá. Kỹ sir vẽn rãnrãj mág tag to jykren mũ ãg tỹ jagnẽ katotẽ ja tá. Kỹ ve há tĩ poesia tag ki.

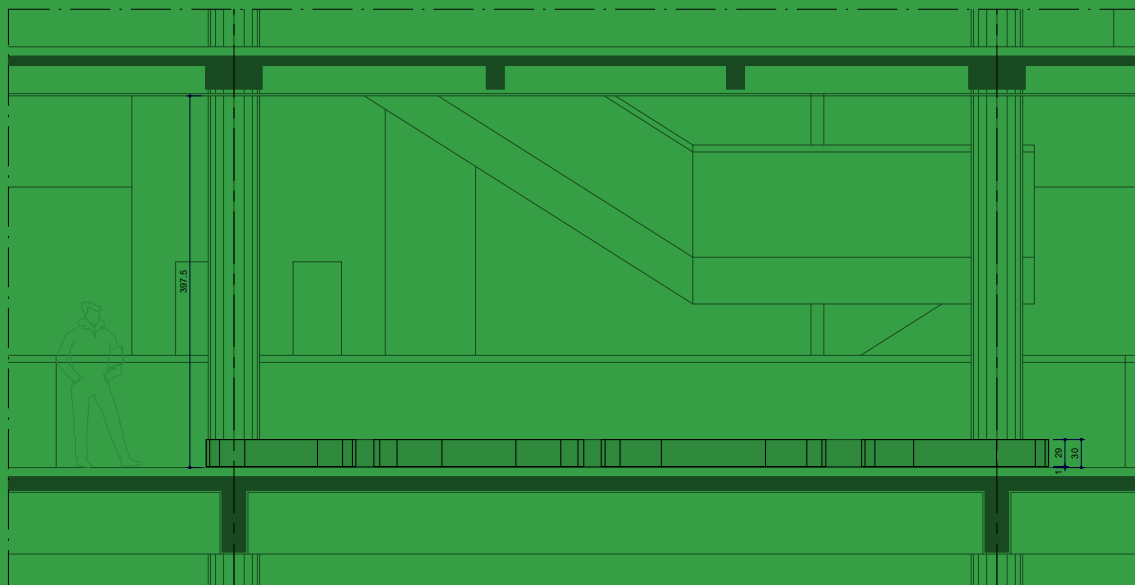
Fazer a produção da 4ª edição de *Frestas – Trienal de Artes*, um projeto gigante em números e alcance, é um desafio e um orgulho. São aproximadamente 188 obras – dentre elas cerca de 35 comissionadas – e mais de 100 artistas, grupos e coletivos de vários estados brasileiros e onze países. O processo de produção de uma exposição é sempre complexo e permeado por muitos detalhes, é preciso conectar todas as equipes – curadoria, arquitetura, iluminação, audiovisual, designer, instituições e artistas, criar e alimentar planilhas para acompanhar todas as etapas, valores, passagens, hospedagens, produções de obras, cronogramas... e nessa Trienal tudo é amplificado e específico. Nessa edição não temos modelos e padrões.

O sentimento de desafio e orgulho estavam lá desde o primeiro e-mail para conversarmos sobre a produção da exposição, e perdurou por todo o caminho, desde conhecermos o corajoso partido curatorial, contatar, organizar e participar das reuniões com artistas e grupos, curadoria e equipes, até chegarmos à abertura da mostra. A reflexão sobre todo o processo nos faz pensar especialmente em encontros e na promoção desses encontros. E principalmente na poesia contida nesse gesto.

Vẽnh kãgrá tóg jun mũ celular ki, kurã
kuju ki, nén ã há vễ. Grupos ag tỹ vễmẻn
vẻn ke vễ, ã ag vỹ tỹ Sorocaba (SP) tá ke
nỹtĩ kara ã ag vỹ tỹ Cachoeira tá ke nĩ, ag
tỹ obras ã ag ven sỏr vễ●
Kỹ click tóg vẽnh ven mũ, han tỹ
hẻn ri ke han ke nĩ: ãn e ag, nẻn
han ke, vễmẻn ke, nẻn han ke,
vễmẻn mản e mũ, hãra nẻn han ke
mũ ki rẻngag mũ kara artistas ag tỹ nẻn
hẻn sỏr mũ han jẻ, ti ki krov ẻn ven jẻ
kara han ke ẻn●
Kỹ ẻg sir jảnjản tĩ *Frestas* edição tag ki,
kỹ quỉçá vỹ, ẻpry tỹ hẻn ri ke ẻn to kản
mũ sir●

Uma foto recebida por mensagem no
celular, no meio do dia, nos marcou.
Registrava a primeira reunião presencial entre
grupos, sendo um de Sorocaba (SP) e outro
de Cachoeira (BA), para materializar uma das
obras propostas●
Para chegar nesse click, foram muitas
etapas: muitas pessoas, tarefas, conversas,
propostas, mais conversas, sempre de olho
na planilha sem perder de vista o conceito e
os desejos dos artistas, para dar sentido e
forma a tudo●
E vimos o *rezo* do caminho confluindo
nessa edição de *Frestas* que, quỉçá, desaguará
em muitos outros caminhos no futuro●





Věnhkanhrăn vỹ tỹ, nén e ra, ẽpry mĩ tĩg ke nĩ

VAL CHAGAS
COORDENAÇÃO EDUCATIVA



Tralkan Kūra/
Piedra Trueno
[Pedra do Trovão],
2022

**Francisco
Huichaqueo**

Educação é, entre
tantas possibilidades,
percorrer caminhos

Kỹ ěpry tag pĕnjĕg ki, gĩr ag kanhrĕn ke vỹ jagy ra ă pir mỹ ěpry kym kutĕ tĩ. Ag kanhró vỹ ge tĩ: vĕnh tỹ hĕn ri ke han vĕ kara vĕnh vóg há han tĩ, kara, krĩg mỹ tĩ, ũn e ag rĕnhrĕj ki kanhrĕn vĕ kara vĕnh kanhrĕn mũ gé, kỹ sir vĕnh han tĩ ăjag jun kỹ.

Ėg tỹ vygven kỹ, vĕnh kanhrĕn jăfă vĕ ag tỹ nĕn tăg vygven jé jagnĕ kanhrĕn ke ěpry tỹ vĕnhkăpóv mũra kỹ sir vĕnh rĕnhrĕj tag ki vĕnh ven mũ: kirĩr, han mũ, jo ĩn han mũ ag, jĕngrĕg mũ, kăgră han tĩ ag, to vĕnhră kara rĕnhrăg tĩ ũ ag, kỹ kuprĕg mũ kara nĕn han mũ ki kanhrĕn mũ kara nĕn han ke mũ to rĕn mũ.

Kỹ tóg 4^a edição tỹ *Frestas - Trienal de Artes* ge nĩ, kỹ jagnĕ to grĕn ke kỹ ũn e ag tar ĕn ven ke mũ tỹ tar e mũ jagy tóg tĩ vĕ ũn e ag kanhró nỹtĩg tag, ĕg rĩr tĩg tag ven jé. Ėg vĩ kar ki sir ki ĕmĕ há han ke to jykrĕn mũ kara kỹ ag jykre há ĕn jĕn mũ nĕn vygven ke ta ki. ũn kanhrĕn tĩ ag, uri ke vĕ sir, ũ ag tỹ ón kỹ hynhan jă tũ vĕ, hăra tóg kri fĕg mũ ti rĩr tĩn kỹ kara ag fe hán tĩ ũ ag jykre ĕn vygven ke mũ gé.

Ėg tỹ ki ră kỹ **“ĕpry kri jănjăn ke”** vỹ tỹ ĕg tỹ vĕnh kanhrĕn ke nĩ kara sir nĕn han ke mũ ven ke, ag vĩ ki ĕmĕg mũ ěpry ũ tỹ pir ra kara ũn e ag rĕnhrĕj ja vĕ. Hăra tóg ka nĕn ũ kămĕn nĩ, hăra ũn ag tóg ăjag tỹ nĕn jĕmĕnh ke mũ he ja nĩ, kỹ nón mũ ũ ag tỹ kămĕn jé, to jyjren tỹ tar e jé kara to văsănsăn jé nĕn tăg vĕnh ven jé.

Logo no início dessa jornada, a pessoa educadora percebe que é impossível fazer a travessia sozinha. A educação existe no encontro: é uma ação dinâmica e em constante movimento, e, acima de tudo, um exercício coletivo de descobertas e aprendizados mútuos, que se renovam a cada presença.

Em uma exposição, o núcleo educativo pode experimentar novas potências pedagógicas ao cruzar caminhos com diferentes agentes que compõem a criação do projeto: curadoria, produção, arquitetura, iluminação, design gráfico, consultorias e demais colaboradores, cujas escolhas e gestos sensíveis concretizam e enriquecem a proposta.

Assim foi na 4^a edição de *Frestas - Trienal de Artes*, em que a viabilidade dessas aproximações revelou a força coletiva que sustenta e torna mais complexa a rede de saberes, ao passo que viabiliza sua existência. Cada conversa é uma oportunidade para construir sentidos compartilhados e nutrir memórias que emergem da vivência única na exposição. O corpo educativo, nesse contexto, não é apenas uma extensão das escolhas curatoriais, mas uma dimensão viva e pulsante que participa da criação das experiências.

Contribuir com **“do caminho um rezo”** foi também experimentar o desafio de articular tempos e práticas em permanente transformação, reconhecendo com respeito a singularidade de cada percurso e a força do trabalho em conjunto. Mais do que oferecer respostas, a educação praticada aqui busca propor perguntas instigantes, abrir espaços seguros para o exercício da crítica, estimular a imaginação e favorecer o surgimento de novas e significativas possibilidades.

Ëpry ã vỹ jagy tĩg tĩ vẽ kara
ag ki há han tĩ, vẽnhanhrãn
jãfã ẽn tá, kato tẽnhan ke tũ nĩ,
nỹtĩnh ke han há han ja kara ki
krov ẽn●
Jagnẽ mrẽ ẽmã ã tá, kato vin kara
ag jagrẽ tỹ tar e jẽ Trienal ta ki●

Mũg mág han nĩ equipe
educativa ag tỹ 4ª edição tỹ
Frestas - Trienal de Artes ta ki!

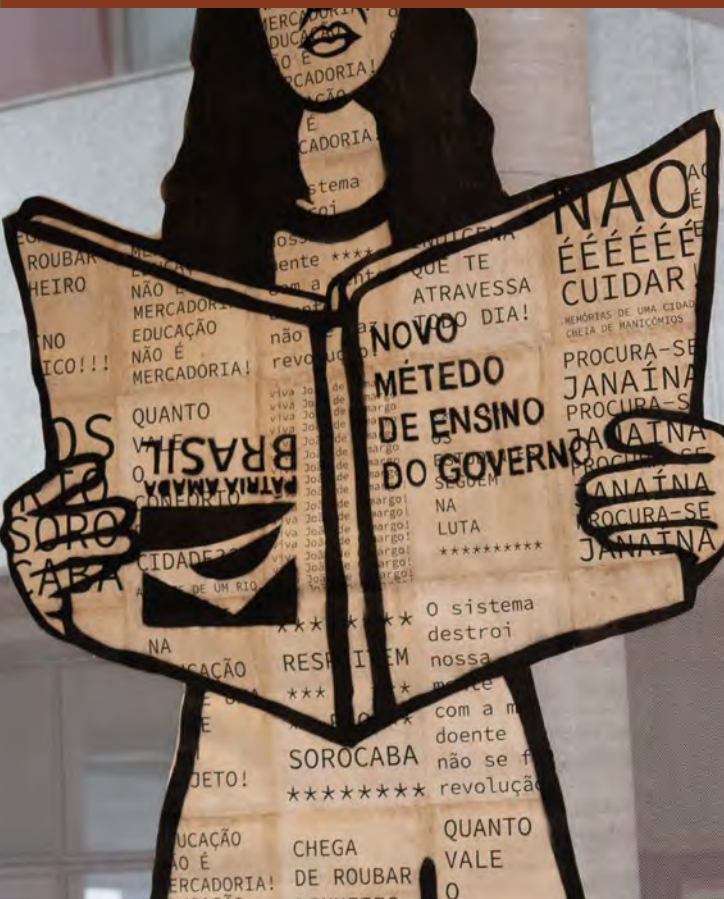
Nesta travessia complexa e
enriquecedora, o núcleo educativo
se afirma, por excelência, como
um espaço de confluência e
articulação●
É também o lugar do encontro,
da troca e da manutenção do
espírito coletivo desta Trienal●

Vida longa à equipe educativa da 4ª
edição de *Frestas - Trienal de Artes*!

Projeto Kãki nén han ke mũ ěně

VÍTOR VENTOLA BRAVIN
PROJETO GRÁFICO DO CATÁLOGO





Memórias do
Rio: ecos de
resistência, 2026

Discórdia,
Étore Piqueira,
FLAMAS,
Margarida Libre

O projeto gráfico como percurso

Ag tỹ catálogo tag han mũ kã, tẽg tỹ ag tỹ Antônio Bispo dos Santos tỹ ti yitre to han ja mũ: tu pẽyẽ, kuyu, tu pẽyẽ.

Kara kỹ ẽg tẽg o “livro” *Principio Potosí Reverso*, kutan mág tĩ Silvia Rivera Cusicanqui fi livro. Nén han mũ tag rỹ Kamén já tỹ ù han tĩ. Pẽyẽ tá té mẽ kã tẽg. Kuyu tá té kỹ nĩgĩ, cultura to ha tónh ke, g kara kỹ povo ag yikré ẽnẽ, gen kỹ, to “leitura han vỹ tỹ ẽpy ù nũ gé: Kuyu tá tẽg pẽyẽg kỹ nĩ, mapa ni tẽg ke nũ, ù tẽg to “lẽ”.

Mũ ẽnẽ tỹ ki Kamhân há han jé, to “lẽ” linh ke tỹ ù han ẽg, kỹ tẽg Kuyu tá to “lẽ” he ti ha, ti kapa nỹũ ẽnẽ vỹ Kuyu tá jagnẽ ki kỹ kỹ e tĩ ag tỹ to “lẽ” he há han jé. Luciana fi tỹ nén han ja nen ti tĩ.

Kỹ identidade visual tỹ Edson Ikê Rana Kỹ Débora Oliveira ag tỹ han ja, tỹ hape nõtigiti ti mág tugrin kara kỹ ti ken ken ag tujũn. Eg tỹ mén han bóó mũ rỹ tỹ tag to ke ti.

O projeto gráfico deste catálogo parte da percepção de tempo circular de Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), sintetizada no conceito *começo – meio – começo*.

Há também uma referência ao livro *Principio Potosí Reverso*, de Silvia Rivera Cusicanqui, publicação que descentraliza narrativas hegemônicas ao propor uma leitura que se inicia pelo centro, enaltecendo a resistência e o resgate de cosmovisões andinas.

A leitura então é pensada como percurso: começa-se pelo meio, entre dois começos, como em um mapa.

Como permitir ao leitor uma imersão direta nessa ideia, sem recorrer a orientações excessivamente didáticas? A solução foi tensionar a própria convenção de abertura tradicional do livro, convidando o leitor a iniciar a experiência nesse ponto. As duas orelhas abraçam o miolo exatamente no meio e fazem da primeira abertura um acesso direto à obra *Fricciones*, de Luciana Lamothe.

Aproveitamos a forma natural do catálogo aberto como um espelhamento da estrutura e interatividade da obra. Em *Frestas*, o visitante atravessa as folhas de madeira até o outro lado; no catálogo, atravessa-se a própria leitura, em um caminho que se desvia do esperado.

A identidade visual criada por Edson Ikê e Débora Oliveira é marcada por presença, escala e alto contraste. O primeiro gesto foi acolher essas diretrizes e levá-las ao limite, esticando formas, proporções e cores.

Jävânh ja

Referências

CUSICANQUI, Silvia Rivera (org.). **Principio Potosí Reverso**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

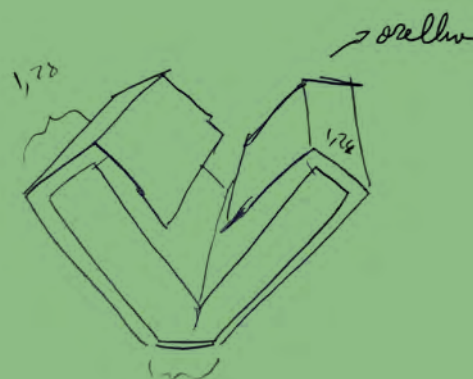
SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

lostha tẽg ti mág e
kara kỹ Kõsiri e ti,
negnero enh ke ve
tẽg nitive●

Ponto final vỹ
mág nĩ ve nũgĩ, ti
kỹ ja tá nén kupi
tẽg nũh ke mũ, ti kỹg
pã tẽg tỹ pẽnh kón
ke a nĩ●

Texto ti vỹ nũg
vẽnhmỹ han kỹ nũnh
ke mũ●

Texto it vỹ ge
nĩnl ke mũ, ken
gé ti jagma tẽg ke
pini tũ ti●



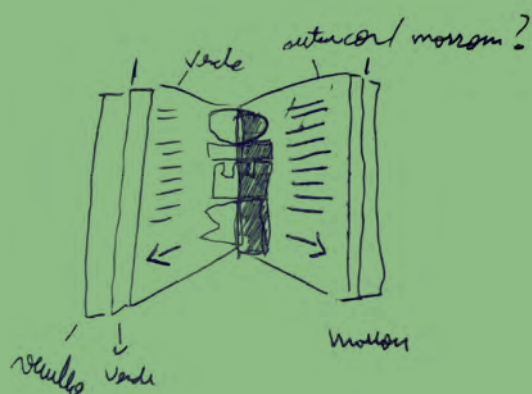
A tipografia se
expande e se retrai,
cria fendas, é cortada e
às vezes quase
desaparece●

O ponto final pode
dilatar e conter um
mundo●

A linha em branco no
fim de um parágrafo
pode ser o silêncio
que completa aquele
espacinho●

Um texto na vertical é
convite ao movimento,
girando o livro como um
mapa●

O norte é apenas uma
entre muitas direções●



Kãnhvég ki, ti grug ke vẽ

NABOR JR.
COORDENAÇÃO EDITORIAL DO CATÁLOGO



Dizem que há um
silêncio todo negro,
2019/2026

Carolina Cordeiro

NABOR JR.
COORDENAÇÃO EDITORIAL DO CATÁLOGO

Nas sombras, uma centelha

fres.ta s.f. abertura estreita que permite a passagem de luz e ar; fenda. FRESTA. In: HOUAISS – DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.
(sem tradução)

fres.ta s.f. abertura estreita que permite a passagem de luz e ar; fenda. FRESTA. In: HOUAISS – DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.

Kijên sir, novelo ki, ùn e ag mré vênhmân ke mû, kânhrég tĩ, to vémén tĩ... Kijên tóg, ti to mēg mû, jykrén nĩ kȳ, isȳ nén ũ vin há han vē inh jykre tag ki. Hâra tóg pēnjēg mû, ki krov nĩ. Ēg tȳ sir Tadeu kaingang tȳ nén to jykrén mû ěn tȳ tar e mû, kȳ vênhrá tag vȳ Khadyg Lares mré jagnē ki krov mû, Luciara Ribeiro kara Naine Terena fi, jé prēr vē ěg tȳ ki kanhrân jé. Kuty kâki ti gru sĩ ri ke vē.

Arte vē sir, ti mĩ nén tȳ hēn ri ke vȳ tĩ mû, ti tȳ vāsân jé, kȳ sir *Frestas* — *Trienal de Artes* vȳ nén há han ke ven mû to fóg ag tóg tȳ “artístico” he tĩ uri vēnh jykre tâg tag ki. Kugnȳn tũg nĩ, kâmén há kara kókég tũ ken jé tóg vāsȳ vēnh ven ja nĩgtĩ to ag status quo he tĩ ěmâ tȳ ocidental (ke tũ nĩ kȳ ocidentalizado he tĩ). Hâra nén han ke tag vȳ to jykre nĩ, kȳ sir, hâra tóg vāsânsân mû ag tȳ âjag jamâ kâmén mû kara sir ven jé. Kȳ sir ag tóg âjag rânhrâj ěn to vémén mû projeto tag ki. Kȳ sir edição tȳ *Frestas* — *Trienal de Artes* vȳ vēnh ven mû ag tȳ to vémén pēnjēg tĩ gé.

Às vezes, no novelo, emaranhado com a coletividade, partilhando, divergindo... Outras vezes, à espreita, no exílio dos meus pensamentos, organizando tudo na solidão que precede o gesto criativo. Mas desde o princípio, honrado. Navegar pelos ideais emancipatórios que forjam o pensamento de Tadeu Kaingang, em comunhão com as proposições de Khadyg Fares, Luciara Ribeiro e Naine Terena, é um chamado que desperta uma infinidade de sensações. É labareda acesa na escuridão.

A arte em si, seus atravessamentos, ou enquanto suporte, é tencionada em *Frestas* – *Trienal de Artes* a partir das possibilidades críticas do que se convencionou como fazer “artístico” na contemporaneidade. E nada mais crítico, ousado e disruptivo do que subverter antigos cânones que perpetuam o status quo que define o mundo ocidental (ou ocidentalizado). Questionar os padrões estabelecidos, porém, se torna ainda mais visceral quando essa proposição sugere mudanças na compreensão do próprio território em que a exposição está inserida. Incluindo também no bojo dessa proposta de transformação a equipe do projeto. Foi deste modo que essa edição de *Frestas* – *Trienal de Artes* se apresentou para mim desde o primeiro contato que tivemos.

Ti tỹ instituição kaja ěn ag mré rãnhřāj mũ, nén han ke mũ tag vỹ kajă tũ nĩ, ũn e ag tugrĩn rãnhřāj mũg tĩ. Kỹ tag ki, ũ ag mré ki gé, catálogo ki tóg ven kỹ nỹtĩ ti rán ja ěn, vég mũ kara ti sĩnvĩn ěn ven mũ ājag artes ki. Hãra nón mũ sir, ti kãgra ri ke, vẽn jykre há vẽ vẫsỹ ke tỹ pós-colonial kã ke vẽ (ve jé, han ja, vẽn ven ja), ěg tỹ ve kar kỹ sir ěmă ki nén hynhan mũ ěn to jykrén mág mũ, to jykre rán ja, ven sĩ han tĩ, kỹ sir, nén há ěn tóg ěg krĩ kãkă nĩgtĩ, vẫsỹ ke ag tóg venh ja nĩ, ũn e ag tóg hynhan han ja nĩ, tĩg mág kỹ kara rĩr tĩg jé. Pĩ vỹ grug mũ. Sorocaba ki jẽngrêg mũ. Uri ge tĩ, vẫsỹ jykre ěg ki jẽngrêg mũ, hãra vėjo grug vég mũ. ěg kãnhvég vỹ uri mré tĩ gé, ěg kri ven mũ kara ěg jé nĩgãn mũ, kafej tỹ quaresmeiras tỹ goj mág fyr tá Sorocaba tỹ ěmă ěn tá. Kỹ tóg há ěg tỹ ki nỹtĩg kỹ.

Apesar da vinculação umbilical com uma instituição privada, a autonomia curatorial foi inegociável, reverberando nas movimentações de toda a equipe. Diante desse cenário, em conjunto com demais colegas, transportamos para este catálogo diferentes formas de ler, ver e contemplar uma publicação dedicada a uma exposição com artes. Buscando romper, simbolicamente, com tradições nostálgicas de um passado pós-colonial idealizado (que se quer, de fato, existiu), e com as percepções de que nossa relação com o mundo se constrói de forma única, padronizada, ignorando, assim, a riqueza que emerge da ancestralidade da memória, das histórias invisibilizadas, e da diversidade das diferentes formas de realização, desenvolvimento e viver. A labareda foi acesa. Sorocaba está iluminada. Agora, ao vermos com luzes um passado outrora negligenciado, o futuro se apresenta radiante. E as sombras que insistem acompanhar nossos passos no presente, hoje nos abrigam e acolhem, tal qual as ornamentais folhas das quaresmeiras às margens do Rio Sorocaba. Que bom estar aqui.

Tīg jā tỹ ū han mré hã kã nĩ: nén ven sóró mũ kar kỹ tá jun sóró mũ

GABRIELA DE MATOS, AUDREY CAROLINI, ANTONIO ESTEVES — SUPERDIMENSÃO ESTÚDIO
PROJETO EXPOGRÁFICO



Desenhos do
Mestre Edson
Projeto
Carpinteiros da
Amazônia, Guá
Arquitetura



Entre desvios
e permanências:
a expografia como
mediação entre obra,
corpo e espaço.

Nén to jikrén mū ven ke "Frestas Trienal de Artes" do Sesc Sorocaba ki "do caminho um rezo" kãki, ěg tỹ ki kanhrãn ki, ěmã ěné tóg rĩrĩ ri ke nĩ, vĕnh mỹ tĩnh ketũ, tĩg jã piri han ke nén piri nón. Ěpry tỹ noro vĕ, nén ũ e nón mū jé. Ũ tỹ ěmã tag ra tĩ mū vỹ, vésóg ki to ki kanhrãn ke nĩ, ěpry tag tóg tỹ ěg tỹ to kanhrãn jãfã nĩ, ěg há tóg tá tũ nĩ; hãra tóg ki ěmĕg mū, ki tóg kanhrãn mū, ã tỹ ěpry jagma tĩ mū ěné ti.

Tỹ tóg kanhgág ag jikre to há nĩ, kara kȳ fóg tỹ afro-brasileiro ag, nén ven sóro mū tag tóg tỹ ěg há tỹ nén han mū nĩ, kar kȳ ũ e ag, ag jãnjãn, ag jikrén, ag tỹ nén han tĩ. Kȳ tóg krȳg he kȳ nĩ tũ nĩ, rĩrĩ tóg tĩ ěg tỹ han ti kȳ. Hã kȳ tóg vãsó nife tũ tĩ, kara kȳ vĕnh kãpóvó tũ, kején ěpry tóg vĕnh kri jé tĩ, kara kȳ tóg tĩg jã ũ han tĩ, katy sa kȳ ěg tóg to jykrén tĩ. Tĩg jã tỹ ũ han tóg ěg tỹ nén tãg ki kanhrãn han tĩ. Krȳg he kȳ ěg tóg tugnȳm tĩ, ki ěmĕ kȳ, ěg jikre tỹ tar e tĩ.

Nén han ke mū tag kuprĕgprĕg ag tóg ag tỹ ũn e ag mỹ ven jé, kuru kãnhvy, vãnh kygfȳ, mrũrũ ěpry jagma nĩgfĕnh mĕ kã. Ěg tỹ jagma tĩg ven ke, hara ag tóg ãjag tỹ tĩgsã há mĩ tĩ tĩ, nén tag tóg tỹ ěg si ag tỹ kutãn vén ja nĩ, ga kri ke ũ ag tóg vãnh kãta nén hã tỹ ãjag ĩn hyn han e tĩ.

A proposta expográfica desenvolvida para *Frestas Trienal de Artes* do Sesc Sorocaba, em sua edição "*do caminho um rezo*", entende o espaço expositivo enquanto território em movimento, articulado a partir da ideia de percurso. Em recusa a categorias fixas ou narrativas lineares, o projeto propõe uma lógica de travessia, a partir da qual o visitante constrói sentidos ao caminhar, tomando o corpo como aquilo que é acolhido e, ao mesmo tempo, ativado como instrumento de escuta e atenção.

A expografia, inspirada por práticas espaciais de bases indígenas e afro-brasileiras que, no território brasileiro, produzem espacialidades próprias por meio do rito, do corpo e da construção coletiva, se estrutura como um campo aberto à convivência entre diferentes formas de fomentar a produção de conhecimento. Não existem salas isoladas, as mesmas se desdobram em caminhos que se bifurcam, se cruzam ou se encerram em espirais silenciosas. Cada desvio é um convite. Cada pausa, uma possibilidade de reflexão.

A materialidade adotada propõe a fluidez e a integração como princípio. Tecidos translúcidos, palhas trançadas e fibras naturais formam limites, que orientam o trajeto sem fixá-lo. Esses elementos evocam formas de abrigo ancestrais — como as tendas erguidas por comunidades nômade no Norte da África, principalmente, no deserto do Saara, onde o tecido, ao invés vez de isolar, regula a passagem da luz, protege do vento e do calor, e constrói espaços de proteção e convivência em contextos de deslocamento constante.

Īn ēné krém kuru ēné fīn tóg jēngrēg tī, kākā
kara kŷ ryjygy kato ke vē, ag tŷ jagné mré nātī
jé, kara kŷ vēnhkán kŷ vēmén jé●

Kŷ nén ven ke mŷ tag, tóg tŷ ēg jé nīgān ri ke nī,
ag tŷ vēnh mǎn kŷ nī kŷ, nén ven ke mŷ tag tóg
há tŷ nātī vē, hara tóg tŷ nén ū mág pē nī, ti tŷ nīg
pē han tŷ ra. Nén ven ke mŷ tag tóg, ū tŷ krŷg he
sóró tŷ nī, ū tŷ ra ge mŷ ag to tóg jikrén kŷ nī, ū tŷ
ra ge ag mŷ tóg nén han e ja ven ke mŷ, kara kŷ nén to
jikrén mŷ●

Tŷ tóg ki êmê, ta jé kara kŷ ki êmê kanhrān
to ke nī. Tŷ tóg nén e ki kanhrān ke nī, ēg
tŷ tóg mŷ ra ēg tóg to kǎn ke tŷ nī●

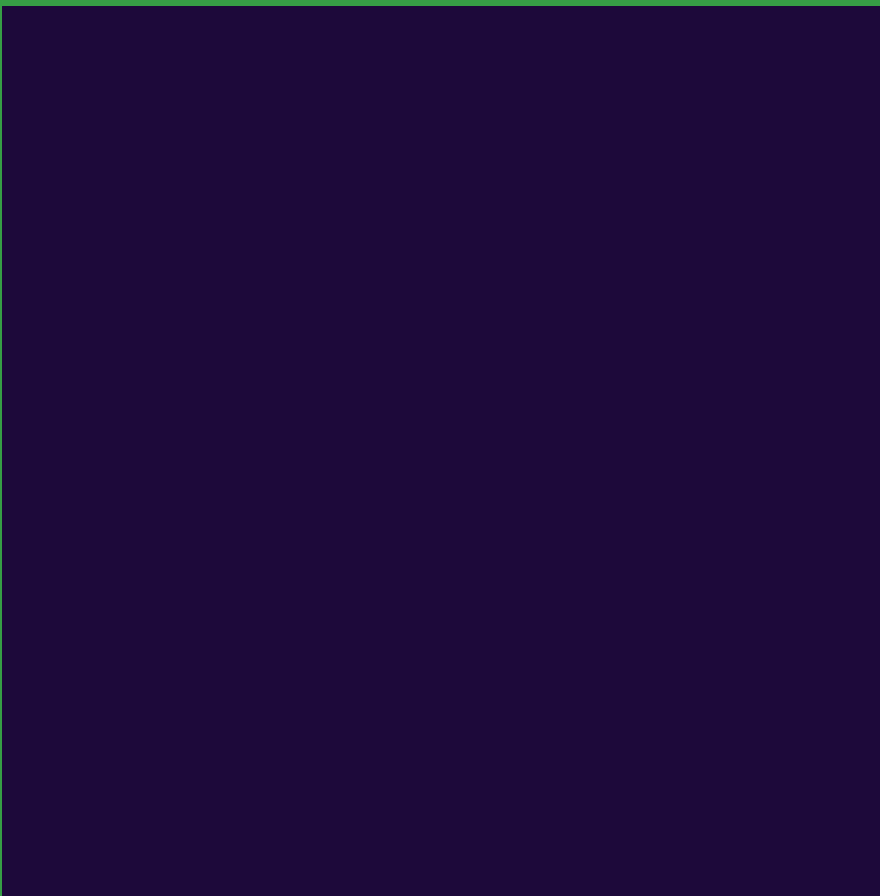
Inspirados por essas arquiteturas do efêmero, os materiais utilizados respiram com o espaço e com quem o ocupa — porosos ao tempo e às presenças. Eles marcam o território por meio da delicadeza e da impermanência, criando atmosferas que sustentam tanto o trânsito quanto o repouso●

A expografia não se impõe: ela acompanha. Atua como mediadora entre obra e visitante, entre os saberes que se apresentam e os corpos que os acessam a partir do deslocamento no espaço expositivo●

É um projeto de escuta e de presença — um espaço que se abre, como fresta, àquilo que não pode ser totalmente traduzido, mas que é celebrado nesta exposição●

AFENDA

ANDERSON NASCIMENTO – AFENDA ACESSIBILIDADE E CULTURA
PROJETO DE ACESSIBILIDADE





Bandeira cigana
revisitada, 2017
**Aluízio de
Azevedo**

ANDERSON NASCIMENTO — AFENDA ACESSIBILIDADE E CULTURA
PROJETO DE ACESSIBILIDADE

AFENDA

Kỹ ẽg ki nýtĩg 4ª edição de *Frestas - Trienal de Artes* ki ẽg tỹ ga tag kri ẽpry há ki kagtĩg e tũ nĩ. Ẽg kãmĩ tóg ẽg há-krĩ kãki nýtĩ, nén ũ hynhan ũ ag tỹ tỹ tũ e sór mũ tá. Kỹ ẽg tỹ nén ven ke mũ tag vỹ tỹ inh ón tũ nĩ, kãmén ke vễ, ẽg tỹ, jãnjãn jé*.

N'AFENDA, ẽg rãnrhāj vỹ tỹ nén nygnón nĩ, nor, kur jar ri ke nĩ, ãjar kār tỹ rĩg tĩ ẽn, hãra tóg katy e kỹ nĩ. Nén ũ mág hynhan ẽg tỹ tóg ga nygnón ri ke nĩ (ẽpry ũ vỹ vygven ke mũ ẽg rĩr tĩg tá han măn ke mũ). Kỹ ẽg rãnrhāj tag vỹ arte ka to tẽ mũ, kirĩr kara vễnhven vén: nén han mũ, nén tó mũ, nén kuprẽg mũ vỹ tỹ ẽg tỹ ũn e ag rĩnrĩr mũnh ke to jykrén ke nĩ.

Estar na 4ª edição de *Frestas - Trienal de Artes* é fincar nossos passos num território que escolhe não esquecer. Carregamos os corpos-memória, os gestos que resistem mesmo quando o mundo tenta apagá-los. Nossa presença na exposição não é ornamento, mas denúncia, afirmação, *rezo**.

N'AFENDA, atuamos abrindo espaços, fendas, rasgos no tecido da normatividade que, usualmente, abarca apenas o silêncio. Criamos espaços como quem perfura o espaço (criando pequenos desvios por onde a vida escapa e se reinventa). Nossa prática nasce do encontro entre arte, cuidado e insurgência: cada ação, cada palavra, cada escolha é um ato político em defesa da dignidade humana.

* Kanhgág ag kara ũ ag vỹ ẽpry há to jykre ẽn kãmén ke mũ. Ag tỹ to jykrén kỹ, ũ tỹ vễnh vóg tĩ vỹ ãjag tỹ jãnjãn kỹ kara ãjag rãnrhāj kỹ mỹ sér tĩ ãjag tỹ mũn kỹ, kỹ ag vẫsẫsẫn mũ ag ga mág tag tugrĩn.

* Conceito e práxis da sociedade Kaingang que versa sobre princípios éticos envolvidos no ato de caminhar. De acordo com essa cosmovisão, o ato de movimentar-se é uma forma de oração e um exercício de rememoração daquele que caminha, e que tem o poder de ativar o próprio território percorrido.

Kỹ sir *Frestas* tag ki vėnhrán mũ kỹ ěpry vygvenh
ke mũ ěmã mág tá
Ki ěkrén nĩ ājag tỹ nén ũ há han ja ěn ti, ěg
mỹ ke vė; kỹ nén ũ fĩn vėg tũ vė, rãnrãj
vė; kỹ arte vỹ, ũn rĩnrĩr ag tỹ hynhan ja, tỹ
tóg ve tavĩ tũ nĩ tỹ tóg ga mág vėnh han
mãn ke nĩ
Kỹ ěg “ ěpry kri jãnjãn ke”, kỹ inh pẽn vỹ sir ga kri
fėg mũ goj tỹ tĩg ja tá

Participar de *Frestas* é inscrever essas trajetórias no tecido vivo da cidade

É lembrar que acessibilidade não é favor, é direito; que inclusão não é vitrine, é processo; e que a arte, quando produzida por vidas reais, deixa de ser só espetáculo para tornar-se território de transformação

Seguimos “*do caminho um rezo*”, com os pés fincados na terra rasgada onde corre o rio

Èpry kri jãnjã e ja

CHARLY HO
DESENHO DE ILUMINAÇÃO



Sete cantos para pai
João de Camargo, 2026
**Capela João de
Camargo e Moisés
Patrício**



CHARLY HO
DESENHO DE ILUMINAÇÃO

Do caminho
um *rezo*

Inh m̃y tóg sére pē tī s̃y mostra
Do caminho um rezo han jé.

Ag t̃y ěg ĩnh jé ke tag tóg ĩnh m̃y t̃y ũ t̃y
ĩnh jé mré tī, t̃y tóg ĩnh rānhōjā Kapa nī, ěg
hēri Ken K̃y ěg t̃y nén jagma tī m̃u ěnē ki
jēngrēg hā han, ěg hēri Ken K̃y ěg t̃y nén
vóg tū ěnē vēn hā han, Kara K̃y ěg mré,
Kara K̃y ěg m̃u tag, Kara K̃y ěg jikrén.

Ěg t̃y nén vóg tū nātī, Kara K̃y t̃y nén vóg
tū, vēnh ṽy t̃y ag t̃y ve jafā tārūn tū nī; t̃y
tóg ěg t̃y nén to jikrén m̃u t̃y ũ han jafā
nī, ěg t̃y nén han ja to jikrén jé, Kara m̃u
jā tóg han jé. Han nātī ag tóg ĩnh m̃y, to
jukūn, ka femt, hēri tī ke nūnh he m̃u, S̃y
ūn t̃agū t̃y han nātī ag tugñm m̃u ra, tī t̃y
nén han jā ěnē, tī t̃y comunidade nī vóg
sóg m̃u; ũn e ěnē ag jagfy ki jēngrēg, ěmā
mág tá ěpy ag t̃y jagnē ki kug jā ěnē ri ke.

Ěg t̃y nén e ki Kanhró, Kara K̃y tecnologia
mré, to jikrén Kara K̃y han, ěg t̃y m̃u
jafā Kara K̃y vēnhkān Kām jafā tá fi
tóg han s̃irī han, nén t̃y han K̃y nī ěnē
vóg mē kā. Kūnh vēnhrān ja seō mōn
vūny, K̃y sóg ga ki han ke ag Kara m̃y
hā vóg m̃u. Rā, Kanhkā tá pī mág, tug
jā tū tóg nī, Kysā tóg Kenjēn vēs̃y ũn
tī, pī, tóg t̃y ěg t̃y nén ve vēn m̃u nī.

Ěg t̃y nén ve vēn m̃u tóg t̃y vās̃y
tecnologia mré Kātīg, ěmā mág tá vēnh
vén tóg Kāmū Kātīg mág pē han, ag t̃y
jūnh tóg tóg han ke jo, tóg khōjō pē nātī
a tī vē; ěkē ag mēg mēg mēg ke Kēkēg
tóg tī, ěnēn Kā, sēag mré hā, goso mág
tā pēnī ag m̃y ki gé, ěnī K̃y ag tóg g
Kuya tā gogo ki jēngrēg ěnē Kukām m̃u
tī āpog Kē ag mré, vēnh jēngrū mág tag
tóg pē pēnī ag t̃y vēnhKag tóg e tī.

Ser chamado para desenhar a
luz da exposição *Do caminho
um rezo* foi uma alegria.

Interpretei o convite como um chamado.
E de alguma maneira, o resultado desse
processo é também uma resposta à
pergunta: “como iluminar um caminho que
é também um gesto espiritual e apresenta
formas de perceber o intangível, de
construir conhecimento, vida e memória?”
Entre o visível e o invisível, a luz não é
o destaque, mas um instrumento que
extrapola as noções vigentes, repensa
conceitos e dá a ver outros caminhos.

As curadoras me convidaram a pensar,
questionar e propor formas de ser, estar
e iluminar o mundo e as exposições de
arte. E ao mergulhar no pensamento
das três curadoras, da expografia e
nas obras dos artistas que compõem
a exposição, compreendi o espaço
expositivo como um grande povoado,
ou o encontro de vários núcleos ligados
por trilhas luminosas, como prédios ou
bairros em uma cidade, ou ruas que se
cruzam, se perdem, se encontram.

Diante de tamanha presença
de ancestralidade e natureza,
como tecnologia, conhecimento,
materialidade e gesto; minha resposta
foi trazer cor para áreas de circulação
e respiro, preservando as obras.

Fui buscar no passado da luz e encontrei
as primeiras referências luminosas da
humanidade e de todos os seres da
superfície da Terra: o Sol — a fogueira
cósmica e ancestral —, a Lua — em suas
variadas nuances adquiridas ao atravessar
a atmosfera terrestre — e o fogo —
primeira luz que conseguimos manipular.
Essas fontes primordiais dialogam com
outra ancestralidade técnica: a lâmpada
de vapor de sódio, que por tanto tempo
tingiu as cidades com sua luz sépia. Uma
tecnologia que respeitava o ritmo da
natureza, preservando ciclos e silêncios.

Kỹ ag tóg vāgfore tī, Kāgtēre ag tóg tī. Ū tỹ nén tag tugnỹm tī tag ag tóg, vēnh mỹ hā han tī gé; nhyn tóg han hā nĩ, ěg Kĩ ā tugnỹm jé, ag mỹmēg ve jé. Kara ūri, ag tóg jagtāra tī, nén Kōg tugrūn, hā tū tóg nĩ hā.

Kỹ ag tóg vēnh ryāg Kĩ nĩm tī. Nén si ěnē hyn han mā tā tū ki gé, ag jikre, Kara Kĩ ěg si ag tỹ jagma mū jafā jafā, nén Kara tag tóg tỹ nén Hēng pē nĩ, ěg tỹ rūrī tī sóró mỹ tóg tỹ nén tū nĩ, vējikhe si ěnē vóg tū ag tóg nūgtī, hāra hā tóg tỹ ga ki jēngrēg tī vē.

Hā Kĩ, mostra tag jēngrē tóg tỹ ěg si ag to jikre nén Kara Kā ki, tỹ tóg ěg tỹ jēngrē mū mūnh ke to ke nĩ, hē mū Kā, tī hā tóg ěg gé tóg ke mū.

Isso porque essa lâmpada, que se relaciona com a natureza pela coexistência, sendo (antes do monopólio imposto do LED) aplicada em áreas de santuário de vida selvagem por não atrapalhar o ciclo circadiano das plantas e ter uma interferência mínima na vida noturna dos animais, é “invisível” para alguns deles, como para as tartarugas marinhas recém-eclodidas de seus ovos e que precisam se guiar pela luz da lua cheia e seu reflexo no mar. A luz forte e branca de outras lâmpadas atrai e desorienta as tartarugas, que, literalmente, morrem na praia.

Observatórios astronômicos, que conseguiam filtrar e “apagar” a luz dessa lâmpada com facilidade — graças a seu estreito espectro de emissão eletromagnética — agora sofrem com a poluição luminosa da civilização, que brada progresso, avanço tecnológico e se distancia com desprezo da natureza. Se distancia também das tecnologias, conhecimentos, saberes, modos e caminhos ancestrais-tradicionais, que são menosprezados e desconsiderados por essas mesmas civilizações (que não enxergam que as ancestralidades são as luzes desse mundo).

Assim, o corpo de luz dessa exposição é feito de memória e gesto. Um convite para caminhar pela luz e, talvez, deixar que a luz caminhe por nós.





DUNDALLI

**A Warrior
A Freedomfighter
A Terraist**

Let me say, at the risk
of seeming ridiculous,
that The True revolution-
ary is guided by great
feelings of Love.
Che Guevara

**THE
SPIRIT OF
RESISTANCE**

05 November 1991
Have I not got
the right to live
in peace?

5th November 1991
Dundalli was murdered via
government sanctioned
public execution... For
refusing his land to
be taken away.



NÊGO BISPO TŨ VÊ: VÃSỸ KE AG MRÊ MỸ SÉR

*Quilombo Saco Curtume - São
João do Piauí, PI. Prỹ tỹ 2024.*

Kỹ ù ag tỹ han ja vễ Antônio Bispo dos Santos (1959-2024) to jykrén kỹ, ti jiji hã vỹ Nêgo Bispo he mũ, mestre quilombola vễ, ga kri rãnrãj tĩ, ki êmã ag kara ki êmã kãsir ag tóg fóg mág ag katotê mũ, to rygrán mũ, poeta vễ kara ùn jagtar ag jagfy ke tĩ. ã rĩr tĩg tag vỹ nĩ, tỹ tóg pã'i jẽ quilombola ag jamã tá, ãjag tỹ rãnrãj há tỹ ag rĩnrĩr han mũ kara ag jykre tô vêmén ke vễ gé, kỹ ùn e ag tóg tô jykrén “fóg mág ag katotê mũ nén pĩr to jykrén tĩ ag”.

ACERVO NÊGO BISPO: VIVAS A ANCESTRALIDADE

*Quilombo Saco Curtume - São João
do Piauí, PI. Criado em 2024.*

Criado em homenagem à memória de Antônio Bispo dos Santos (1959-2024), também conhecido como Nêgo Bispo, mestre quilombola, lavrador, tradutor dos saberes dos povos e comunidades contracoloniais, escritor, poeta e ativista político. Ao longo de sua vida, tornou-se uma das principais lideranças da luta quilombola, mobilizando seu povo por meio de modos de vida e saberes comunitários, que estão na base de pensamentos “contracoloniais de cosmovisões politeístas”.

porque como ela não tem tempo
para visitar a mãe dela,



Acervo Nêgo Bispo: vivas a ancestralidade, 2025

Vídeo, 6'06"

"Pois diga pra ela que o tempo dela só vai dar pra construir a casa."

Kỹ Nêgo Bispo vỹ nén han ke to jykrén tĩ kurā kar ki, a tỹ Bispo ki ù ag mỹ rānhrāj vygven mũ: “pênjêg, kuju kara pênjêg “. Ā kósin ffi mỹ, Joana Maria Bispo fi, kara Eduardo Pontin vỹ ag mré han mũ gé, kỹ rānhrāj tag vỹ kirĩr ke nĩ kara êg jykre tỹ tar e mũ kỹ Bispo tỹ ag kanhrān hã vê, kỹ sir nén vin há han mũ ājag vĩ ta vĩ ki - nén ù to jykrén kỹ sir rán mũ gé kara ùn rĩnrĩr ag tygtar hyn han mũ Bispo mré. Kỹ vākyr tag kara nén vygven ke vỹ ù kirĩr ke mũ ag tỹ kuprêg ke nĩ kara vygvĩn kỹ nỹtĩ êpry kri klara ù ag vygvēnh ke ên to jykrén mũ. Kỹ Bispo vỹ a jé prér mēg mũ kara nén tỹ batuques kynkyn ājag mỹ sér kỹ quilombos ag jamā tá ke tũ nĩ kỹ kāmén tĩ ù ag mỹ, kỹ ti jé nĩgān ja nĩ vāsỹ kara uri, ag krĩ kākĩ.

O Acervo Nêgo Bispo é uma das ações que visam inscrever seu legado no tempo, partindo da visão de Bispo sobre continuidade: “começo, meio e começo”. Coordenado por sua filha, Joana Maria Bispo, e organizado por Eduardo Pontin, o projeto objetiva preservar e difundir a memória e ensinamentos de Bispo, reunindo um acervo de diversos materiais cuja base principal é a oralidade — recurso de produção de conhecimento e difusão de modos de vida valorizado por Bispo. Os áudios e o vídeo presentes na exposição foram selecionados pela equipe do acervo e posicionados em pontos que abrem e conectam os caminhos da visitação. Bispo é convocado entre vozes e batuques gravados em festas realizadas nos quilombos ou em palestras que realizava, que o acolheram em vida e agora, na ancestralidade.

GUILHERME BRETAS

São Paulo, SP, 1999. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnhrāj tĩ* São Paulo, SP.

GUILHERME BRETAS

São Paulo, SP, 1999. *Vive e trabalha em* São Paulo, SP.



3x4: Memória do Trabalho Negro, 2025

VideoMapping e Animação

por IA, Deepfake

250 × 200 cm

Coleção de artista

Tỹ tóg artista visual nĩ kara arquiteto, graduado tá Faculdade de Arquitetura kara Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP) vẽ. ã pesquisa tag ki jãvãnh tĩ kara ri ke tỹ sá nĩ ti kãgrá ki, kỹ inteligência artificial vỹ nén kãgrá kara vygven ke ki gé. Prỹg tỹ 2023 kãki, ki ěkrén ja nĩ Prêmio Pipa tá kara kỹ nén vygven tĩ ěn “Tebas: pó tỹ ěprã nĩ” Museu Brasileiro da Escultura (MUBE) tá.

Memória do trabalho negro (2026) vỹ Bretas to rãnrãj mág han mũ kara fóg sá ag tỹ ěmã fyr tỹ paulista tá rãnrãj tĩ. kỹ sir arquivo ri ke han mũ, ti tũ tag kara ki króm ke. Kỹ *Frestas* tag ki, Bretas tóg ã rãnrãj han tĩ kỹ tóg ve há tĩ Sesc Belenzinho tá, vēmén ag tóg sir vẽnhrá si vin jãfã tá. Kỹ sir nén kãgrá han ta kuju tá nĩ kara inteligência artificial han há han tũ ěn, ag kakã ham sir prỹg tỹ 1920, 1930 kara 1940 kãki ũn ag mỹ vẽn ven mãn mũ, kỹ sir ag jykre tỹ projeto industrial kupri kri rũm ke mũ kara sir ag jamã tỹ paulista tá. Ag rãnrãj tá, artista tóg han tĩ kara kãmén tĩ kara vẽnhrá tỹ oitocentos ki jãvãnh mũ kara nén kãgrá to hynhan mũ ã rãnrãj ki. Kỹ sir Bretas vỹ ũ e ag jykre si kãmén mũ, vãsỹ tỹ tũ e mũ kara ki kagtĩg e ja nĩ.

É artista visual e arquiteto, graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Sua pesquisa investiga a representação negra na fotografia, utilizando inteligência artificial para intervir em retratos e acervos históricos. Em 2023, foi indicado para o Prêmio Pipa e atuou como curador da exposição “Tebas: uma pedra no chão” no Museu Brasileiro da Escultura (MUBE).

3x4: Memória do trabalho negro (2025) aprofunda a pesquisa de Bretas sobre as presenças e apagamentos da população negra nas dinâmicas laborais do interior paulista. O ensaio visual tensiona arquivo, ausência e fabulação. Nesta versão inédita para *Frestas*, Bretas expande o trabalho originalmente apresentado no Sesc Belenzinho, incorporando novos diálogos com acervos documentais. Por meio de intervenções em fotografia e do uso crítico da inteligência artificial, os rostos sorocabanos das décadas de 1920, 1930 e 1940 retornam ao espaço público, reativando memórias soterradas pelo projeto industrial branco e pelas narrativas hegemônicas da urbanização paulista. Junto com a obra, o artista promove a divulgação e consulta dos mais oitocentos documentos e fotografias digitalizados na pesquisa da obra. O trabalho de Bretas devolve à sociedade parte de sua história, antes apagada ou esquecida.



EMILY JACIR

*Belém, Palestina, 1970. Kĩ tá tĩ kara
tá rãnrāj tĩ Belém, Palestina*

EMILY JACIR

*Belém, Palestina, 1970. Vive e
trabalha em Belém, Palestina*



Kĩ tóg rãnrāj
interdisciplinar han tĩ
cinema mré, vėnhkăgră
han tĩ, ti fėg ke, ti há ěn,
ti kyr kara to rán, Emily
Jacir fi vỹ ũ ag mũgtĩ ěn
vėg mũ kara ũn e ag,
fóg vĩ ki han mũ kara
ag kămén ke tỹ katy e
mũ. Prỹg tỹ 2000 kăki,
Palestina tá rãnrāj mũ ũ
ag kanhrãnrãn ki, prỹg tỹ
2014 kă, kỹ Annemarie
Jacir mré, nỹtĩnh jăfă Dar
Yusuf Nasri Jacir han
mũ Belém tá. Kỹ sir, ĩn
si tỹ krēm jagnė kanhkă
nỹtĩnh ja tỹ artistas ag jo
han mũ, pesquisadores,
agricultores,
arquivistas, músicos
kara dançarinos ag.

Com uma prática
interdisciplinar que envolve
o cinema, a fotografia, a
instalação, a performance,
o som e o texto, Emily
Jacir investiga os
deslocamentos pessoais e
coletivos, a tradução e as
histórias silenciadas. Desde
2000, atua ativamente
com educação na Palestina
e, em 2014, junto com
Annemarie Jacir, fundou
o espaço Dar Yusuf
Nasri Jacir para Arte e
Pesquisa em Belém. Para
tanto, transformou uma
histórica casa de família
em um espaço cultural para
artistas, pesquisadores,
agricultores, arquivistas,
músicos e dançarinos.

Letter to a Friend [Carta a um amigo], 2019

Documentário
43'



Realizado em 2019, o filme *“Letter to a friend”* ou *“Carta a um amigo”* é construído em forma de correspondência, a qual Emily Jacir se dirige ao um amigo Eyal Weizman, pedindo que ele relate a história de sua casa e bairro em Belém, marcado por mais de um século de intervenções e ocupações. O documentário, combina imagens atuais, materiais de arquivo, mapas, sons e memórias. Jacir mostra como o cotidiano daquela comunidade foi subjugado pela constante presença militar, os deslocamentos forçados e a ameaça permanente de apagamento físico e histórico.

Kĩ prýg tỹ 2019 kã han ja, filme tỹ *“Letter to a friend”* ke tũ nĩ kỹ *“Carta a um amigo”* kỹ hynhan ja vē sir jagnē mỹ, kỹ Emily Jacir tóg sir Eyal Weizman mỹ kāmén mũ, ti tỹ ã ĩn kāmén mũ kara jêg ja Belém tá, kỹ prýg tỹ século kãki ki rã mũ kara ki ěmãn mũ. Kỹ documentário tag ki, kãgrá tãg ven mũ, arquivo ki nén vē, mapas, nén kyr kara krĩ kãkã nĩn vē. Jacir vỹ sir kurã kar ki pã'i ag vég e ja nĩ, ag mũgmũ ěn kara ag nén tỹ tũ e ja ti há kara vãsỹ ke ag.



SAMBA DE RODA DA SERRINHA | MESTRE (TO KÓFA) GOYANO E KARA KỸ MESTRE (TO KÓFÃ) ANTÔNIA FI

*Aparecida de Goiânia, GO Kã
ti pēnyg, pũg tỹ 2006 Kã.*

FAMÍLIA MARCIANO'S SOUND

*Sorocaba, SP. Tá ti pēnyg,
pũg tỹ 2022 Kã.*

Grupo Samba de Roda da Serrinha ag vỹ Projeto Cultura Batucagê Kãki nãtĩ tĩ, Serrinha tá. To Kófã tỹ Goyano vỹ ag ki rĩnĩ tĩ, Kara KỸ to Kófã tỹ Antônia fi ki jé, ũn e ag tỹ vênh vễg vễ han ag tóg tĩ, Kara KỸ ag tóg Cultura to ag Kanhrân tĩ jé, ag jĩhe to, ag vêngrên, samba de caboclo to ag jomã Kãki.

Família Marciano's Sound Ag grupo tag vỹ mun coral da Família Marciano's ag Kãki, Therigo Marciano fi vỹ ag nũm, jé sá fi vễ, fi hã vỹ fi família ag Kãki cultura africana tere Kamêg mũ. Grupo tag ag vỹ ti tỹ mun ja jagly nãtĩ tĩ, ag tỹ vôsãm Kãmũ jã tag, ag jé ki jé africana ag, Kara KỸ Afro-Brasileiro ag.

Nén han já tỹ *Grito do tambor Vỹ tỹ hã fi tỹ hã nũ* (documentário) ũ vễ tag, 2026, Kara KỸ ti si ag tỹ nén Kri fig tĩ ênê ag tỹ vênh vễ, ti jãre ag, ag tỹ Kurã KỸ nén han tĩ ênê ag tĩ, Goiânia Kara KỸ Sorocaba tá. samba de caboclo ag jé ũ tó ag tóg tĩ Kara KỸ ũ ag ki jé, ag tỹ nén mĩ Kãmũja ênê mĩ êkhén KỸ, mré Kanhrân jé, Kara KỸ vêsé ki mũ ki Kanhré nãtĩ jé.

SAMBA DE RODA DA SERRINHA | MESTRE GOYANO E MESTRA ANTÔNIA

*Aparecida de Goiânia, GO.
Fundado em 2006.*

FAMÍLIA MARCIANO'S SOUND

Sorocaba, SP. Fundado em 2022.

O Samba de Roda da Serrinha integra o Projeto Cultural Batucagê, na Serrinha, coordenado pelo mestre Goyano e pela mestra sambadeira Antônia. O grupo promove vivências e oficinas que fortalecem, em comunidade, a preservação da cultura, dos saberes e ritmos ancestrais do samba de caboclo.

O quinteto musical Família Marciano's Sound nasce do coral da Família Marciano, fundado pela matriarca Thereza Marciano, mulher negra que manteve viva a chama da cultura africana entre os seus. O grupo celebra a ancestralidade e a resistência por meio de um repertório vibrante de músicas africanas e afro-brasileiras.

O documentário *Grito do tambor que bate como o coração de sankofa* (2026) e a instalação *Um encontro de ancestralidade com fé, força e raiz* (2026) emergem do encontro de tradições afro-diaspóricas presentes no cotidiano de Goiânia e Sorocaba. As obras se nutrem dos cantos e práticas do samba de caboclo, do samba de terreiro, do samba no pé, do samba pisado e do samba miudinho, afirmando negritude, comunidade e o princípio de *sankofa*: olhar para trás, recuperar a memória e aprender com o passado para seguir adiante.



**Um encontro de
Ancestralidade
com Fé, Força e
Raiz, 2026**

Instalação
Dimensões
variáveis



**Grito do tambor
que bate como
o coração de
Sankofa, 2026**

Vídeo

SOCIEDADE CULTURAL E BENEFICENTE 28 DE SETEMBRO | MÁRCIO BROWN

*Sorocaba tá. Pũg tỹ 1945 Kã
ag tóg han Sorocaba tá.*

Terreno Zenovia ki rãnhãgã tĩ tỹ 14
ag tóg han, Kara Kĩ Kuru hỹn han tĩ
si mré, Kara Kĩ Sociedade Cultural
e Beneficente 28 de Setembro.
To ag tóg Clube 28 de Setembro he tĩ jé,
tỹ tóg lugar ha pẽ nũ, ag tỹ nén e jagly
Kãmũ ja tũgrên, tóg jóg sá ag mỹ há nĩ,
Sorocaba tá ke ag. Vãỹ Clube ù ag tỹ jóg
sá ag ge Kamẽg tũ Kã, ke vẽ, há Kĩ tag
tũgrên bugon tag vỹ ag mỹ jãpẽ nũgĩ.
Artistas mág ag, jénltha tũgrên, Kara Kĩ
ũ ag ki jé, êmã ênẽ vỹ móg pẽ han.

Márcio Brown Vỹ grupo Ação Periférica
han, Hip Hop tỹ nén vên tĩ ênẽ, ag tỹ
nén mĩ Kãmũ ja vên ag jé, *Raíces jambo*
28. Ti tỹ jóg sá ag tara vên vẽ êmã
mág Kãki, ag jé, ag grigrẽ tũgrên. Ag
tỹ nén han Kãmũ tag vỹ vôsãm Kãtóg,
ag vôsãm ja, êg tỹ nén mãn ja, Kara
Kĩ ag tỹ Kuy'rũ ag mỹ to Kãmén tag.

SOCIEDADE CULTURAL E BENEFICENTE 28 DE SETEMBRO | MÁRCIO BROWN

Sorocaba, SP. Fundado em 1945.

Fundado por quatorze trabalhadores
ferroviários e operários da antiga
companhia nacional de estamperia (cianê),
a Sociedade Cultural e Beneficente 28 de
Setembro — também conhecida como
Clube 28 de setembro — consolidou-se
como um dos mais importantes espaços
de resistência, cultura e lazer da população
negra de Sorocaba. Em um tempo em
que os clubes sociais impunham barreiras
raciais, o Clube 28 tornou-se lugar de
afirmação e organização: além dos
bailes e apresentações de renomados
artistas, dali emergiram movimentos e
articulações importantes para a cidade.

Resgatando essa história, Márcio Brown,
fundador da Ação Periférica — coletivo
político e cultural, criado em 2006, o qual
tem no hip hop sua principal ferramenta
de expressão e transformação— articula
a obra *Raíces jambo 28*, para reinscrever
a cidade e seus agentes no mapa das
potências culturais negras do país,
reconhecendo nas batidas e nas vozes
do rap a pulsação viva de uma trajetória
que começou muito antes: simbolizada
nas pessoas, nas conquistas e nas lutas
da população negra, mas também na
árvore que dá nome à obra, cujas raízes
seguem firmes, nutrindo novas gerações.

Raíces Jambo
28, 2026
Instalação
Dimensões
variáveis



ALBERGO
L'ALBERGO è un luogo di accoglienza e di cura, un luogo dove si vive e si lavora, un luogo dove si cresce e si impara, un luogo dove si ama e si rispetta.

DISCÓRDIA

Sorocaba, SP, 1991. *Kỹ tá ti kara tá rãnhrāj tĩ Sorocaba, SP.*

ÉTORE PIQUEIRA

Sorocaba, SP, 1986. *Kỹ tá ti kara tá rãnhrāj tĩ Sorocaba, SP.*

FLAMAS - FÓRUM DA LUTA ANTIMANICOMIAL DE SOROCABA

Sorocaba, SP. *Prỹ tỹ 2009.*

MARGARIDA LIBRE

Sorocaba, SP, 1990. *Kỹ tá ti kara tá rãnhrāj tĩ Sorocaba, SP.*

Pedro Caboatan, aka Discórdia, vỹ tỹ ã pir mỹ rãnhrāj tĩgtĩ, multiartista vẽ kara tóg Ateliê Submundo Tropikal han ja nĩ. Kỹ sir to jykrén mág han mũ ag tỹ fóg ag jamã mĩ mũg kỹ. Kỹ Flamas vỹ tỹ rãnhrāj ũ nĩ gé ken jé tóg reforma psiquiátrica jagfy ke tĩ kara antimanicomial ki gé, nén tỹ hên ri ke hynhan mũ hã vỹ tỹ termo de ajustamento de conduta (TAC) nĩ, hãra pã'i ag vỹ hospital psiquiátrico nĩféj ja nĩ êmã tag tá, prỹg tỹ 2018 kã. Flávia Negretti (Margarida Libre) tỹ multiartista fi, pedagoga kara arte-educadora ki gé. Rãnhrāj mág hynhan fi tĩ ũn jagtar ag mré kara vênh jykre to vémén tĩ Brasil kãki. ã arte vỹ ũ ag kãmén tĩ gé kara revolucionárias han tĩ gé. Étoe Piqueira vỹ tỹ artista visual nĩ, arte-educador, han ja Galeria/Ateliê Flávio Gagliardi (2024), êmã tỹ Sorocaba tá.

Kỹ obra coletiva *Memórias do Rio: ecos de resistência* (2026) vỹ ven ke mũ ken jé tóg vãsỹ ke ag kãmén mũ gé, bandeirismo ri ke vẽ, Sorocaba tá, Baltazar Fernandes vỹ ag kirĩr mũ, ken jé ũ e ag tóg jagtar ja nĩ êmã tag ki ti tỹ tỹ polo manicomial nĩ mũ kã êmã ta ki ke tũ nĩ kỹ goj téj tỹ Sorocaba fyr jakãnh tá.

DISCÓRDIA

Sorocaba, SP, 1991. *Vive e trabalha em Sorocaba, SP.*

ÉTORE PIQUEIRA

Sorocaba, SP, 1986. *Vive e trabalha em Sorocaba, SP.*

FLAMAS - FÓRUM DA LUTA ANTIMANICOMIAL DE SOROCABA

Sorocaba, SP. *Fundado em 2009.*

MARGARIDA LIBRE

Sorocaba, SP, 1990. *Vive e trabalha em Sorocaba, SP.*

Pedro Caboatan aka Discórdia é artista de rua independente, arte-educador, multiartista e fundador do Ateliê Submundo Tropikal. Propõe reflexões sociais a partir da crítica ao modo de viver nos grandes centros urbanos. Flamas é um movimento social que defende a reforma psiquiátrica e a luta antimanicomial, engajado em ações como a implementação do termo de ajustamento de conduta (TAC), que fechou o último hospital psiquiátrico da cidade, em 2018. Flávia Negretti (Margarida Libre) é multiartista pedagoga e arte-educadora. Desenvolve projetos sociais e culturais pelo Brasil. Sua arte é crítica que propõe reflexões sociais e revolucionárias. Étoe piqueira é artista visual, arte educador, fundador da Galeria/Ateliê Êxito Arte e ganhador do Prêmio Flávio Gagliardi (2024), em Sorocaba.

A obra coletiva *Memórias do Rio: ecos de resistência*, (2026) propõe evocar memórias de uma história silenciada por sucessivas formas de colonização, como o bandeirismo, em Sorocaba, liderado por Baltazar Fernandes, o apagamento recente de pessoas consideradas dissidentes no período em que a cidade foi o maior polo manicomial do país ou a atual ameaça de destruição da margem direita do Rio Sorocaba.



**Memórias do
Rio: ecos de
resistência,
2026**

Instalação
Dimensões
variáveis





CAROLINA CORDEIRO

Belo Horizonte, MG, 1983. *Kỹ há tĩ kara rãnrhāj tĩ São Paulo, SP.*

Artista visual kara sócia fundadora fi Galeria de Artistas (GDA) tá. Kara graduada nĩ desenho (2008) kã Escola tỹ Belas Artes ên Universidade Federal tá ěmá tỹ Minas Gerais tá (EBA/UFGM) kara tỹ doutora nĩ(2021) tỹ Departamento de Artes da Escola tỹ Comunicação kãki kara Artes tỹ Universidade tỹ São Paulo (ECA/USP) ki gé. Kỹ nén sĩnvĩ jé ke mũ, kỹ poesia tóg ve há tĩ ke tũ nĩ kỹ kurã kar ki ve há tĩ, tỹ tóg jãnkamy ri ke nĩ kara jagnẽ mré vãsỹ ke ag to vēmén ke mũ gé, tỹ tóg artistas ag rãnrhāj nĩ gé. Cordeiro vỹ sir vênh jykre tỹ Brasil ên kar ki jẽngrẽg mũ ti tỹ jagy ra, kỹ ù ter ke to jykren mũ, kara ù ag ki gé, ùn rĩr ag mũg tĩ gé. Kỹ tóg, tỹ hên ri ke han mũ nén tỹ venh ke tũ ra tóg ěg ve han mũ, hãra ve há tĩ e ja nĩ vẽ.

Kỹ tóg sir prỹg tỹ 2019 kỹ kuprẽg mũ edição tỹ *Frestas* ki, *kỹ tóg fóg sá ag tỹ katy e ja nĩ*, kỹ sir ĩn tóg tỹ zinco nygnor tỹ han kỹ nỹtĩ. Ag tỹ nén mág han sór vẽ, kỹ século xx tag kãki to vênhrá vỹ e tĩ sir, samba to vênhrá vênhgrun mũ mũ gé, kỹ cordeiro vỹ ge ra ĩn tỹ zinco ên kri jẽngrẽg mũ kara ag nỹtĩ jãfã ěn tá uri ke vẽ gé, kỹ nén jẽngrẽg mũ tag vỹ kurã kar ki tĩgtĩ.

CAROLINA CORDEIRO

Belo Horizonte, MG, 1983. *Vive e trabalha em São Paulo, SP.*

Artista visual e sócia fundadora da Galeria de Artistas (GDA). É graduada em desenho (2008) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFGM) e doutora (2021) pelo Departamento de Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A evocação da paisagem, a poesia presente nas mais diversas manifestações culturais ou cotidianas, assim como os aspectos econômicos e sociais que envolvem a nossa história, são intrínsecos à prática da artista. Cordeiro lança luz sobre elementos de uma cultura complexa como a do Brasil, que ao passo que revela um projeto de morte, dá a ver um outro, de prevalência da vida. Por isso, a formalização de seus projetos é pensada sempre de modo a tornar visível algo que não podia ser visto, mas que estava o tempo todo presente.

Montada pela primeira vez em 2019 e refeita para esta edição de *Frestas*, *Dizem que há um silêncio todo negro*, é uma instalação feita com placas de zinco perfuradas. Ao se apropriar desse material construtivo, tão presente nas letras das canções brasileiras ao longo do século xx, especialmente as letras de samba, cordeiro cria um espaço imersivo em que a luz natural atravessa o zinco e é projetada no espaço e em quem estiver presente, formando um desenho de luz que se move sutilmente ao longo do dia.



**Dizem que há
um silêncio
todo negro,
2019/2026**

Chapas de zinco
perfuradas
Dimensões
variáveis
Coleção de
artista

GOSO TỸ SOROCABA

*Ti tỹ, si pẽ sa ẽnẽ tũgrẽn ag tóg ti
tỹ vẽn vẽn ja ki Kagtóg nãĩ.*

DOUGLAS EMILIO

*Votuporanga, SP. Pũg tỹ 1985 Kã, Tá
ẽmã nĩ Kỹ tóg tá rãnhãgã tĩ ẽmã ẽnẽ tá.*

Gré ti tĩ, teatro, Kara Kỹ tóg vídeo vẽn tĩ ag
mỹ. Nén tũgnũm Kara Kỹ ti ag Kanhrãn tĩ
to. Ẽg há to ti vẽn Kanhrãn tĩ, ẽg mũ tag,
Kara ẽg vẽngrẽn. Ga ki nén tỹ Kutẽ nĩ tag.
Artistas ù ag mré tóg vẽn rãnhãgã tag
han tĩ, nén e tỹ ag tóg vẽn mul han tĩ.

Ti tỹ nén han mũ ù vỹ tỹ *Dança um
rio onde eu nasci* (2026) pũg tỹ hẽnri
ke ma tĩ rãtẽg tĩ tỹ han jã tag. Goso Tỹ
Sorocaba mré ke vẽn, ti Kãme vỹ gopo
jỹjỹ tỹ hẽnri ke ma Kãtóg, pũg tỹ 1982 Kã
gopo ẽnẽ vara vỹ tĩ ùn Kara nã Kãm pĩ
han, ti tỹ nén Kókẽn jã ẽnẽ vỹ nũn vẽn,
gopo nũjẽ ẽnẽ tũgrẽn ke vẽn, ti tỹ nén
han mũ tag vỹ tỹ vẽn Kara mỹ ke nũ.

RIO SOROCABA

*Tão antigo que não há testemunho
do seu nascimento*

DOUGLAS EMILIO

*Votorantim, SP, 1985. Vive e
trabalha em Votorantim, SP.*

Douglas Emilio é artista da dança,
teatro, performance e audiovisual,
presente também na pesquisa e
educação. Investiga as intersecções
entre corpo, crise e coreografia,
aproximando-as de imaginários não-
binários. Sua prática se desenvolve
em colaboração com diferentes
artistas e modos de criação, afirmando
a indisciplina como método onde
fronteiras se tocam e se transformam.

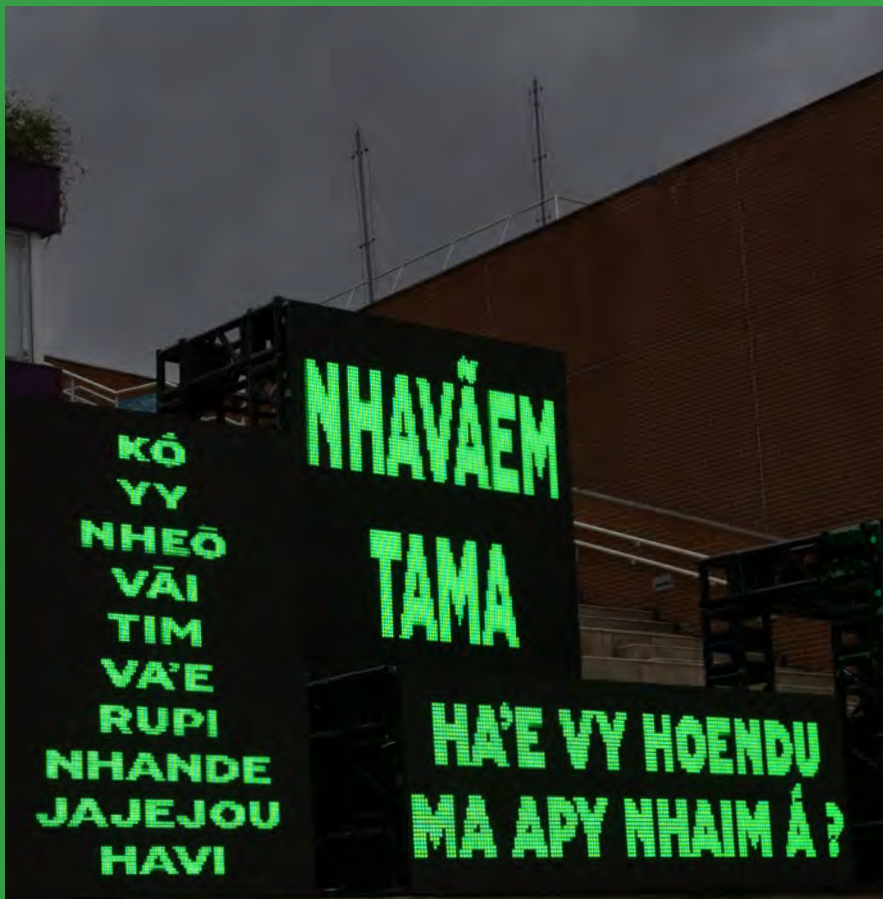
A instalação *Dança um rio onde eu nasci*
(2026) surge de uma longa relação de
escuta e convívio entre artista e o rio
Sorocaba, no território de Votorantim.
Histórias do território que perpassam
pelos corpos do rio e de Douglas. São
exemplos disso a grande enchente de
1982, que marcou com água as paredes
de sua casa, e os processos contínuos
de devastação, assoreamento e
represamento, que seguem estruturando o
presente. A instalação convoca a partilha:
um jogo coreográfico onde o público é
convidado a mover, tocar e reorganizar
personagens miniaturas que surgem das
histórias que Douglas aprende com o rio.





**Dança um
Rio onde eu
nasci, 2026**

Instalação
coreográfica
Dimensões
variáveis



EKALITIO ^{AGAIN}, 2024

Keywa Henri

Índice remissivo

Participante	Obra	Descrição	Página
ACERVO NÊGO BISPO: VIVAS A ANCESTRALIDADE	<i>A grandeza da confluência, 2025</i>	Áudio 3'14"	178
	<i>Transfluência: rio do céu, 2025</i>	Áudio 1'47"	180
	<i>Linguagem cosmológica, 2025</i>	Áudio 2'31"	181
	<i>Modos de vida quilombola, 2025</i>	Áudio 1'59"	179
	<i>A terra dá, a terra quer, 2025</i>	Áudio 1'24"	179
	<i>Acervo Nêgo Bispo: vivas a ancestralidade, 2025</i>	Vídeo 6'06"	72-73, 177
ADRIANO JORDÃO DE SOUZA	<i>S/título, década de 1980</i>	Madeira 54 × 70 × 16 cm Coleção Museu do Pontal	189
AHMAD JARRAH	<i>Série Retratos Migratórios: A Lente Nômade – Líbano, 2016–presente</i>	Impressão sobre papel algodão 64 × 42 cm 42 × 28 cm	192-193
ALLAN YZUMIZAWA	<i>Por que, no Brasil, as cerejeiras florescem no inverno?, 2020</i>	Impressão sobre papel 40 × 30 cm Acervo de artista	241
AUTORIA NÃO IDENTIFICADA	<i>Família de imigrantes japoneses em Mairinque, SP, c. 1950</i>	Fotografia analógica 15 × 15 cm Acervo Allan Yzumizawa	241
ALÚÍZIO DE AZEVEDO	<i>Totem de mim LGBTQIAP cigane, 2012</i>	Acrílica sobre tela 60 × 40 cm Coleção de artista	214
	<i>Bandeira cigana revisitada, 2017</i>	Acrílica sobre tela 40 × 60 cm Coleção Eliana Mara e Lucas de Freitas Nilo Chiossi	63, 215
	<i>João e Maria, 2016</i>	Acrílica sobre tela 80 × 60 cm Coleção João Ferrari	215
	<i>S/título, sem data</i>	Acrílica sobre tela 50 × 70 cm Coleção Istephany Teixeira	216-217
	<i>O Diplomata, sem data</i>	Acrílica sobre tela 70 × 50 cm Coleção Monika	215

Participante	Obra	Descrição	Página
ASMAHEN JALOUL	<i>Dammi Falastini, 2025</i>	Instalação com janela e óleo sobre tela 105 × 45 x 20 cm Coleção Calmon-Stock	275
	<i>Vou embora porque preciso, 2025</i>	Óleo sobre vidro 100 × 100 cm Coleção de artista	277
	<i>Quando te vi passar, 2024</i>	Óleo sobre vidro martelado e ferro ø 70 cm Coleção de artista	134, 276
	<i>Minha tia diz que café na brasa é resistência, 2024</i>	Óleo sobre tela 80 × 60 cm Coleção Pedro Gama	276
	<i>Cotidiano, 2022</i>	Têmperas ovo, vinílica e caseína sobre compensado 40 × 30 cm Coleção de artista	277
	<i>O que farão conosco quando crescermos?, 2023</i>	Óleo sobre madeira 55 × 80 cm Coleção de artista	297
AUTORIA NÃO IDENTIFICADA	<i>Códice Boturini, Tira de la Peregrinación [Tira da Peregrinação], primeira metade do século 16</i>	Tira de papel amate em 22 lâminas 19,8 × 549 cm Fac-símile Coleção Biblioteca Nacional de Antropologia e História, Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, México	278-279
CAIANAS (COLETIVO AMBIENTALISTA INDÍGENA DE AÇÃO PARA NATUREZA, AGROECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE) COOPERATIVA DA REDE DE SEMENTES DO VALE DO RIBEIRA ANDRÉ FELIPE CARDOSO	<i>Um Encontro de Terras, 2026</i>	Instalação Dimensões variáveis	6, 113, 115
PROJETO CARPINTEIROS DA AMAZÔNIA GUÁ ARQUITETURA LUIS GUEDES E PABLO DO VALE	<i>21 Sentares</i>	Mobiliário em madeira Dimensões variáveis	205-207
	<i>Desenhos do Mestre Edson</i>	Grafite e lápis de cor sobre papel 21x30 cm (cada)	58
	<i>Banco de dente / Mestre Edinaldo</i>	Madeira Dimensões variáveis	208-209
CAROLINA CORDEIRO	<i>Dizem que há um silêncio todo negro, 2019/2026</i>	Chapas de zinco perfuradas Dimensões variáveis Coleção de artista	54, 87

Participante	Obra	Descrição	Página
CASAVOA - MUSEU COMUNITÁRIO ARTH3MIS E TALLES AZIGON ALUÍZIO DE AZEVEDO	<i>Cazuá, 2026</i>	Instalação Barro, alumínio, madeira, miçangas Dimensões variáveis	221
IBEAC (INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTUDO E APOIO COMUNITÁRIO) BIBLIOTECA COMUNITÁRIA CAMINHOS DA LEITURA BEL SANTOS MAYER E VAL ROCHA			
CHAVOSOS®	<i>CHAVOSOS® - A Barbearia Temporária, 2026</i>	Instalação Dimensões variáveis Grafitti: Tele Barber	122–123
	<i>BATEKOO (Série CHAVOSOS), 2024</i>	Impressão sobre papel algodão 59.4 × 42 cm JEFF (fotógrafo) em colaboração com Wesley Fernandes (barbeiro), Tele Barber (barbeiro) e Everton dos Cortes (barbeiro)	21
	<i>JORGINHO (Série CHAVOSOS), 2018</i>	Impressão sobre papel algodão 59.4 × 42 cm JEFF (fotógrafo) em colaboração com Wesley Fernandes (barbeiro)	121
COLECTIVA CH'IXI	<i>Trenzando y Destrenzando Identidades [Trançando e Destrançando Identidades], 2026</i>	Instalação Dimensões variáveis	167, 248–249
	<i>Octava Marcha indígena por el TIPNIS [Oitava Marcha Indígena pelos TIPNIS], 2011</i>	Eduardo Schwartzberg	170
DAIARA TUKANO	<i>Mahá Só'agĩ- Arara Vermelha, 2021</i>	Acrílica e pasta metálica sobre tela 160 x 300 cm Cortesia Daiara Tukano e Almeida & Dale	267
DANIEL MORAES	<i>Objetos cúmplices, 2024</i>	Série de 16 travessas de inox com gravação manual e a laser 50 x 400 cm Coleção de artista	130–131
DEKA COSTA	<i>Blessed [Abençoada], 2026</i>	Técnica mista 150 × 200 cm	111
DEKA COSTA DENCITY WEAREALLCHEMICALS GUSTAVO LEITE (GHUM) PEDRO STREET	<i>Confluência: a ancestralidade pelas ruas do futuro, 2026</i>	Instalação, grafitti, stickers e colagens Dimensões variáveis	37, 111

Participante	Obra	Descrição	Página
DENILSON BANIWA	<i>Mundo governado por Reptiliano, 2020</i>	Conjunto de lambes 21 × 29,7 cm	265
	<i>No mundo moderno o diabo reina, 2020</i>	Conjunto de lambes 29,7 × 21 cm	265
	<i>Ser ou não ser, 2020</i>	Conjunto de lambes 21 × 29,7 cm	265
	<i>Micro felido, 2020</i>	Conjunto de lambes 21 × 29,7 cm	265
	<i>Ah não mais um idiota que tem fetiche por interracial, 2020</i>	Conjunto de lambes 29,7 × 21 cm	265
	<i>Isto é um erro, 2020</i>	Conjunto de lambes 29,7 × 21 cm	265
	<i>Lovis Marie, 2020</i>	Conjunto de lambes 29,7 × 21 cm	265
	<i>Enquanto isso no Brasil Colônia, 2019</i>	Conjunto de lambes 21 × 29,7 cm	265
	<i>Não há cartografia no mundo do Pajé, 2019</i>	Conjunto de lambes 29,7 × 21 cm	265
	<i>O inimigo veio para matar, roubar, 2019</i>	Conjunto de lambes 21 × 29,7 cm	265
DENIS MOREIRA	<i>Tyikuwani (Série Prelúdio, Pretérito, Preto Rito), 2025</i>	Impressão em papel algodão 59 × 39 cm Coleção de artista	229
	<i>Kubiluka (Série Prelúdio, Pretérito, Preto Rito), 2025</i>	Impressão em papel algodão 39 × 59 cm Coleção de artista	230–231
	<i>Manjua (Série Prelúdio, Pretérito, Preto Rito), 2025</i>	Impressão em papel algodão 59 × 39 cm Coleção de artista	232
	<i>Muari Ngana (Série Prelúdio, Pretérito, Preto Rito), 2025</i>	Impressão em papel algodão 59 × 39 cm Coleção de artista	232

Participante	Obra	Descrição	Página
DISCÓRDIA	<i>Memórias do Rio: ecos de resistência, 2026</i>	Instalação	51,
ÉTORE PIQUEIRA		Dimensões variáveis	83–85
FLAMAS - FÓRUM DA LUTA ANTIMANICOMIAL DE SOROCABA		FLAMAS em colaboração com Rede Nacional Internúcleos da Luta Antimanicomial (RENILA) (o FLAMAS é um dos núcleos da RENILA),	
MARGARIDA LIBRE		Associação Brasileira de Psicologia Social, núcleo de Sorocaba/SP, Movimento de Mulheres Olga Benário, núcleo de Sorocaba/SP, Coletivo de Redução de Danos Bem Te Vi, Coletivo Sozinho Não Dá, Lucas Simão Alves Galvão, Dara Suellen Pereira Lima, Brunno Henrique Da Silva D'arc, Guilherme Costa Amorim, Sofia Laura Rodrigues Marin Videira, Mariana Beatriz de Souza Neves, Maria Eduarda de Alencar Martins, Aline Christovão Cardoso, Thaís Lopes Rodrigues, Gustavo Telles Jacinto, Márcia Würigler Neves, Amanda Mariano Rozas, Romão Moraes Zafra, Pedro Henrique Ribeiro Pratta, Caio Oliveira, Igor Ogrí, Paulo Machado Gonçalves, Samuel Marcelo Amaral, Rennan Castro, Matheus Rolim, Thalita Francisco Brandão, Stefany Drieli	
EDU O.	<i>Ah, se eu fosse Marilyn!, 2010</i>	Instalação e performance Confetes, tecido, maleta, guarda-chuva, luvas de boxe e objetos diversos Ø 300 cm	263
EMILY JACIR	<i>Letter to a Friend [Carta a um amigo], 2019</i>	Documentário 43'	76–77
FLÁVIA AGUILERA	<i>A cura do fio, 2026</i>	Instalação têxtil e materiais diversos	291
LUCILENE WAPICHANA		700 × 200 cm	
ROSEANE CADETE			
FERNANDO VELÁZQUEZ	<i>Cada rio carrega uma memória, 2026</i>	Instalação Vídeo 7'01" Monitor 190x108 cm, tecido 190x113 cm	160, 272–273
TIRIRI RAYO		(cada), sementes, palha e carvão	
FRANCISCO HUICHAQUEO	<i>Tralkan Kūra/ Piedra Trueno [Pedra do Trovão], 2022</i>	Video 9'21"	46, 269

Participante	Obra	Descrição	Página
GERVANE DE PAULA	<i>Faro Artístico, 2018</i>	Pintura, madeira e gesso 250 × 160 x 82 cm Coleção MT Projetos de Arte	196
	<i>Arte Aqui Eu Mato (Fé Cega, Faca Amolada), 2018</i>	Materiais variados 120 × 110 x 16 cm Coleção MT Projetos de Arte	197
	<i>Pintor Preto, Território Branco, 2018</i>	Óleo sobre tela 125 × 110 cm (Díptico) Coleção MT Projetos de Arte	197
GUSTAVO LEITE (GHUM)	<i>Gira Ônã, 2026</i>	Óleo sobre tela 150 × 200 cm	41
GUILHERME BRETAS	<i>3x4: Memória do Trabalho Negro, 2025</i>	VideoMapping e Animação por IA, Deepfake 315 × 609 cm Coleção de artista	74–75
GUSTAVO CABOCO	<i>Questões em suspenso, 2019/2026</i>	Acrílica sobre linho e fios de algodão vermelho 150 × 240 cm	266
GORDON HOOKEY	<i>Murriland! 2, 2021</i>	Óleo sobre tela 3 × 10 m Cortesia Gordon Hookey e Milani Gallery	202–203
HOUSE OF AVALANX MOVIHT PE - MOVIMENTO INDEPENDENTE DE HOMENS TRANS E TRANSMASCULINIDADES DE PERNAMBUCO	<i>Solo vibra, terreno fértil, 2026</i>	Instalação e Performance Cartazes, manequins, figurinos acervo House of Avalanx, ancinho, enxada, facão, pá, terra, sementes e mudas Acelga, Alecrim-do-campo, Alface (mimoso, crespa e americana), Capim-santo (jovem), Cúrcuma, Erva-cidreira (melissa), Gengibre, Inhame-coco (taro), Inhame (cará), Rúcula, Manjerição (pequeno, não adulto); Sementes: Camomila, Espiga de milho seco, Milho amarelo, Milho roxo, Pimenta biquinho, Melão, Pimenta preta, Coentro, Jerimum, Milho pamonha, Feijão carrapatinha, Amendoim, Quiabo, Fava, Caju; Folha seca de erva cidreira, Pedacos de maniva, Raízes de inhame Dimensões variáveis	109

Participante	Obra	Descrição	Página
IRMANDADE DE SÃO BENEDITO DE ITU <i>(em memória)</i> IRMANDADE DE NOSSA SENHORA ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DE SOROCABA <i>(em memória)</i> QUILOMBO DO CAFUNDÓ CARTOGRAFIA NEGRA	<i>Memórias da Terra, 2026</i>	Instalação Vídeo e imagens sacras Dimensões variáveis	219
JACINTA FRANCISCA XAVIER	<i>S/Título, data desconhecida</i>	Cerâmica 37 × 22 × 21 cm Coleção Arte Sesc em Minas	289
JOSÉ ALVES DE OLINDA	<i>Regata com vela, 2025</i>	Madeira policromada 50 × 35 × 38 cm Coleção de artista	188
	<i>Regata, 2025</i>	Madeira policromada 35 × 37 × 30 cm Coleção de artista	189
JÚLIO VEREDAS	<i>O Rio que rasga minha cidade, 1996/2026</i>	Instalação Terra vegetal, plantas, água, madeira, resina, miçangas, led, óleo diesel 270 × 238 × 800 cm	125, 182
KEYWA HENRI	<i>EKALITIO ^{AGAIN}, 2024</i>	Videoinstalação Dimensões variáveis A tradução em Guarani Mbya foi proporcionada por Carlos Papá - liderança Guarani Mbya. A tradução em Kalin'a foi proporcionada por Yaguwaly Henri - liderança Kalin'a Tilewuyu. O trabalho foi facilitado por Yuwey Henri (Kalin'a Tilewuyu), Maniyoulan Henri (Kalin'a Ti lewuyu) e Cristine Takuá (Maxakali)	90, 132–133
LUCAS SOARES	<i>A ética do grão, 2026</i>	Intervenções urbanas e videoinstalação Materiais diversos	270–271
LUCIA MARIA DE OLIVEIRA DENISE DE OLIVEIRA	<i>Casa Ateliê: onde o tempo espirala entre mãe e filha, 2026</i>	Instalação ateliê Dimensões variáveis	293
LUCIA MARIA DE OLIVEIRA	<i>Lenhador Roque, 2024</i>	Escultura em papel, argila, madeira, algodão 73 × 27 × 28 cm Coleção de artista	293

Participante	Obra	Descrição	Página
LUCIA MARIA DE OLIVEIRA	<i>Lenhador Ivo, 2024</i>	Escultura em papel e tinta 58 x 23 x 20 cm Coleção de artista	293
LUCIANA LAMOTHE	<i>Fricciones [Fricções], 2022</i>	Placas de fenólico e espelho 320 x 210 x 270 cm 200 x 250 cm Coleção de artista	164–165, 198–199
IZABEL MENDES DA CUNHA	<i>S/título, década de 1970</i>	Cerâmica 78 x 26 x 24 cm Coleção Museu do Pontal	288
MARGARIDA PEREIRA CHAVES	<i>S/Título, data desconhecida</i>	Cerâmica 58 x 17 x 24 cm Coleção Arte Sesc em Minas	285
MÁRCIA MURA E A MHURIDA QUILOMBO DO CAXAMBÚ CINTIA DELGADO	<i>Tapiri Mura = Espaço de encontro indígena e quilombola, 2026</i>	Arquitetura tradicional Madeira, terra, palha, áudio e materiais diversos	29, 127
MARIA ASSUNÇÃO RIBEIRO	<i>S/título, década de 1970</i>	Cerâmica 13 x 09 x 12 cm Coleção Museu do Pontal	150, 287
MAURINA PEREIRA DOS SANTOS (TECA)	<i>S/título, Década de 1970</i>	Cerâmica 64 x 25 x 28 cm 60 x 22 x 20 cm Coleção Museu do Pontal	286
MESTRE GUARANÁ	<i>No jogo de Angola, onde magia acontece, 2025</i>	Pirogravura em madeira 70 x 210 cm Coleção de artista	139, 282–283
MIGUELA MOURA TERRA INDÍGENA GUYRA PEPO	<i>Tape po'i (Caminho estreito), 2026</i>	Vídeo 04'24"	201
CAPELA JOÃO DE CAMARGO MOISÉS PATRÍCIO	<i>Sete cantos para pai João de Camargo, 2026</i>	Instalação Voile, morim, gesso, atabaque, alguidares, água, mudas de magnólia Dimensões variáveis	22, 66, 195
NHÔ CABOCLO	<i>Navio Negroiro, Década de 1960</i>	Madeira 38,5 x 72 x 14 cm Coleção FAMA	189
NO MARTINS	<i>Desocialização das asas, 2024</i>	Ferro e porcelana 148 x 46 x 46 cm Coleção de artista	13, 116
	<i>Adestrando urubus, 2024</i>	Acrílica sobre tela 203 x 183 cm Coleção de artista	117

Participante	Obra	Descrição	Página
NO MARTINS	<i>DEUS TÁ VENDENDO, 2025/2026</i>	Ferro 570 × 390 × 30 cm	118–119
NOVÍSSIMO EDGAR	<i>Pajé, 2022</i>	Appliqué de oxford, veludo, animal print e algodão 42 × 72 cm Cortesia Novíssimo Edgar e A Gentil Carioca	245
	<i>A Entidade do Caboclo e os Dois Brincantes, 2018</i>	Appliqué com tecidos 300 × 400 cm Cortesia Novíssimo Edgar e A Gentil Carioca	246
	<i>We are the sun [Nós somos o sol], 2022</i>	Appliqué de cetim, algodão, veludo e crochê 210 × 130 cm Cortesia Novíssimo Edgar e A Gentil Carioca	247
OCUPAÇÃO DANDARA ORIGINAL BOMBER CREW CARANGUEJO TABAIARES RESISTE	<i>Vivas, 2026</i>	Instalação Dimensões variáveis	259
PASTORAS DO ROSÁRIO SILVANIA DE DEUS	<i>9 mantos sagrados para Imperatrizes das Encruzilhadas - Bença, Fortuna, Presente, Samba, Cruza, Saudade, Amparo, Rosário e Divina, 2026</i>	Patchwork, bordado, costura e crochê. Dimensões variáveis	191
PLATAFORMA DEMONSTRA BRUNO VITAL	<i>Fragmento, 2016</i>	Série de fotoperformance 9 fotografias de 29,7 × 42 cm (cada)	251
PLATAFORMA DEMONSTRA DANIEL MORAES	<i>desvio-devir-desvir, 2025</i>	Aplicação em vinil adesivo recorte 80x200 cm	254
PLATAFORMA DEMONSTRA JEFF BARBATO	<i>Terra rasgada (retificação), 2026</i>	Aço carbono, oxidação e ímã de neodímio 145 × 225 × 30 cm	252
PLATAFORMA DEMONSTRA JOÃO PAULO RACY	<i>Ato falho nº 01, 2025</i>	Videoinstalação 1'36"	255
PLATAFORMA DEMONSTRA LARI FERREIRA	<i>Ao Corpo, 2022</i>	Vídeo-performance em dança 1'33"	255
PLATAFORMA DEMONSTRA LUA KIXELÔ CAVALCANTE	<i>Cristear Bidas ou Aqui aterro meu corpo, 2025</i>	Instalação Cadeira de rodas, máquina de costura, agulhas, linhas e fotografias em impressão fine art de exames bordadas Dimensões variáveis	142, 253

Participante	Obra	Descrição	Página
PLATAFORMA DEMONSTRA NARA ROSETTO	<i>Topografia do (des) conforto, 2024</i>	Vídeo-instalação 62' Dimensões variáveis	254
PROJETO MOTOCA NA PRAÇA LÍVIA GUIMARÃES ARRUDA	<i>Motoca na Praça: A cidade como local de encontro e brincadeira, 2026</i>	Triciclos, patinetes, kombinas e coletes de tecido Vídeo 5'37", 2026 Dimensões variáveis	233
PAULA SAMPAIO	<i>Árvore com libras, 2012–2016</i>	Vídeo 3'13"	256
	<i>Árvore/fotografia, 2012</i>	Impressão fine art sobre papel algodão 67 × 100 cm	257
PÉROLA SANTOS	<i>Mestre Cicinho, 2024</i>	Acrílica sobre tela 150 × 100 cm Coleção de artista	211
	<i>Mestra Margarida, 2024</i>	Acrílica sobre tela e fitas de cetim 150 × 100 cm Coleção de artista	211
	<i>Mestre Nego Bispo, 2024</i>	Acrílica sobre tela 150 × 100 cm Coleção de artista	159, 211
PLACIDINA FERNANDES DO NASCIMENTO	<i>S/título, data desconhecida</i>	Cerâmica 80 × 28 × 30 cm Coleção Museu do Pontal	287
PUMA CAMILLÊ	<i>Ritmos de Resistência (Rhythms of Resistance), 2025</i>	Vídeo 9'50" Coleção de artista	212–213
REGINA PEREIRA	<i>Estamparia Botânica, 2026</i>	Ecoprint sobre tecido 4,80 x 10 m Obra realizada com o auxílio de Márcia Regina de Oliveira Andrade	4–5, 295
RICHARD LONG	<i>Sahara Circle [Círculo do Saara], 1988</i>	Impressão fine art sobre papel algodão 46,12 × 70 cm Cortesia de artista	281
	<i>A line and tracks in Bolívia [Uma linha e rastros na Bolívia], 1981</i>	Impressão fine art sobre papel algodão 46,13 × 70 cm Cortesia de artista	281
	<i>Walking a Line in Peru [Andando em reta no Peru], 1972</i>	Impressão fine art sobre papel algodão 46,38 × 70 cm Cortesia de artista	281

Participante	Obra	Descrição	Página
RICHARD LONG	<i>A Line Made by Walking</i> [Uma reta feita ao caminhar], 1967	Impressão fine art sobre papel algodão 70 × 59,21 cm Cortesia de artista	327
RIO SOROCABA DOUGLAS EMILIO	<i>Dança um Rio onde eu nasci</i> , 2026	Instalação coreográfica Dimensões variáveis	88-89
RITA GOMES FERREIRA	<i>S/título, década de 2000</i>	Cerâmica 48 × 20 × 18 cm Coleção Museu do Pontal	286
RODRIGO LAHOUD	<i>Teto, tempo, espírito</i> , 2023	Serigrafia sobre algodão 120 × 200 cm Coleção Moraes-Barbosa	222
	<i>A autodeterminação começa pela boca</i> , 2024	Serigrafia sobre toalha de mesa 165 × 240 cm Coleção de artista	223
	<i>Qaher</i> , 2024	Entulhos sobre lençol e texto 100 × 135 cm Coleção de artista	223
SAMBA DE RODA DA SERRINHA MESTRE GOYANO E MESTRA ANTÔNIA	<i>Um encontro de Ancestralidade com Fé, Força e Raiz</i> , 2026	Instalação Dimensões variáveis	79
FAMÍLIA MARCIANO'S SOUND	<i>Grito do tambor que bate como o coração de Sankofa</i> , 2026	Vídeo	79
SLAM015 INSTITUTO PRÁTICAS DESOBEDENTES	<i>Terra Rasgada, Água Grande</i> , 2026	Instalação sonora multicanais Áudio 48'06" Dimensões variáveis	261
SIDNEY AMARAL	<i>S/título, data desconhecida</i>	Pedra escura 7 × 9 × 18 cm Coleção particular	224
	<i>S/título, data desconhecida</i>	Pedra em prata 3,5 × 9 × 6,5 cm Coleção particular	224
	<i>Osso da sorte</i> , 2013	Grafite sobre papel 30 × 21,5 cm Coleção particular	225
	<i>Travessia da calunga</i> , 2011	Acrílica sobre tela 137 × 81 cm Acervo Sesc de Arte	226
	<i>O limite do meu talento</i> , 2010	Acrílica sobre tela 135 × 105 cm Acervo Sesc de Arte	227

Participante	Obra	Descrição	Página
SOCIEDADE CULTURAL E BENEFICENTE 28 DE SETEMBRO MÁRCIO BROWN	<i>Raízes Jambo 28, 2026</i>	Instalação Dimensões variáveis	81
TOMOO HANDA	<i>Madona do campo, 1947</i>	Óleo sobre tela 70 × 52 cm Coleção Simone Handa	239
	<i>Dourados, 1955</i>	Óleo sobre tela 24 × 35,5 cm Coleção Família Handa	239
	<i>S/título, 1946</i>	Óleo sobre tela 54,5 × 65 cm Coleção Família Handa	240
	<i>Retrato da Família, 1959</i>	Óleo sobre tela 111 x 93 cm Coleção Família Handa	240
	<i>S/título, data desconhecida</i>	Caneta hidrocolor sobre papel 22 × 43 cm Coleção Família Handa	241
TOR TEIXEIRA	<i>Neon Barro (Série Terra de Retorno), 2023</i>	Óleo sobre papel preto com brilho 66 × 96 cm (Díptico) Coleção Cerrado Galeria	236–237
	<i>Carapaça (Série Terra de Retorno), 2023</i>	Óleo sobre papel preto com brilho 95 × 66 cm Coleção Cerrado Galeria	235
JOSEFA ALVES DOS REIS (ZEFA)	<i>S/Título, data desconhecida</i>	Madeira 58 × 17 × 24 cm Coleção Arte Sesc em Minas	287
ZEZINHO LIMA	<i>Roda de Samba, 1978</i>	Acrílica sobre tela 80 × 60 cm Coleção de artista	243
	<i>Caos, 2010</i>	Acrílica sobre tela 70 × 90 cm Coleção de artista	244
	<i>Vidas de uma praça, 2019</i>	Acrílica sobre tela 60 × 80 cm Coleção de artista	244
	<i>Autorretrato em boa companhia, 2010</i>	Acrílica sobre tela 198 × 148 cm Coleção de artista	157









HOUSE OF AVALANX

Sorocaba, SP. 2021 Kã tóg pēñyḡ.

MOVIHT PE - MOVIMENTO INDEPENDENTE DE HOMENS TRANS E TRANSMASCULINIDADES DE PERNAMBUCO

Recife, PE 2020 Kã tóg pēñyḡ.

A House of Avalanx ÿ tỹ gop Grupo vên tâ *ballroom* São Paulo tá. Sorocaba tá ág tóg junjun 2021 Kã, princess mary jane, Prince France, Larissa, Gabrielly Kara Kĩ Miguel ág tóg ág Kia ũrīt e tĩ. Rapaães, Rũjỹ, ẓĩnhũtlā, Kutỹ kỹ vĩnh Guĩngrên, ág Kamhrām'rām han e ág tóg tĩ. Ág ÿ tỹ nĩn han sóe mũ tóg tỹ "lugar" há han nĩ e tĩ, ág mré ke ág mỹ Kara Kĩ ěmō ěnē tá ke ág mỹ, ág fỹhe tỹ ũrīt nĩ yē, Kara Kĩ Aròra Akira Avalanx ág Kāme.

Ág tỹ vĩnhmãn ÿ 2020 Kã pēñyḡ. ÿ tỹ nĩn tỹ ág mỹ há joply ke tĩ ág tóg Kaki nātĩ, Kara Kĩ ũ ág kỹ gé. Ág tỹ nĩn han sóe mũ tóg tỹ, homens trans ág tỹ nén Kanēg mũ tãn nĩ, Kara Kĩ ũm gré ág, nén tỹ ág mỹ há ěnē to Kamhrām'rām, ěkhé mré, jãnka my venh ke mré há.

Grupo rēg'é tag ág tóg jag nē mré vēnhmãn Kĩ LGBTQIAPN+ ág mỹ nén há ěnē joply ág tóg vōsām tĩ, Trans, travestis, ũn sá ág, Kara Kĩ Kanḡag ág joply kỹ gé. Jagñĩ mré ág tóg sde vilra há, terrene ẓértĩl. Ág tỹ nĩn han jã tag ÿ nĩn e han tĩ, Grupo rēg'é tag ág tóg to vēnh'rā Kara nātĩ, ág tỹ vĩnh mré rānhḡā ěnē vēn tóg tĩ.

HOUSE OF AVALANX

Sorocaba, SP. Fundado em 2021.

MOVIHT PE - MOVIMENTO INDEPENDENTE DE HOMENS TRANS E TRANSMASCULINIDADES DE PERNAMBUCO

Recife, PE. Fundado em 2020.

House of Avalanx é uma das pioneiras da cena *ballroom* de São Paulo, chegou a Sorocaba em 2021 sob liderança de Princess Mary Jane, Prince Franco, Larissa, Gabrielly e Miguel. Por meio de rodas de conversa, *balls*, *vogue nights* e *workshops*, promovem um espaço seguro e acolhedor para seus membros e para a comunidade do interior, mantendo vivo o legado da *Trailblazer Icon Akira Avalanx*.

Fundado em 2020, o Movimento Independente de Homens Trans e Transmasculinidades de Pernambuco (MOVIHT) é formado por ativistas independentes e de diversas organizações. Seu objetivo é fortalecer as lutas e pautas da população transmasculina por meio de ações como formação em direitos humanos, agroecologia e geração de renda.

É do encontro desses dois coletivos, que se reconhecem na defesa dos direitos LGBTQIAPN+, em especial de pessoas trans, travestis, negras e originárias, que nasce a obra *Solo vibra, terreno fértil*. A instalação une peças e arquivos pertencentes aos dois grupos, deixando evidente e reafirmando suas formas coletivas e comunitárias de atuação.

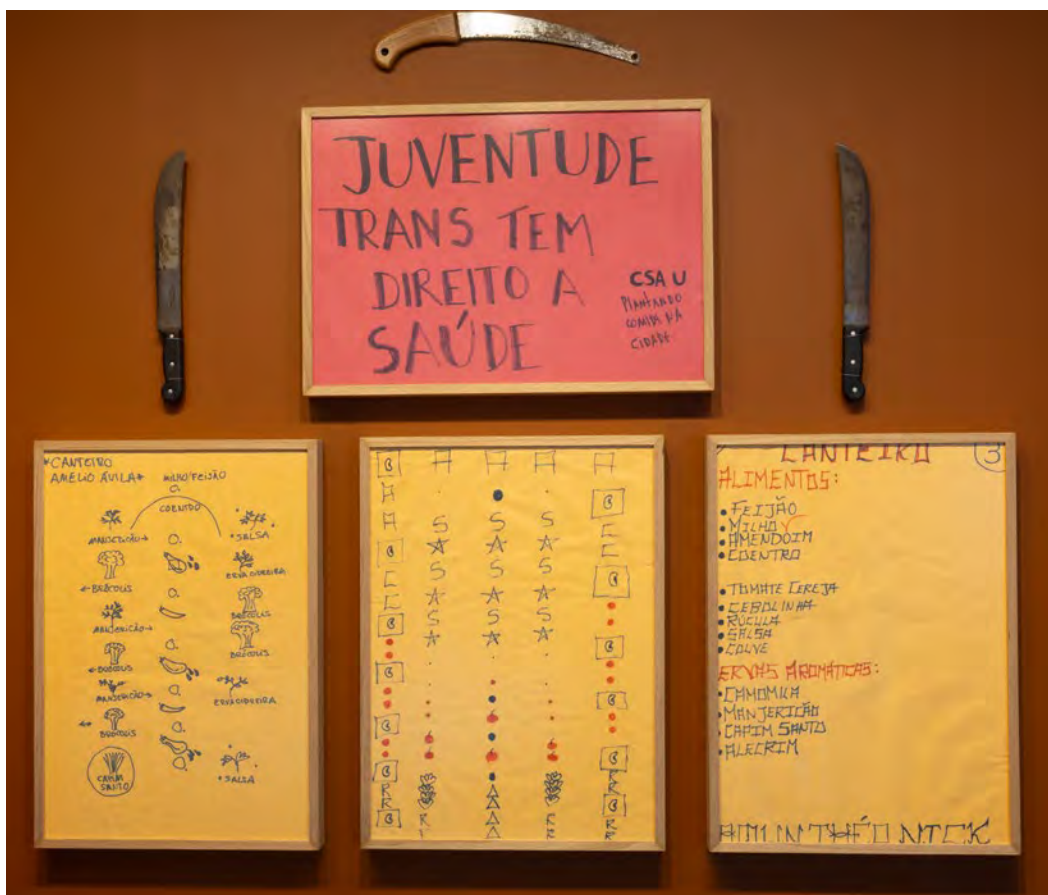


Solo vibra, terreno fértil, 2026

Instalação e Performance |

Cartazes, manequins, figurinos acervo House of Avalanx, ancinho, enxada, facção, pá, terra, sementes e mudas | Acelga, Alecrim-do-campo, Alface (mimosa, crespa e americana), Capim-santo (jovem), Cúrcuma, Erva-cidreira (melissa), Gengibre, Inhame-coco (taro), Inhame (cará), Rúcula, Manjerição (pequeno, não adulto); Sementes: Camomila, Espiga de milho seco, Milho amarelo, Milho roxo, Pimenta biquinho, Melão, Pimenta preta, Coentro, Jerimum, Milho pamonha, Feijão carrapatinha, Amendoim, Quiabo, Fava, Caju; Folha seca de erva cidreira, Pedacos de maniva, Raízes de inhame

Dimensões variáveis



DEKA COSTA

Sorocaba, SP, 1986. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrhāj tĩ Sorocaba, SP.*

DENCITY | WEAREALLCHEMICALS

Calabar, Nigéria, 1996. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrhāj tĩ Lagos, Nigéria.*

GUSTAVO LEITE (GHUM)

São Paulo, SP, 1986. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrhāj tĩ São Paulo, SP.*

PEDRO STREET

Porto Alegre, RS, 1999. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrhāj tĩ Florianópolis, SC.*

Deka vỹ tỹ grafiteira, arte-educadora kara artista. Kỹ ti Coletivo tỹ Arte Feminista nĩ Sorocaba tá (COFAS), kỹ grafite tỹ rãnrhāj tỹ tar e jé kara êmā tag ki Hip Hop to jykrén mũ. Gustavo Leite (Ghum) vỹ tỹ artista plástico nĩ, grafiteiro kara arte-educador nĩ São Paulo tá. Kỹ ti rĩr tĩ tag vỹ tỹ fóg sá jykre nĩ kara to rãnrhāj ke jagnē mré mũnh ke, ù tỹ ù ag kara jagnē ki kanhrân ke ên. Weareallchemicals fi vỹ tỹ DJ nĩ, skatista kara modelo tỹ Cross River State nĩ, Nigeria. Fundadora tỹ Dencity, coletivo tỹ skatistas fag Nigéria tá. Pedro Street vỹ tỹ artista nĩ nova geração he tĩ ag tỹ *new media art* vễ, kỹ design ki króm vễ kara tecnologias há han mũg tĩ kara ti tỹ digital nĩ jé. Fi rãnrhāj vỹ to jykre tỹ hên ri ke nĩ nén tỹ arte tỹ vĩ tỹ contemporânea ên, êmā mág tỹ hên ri ke kara jykre tar, arte kã tá, tecnologia kara nén kãtĩg ke ên.

Kỹ confluência vễ: ti si ag jykre ven ke ên (2026) arte contemporânea han mũ gé, sán jãfã, skate, vãkyr kara arte digital tỹ ga mág han ên ri ke nĩ fóg ag jamã mĩ hã.

DEKA COSTA

Sorocaba, SP, 1986. *Vive e trabalha em Sorocaba, SP.*

DENCITY | WEAREALLCHEMICALS

Calabar, Nigéria, 1996. *Vive e trabalha em Lagos, Nigéria.*

GUSTAVO LEITE (GHUM)

São Paulo, SP, 1986. *Vive e trabalha em São Paulo, SP.*

PEDRO STREET

Porto Alegre, RS, 1999. *Vive e trabalha em Florianópolis, SC.*

Deka é grafiteira, arte-educadora e artista. Atua no Coletivo de Arte Feminista de Sorocaba (COFAS), que promove a difusão do grafite e da cultura Hip Hop na região. Gustavo Leite (Ghum) é artista plástico, grafiteiro e arte-educador em São Paulo. Parte de sua vivência como homem preto e periférico para expor questões sociais, raciais e identitárias. Weareallchemicals é uma DJ, skatista e modelo de Cross River State, Nigeria. Fundadora do Dencity, coletivo de skatistas mulheres na Nigéria. Pedro Street é artista da nova geração que atua em *new media art*, unindo design e tecnologias de ponta para criar experiências imersivas de estética crua e precisão digital. Seus trabalhos reúnem reflexões sobre a arte com linguagem contemporânea, de alcance global e densidade cultural, e se posicionam entre arte, tecnologia e futuro.

A instalação Confluência: a ancestralidade pelas ruas do futuro (2026) articula arte contemporânea, grafite, skate, música e arte digital para construir um território simbólico da cultura preta urbana.



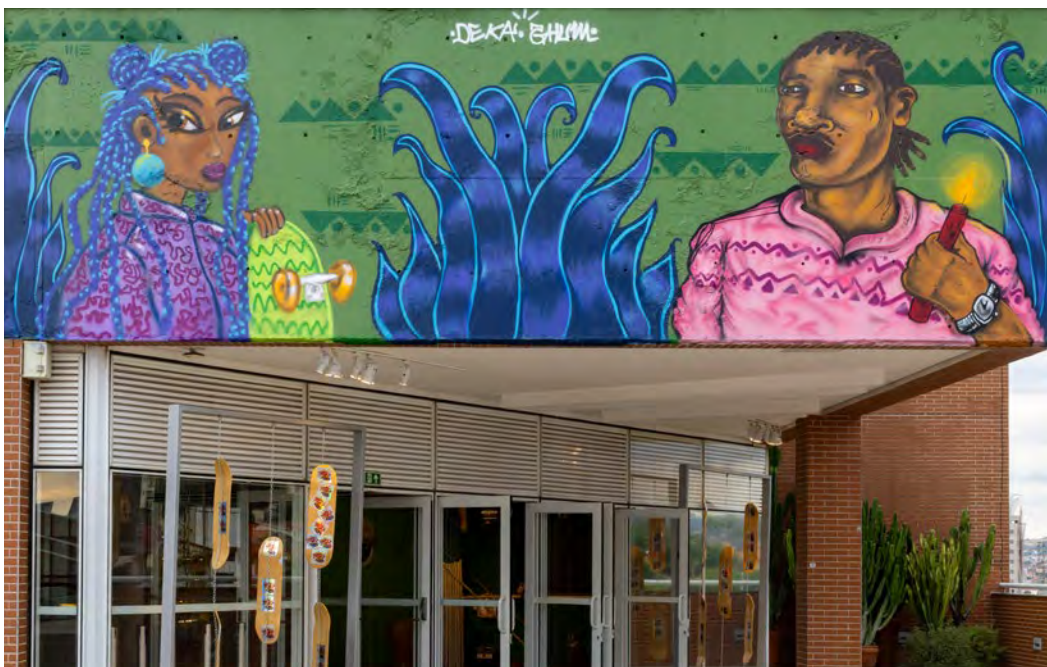
Blessed
[Abençoada],
2026

Técnica mista
150 × 200 cm



Confluência: a
ancestralidade
pelas ruas do
futuro, 2026

Instalação, graffiti,
stickers e colagens
Dimensões
variáveis



CAIANAS (COLETIVO AMBIENTALISTA INDÍGENA DE AÇÃO PARA NATUREZA, AGROECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE)

Miranda, MS. Fundado em 2015.

COOPERATIVA DA REDE DE SEMENTES DO VALE DO RIBEIRA

Eldorado, SP. Prỹ tỹ 2017.

ANDRÉ FELIPE CARDOSO

Quilombo São Félix em Minaçu, GO,
1997. Kĩ há tĩ kara tá rãnrhāj tĩ Quilombo
Alto Santana tỹ Cidade tỹ Goiás, GO.

Colher e manter sementes vivas une
Caianas, a Cooperativa de Sementes do
Vale do Ribeira e o artista visual André
Felipe Cardoso Kĩ nén mur kara ti fy vỹ
Caianas to há han mũ, kỹ Cooperativa
da Rede de Sementes do Vale do Ribeira
kara artista visual André Felipe Cardoso
ki gé. Kỹ Cerrado tá, Pantanal kara Mata
Atlântica, ag vỹ ājag tỹ nén han sór
mũ ên ga kri nén e krãnrhã ke mũ.

Caianas vỹ tỹ kanhgág ũ tỹ Terena ag
vênhmãn ja nĩ, kỹ Terena ag kanhkā kar
ki gé, kỹ Pantanal tá nén mág tá rãnrhāj
mũ, ga kirĩr jé vējēn há ven jé, kỹ ag ag to
jykre ên jagfy ke tĩ kara ag mũg há han jé.
Kara kỹ goj nĩ ên kirĩr ke to jykrén tĩg gé,
kara vāsỹ ti si ag rãnrhāj kỹ êkrãn tĩ tỹ tar
e mũ, kara nén munmur ke ên hynhan mũ,
kara bibliotecas kara feiras tá nén ũ fy tỹ
jagnē mỹ vin ja. Han mũ, prỹg tỹ 2016 kã,
to ěg AGROECOINDÍGENA he mũ, ag tỹ
evento tỹ agroecologia han vén ja vē ěmã
tỹ Mato Grosso do Sul tá. Prỹg tỹ 2024 kã,
kỹ Prêmio Equatorial tỹ PNUD vэг mũ.

CAIANAS (COLETIVO AMBIENTALISTA INDÍGENA DE AÇÃO PARA NATUREZA, AGROECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE)

Miranda, MS. Fundado em 2015.

COOPERATIVA DA REDE DE SEMENTES DO VALE DO RIBEIRA

Eldorado, SP. Fundada em 2017.

ANDRÉ FELIPE CARDOSO

Quilombo São Félix em Minaçu, GO,
1997. Vive e trabalha no Quilombo Alto
Santana na Cidade de Goiás, GO.

Colher e manter sementes vivas une
Caianas, a Cooperativa da Rede de
Sementes do Vale do Ribeira e o artista
visual André Felipe Cardoso. Entre
Cerrado, Pantanal e Mata Atlântica,
compartilham o desejo de fertilizar
solos e cultivar futuros possíveis.

Caianas é uma organização de princípio
indígena Terena, coordenada por famílias
do povo Terena, que atua na preservação
orgânica do Pantanal, no cuidado com a
terra, na alimentação saudável, na defesa
dos direitos indígenas e do bem-viver.
Desenvolve ações como recuperação de
nascentes, fortalecimento de sistemas
agrícolas tradicionais, produção e
distribuição de mudas, bibliotecas e
feiras de troca de sementes. Realizou,
em 2016, o AGROECOINDÍGENA,
primeiro evento de agroecologia
protagonizado por povos indígenas em
Mato Grosso do Sul. Em 2024, recebeu
o Prêmio Equatorial do PNUD.



Kỹ sul tá estado tỹ São Paulo tá, goj tỹ Rio Ribeira rã ke vễ. Kỹ rede tỹ Sementes tỹ Vale tá Ribeira vỹ sir êmã 46 quilombolas tá rãnrhãj mũ. Kỹ prỹg tỹ 2017, kara êmã sĩ tỹ pênkar tá – André Lopes, Bombas, Maria Rosa, Nhunguara kara São Pedro — êmã tỹ Eldorado kara Iporanga tá, São Paulo sudeste tá, kỹ ãn mũg tĩ ag vỹ nẽn Cerrado kara Mata Atlântica tá mũg tĩ, nẽn ã fy gég mũg tĩ nẽn kãmĩ kara krãn mũ gé.

Kỹ Centro-Oeste tá, André Felipe Cardoso, quilombola Kalunga kỹ quilombo Alto Santana tá êmã nĩ, ã kanhró ên ven kã tĩ mũ ã tỹ êmã kar mĩ tĩg ja tugrĩn. ã nĩgẽ tỹ nẽn ã fy ri ke nĩ, Goiás ki rã mũ, Mato Grosso do Sul kara São Paulo, tag ag vỹ goj mág tỹ Sorocaba fyr mĩ munmur mũ e ja nĩgtĩ, nẽn jagfy jũgũ mũ, êpřy sá tũ vễ.

No sul do estado de São Paulo, às margens do Rio Ribeira, a Rede de Sementes do Vale do Ribeira atua em um território com 46 comunidades quilombolas. Desde 2017, reúne cinco comunidades – André Lopes, Bombas, Maria Rosa, Nhunguara e São Pedro — localizadas nos municípios de Eldorado e Iporanga, no sudeste de São Paulo, das quais andarilhos percorrem matas de Cerrado e Mata Atlântica, colhendo sementes para reflorestamento e cultivo orgânico.

No Centro-Oeste, André Felipe Cardoso, quilombola Kalunga e atualmente morador do quilombo Alto Santana, traz saberes forjados nos deslocamentos comunitários. Suas mãos fazem das sementes morada viva, unindo Goiás, Mato Grosso do Sul e São Paulo, no processo de germinação e fertilização das margens do Rio Sorocaba, na luta por florestas, não asfaltos.

Um Encontro de Terras, 2026

Instalação
Dimensões
variáveis



QA AG TỸ JAGNĒ VE

*André Felipe Cardoso + CAIANAS +
Rede de Sementes do Vale do Ribeira*

Nén tỹ atlântica tá nén fy; Cerrado Kara Kỹ Pantanal tá, qa oro tag nén hyg há ag grãgrãg vênh Kâtã pĩ ki, Quilombo Alto Santana tá; nén a ag Kara Kỹ Kanhgág Terena ag tỹ hyg há, Kadiwéu Kirikinau Kara Kỹ Kadiwéu. Kara Kỹ Quilombo ag rãnhôjã Alto Santana tá, Sapatu Kara Kỹ São Pedro ta ke ag; Quilombo ta qa tỹ banta tĩdac há. Quilombo Nhunguara tá qa tỹ tĩta há, nén atlântica tá ka tỹ nén hãg há ag, Kara Kỹ Caianas Kara Kỹ Instituto Socioambiental Kãgrá ag.

Vênh rãnhôjã tag vỹ tỹ ũn e ag tỹ vãsãnsãn ja nĩ, ag tỹ nén ki Kanhró, ag tỹ nén han tĩ, Kara Kỹ ag tỹ nén mũ mũ tag ga kri. Nén Kara tag tỹ êg tóg êg jé Kãmũ mũ ag mỹ han, ũ tỹ êpry nén mũ ag, êg mỹ tó mũ ag, Kara Kỹ êg jomã ki vênh ag tara.

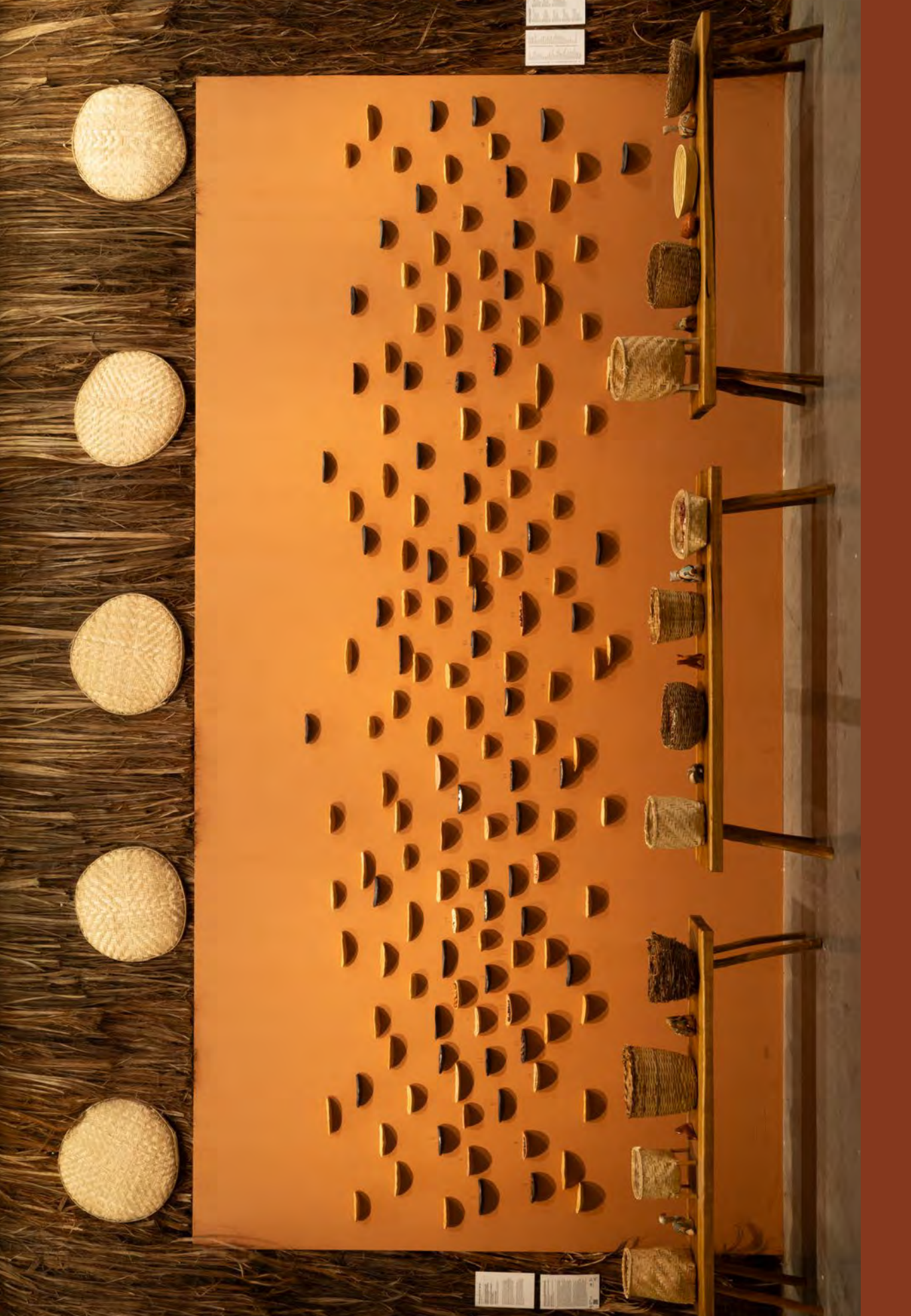
UM ENCONTRO DE TERRAS

*André Felipe Cardoso + CAIANAS +
Rede de Sementes do Vale do Ribeira*

Sementes da mata atlântica, cerrado e pantanal, cerâmicas produzidas no quilombo Alto Santana e queimadas artesanalmente a lenha, cestarias e cerâmicas dos povos indígenas Terena, Kinikinau e Kadiwéu, cestarias de territórios quilombolas Alto Santana, Sapatu e São Pedro, tinta da terra do Quilombo Nhunguara, mobiliário em canela da mata atlântica e imagens dos acervos fotográficos da Caianas e Instituto Socioambiental.

Este trabalho é um encontro de muitas mãos, conhecimentos e formas de ver e estar no mundo. Dedicamos este processo aos nossos ancestrais que abriram os caminhos e nos guiaram neste percurso, assim como todas as forças que habitam os biomas onde vivemos.

Aldeia Cachoeirinha, Aldeia Lagoinha, Ana Lucia da Costa, Anatalia Lemos, André Felipe Cardoso, Antônio Ribeiro Filho, Arildo Cebalio, Assentamento Roseli Nunes, Assentamento Rural Roberto Martins Melo, Assentamento Rural São Salvador, Assentamento Terra da Paz, Barbara Amanda Pupo de Moraes, Benedita Lemos, Caianas, Carlos Lionan Ribeiro Furquim, Comunidade Quilombola São Felix, Daiane da Silva Santos, Dona Xica, Ed Marques, Eloir Camargo de Andrade, Frederico Viegas de Freitas Silva, Gabriel Caetano, Giovanna de Oliveira Bernardes dos Santos, Instituto Socioambiental, Ivo Santos Rosa, Joana Estela Fonseca, João da Mota, João dos Santos Rosa, João Henrique Heredia, João Leôncio, Jussara Balbino Lemes, Lago Serra da Mesa, Leda Lemos, Lenir Pereira, Leosmar Terena, Malvina de Almeida Silva, Marcelo Durans, Maria Dalva de Souza Fonseca, Maria Tereza Vieira, Maurício Pereira Pupo, Mestre Leninho, Morro das Lajes, Neusa Pereira de Moraes Oliveira, Programa caipiratechLAB, Quilombo Alto Santana, Quilombo André Lopes, Quilombo Bombas, Quilombo Ivaporunduva, Quilombo Maria Rosa, Quilombo Nhunguara, Quilombo São Pedro, Quilombo Sapatu, Rede de Sementes do Vale do Ribeira, Residência Fonte, Rio Ribeira, Rio Sorocaba, Rio Vermelho, Rozangela Martins dos Santos, Saulo Szabó, Serrinha do Alambari, Sidney Aparecido Dos Santos, Silo-Arte e Latitude Rural, Sítio Mirindiba, Sítio Recanto das Antas, Território Indígena Terena, Valni de França dias, Zélia Morato dos Santos Pupo.



NO MARTINS

Vỹ São Paulo tá mun, SP, pũg tỹ 1987 Kã, tá êmã nĩ Kĩ ti tá rãnhãgã tĩ êmã ênẽ tá.

Pũy Ki tóg rãnhãgã vên: "Pichação Kara Kĩ Grafite mré". Kara tóg ke jên "Pintura" mré rãnhãgã Kara Kĩ vídeos mré. Ti tỹ tĩ rãnhãgã Kãki nén vên tĩ vỹ Brasil Kãki nén tỹ pa tĩ ênẽ to ke nĩ (Problema Social Kara Kĩ racial) Kãki. Ti rãnhãgã vỹ tag vên tĩ, "Racismo", Kara Kĩ ãn jagtara han mũ tag mré ãn sóe a vike ag tỹ pagnẽ Kã povo. Ti tỹ nén han mũ tag Kãki tóg ag tỹ vôsãm han tĩ, Kara Kĩ ag tỹ vênh tỹ ã han, Jogo da ag Kã tá.

Exposição *Frestas*
Kãki tóg nén pẽ vên tĩ vênh mré. Ti tỹ nén vên tĩ tag vỹ pẽnĩn ke tag ag to tó tĩ jé, organização da Sociedade Kã Ki. Te Sikrén: Qajóa tỹ novo nĩ ênẽ vỹ hỹrĩ ken Kĩ sêsi ag pan. Êg mỹ tóg nén mũ tag vên tĩ Kara Kĩ êg tỹ teni ke.

NO MARTINS

São Paulo, SP, 1987. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Com um percurso iniciado na arte de rua, entre a pixação e o grafite, No Martins articula um repertório que transita pela pintura, instalação e vídeo, mantendo como eixo central uma reflexão sobre as questões sociais e raciais que atravessam o cotidiano brasileiro. Sua obra tensiona as estruturas que sustentam a desigualdade — o racismo, a segregação econômica e territorial e a violência institucional —, elaborando, pela imagem, estratégias de resistência e reconfiguração do olhar, sobretudo sobre corpos negros.

As obras apresentadas em *Frestas* reafirmam essa multiplicidade de linguagens e o compromisso do artista com uma arte que é, ao mesmo tempo, testemunho e gesto político. Seja em suas pinturas figurativas em larga escala ou nos objetos presentes no cotidiano, emergem pistas e símbolos que nos conduzem a narrativas sobre o papel da religião no imaginário coletivo e na manutenção de formas de controle social. Vemos que uma gaiola aberta não basta para libertar pássaros; e acompanhamos o artista no ato de treinar um animal cuja presença ronda os ciclos da morte e da vida.



Desocialização das asas, 2024

Ferro e porcelana
148 × 46 × 46 cm
Coleção de artista



**Adestrando
urubus, 2024**

Acrílica sobre tela
203 × 183 cm
Coleção de artista

**DEUS TÁ VENDO,
2025/2026**

Ferro

570 x 390 x 30 cm





CHAVOSOS®

Sorocaba, SP. Fundado em 2018.

Kỹ tag vỹ plataforma há han ja nĩ, tỹ tar e mũ kara sir ofício han mũ Sorocaba tá vênh juvã kym jãfã krêm kỹ região metropolitana tá ki gé. Kỹ nén hyn han tag vỹ Jeff kara Teodoro tỹ lentes ki vênh ven tĩ, kỹ artístico ki rãnhrãj tĩ estilo kóm tĩ mũ, kỹ Matheus Alves vỹ rãnhrãj tag kirĩr tĩ. Kỹ ti kyv vỹ ve há tĩ kara nén hynhan mũ, nĩgẽ tygtar vỹ ti tỹ nén han mũ kara pesquisas ven mũ plataforma kri: Wesley Fernandes, Tele Barber, Daniel Neto, Lucas Souza kara Everton dos Cortes.

Kỹ instalação CHAVOSOS® — *A Barbearia Temporária prỹg tỹ* (2026) vỹ ãn jykre há ag nỹtĩg jãfã ãn tá nĩ kara ãn e ag mrẽ vēmẽn mũ, kỹ sir kyrũ sá ag kara periférica ag tỹ tygtar e mũ, kỹ sir vênh há kara sínvĩn mũ. Kỹ ãn tag vỹ tỹ juvã kym jãfã tá vênhmãn mrẽ nén hynhan jãfã nĩ, kỹ juvã kym jãfã vỹ tỹ artista visual nĩ kara tỹ agente tỹ rãnhrãj tĩ nĩgtĩ.

CHAVOSOS®

Sorocaba, SP. Fundado em 2018.

Atua como uma plataforma criativa de registro, valorização e divulgação do ofício daqueles que trabalham nas barbearias de Sorocaba e da região metropolitana. A estética que emerge desses espaços é registrada pelas lentes dos fotógrafos Jeff e Teodoro, que também atuam no artístico. Na direção de estilo, o trabalho é conduzido por Matheus Alves. Já os cortes que impressionam pela técnica e criatividade são realizados, pelas mãos daqueles que fundamentam as práticas e pesquisas da plataforma: Wesley Fernandes, Tele Barber, Daniel Neto, Lucas Souza e Everton dos Cortes.

A instalação CHAVOSOS® — *A Barbearia Temporária* (2026) ocupa o espaço expositivo como afirmação de autoestima e empoderamento coletivo, mostrando a potência presente da juventude negra e periférica, ao apresentar um registro vivo de sua moda e beleza. A instalação evoca a barbearia como um lugar de encontros e ativações, que reivindica o reconhecimento do barbeiro como artista visual e como agente de transformação.



Série CHAVOSOS, 2018–2025

Impressão sobre
papel algodão
59,4 × 42 cm
(acima)

JEFF (fotógrafo) em colaboração com Wesley Fernandes (barbeiro) JORGINHO (Série CHAVOSOS), 2018

Impressão sobre papel algodão
59,4 × 42 cm
(à direita)



A man with a beard and short dark hair is seated in a barber's chair, wearing a black protective cape. A barber, whose hands are visible with tattoos, is using a black electric clipper to trim the back of the man's head. The background is a vibrant red wall adorned with large, stylized black and white graffiti art, including a prominent face with a wide, toothy grin. To the left, a black counter holds various barbering tools and products. The overall atmosphere is modern and artistic.

CHAVOSOS® -
A Barbearia
Temporária, 2026
Instalação
Dimensões variáveis
Grafitti: Tele Barber



JÚLIO VEREDAS

Sorocaba Tá tóg mun, SP, 1956 Kã, Tá mun Kĩ tóg Tá rãnhãgã tĩ êmã ênẽ tá.

Tỹ tý imágem mré rãnhãgã tĩ Ki prug tý 40 Kã jéré vé ha. Tý tý nén han ja ag tóg tý rōkyry Kara Kĩ tĩ rãg'ná to Ke nĩ, "Cultura" to ag tý nĩn han tĩ, Kara Kĩ jyryy tá êmã ag tý nén Ki Kanhré Kara, ag tý ag tý nén mũ Kãmũ mũ ênẽ to Kãmén jé. To tóg vènhmãn mág já tũ nĩ. Kĩrũ pé tóg pēnyg, aulas mũ tóg tĩn e tĩ, Kara Kĩ "Cultura" to projetoog.

Gojo tý êmã mág Kuyu mĩ Kütē, ênẽ ven vén ag tóg pa pũg tý 1996 Kã, Sorocaba Tá. Ênẽ Kã tóg nén hyn han fĩ epẽ ven ven gé. Hỹ ag tóg han mãn mũ, ja nō jãvo ũ ag hã tóg tý vēmēn e tĩ vē, ag tý Rio Sorocaba to tó jé. Ag tý nén han mũ vỹ, ag tý goje baranh torãnh já ênẽ ven mũ, ti Kasepe Karéjé, hãra tóg vãsỹ ke to tó mũ gé, ti jóg tý goje ênẽ ki mro tĩ Kã, Gen Kĩ tóg êg tý jĩhēn mág han mũ, nén Khem ja êg tý ga ki mũ tag ta Krú.

Ũ tý tag ki êmã vén ag tý āpag tý fijin Kĩ Ybi Soroc he e tĩ, qa nere ke tũ nĩ Kĩ goge tý tý Rum ag tóg tĩ. Kara Kĩ tugnyĩm mũg tĩ ag, puyga mũg tĩ ag, Kara Kĩ vãnhōjã tĩ ag tóg to ga tag Rósin vē he tĩ goge goge Sorocaba mũru ja tá. goge tý ti vỹ 227 Km sa jéjé ki. Krũ rá ag ki ti muri, vènh Kara Kĩ pã mág ag Kãmũ ti téré. Krũ tý São Francisco tá, tã tóg Ri jēg, hã tá ag tóg goge rũpe han (Banagem de Spiranga) tĩ, goge nĩfé tag tóg êmã tý 34 ag jehỹn tĩ, Kara Kĩ tóg goge tý tý Tuete krũ jé jé tĩ tĩ, goge tý tý Prata mũ hã tóg tũ tĩ, Kara Kĩ tóg goge tafãta mũ vènh Kuyājãg tĩ.

JÚLIO VEREDAS

Sorocaba, SP, 1956. Vive e trabalha em Sorocaba, SP.

É artista visual com mais de quatro décadas de trajetória. Sua produção estabelece diálogos entre a música e a literatura, elaborando uma poética que evoca elementos das chamadas culturas populares e dos saberes do sertão como território simbólico em busca de si. Artista com formação não acadêmica, iniciou-se nas artes muito jovem, frequentando cursos livres de arte e atuando em projetos e eventos culturais.

A instalação *O rio que rasga a minha cidade* foi apresentada pela primeira vez em 1996, no Projeto Terra Rasgada, evento multimídia realizado na Oficina Grande Otelo, em Sorocaba, que reuniu dezenas de artistas de diversas linguagens. Nesta nova versão, o artista reelabora a obra, hoje preservada apenas nos registros orais, propondo um mergulho simbólico nas águas do rio Sorocaba. Entre a crítica ao abandono e à destruição ambiental que marcam o curso do rio e as lembranças de um outro tempo — quando via seu pai banhar-se em suas águas — Veredas constrói uma reflexão sensorial sobre memória, perda e pertencimento.

Os povos originários já o chamavam de *Ybi Soroc*, terra rasgada pelo rio. Mais tarde, bandeirantes, tropeiros, operários e, hoje, cidadãos da maior cidade da região metropolitana se reconhecem filhos dessa terra onde o Rio Sorocaba os acolheu. Seu leito se estende por 227 km; das cabeceiras, seus veios percorrem o Planalto Atlântico, onde dominam rochas cristalinas. Na Serra de São Francisco, transforma-se num cânion, onde está construída a barragem da Represa de Itupararanga, manancial que alimenta e mata a sede das populações de mais de 34 cidades de sua bacia hidrográfica, até chegar à sua foz, o Rio Tietê, e unir-se à Bacia do Rio da Prata, misturando-se às águas do mar.

Ziláldo Herailito tóg: ũ vŷ goge ki nã rēg
re han tũ nũgtĩ, Kenjé goge ti vŷ vara Kĩ
ũ Kātã mũ tĩ e tĩ. Rũnhāgāg tóg Krug he
mē Kā mũ tĩ, Kara Kĩ tempo tóg tũ tĩ, he
tóg tĩ. Goge tŷ ti vŷ Kāme mág sa; Qa
ki tóg Rōkūtē tĩ, Kā jējé jagma tóg tãpŷ
tũ vē sŷ Khũyũ han Kĩ, vē sŷ ta han Kĩ,
he tóg tĩ. goge vŷ nén Kara mŷ hã nĩ,
Hāra tóg ũri tũg sóró tĩ ag tŷ vēnh tũg
tugrũn, Kara Kĩ ga krũ vŷ tŷ mág a Kĩ.

Rân'rân tĩ Julio Veredas vŷ, goge
Sorocaba to nén si fāre vē, he tĩ. Do tŷ
tóg "tempo" tŷ vē nĩ; vēn Kāmũ ag pēnjē
Kara Kĩ tĩ tũg nĩ Kara Kĩ tóg tŷ ěg jéke nĩ
ěg tŷ nén ũ han jé: vēnh Kékén Kara jé,
goge pērĩn, Kara Kĩ goge Kékén Kara jé,
ěg tŷ tag hym sóró vē, ěg tŷ goge tŷ tŷ hã
sa ěnē vē jé, ũ tŷ ěmā Sorocaba jiji mũ tĩ.

O Rio que rasga minha cidade, 1996/2026

Instalação | Terra vegetal, plantas,
água, madeira, resina, miçangas,
led, óleo diesel
270 × 238 × 800 cm

Como diria o filósofo grego Heráclito, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, pois seu fluxo constante o faz sempre novo e o mesmo a cada instante. Assim como uma ampulheta, em que o tempo escorre através de grãos de areia, passando por estreitos e recompondo-se novamente, o corpo do rio é todo ele memória das águas: água que brota da terra, que evapora das folhas das árvores e retorna em forma de chuva; água, elemento vital para o equilíbrio de toda a natureza, hoje mais do que nunca ameaçada pelo desmatamento e pelo aquecimento global.

Para Júlio Veredas, falar sobre o Rio Sorocaba é resgatar sua ancestralidade; é perceber a passagem da existência como aurora e crepúsculo da sua e de outras gerações; é um chamamento para que possamos arbitrar sobre a ampulheta do tempo que devora a vida de sua mata ciliar e adoece seu leito, para que possamos interromper o fluxo dessa destruição e novamente nos banhar em suas águas, como num batismo de fé, nesse ritual de passagem pela vida, através desse elemento sagrado cujo nome batiza sua cidade natal, Sorocaba.



MÁRCIA MURA E A MHURADA

*Ag vỹ Porto Velho, Humaitá, Rio Madeira,
Rondônia, Kara Kĩ Amazonas tá.*

Grupo tag vỹ pũg tỹ 2020 Kã pẽnỹg.

QUILOMBO DO CAXAMBÚ | CINTIA DELGADO

*Salto de Pirapora tá ke vē, São
Paulo, pũg tỹ 1887 Kã.*

Grupo Mhuraida Povo Mura tá "Artista" ag mré fi tóg vênh "forma" he Kĩ nĩ, Márcia Mura fi mré. Vênh rânhãgã mág pẽ hỹn han ag tóg tĩ, nén si ag tỹ Kâtóg Kâtóg ja tĩ, ag hã tĩ, Kara Kĩ ag ga ja, ũn sanh ag tỹ ã Kanhrân jã mĩ, nén si gẽn Kĩ og tóg vũrĩ ke tag ti hỹn han tĩ.

Cintia Delgado Quilombo Caxambú tá ke fi vē "Sexta geração": fi vē ha "Turismo" Kara Kĩ Cultura mré fi tóg ke tĩ, fi hã vỹ Grupo Turi Vimba ti han (pũg tỹ 2025) Kã. Quilombo ag mré ke ag mré, ag a vũ hã og tóg ag tỹ nén Ki Kanhré ênẽ tó tĩ ag mỹ, Kara Kĩ ag vökyry ti ag tỹ nén han tĩ ênẽ tỹ tũg tũ nĩ jé, São Paulo tá.

Obra *Tapiri Mura = Espaço de encontro indígena E quilombola* Nén han mũ tag vỹ tỹ ka tỹ há jé, Kara Kĩ vãn hã jé ũn tỹ há vē ũn tag ti, Amazônia tá ke ag ũn rĩ tóg ke jé ũn tĩ, roro tóg jé, tỹ tóg ag mỹ nén ũ há nĩ, tũgnũm ag tóg jagnĩ tỹ nén han tĩ ki Kanhré nẽ povo rég'né tag ag, ag tỹ âpag ga ja jãply ke tag mỹ! Kara Kĩ ũ ag tỹ âpag ki Kanhré tĩ jé, Kara Kĩ ag tóg ag tỹ nén han tĩ tag ti to vôsãm mũg tĩ jé, ti järe tỹ vũrĩ tĩ jé.

MÁRCIA MURA E A MHURADA

*Porto Velho/ Humaitá/ Rio Madeira,
RO e AM. Fundado em 2020.*

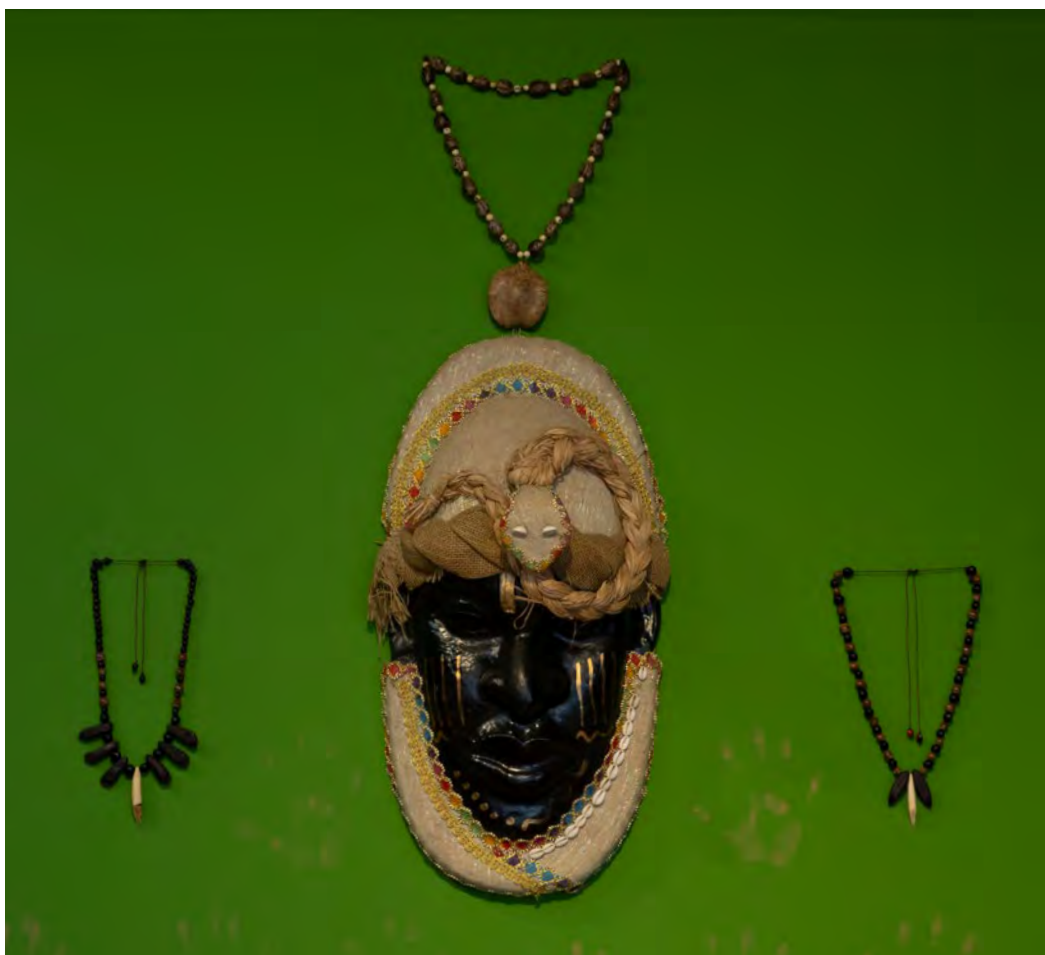
QUILOMBO DO CAXAMBÚ | CINTIA DELGADO

Salto de Pirapora, SP, 1887.

Grupo de artistas do Povo Mura, a Mhuraida, é organizado por Márcia Mura e, realiza suas criações multiartísticas abordando as relações entre memória e corpo, espírito e território. Sempre carregadas pelos ensinamentos das e dos mais velhos de seu povo, suas produções têm colocado em diálogo a linguagem tradicional com a contemporânea

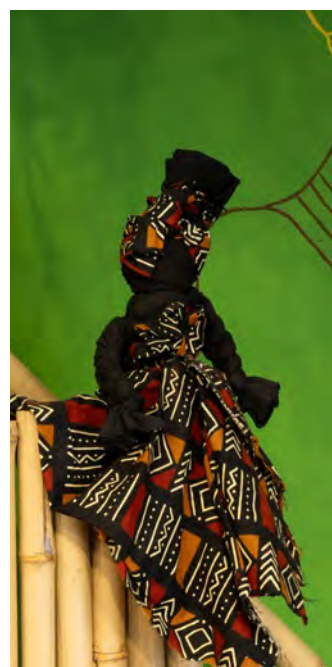
Sexta geração remanescente do Quilombo Caxambu, Cintia Delgado atua como guia de turismo cultural e produtora cultural na Casa Quilombola. É cofundadora do Grupo Turi Vimba (2005), junto com descendentes do Quilombo Caxambu. O grupo tem a oralidade como forma de transmissão de saberes e a musicalização como ferramenta para continuidade das tradições quilombolas no interior de São Paulo

Nascida do encontro entre os dois grupos, a instalação-habitação *Tapiri Mura = Espaço de encontro indígena e quilombola* é a construção de uma moradia amazônica feita de madeira e palha, o tapiri. Marcado por sua forma cíclica, simples e efêmera, funciona como território simbólico de aproximação entre duas comunidades que, apesar da distância, compartilham trajetórias de resistência, históricos de luta pela demarcação de suas terras e reconhecimento de seus territórios, e persistem em manter sua espiritualidade e saberes vivos, como é possível sentir na composição sonora criada em parceria.



**Tapiri Mura =
Espaço de
encontro indígena
e quilombola, 2026**

Arquitetura
tradicional | Madeira,
terra, palha, áudio e
materiais diversos
(pág. 127–129)







DANIEL MORAES

Campinas, SP, 1981. *Kỹ Kỹ tá tĩ kara tá rãnrãj tĩ Campinas, SP.*

Kỹ mestre vễ pintura ki Faculdade tỹ Belas Artes da Universidade tỹ Lisboa tá, Portugal tá, artista visual, curador independente, educador, diretor artístico kara fundador tỹ Plataforma Demonstra. Kỹ pesquisa to vãsãn mũ tỹ corporeidade tỹ deficiência (decorporeidades) to rãnrãj mũ, kỹ sir nén sãnsãn jãfã to jykrén mũ nén tỹ é'hé ên kara ùn rĩr ag tóg tigrĩn rãnrãj mũ, vẽnhrá hynhan kara arte mré, êg há mré vẽnhrã kanhrãn vễ.

Kỹ êg há vỹ arte contemporânea tỹ nén hynhan mũ kara artista pesquisa han mũ gé. Kỹ série *Objetos cúmplices* (2024), Daniel vỹ nén sygsãn mũ kara gravações tỹ laser han mũ nén vin jãfã tỹ dezesseis tỹ inox ki rãnrãn mũ, ti tỹ êg há tỹ deficiência ki kanhrãn mũ. Kỹ ki rágrá tag vỹ nén kãgrá kara nén kuju to rãnrãn mũ. Kỹ nén kãgrá tag vỹ nén ùn si kãgrá hynhan mũ, kỹ o rãn ja tỹ coletâneas médicas ki rãn kỹ nỹtĩ ke tũ nĩ kỹ nén ù tỹki kanhrãn ku mũ gé to ah tóg "exóticas" he tĩ. Kỹ acervos tag ki, ã há "nén kórég " vỹ sir nén kykyv ên vygven ke mũ, ke tũ nĩ kỹ ã há tỹ teratológico nĩ.

DANIEL MORAES

Campinas, SP, 1981. *Vive e trabalha em Campinas, SP.*

É mestre em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, em Portugal, artista visual, curador independente, educador, diretor artístico e fundador da Plataforma Demonstra. Sua pesquisa concentra-se na corporeidade da deficiência (decorporeidades), utilizando a prática do desenho como principal meio para articular a relação entre monstruosidade e humanidade, estudos def e as tensões entre arte, corpo e educação.

A corporeidade não normativa na arte contemporânea permeia as produções e pesquisa do artista. Na série *Objetos cúmplices* (2024), Daniel utiliza desenhos e gravações a laser sob dezesseis travessas de inox, a fim de conhecer a corporeidade da deficiência. O conjunto carrega gravações que mesclam imagens e fragmentos de frases. As imagens derivam da recuperação de reproduções de gravuras antigas, encontradas em coletâneas médicas ou em materiais voltados a curiosidades consideradas "exóticas". Nesses acervos, o corpo "monstruoso" é representado em situações de amputação, ou ainda como corpo teratológico.

Objetos cúmplices, 2024

Série de 16
travessas de inox
com gravação
manual e
a laser
50 x 400 cm
Coleção de artista





KEYWA HENRI

Kourou / Kaulu, Guiana Francesa tá tóg mun, püg tỹ 1993 Kã, Lyon, França tá êmã nĩ Kĩ tóg tá rãnhãgã tĩ.

Tỹ tóg Rovo Kalin'a Tilewuyu ag mré ke jé, – Guiana Francesa tá Kanġag ag mré. Tỹ tóg "Artista" jé, Kara Kĩ nĩn ũ tųgnũm tĩ, ti hã tóg tỹ Mestrado em Belas Artes Ki vėnh "Jama" tĩ vėn pė han mũ jé, vėnhman ja pã tỹ Nacional Superior de Belas Artes Lyon, França Tá. Ti rãnhãgã ỹ nén e tỹ vėso Kãmũn'mũm tĩ, êmã tỹ Aya Yala tá Kanġag ag to ke tan'vĩg tĩ. Ėg mỹ tóg ũn mũ, ėg tỹ vũĩ Keitag pa Kãk mĩn han ke mũ tĩ, hãra tóg "Cultura Francesa" Kãli ke tag ag te vĩ tĩ gé.

Nén han ja tỹ *EKALITIO AGAIN*, (2024) tóg tinág'na. Kara Kĩ tĩ to tó tỹ ũn pini han sóe mũ. Hãra tag han Ken Kĩ tóg vėnh tỹ tỹ hėn'si ke. Kutãn Kēmũ: Kalinã, Frances, Inglês, Português Kara Kĩ Guarani, pėpė ki tinág'na. Nén han sóe mũ ag tóg tỹ ũtỹ'veg mũ ag tỹ, ag vĩ ki jãn êmã tỹ, tỹ nén ũ hã nĩ ki Kanhrãn jé, nén tỹ ki hã nĩ ėnė tugũn Kara Kĩ ag ki jémėgmė Tugũn, ũn pini ki, Kara ũn e ag, nén han ke nĩ tag vũ tỹ jagnĩ mré vėmėn to ke nĩ, Kara Kĩ tó jĩhėn ke to.

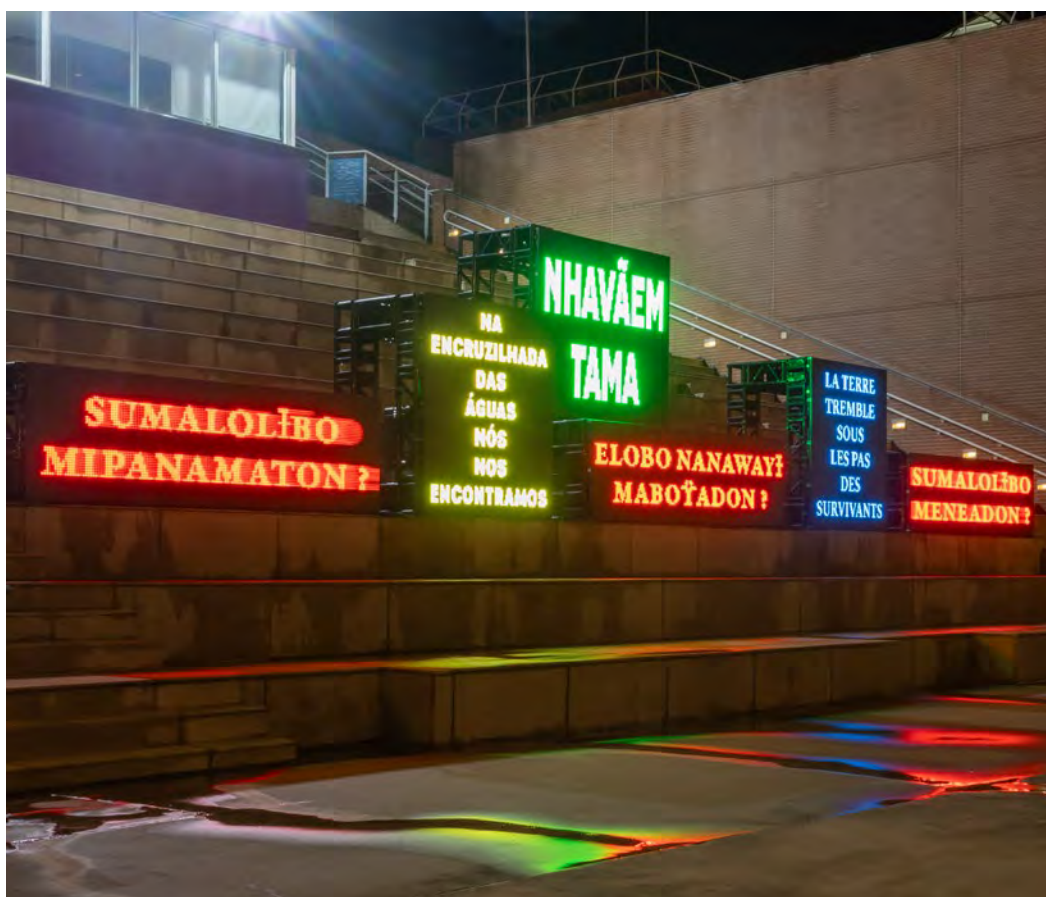
KEYWA HENRI

Kourou/Kaulu; Guiana Francesa, 1993. Vive e trabalha em Lyon, França.

Do povo Kalin'a Tilewuyu (uma das sete nações indígenas da “Guiana Francesa”), atua como multiartista e pesquisadore, sendo u primeire Kalin'a Tilewuyu graduade com título MFA na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, na França. Desenvolveu uma prática multidisciplinar baseada na história dos povos indígenas de Abya Yala. Seu trabalho enfatiza uma perspectiva e um protagonismo indígena na nossa sociedade global, ao mesmo tempo em que questiona tal lugar no contexto francês.

EKALITIO AGAIN, (2024), propõe um encontro entre a escrita e a oralidade. Para isso, reúne frases escritas em kalinã, francês, inglês, português e guarani, em letreiros de led, a partir dos quais o espectador é convidado para uma reflexão sobre a importância das vozes autóctones nos lugares, quaisquer que sejam eles. Entre afirmações e questionamentos, singulares e coletivos, a obra levanta uma discussão aberta por múltiplas entradas.





EKALITIO AGAIN, 2024

Videoinstalação

Dimensões variáveis

Ēg nātīg jafā jogfy ke, nén Kātīg ke mū ja

KÁTIA PENSA BARELLI
CONSELHO TERRITORIAL



Quando te vi
passar, 2024

Asmahen
Jaloul

Afirmar o território e imaginar o futuro

"Ūhā Kĩ tóg tỳ ěg vōsān
ke rū ha. Ā fe Kapa tỳ tā
tā fón, tỳ nén han
sóró sērē han: Ē tỳ tỳ
nén nātī tỳ mĩ séré ke,
ěg tỳ nén han
jā ěnē, Kara Kĩ ěg tỳ
nén ki Kanhrān mū
ěnē Kara."*

"É o início de um tempo
no qual temos de nos
afirmar e talvez devamos,
inclusive, reverter o lamento
e transformá-lo em gesto de
celebração do que somos, do
que resultamos
ser e dos saberes
que nos ajudaram
a sobreviver."*

Nén to jikrén mū tag tóg tỳ Silvia
Cusicanqui fi rānhōjā nĩ, tỳ fi tóg *Frestas*
Trienal de Artes ūn mág jé. ěg tỳ ěg
mĩ makatipa Kara mū ěkén Kĩ, nén tỳ
pūyg tỳ 12 anos jā Kutē jā ěnē mū ěkén
Kān, ag nén vēnhmĩ ag, vēnh ke tĩ hā
Kara tū tóg nātī e tĩ, Kenjēn tóg tỳ hynh
ke han e tĩ, Hāra Kyen nén Kara ěnē
tóg sỹ to jikrén han e tĩ. Pūyg tỳ 1990
Kỹg ja tá, grupo de Arte, Projeto Terra
Rasgada ag tóg Kuygu ag mĩ ha pē tĩ.

Pūyg tỳ hēri ke tūn Kara Kĩ, nén tóg jā
ěnē tóg tỳ ěg tỳ nén ve sóró mū nĩ: Ēg
tỳ nén Kutēnh ke ěnē to jikrén Kĩ, tỳ ūg
jamā kā nén tỳ nĩ ěmē nĩ, Pūyg tỳ nén han
ke jé, mostra *Frestas* tóg Kutē mū, ěg tỳ
nén a svég mū tā to jikrén Kĩ fi tóg munu
nĩ, ūn e ag mĩ fi tóg nón mū, hā tugrūn
ēmā mág tỳ jiji nĩ han fi tóg, tá "Cultura"
Kāki rānhōjā tĩ Kara ag tỳ mogmā jé.

Inspirada por Silvia Cusicanqui, um dos
pilares de *Frestas Trienal de Artes*, e
refletindo sobre o que nos trouxe até aqui,
lembro-me de estar lá, aos doze anos,
impactada por coisas estranhas, nem
sempre bonitas, que ora faziam sorrir, ora
incomodavam e faziam pensar. No final
dos anos 1990, por estas bandas, o projeto
Terra Rasgada marcou uma geração.

Anos depois, essa lembrança abriu
caminho para o desejo de imaginar um
futuro em que as artes e o pensamento
crítico se tornassem também referência
desta terra. Há mais de uma década,
Frestas nasceu com o objetivo de arejar o
pensamento sobre arte contemporânea,
inserir o interior do estado no circuito
artístico e conquistar o reconhecimento,
da cidade e da região, como incubadora
dos mais variados profissionais da cultura.

* Livro jagtā ū: CUSICANQUI, Silvia Rivera.
"Um mundo *ch'ixi* é possível: ensaios de
um presente em crise". Tradução de Sue
Iamamoto. São Paulo: Elefante, 2024. (p. 104)

* CUSICANQUI, Silvia Rivera. "Um mundo
ch'ixi é possível: ensaios de um presente
em crise". Tradução de Sue Iamamoto.
São Paulo: Elefante, 2024. (p. 104)

Vahã: edição tóg ti pãte, ù tỹ han mũ ag tóg êmã piri a hã to tónh ke tũ nĩ, Hãra êg tóg tag tag ki ke pẽ ag mỹ, ha ãjag tỹ nén tó sóro mũ e tó herh ke mũ. Tag hã tugrũn Conselho Territorial tóg vênh ven mũ, hã tá sóg Sesc Sorocaba equipe¹ jagfy jé.

Êgno tá vênh Kĩ, Kĩ tóg êg mỹ hã tĩ êg tỹ nén han jã ênẽ ve Kĩ: Edição tag Kã 25% ag tóg tỹ Sorocaba ki ke nĩ, Kĩ êg tóg, êg tỹ nén han sóro mũ ênẽ tĩ han hã han, Cultura tỹ mog Kãn Kĩ sĩmũ ninh ke ki êg tóg fig mũ. Tỹ tóg nén tỹ jagnẽ Kuyãjãg jafã vênh Kuyãjã jafã nĩ, tag Kĩ êg tỹ nén ki Kanhró, êg tỹ jagnẽ mũ êkén ki Kanhrãn han tóg, Kara Kĩ jagnẽ mũ êkén, ù tãg Kara Kĩ ù tỹ ã mrẽ êg tóg nãtĩ, Kenjẽ tóg nén tỹ ù Kara Kĩ nén ve jã tũ ma Kãtĩ tĩ.

Sorocaba, Kara Kĩ Brasil Kara, tó jã tỹ ù han han he tĩ, nen e Ki êg tũ to “Progresso” he tĩ tag tóg nén ù Kõrẽg ma Kãtĩ tĩ gé, nén jagy tag tỹ nũ mũ ra, ga tag vỹ rũrĩ nĩ, ã tara hãri tóg ke tĩ.

Ailton Krenak tóg ã tỹ êg Kanhrãn Kĩ, nén Kãtĩg ke mũ tóg tỹ nén vênh ke hã to ke tũ nĩ; êg ag tỹ êg Kanhrãn ja, tugrũn êg tóg han ke mũ, tag tỹ tỹ êpy han sa Kĩ êg tóg êg ga, Kara Kĩ êg Kãme ki rũrĩ ke mũ, êg mỹ tóg êg tĩ ke ù vén tĩ gé, Kara Kĩ tóg Kãmũ mũ ù ag tara han ke nĩ gé, Kĩ nén Kara tag tóg han ke hã han nĩ, arte Kãki.

Desta vez, com a bagagem de três trienais, o convite às curadoras veio acompanhado do pedido para que o território estivesse não apenas representado como tema, mas presente com suas próprias vozes. Assim, surgiu o Conselho Territorial, no qual tive a honra de representar a equipe do Sesc Sorocaba.¹

Ao olhar para trás, é bonito ver quantas sementes germinaram: nesta edição, aproximadamente 25% dos artistas incorporados são da região de Sorocaba, reforçando o compromisso de *Frestas* com o território. Seguimos acreditando que a cultura floresce nas trocas, neste terreno fértil, onde o familiar — o que cria identificação e memória — convive com a fricção e o estranhamento que o contato com o desconhecido produz.

Sorocaba, como todo o país, tem sua história marcada por contradições profundas, expressas por uma suposta ideia de civilização — que tantas vezes se confunde com a barbárie. Esse território segue existindo e re-existindo, apesar de suas contradições.

Se o futuro ancestral — construído a partir da sabedoria dos antepassados e não apenas uma visão linear de progresso, como nos lembra Ailton Krenak — é a única possibilidade de futuro possível, caminhar por este trajeto e honrar a terra que ocupamos é fazer das frestas pequenas iluminuras que revelam caminhos possíveis, afirmando as potências que insistem em resistir, nos encontros que a arte proporciona.

¹ Ag jiji ki sóg rãn mũ, sỹ ùn jagfy han tĩ ênĩ ag conselho tag ki: Nilva, Mário, Ana Carolina, e Cibeles. Kara tỹ sóg ù tỹ Sesc Sorocaba ki ke ja ag jagfy rãn mũ gé, Cláudia de Figueiredo fi ki gé, ag jiji Kara ki, ãnh mỹ tĩ hã tĩ he mũ, ag rãnhõjã Kara ki sóg Kanhró nĩ, êg tỹ nén ù mág han sóro mũ ênẽ han ag tóg.

¹ Escrevo, portanto, em nome de cada um que represento neste Conselho: Nilva, Mário, Ana Carolina e Cibeles. Escrevo também em nome daqueles que já passaram pelo Sesc Sorocaba e construíram a história de *Frestas*, em especial Cláudia de Figueiredo. Em nome delas, referencio e reverencio uma rede enorme de trabalhadores da cultura que atuam possibilitando que grandes sonhos se tornem realidade.

Ademir: tag tūgnūg Kan KỸ vākyry tag*

DAIA MOURA E KATIA PENSA BARELLI
CONSELHO TERRITORIAL





No jogo de Angola,
onde magia
acontece, 2025
Mestre Guaraná

DAIA MOURA E KÁTIA PENSA BARELLI
CONSELHO TERRITORIAL

Ademir, homem das
letras e do tambor:
presente!*

Ēg hēri Ken Kĩ Ēg tỹ ũ to há to tónh?
Ēg tỹ to Kófa to nén ũ tó sóró Kĩ hēri
Kenh? Ēg ũn mǎg tỹ ge to ne tónh, tĩ
tỹ Ēg jikre Kāki vūrĩ nĩ mũ ra. Ēg tỹ ti
mỹāg Kanhrān tĩ tóg vere sĩ pē nĩ, to ha
hā tỹ ha hon nĩ. To Kófa he tóg pāg sĩ
nĩ hāra tóg tỹ ha tũ nĩ Ēg tỹ ti to tó jé.

Ademir Barros tóg tỹ nén ũ to Kamén
to Kófa nĩ, ti mǎg tóg poeta Ed. muloto
he tóg; jikrén tĩ, nén ũ tugnỹm tĩ, Kara
Kĩ ti to jé. Ũn sá ag jagfy tóg vōsōn
māg, Sorocaba tá, tĩ rānhōjā tigrũn
ag tóg ti mỹ vĩ ha hán e tĩ, África tá
Kāmũ ja ag Kāme tere Kamēg jé Kĩ, ā
tỹ nén mĩ Kātc mũ tag tỹ tóg, ũn e ag
tỹ, nén han mũ tag tere Kamén mũ.

Nén mũ tỹ tóg vere Ēg mỹ tónh ke nĩ,
vēnhrára tóg vỹ tỹ ti mỹ ke nĩ. Kenjé tóg
tũm mǎg pē nĩ, ag tỹ nén han ke mũ tag
Kā tá, nén ũ tugnỹm mā pĩ tóg nĩ e tē,
Kara Kĩ he hopē, to Kófa ag tóg nén tag
ki Kanhró nātĩ tĩ, Hāra Ēg tóg Kỹn Ēg tỹ
fāōnh ũ Kātā tĩ, tĩ rānhōjā ti tỹ nén han mũ
tóg ti nén Kāmũ mũ ag mỹ há nĩ e tĩ, Kara
Kĩ Ēg Kanhrān tĩ ag vere ag tóg ũn sá ag
jagfy rāsōn Kāmũg tĩ, nén tỹ ag mỹ hā ēnē
ag han mǎn han, ha ha han ag tóg Kā mũ
mũ, quilombolas ag jyna da he ag Ēg ag
tóg Kāmũgēg, Kara Kĩ vējikhe māg han
mǎn mũ jé; Sorocaba tá, São Paulo tá, ti
ha tóg “Cultura” tuckan, Afro Brasileira
tenĩ Kamēg, tĩ rānhōjā tỹ universidade
de Sorocaba tá pũyg tỹ 1990 Kā.

Como descrever alguém que amamos
tanto? Como fazer caber em alguma
palavra o tanto de grandeza que um
mestre pode ter? Quais palavras
poderíamos ofertar para alguém que foi
e seguirá sendo imensidão? Talvez seja
pouco chamá-lo de professor, amigo talvez
seja pessoal demais, mestre é uma alcunha
que se aproxima, mas ainda não dá conta..

Ademir Barros dos Santos foi um grande
griot, era o poeta Ed Mulato, o intelectual,
o pesquisador, o querido malungo.
Militante do movimento negro, com
forte atuação em Sorocaba, Ademir era
reconhecido tanto por suas pesquisas
como por sua militância dedicada à
valorização da história africana e afro-
brasileira, e por seu compromisso com
a educação e com a cultura de matriz
africana. Era um intelectual comprometido
com as causas comunitárias.

Ademir ainda tinha muito a ensinar. Este
texto seria dele, pois foi pilar essencial
no Conselho Territorial desta trienal,
com seu olhar preciso e generoso,
que só os grandes mestres e sábios
possuem. Porém, os caminhos têm
rezos que a razão desconhece, e o
mestre se encantou precocemente.

Sua obra e atuação ajudaram a formar e
inspirar novas gerações de pesquisadores,
ativistas e educadores engajados
com a educação das relações étnico-
raciais, as lutas dos movimentos sociais
negros, as políticas públicas para a arte
e cultura, causas das comunidades
quilombolas e dos povos de terreiro (ou
axé), e da justiça racial em Sorocaba,
mas também no interior paulista. Foi
coordenador da Câmara de Preservação
Cultural do Núcleo de Cultura Afro-
Brasileira (NUCAB) da Universidade de
Sorocaba (UNISO), posição que ocupava
desde o final da década de 1990.

Hāra ēg tỹ ti tỹ ēg mỹ nén nĩm mũ tag to
jikrén mũ ra, tóg ēg mỹ ti to há ag, Kara
Kỹ ti mré Kanhrân mũ ag Kara tỹ ti Kāmên
ha tĩ. Kỹ ēg tóg tag ag Kara tigrũn tĩ tỹ
tỹ nén Kātĩ mũ ēnē tónh ke mũ, Kara ti
tỹ nén han mũ. Gon Kỹ ēg tóg ti tỹ tỹ
ũn fe há nĩ ēnē ki Kanhrân, Kara Kỹ ti tỹ
nén han sóró mũ, Kara Kỹ ti Kātīg ja.

Ti to ke tag tĩ, ti rũn ri ke nĩ, Kara Kỹ
tóg, ti tỹ ĩpē jagma Kātīg jã ēnē to mũ
gé, ti tỹ nén to vênh vênh Kanhrân
ja, ũn sá ag vôn, São Paulo tá, ũn
tara ag, ag tỹ nén han tĩ ēnē tigrũn,
ag tóg vôsôn tĩ Kunã kan ki.

Kỹ tag hã tigrũn ag ēgno tá ag Kāme tóg
ag rũn Kỹ nĩ nĩ, África tá Kātīg tĩ, ag tỹ tỹ
ũ nātĩ tag Kara ki. Ademir vōkyry rân mũ.

Assim, neste momento em que honramos
seu imenso legado, desejamos que
os corações de seus amigos, alunos e
admiradores se abram para enunciar os
termos mais adequados. E é justamente
desses corações que conseguiremos
captar e alcançar, são essas vozes
que nos ajudarão a ter a dimensão do
tanto de atuação e de contribuições.
Sentiremos um pouco da sementeira
alegre, festiva, revolucionária e sempre
teimosa deste grande sorocabano.

Esta homenagem, além de celebrar sua
memória, busca relembrar os caminhos,
as pesquisas e a vida de quem muito
fez pela nossa gente humilde, pelo
povo negro do interior paulista, povo
insubmisso que pela arte e pela cultura,
resiste cotidiana e bravamente "o
que, ao final, permitiu a sobrevivência
dos saberes de matriz africana em
suas diversas formas e nuances".

Ademir, homem das letras, de tambor,
de axé e de amor, presente!

* Daia moura fi tỹ rân ja Kara Kỹ Katia Barelli fi
tỹ rân ja, tóg tỹ Ademir mỹ han ja fag tỹ Ademir
Barros Santos mỹ han ja, Kenjé tóg 4ª edição
mostra Frestas Trienal de Artes Kākã jé, Hāra tóg
pũyg tỹ 2025 Kã tug, ag tỹ Fresta han nātĩ sa.

* Texto escrito por Daia Moura e Katia pensa Barelli
em homenagem ao Ademir Barros dos Santos,
integrante do Conselho Territorial da 4a edição
de Frestas Trienal de Artes e que nos deixou
em 2025, durante a produção da exposição.

Sorocaba tá ga kri jãnjãn mũ...

DAIA MOURA
CONSELHO TERRITORIAL



Cristear Bidas ou
Aqui aterro meu
corpo, 2025

**Lua Kixelô
Cavalcante**

**Sorocaba é terra
de muitos rezos...**

Kỹ ón vĩ tũ vễ, ta ki ga tag kri ã ag
tar nỹtĩgtĩ hãra ã tỹ nén ã ven kỹ to
pétênh ke mũ gé ag tỹ ãjag tỹ ón kỹ
vêmén ja ên kãmén há han ke vễ ã
ag tỹ hã tũ tũgrĩn vênh mág ên.

Kỹ sir, ke há vễ, ga tag vĩ nén tỹ
hên ri ke tỹ jênger mũ, ti tỹ tar nĩ
tag vĩ tỹ nén tỹ vóg há han ke.

Hãra tóg sir sĩnvĩ nĩ kara rĩr nĩ vễ
hãra to jykre vênh mỹ nĩ, ki kanhrãn
ke tũ nĩ. Kỹ sir, kri ki kanhrãn nĩ,
tỹ katy ra kara êpry tag kri tỹ
vênhkápóv ge ra kri mũg há han tĩ.

Jagnê mré ã ag vĩ ãjag tỹ nén han mũ ven
mũ, êmã kãki jiji, vênhrá vãsỹ ke ag tũgrĩn,
ũn pĩr nĩgê vĩ han mũ, ag vễ, kupri kara
vãsỹ ti si ag tỹ nén han ja to funfur ên vĩ
tỹ ka nỹtĩg kỹ rygnĩn tóg ko kỹ kókég mũ.

Uri tóg vóg ke tĩ kara ve há tĩ, kỹ ã ag vĩ
to jagnê to jũgjũ mũ ga tag kri vãsãnsãn
mũ, jagnê jagtar han ja ên tỹ ve há han
ên vễ sir. Kỹ vênhkagta og ke mũ, kỹ
êg tóg câmara municipal ên kãmén mũ
kara ag tỹ tá vêmén ên ve há han mũ,
ag nỹtĩ, ag há, to rãn ja nén ã to kara
ti kavéjé ên vég mũ pã'i ag tỹ nén han
ke vég mũ ãn e ag mỹ. Ki kagtĩg mũ,
ve há han tũ, kórég, jêgry, pã'i ag tóg
vênh han mũ ãjag rãnrãj ên kãmĩ.

Kỹ sir, kanhkã tag krêm ã ag ãn jykre há
ên ag ki kanhrãn mũ. ã ag gygré vĩ ve há
tĩ, vênh kuprĩg há, goj mág vĩ ti kavéjé ên
tĩn kỹ ti si ag jykre tỹ ti ri kén vĩn tĩ kara
to rãn tĩ ãn tar ên, kỹ sir nén venh sór kỹ
kara hã mré vãsãnsãn mũ ã fe krój ja.

Pode parecer que não, porque neste
chão há também a afirmação constante
do poder hegemônico que se lança
numa corrida desesperada em nome de
um equivocado e inglório progresso.

Mas, sim, este chão respira
muitas demandas, e pode se
dizer até que se sustenta pelos
distintos manejos do sagrado.

A encantaria segue soberana e
viva porque permanece envolta em
mistérios, protegida pelos segredos.
Então, há que se crer no bom tanto do
escondido, do silêncio e do cuidado
com que a linguagem do invisível se
manifesta nesses caminhos rachados.

Existe a disputa pela memória que
se evidencia nos monumentos, nos
nomes das ruas, nas letras da história
oficial, escrita sempre pelas mesmas
mãos, masculinas, brancas e cobrindo
o brilho da ancestralidade com páginas
empoeiradas e carcomidas de cupim.

Cada vez mais palpáveis e visíveis, as
disputas seguem à medida que seguimos
avanzando como território de um poder
que oficializa a opressão, a violência e
a barbárie indiscriminadamente. Para
tomar chás de exemplo, recomenda-se
fortemente ir a qualquer sessão da
câmara municipal e observar a linguagem,
a postura, os corpos, o vocabulário
abjeto e a sordidez com que o poder
trata as demandas da maioria que ainda
chamamos de povo. É irresponsável, torpe,
vil, infame, o modo como a autoridade
se organiza e direciona seus regimes.

Mas, debaixo desse mesmo céu outros
afetos se apercebem. Outros sinais
dançam, etéreos, afrontam esse mar de
sordidez e se lançam preenchidos de
sabedoria ancestral e tino de justiça,
aproximando ares de esperança e desejo
de resistir aos corações sensíveis.

Kỹ tóg jǎnjǎn e vygven mǔ, jagně kri jě tĩ, vėnhkuprĩg vėg tũ, ũn há ag mǔ ja vỹ ve há tĩ, tygtar ag nỹtĩ, hǎra ag tóg ũ ag mỹ mē há tĩ ag ěpry ěn han ke mǔ, ken jé ag mũnh ke ěn vỹ mĩ tĩg ke nĩ, ěg tỹ krenkren kỹ vĩrĩn ke jé kara vėnhgrėn kara ũ rǎ mǔ...

Hǎra ũ ag vỹ ga tag kri jagtar mǔ, ũn rǎnrǎj tĩ ag kara ũ ag tỹ placa ri ke nĩ, ěmǎ ve, nėn ěn kutēm ja nĩ ke tũ nĩ kỹ pǎ'i ag tỹ vėnh jykre to vé ké rǎn ja ěn. Ag nén ũ han ja vė, ũ ag mỹ tóg jagy tĩ kurǎ kar ki, rǎnrǎj kỹ rĩr mǔ jé, kỹ sir jǎnjǎn kara nén vĩ kri nĩm ven mǔ. Hǎra ũn e ag tóg sir han pē han sór mǔ gé! Hǎra ěg tỹ hėn ri ke tũ nĩ, ken jé ěg nỹ fag kara ěg kófa tỹ han ja vỹ, fag mré kanhrǎn mág mǔ. Ge ra uri kanhrǎn mũg tĩ.

Hǎra tóg pǎ'i mág ag vĩ mē há tĩ, ag tỹ ěg rĩnrĩr tĩg ke tĩ to vǎsǎnsǎn mǔ, kusǎ ki jǎnjǎn kỹ, vėjėn tỹ kur tỹ mǎn grĩn kỹ nĩ kỹ, goj sǎ rójó han jé ti nĩg mág jé, kyrũ ag to jǎnjǎn mǔ gé, ti si ag jiji jé prěr mǔ, jykre si ag vėnhkagta krǎn ti kỹ, vėnhkej tá jǎnjǎn mǔ gé, kara arruda pē sĩ ger há tỹ ǎ nĩgrėg mǎ tá fig mǔ, ěg kirĩr há han jé kara mē há tĩ ag tỹ jǎnjǎn jé ěg rĩr tĩg to, kỹ sir vėnh kajām mǔ sir. Kỹ ũn kǎgter ja ag vỹ ěpry kri tỹ kruj han ja nĩ, ki kagtĩg e tũ ěg nĩ ěg jagtar ti. Kỹ ěg, João Camargo, mĩ ěkrėg mǔ! Kỹ sir kirĩr há han mǔ kara tỹ nén ũ há nĩ kara to jykrėn ke nĩ. Hǎra tóg krǎn ke nĩ ũ ag tỹ ki ěmē jé kara ki vėnhpitig mǔ ag tỹ tá jun jé.

Os sinais dos muitos rezos lançados, dos pontos cruzados, dos seres invisíveis, das pegadas dos encantados, esses jamais vencidos, seguem soprando em alguns ouvidos atentos as pistas dos caminhos que ainda podemos trilhar, das rotas que ainda podemos seguir, das fugas que ainda podemos ser capazes de empreender para gingar e mandingar e desviar...

Porque os golpes da gente simples dessa terra, da gente trabalhadora e humilde não vem em forma de placa, de avenida, de desmate de floresta ou de canetadas de leis tão absurdas quanto crueis. Os golpes dessa gente, o revide vem na construção de uma lida diária, labuta pela vida mesma, proposição de rezos de insistência e fé. É na teimosia de continuar que se faz a expressão da nossa gente! Revide golpeado, legado de feitiço recitado pela boca das avós e das mães, é assim que a gente aprende. E aprendendo continua.

Ora se do mais alto escalão o que vem é deboche, é escárnio contra a desesperada luta pela vida, nas orações de todas as manhãs, no amarrar dos panos de prato nas marmitas, nos cafés ralos para que dure a semana, no benzer a testa dos mais novos, na repetição do nome das bisavós, nas tradições de semeadura das ervas, na reza nas portas dos cemitérios, nos galhinhos de arruda cheirosa atrás de orelhas, nos pedidos de proteção e nas palavras sussurros de benção e de saúde, é nisso tudo que está a revanche. É reverenciando em silêncio os mortos nas cruzes pelo caminho que nosso brio continua, não esquecemos as injustiças. Nós, como João de Camargo, alembremos! A política de cuidado e de continuidade é sagrada e misteriosa. Necessário é cultivar muita escuta sensível e sonhar imenso para alcançá-la.

Kỹ ěg mŭg tĩ, jyjre kórég kara vĕnh kajām ěg tỹ tar e mŭ, gygré mŭ ta tỹ kutĕ mág han mŭ ra kara kākā rỹ ěn tóg ybysoroc tỹ vĕnhkăpóv han tĩ..
 Kĩ ũn e ag HE he mŭ! Og sór mŭ ga kăggăg ra, ag tỹ kynhme ra, kỹ sir ti si ag tỹ âjag jĕnky kara jĕnky kămén mŭ vĕnhrá ũ ki rán kỹ nỹtĩ, ki tóg sygse kỹ nỹtĩ, văkyr mĕg mŭ kara ěg há venh ke tũ ěn vygvég mŭ tāmĩ sir.
 Jagnĕ mré ag nỹtĩ, nĩgrĕg vỹ ki ěmĕg há han mŭ kara vĕnh făr kri groj ke mŭ ěpry kri kara ěg mỹ HE he kỹ sér pĕ tĩ...!
 Kĩ sir vĕnhkagta og ke mŭ sir kara âjag nŭgnin kirĩr mŭ.
 Nén fy kara patuás.
 Krĩg mré pó vỹ ěpry ta jun ke nĩ fe há ti nĩ kara ki hă han tĩ gé.
 Hăra ver ag prĕr tóg mĕ há tĩ, kỹ vĕnh ven mŭ Salvadora Lopes fĩ vĕ, ag jănĵan ke vĕ gé: ken jĕ ěg văsănsăn kỹ jagtar tũ nĩ!

Kỹ sir ũ ag vỹ nén hynhan mŭ, vĕnh mron ag tĩ kara ag nunh to nén kókov ěn ki kanhrăn mŭ kara ti si ag jykre ki kanhrăn mŭ..
 Ki kagtĩg e tũ ěg nĩ văsỹ ũ ag jŭgĵũ ja kămén mŭ, kăsir kara nén ũ mág han ja, ver nén ũ jagy tĩ mŭ ra. Mỹ sér mŭ ra katotĕ mŭ, tỹ liquidificador ri ke nĩ kara vĕnh kri păgfĩn kỹ nỹtĩ..

Kỹ kyjĕn kură kar ki liquidificador kă nỹtĩ ri ke nĩ, kỹ ũ ag tỹ sir kuprig mŭ ěmă tag nỹtĩ ag, ag tỹ ěg ve kỹ to vĕmén ke mŭ ěg tỹ nỹtĩnh ke ag ven ke mŭ. Hăra ěg tóg kură tag kă ũ ag nyg vĕg mŭ kara văsỹ nĩgăngăn ja nĩgtĩ, signos tóg vĕg tũ nĩgtĩ bússolas kókov, ěg mỹ ěg mŭnh ke ven ke mŭ.

Kỹ kākā vỹ jănkă ror vóg mŭ goj kămén jĕ, ag mŭmĕg mŭ ra, kỹ ta vỹ sir sĭn kỹ kutĕ mŭ vĕnh jĕnger ěn ag nĩĵē ki ră mŭ kyjĕn, kyjĕn ke măn ke mŭ, jĕnger kara tĩ mŭ...

E por aí seguimos, com esses golpes e vinganças e sentidos de bons afetos, danças etéreas afrontosas que nos chegam pelas chuvas e pelo ar quente das rachaduras desta ybysoroc...
 É tempestade de SIM! Muita aguador em terra seca, ainda que com lágrimas, é com bom ânimo que a história segue se contando boca a boca e agora lutando também pelas letras publicadas, pelas linhas costuradas, pelas músicas e corpos proibidos se inscrevendo em espaços que antes eram só de alguns. Há gente unida, ouvidos atentos e pele recebendo o gotejar destas pistas e encantos, e isto SIM é um baita vingar...!
 Permanecer na disputa com goles de chás e umbigos protegidos.
 Sementes e patuás
 Estrelas e pedras apontando caminhos justos de bondade e honestidade.
 Ainda existem vozes ecoando, brados como os de Salvadora Lopes reverberam, também como rezo: melhor viver na luta do que se rastejar como vermes!

Assim a trincheira do povo se faz, banhos de defesa e contas brilhosas que se penduram em pescoços que reconhecem e sabem bem sua ancestralidade...
 Nunca esqueceremos porque somos o resultado de infinitas guerras coloniais, pequenas e grandes vitórias, passos à frente e retrocessos inacreditáveis. Baile de contradições, liquidificador de temporalidades e texturas que se sobrepõem...

Em cada um dos nossos dias sentimos esse liquidificar, pelos gestos dos espaços de poder embranquecidos, pelos olhares do poder que insiste em querer nos dizer qual lugar podemos estar. Também em cada um desses mesmos dias recebemos sorrisos e acenos do passado, os signos do invisível, cintilantes bússolas, se nos apontam como rumo.

O vento que rebate as nossas janelas traz notícias dos rios, que mesmo ameaçados, com gotas de amor-chuva ampliam o sentido e umedecem as narinas para respirar mais uma vez, e mais uma vez e de novo, respira e segue...

Ag tỹ nén kāmén kỹ ve hán tĩ, nén
e vỹ rĩr tĩ kara vāsānsān ěn kāmén
ke mũ. Isỹ arte han vễ. Ēg há han
mũ. Kỹ vễnh kar vỹ ki ěmễg mũ.

Ăjag mỹ isóg kāmén ja tũ nĩ ka jăre tỹ
nén hynhan ja, ga krēm tóg tĩ mũ ag
ěpry ti. Nén tỹ vễnh hă tũ vỹ vễnh mré
nỹtĩ, goj mré nén jêngrê jăvănĥ ke mũ
gé. Mata Atlântica tá ke vễ. PEABIRU
mĩ ěkrég mũ. Jagně ve jé katy tá,
ga krēm, ěpry kri mũg tĩ ră kă tá.
Jăre, ga ũ kri mũg tĩ sir, kỹ nén ũ há
vễ sir. Ken jě ka to nén munmur ěn vỹ
pó fyr tá nỹtĩ vỹ to jănĵăn ke mũ gé!

Os recados nos dizem que é muito
mais de encanto, muito mais de vida
e luta que se faz história. Se faz arte.
Se faz corpo. Saibamos ouvi-los.

E não falei dos escritos que as raízes
das árvores desenham incessantes,
subterraneamente ditam guiança
para a jornada. Espécies distintas se
unindo, sempre buscando água e luz
solar. É de Mata Atlântica. Alembiar
PEABIRU. Fazer encontros silentes,
subterrâneos, caminho de buscar sol.
Raízes avançando solos diferentes,
isso sim é progresso. Porque
broto verdes desviando de rochas
também compõem rezo!

PINTOR
PRETO
TERRITÓRIO
BRANCO



Vô João

Quarente e três
Com sorriso mirabolante e palavras de ouro



5/19/1910

AMARAL, JOÃO DE
AMARAL, JOÃO DE
AMARAL, JOÃO DE

Èg tỳ tóg Kara Kỹ Kātīg to vējikhe

GISLANA MONTE VÁLE
CONSELHO CONEXÕES



S/título, década
de 1970
**Maria Assunção
Ribeiro**

GISLANA MONTE VALE
CONSELHO CONEXÕES

Acesso e acessibilidade como direito

Tag vỹ tỹ vênh Kógun nĩ: ag tỹ quarta edição da mostra “Frestas Trienal de Artes”, ki vênh jón jé. Ēg tỹ to vėjikhe ki ũ tỹ to tá junjun mũ ag tóg vênh hã Kara nãtĩn ke mũ. Vênh Kógun tag tóg tỹ: Jỹ tag Kã jênh ke tag tóg tỹ ĩnh mré ke nĩ gé, ũ tóg ĩnh mỹ ijo han he tũ nĩ, Kara Kỹ ũ tóg ĩnh mỹ nũm tũ nĩ gé. Tỹ ěg hẽ nãtĩ? Tỹ ěg ũ tỹ ũ nãtĩ, Kenjé ěg tóg nén hyn han jã ěnẽ Kãki nãtĩ, vếšókẽ ũg tóg ěg jikrẽ tĩ han tĩ, Ēg tỹ tỹ ũ nãtĩ tag tóg, tỹ ũg há hã mré ke nĩ, tỹ tóg ěg tỹ nén mũ mũ tĩ ũ nĩ gé, Kenjé ěg tóg tỹ ũnĩ ũnĩ he Kara tĩ, ag tỹ tỹ nén nũ mũ, ă ve, ă Kătĩg ja, ă tỹ nén mĩ tĩ, ă kri prũg, tĩ tỹ hên Kã tá Kătĩg jã ěnẽ. Nén tag tóg vếšỹ ũn tĩ, Kỹ tóg tỹ ũg tỹ tỹ nén nãtĩ mũ han tĩ, tỹ tóg ěg Kã nĩ nĩ gé ěg tỹ tỹ ũ nãtĩ tag: ěg ěvãnh, ěg Kynẽ tĩ, ěg ěmẽ Kara Kỹ ũ ag Kĩ gé. ũg mỹ sêũ nãtĩn ke tóg ve Kỹ nĩ gé, Kỹ ũg jikrẽn ki ěg tóg vênh Kãmẽn mỹnh ke tũ nĩ, ũ ag tỹ ěg jogãg tãn jé he Kỹ.

Ēg tỹ nén han jãrãnh ěnẽ fũn'rãm, ke tũ nĩ Kỹ, nén tỹ ěg tóg há han kamũg e mũ ěnẽ tugrũn jagtãra to ke vẽ. Ũri ěg tóg ki Kanhró nãtĩ: tỹ ũ nĩ ke tũ nĩ Kỹ intuiçãõ, vỹ vênh ki ag gem ke nĩ gé, vênh vũ tag tỹ ěg kato tónh ke, vênh ki gem he tag tóg krepo nĩ, Kỹ ěg tóg vênh mỹ mũ si ke nĩ, vênhrãn'rãm ěg tĩ, mỹ sérẽ ěg tĩ, rãnhõjã ěg tĩ, ke tũ nĩ Kỹ ěg nén hyn han tĩ ũ tỹ ěg mỹ ha hyn han he Kỹ.

Ē tỹ vėjikẽ mĩ mũ tag nãgmãn venh há tóg tĩ vẽ, ěg tỹ natureza Kara Kỹ tecnologia tỹ tỹ ũn pini nĩ vênh há tóg tĩ vẽ, ũn e ag tỹ vėjikẽ piri ki vênh mãn, nén tỹ ag mỹ há ěnẽ kato ag tóg tana he jagfỹ ag tóg tara he tĩ, nén tỹ ag mỹ Kéré ěnẽ kato.

Um chamado: participar da construção da quarta edição do *Frestas Trienal de Artes*, pensando acesso e acessibilidade como lugares de ocupação de nossas diversidades e diferenças humanas. O convite também implica ocupar esses espaços como quem exerce um direito, não como favor ou concessão da normatividade compulsória das pessoas ou das instituições. Quem somos nós? Nós somos corpos Def, estamos nas artes e na cultura, produzimos a Cultura Def, a Cultura do Acesso.

Entendemos que a deficiência é apenas uma condição do nosso corpo e se apresenta como um entrecruzar de muitos modos de existir, pois podemos ocupar infinitas possibilidades de gêneros, raças, etnias, classes, geracionalidades e territórios. Identidades diversas que constroem e reconstroem quem somos, atravessadas em nossos corpos pelas deficiências visuais, físicas, intelectuais, auditivas, dentre outras que habitamos. Ocupamos nosso lugar nessa celebração e partilhamos o consenso de que não precisamos inscrever nossas trajetórias em narrativas de superação ou vitimização pelas barreiras e nossos modos de existir.

Nesse tempo, também entendemos que ninguém, seja pessoa, grupo ou instituição, tem o poder de nos incluir ou usar contra nós o conceito arbitrário da inclusão. Essa noção é precária porque reivindica — contra nós — a ideia de que existimos, ocupamos nossos lugares, podemos estar nas escolas, no lazer, ser artistas, trabalhadores, público da cultura porque alguém nos autoriza a estar, ser, fazer.

Kanhgág ag mǝ ājag ga vǝ tǝ ājag ga tǝ
nā he tug nǝ, ũn sá ag mǝ tǝ ājag ũn e
han nātǝ he tug nǝ, Kǝ ěg tǝ tǝ ũ nātǝ tag
mǝ, Kǝ ěg mǝ nén ũ han há vē he tǝg
nǝ, nén ũ han jagy vē he tǝg nǝ gé. Hǎř
ge tǝ nǝ: nén tǝ hēri ke nǝ Kāmēn ke,
Kāgrungran kǝ, vēnh rān'rān kǝ, Kugmǝ
jafā, piso tǝ ěg pǝn tǝ mǝmēg mǝ jafā,
ag to jukūn Kǝ nén hyn han ja, Kara
Kǝ ěg Kanhrān sām tǝ ag to kǝ Kanhró
ag, tag Kara tóg tǝ ěg Kara mǝ há nǝ.

Kara Kǝ tōvānh, ti tǝ han há tǝ Kǝ hā. Ag
tǝ ěg jé Ken Kǝ ěg tóg tag kǝ nātǝ, mostra
Frestas kǝ, ěg tǝ ag mré nén tag ven Kān
jé. ũn e ag tóg jagnē mre rānhōjā tǝ ag tǝ
nén sōmūt ven jé, ag tǝ na ge ge Kǝ han
han há han jé, ěg tǝ nén ven ke mǝ tag kǝ,
ěg tǝ tǝ pais mág kǝ ke nātǝ tag ven jé, ũ tǝ
tag kǝ nātǝ tag ag Kara jé ěg tóg ke mǝ, ũ
tǝ uya Kǝ kamūnh ke mǝ ag, Kara Kǝ ěg jo
kamū ja ag. Ē tǝ ven ke tag kǝ, vēnh Kara
mǝ tóg vāso tǝnh ke mǝ, ěg tǝ nén nātǝ
mǝ ěnē, Kara Kǝ ěg tǝ nén kǝ fig tǝ ěnē.
Ē tǝ nén han tǝ tag tóg tǝ ěg tǝ nǝ,
Kara Kǝ vēnh Kara mǝ, ũ tǝ tǝ ũ ag kǝ
gé, Kara Kǝ ũ tǝ jārānh tǝ ag mǝ.

Queremos pertencer e pertencemos a
um mundo em mudança, onde podem
coexistir a floresta e a inteligência
artificial; onde o humano se aquilomba,
resiste e se insurge contra toda forma
de opressão. Não se arvorem a dizer
aos nossos povos originários que
seus territórios não lhes pertencem! À
nossa população negra, maioria nesse
país, que só podemos ocupar nossos
lugares pelas cotas. Também a nós,
pessoas com deficiência, que o acesso
e a acessibilidade não cabem agora, são
meros recursos assistivos; que a auto,
audiodescrição, língua de sinais, legendas,
rampas, pisos táteis, videolibras, salas de
regulação, programação cultural informada
em formatos diversos e educativo com
formação nesses aspectos ficarão para
depois, um dia, quando for possível.
Atendemos um chamado do *Frestas*,
estamos aqui para, juntas, realizarmos
essa celebração artístico-cultural.

Construímos, a muitas mãos, arte,
boniteza, acessibilidade, pactos
pelas humanidades, cidadanias,
reconhecimentos da elaboração de
que, nesse encontro, somos todas
gentes desse continental país diverso.
Convocamos então para esse lugar
sagrado da arte de pertencimento, os de
hoje, os de amanhã, a nossa ancestralidade
Def por quem nos tomamos, por quem
somos, por quem nos acreditamos.

"Ag tỳ mī kāmūnh ke
Kara ki Kanhró nātī jé,
Ēg tỳ nén han sóró
mū ēnē Kara tỳ ki
Khorō ja tugrūn,
nén Kara tỳ vēnh
Kara mỳ ke nī jé,
Ēg tỳ tỳ nén nātī mū
ēnē há han jé,
Ē tỳ vēnh Kara ki
Kanhró nātī jé,
Ē tỳ tỳ ū nātī tag mỳ,
Grīgre tū ag, rānhōjā
tī ag kī gé, nén Kāme
tó tī ag, jēn pē ag
Kara Kỹ ū ag kī gé.
vēnh rānhōjā e han tī
ag, to jikrén Kỹ, há ki,
Kara Kỹ ēg vēnsānm Kỹ,
ēg tỳ tỳ ū tag, ti Kara
ki, ēg tỳ tỳ nén
nātī mū tag, ēg mū
tag, ēg vēnhmē, Kara
Kỹ to jikrén, tī tỳ
hēri Ken Kỹ ge nī tun e nē?"

(Poema jagtā ū: ā tỳ vēnh Kara
to há nī Kāmē, ū tỳ rān'rān
mū tag fī; vēnhā tag tóg tỳ ū tỳ
to sóró mū ag mỳ ke nī gé.)

"A Cultura seja o nosso lugar,
Dos diversos, dos diferentes,
dos improváveis,
O acesso, a acessibilidade,
A realização do direito pleno,
A democratização real,
Do ser quem somos,
E nos achar nos nossos,
Corpos Def,
Encenantes, dançantes,
trabalhantes,
Palhaçantes, roteirantes,
protagonistas,
Artísticos-culturais,
Afirmados, descritivos,
politicamente,
Defs, na inteireza,
do nosso jeito de,
Ser, viver, sentir, pensar,
Porque não!"

(Trecho extraído do Poema, "Sobre amor
declarado", da mesma autora do texto)

Pontuado para ser lido pelos leitores
de telas



Nén han ke:
Ēpry tÿ jēgnē
ki krÿg ja.

JOANA MARIA
CONSELHO CONEXÕES

Autorretrato em boa
companhia, 2010
Zezinho Lima
(à direita)

JOANA MARIA
CONSELHO CONEXÕES

Curandoria:
caminhos e
confluências



Inna
NOV. 2010

Nego Bispo tỳ ag Kanhrân ja to ke vê 4: edicaso da *Fresta Trienal de Artes "Do caminho um rezo"* Kâki. Nego Bispo tóg tỳ quilombola ti, Kanhrân Kĩ tóg ùn e ag Kanhrân. Ja tóg ti mỳ tỳ nén chapê ti, ag jikre, ùn sanh ag. Kara Kĩ, êg tỳ nén ki Kanhró ênê tỳ jagnê mỳ tũn tũn e ênê. Ti tỳ nén han e mũ tag tóg Komê mág nĩ, ù e pê ag mũ. tóg

Ag tỳ inh mỳ êg mré han nĩ le mũ kã, tỳ ag inh mỳ sỹ êpya a jỹ noghón ri ke ti ùn e ag tỳ jagnê vng ri jé. êg tỳ to jikrén Kĩ "caminho de um rezo" tóg tỳ êg tỳ tĩg jã ù han e ti kãfó nĩ. Êg tỳ tóg tỳ êg vênh Kanhrân nĩ jé, ù ag re ve, ag mré êg tỳ nén ki Kanhró tó, êg jo Kânĩ ag ja ag rĩnkén jagnê tag tóg. tân.

Nego Bispo tóg ù tỳ hũrĩ ke Kã nén e jãm nĩ jã tũ tóg vỹhe Kuprêg Ki Kag tĩg nĩ he ti, ùn e ag tóg veyiké e to jogy ti nĩ he ti. Jêhina tóg êg tỳ Kuprê Tugnỹm mũ hd tóg tiy êg tỳ Kuprêg ke tan nør nũgtê.

Êg tỳ nũn mũ ti mũ tóg tỳ vênhri ke Kara nũnh ke tũ nĩ. Êg tĩg ki tóg e pê nĩ. Êg tĩg ja e tag tóg. êg tỳ vêxãg jỹn han ti, Kara Kĩ jagnê mré Kanhrân.

Veyiké tĩ ênê non Nãmũ Kĩ êg tóg ígpy ù noghón, Kuprêg ag tóg, Kĩ êg tóg ù ag mré nũn Kamũ mũ. Sá Kĩ sỹ *Frestas* Kãka jé Jag Kĩ sóg to vênh Kanhrân mản quilombolas, ag jikre sto, tỳ nén tóéh kí to sóró mũ ki Kanhrân jé, nén Kutênh ke mũ tag Kãki. Êg mũ tóg ti tỳ sóg êg tỳ jagnê vegre Kãn han, Kĩ êg tỳ jagnê vegre tóg tỳ sóg êg tỳ jã jênĩ ke han, êg jikre, Kar Kĩ ig Kuprua, Kĩ gé. Kĩ tóg ùn ag tỳ nén Kutênh ke mũ tag reh bãéh gãnh hã ti, jagma Tugnum, ag tỳ Kuprêg jé, ag tỳ nén mũ mũrk ke ti.

Os pensamentos de Nego Bispo, meu pai, inspiram o tema da 4ª Edição de *Frestas Trienal de Artes: do caminho um rezo*. Quilombola, lavrador, relator de saberes dos povos e das comunidades contracoloniais, em especial, o quilombo, ele andou por vários caminhos e, com um legado germinado na terra, segue fortalecendo a trajetória do nosso povo na ancestralidade.

Ao receber o convite para participar do conselho curatorial desta exposição, compreendi-o como um chamado à curadoria, abrir caminhos e confluenciar com artistas que, a partir dos saberes tradicionais afropindorâmicos, reeditam as artes fazendo delas um lugar para narrar os nossos modos de vida. “Do caminho um rezo” é firmar nossos feitos, nosso sagrado, é entender que precisamos alimentar a ancestralidade, é dialogar com o diverso, é encruzilhada.

Nego Bispo nos ensina que: “quem nunca passou por uma encruzilhada não sabe escolher caminhos”. Para a cosmovisão monoteísta, passar por uma encruzilhada é sinônimo de dificuldades, dilemas e apuros. Ela não compreende que é a diversidade de possibilidades que nos atiza a fazer escolhas, e esse medo — a cosmofofia —, faz crer que há um só caminho, único e verdadeiro. Os caminhos não devem ser iguais, lineares e nem únicos, a encruzilhada é necessária.

E pelos carreiros, na ativação das memórias, somos guiados pela ancestralidade a abrir caminhos, encruzas e assim escolhemos por onde e com quem caminhar.

Assim, para contribuir com *Frestas*, busquei na sabedoria ancestral dos quilombos entender e sentir a mensagem do título escolhido para a exposição, e fiz do e no caminho um rezo e da caminhada uma confluência, alimento para o corpo e para alma. E desejo que neste *Frestas* entrem muitas vidas, as mais diversas possíveis: que entrem, caminhem, abram caminhos!

Mestre Nego
Bispo, 2024
Pérola Santos



Kỹ ẽpry kri,
jãnjãn vẽ frestas
mré, kỹ sir ta vỹ
kutẽ mũ nén ã
fy mrãn ke
mũ, kỹ sễsĩ
ag vỹ vễnh
ven mũ sir.

SHELLA SOUZA E TÁDEU KAINGANG – COLETIVO KÓKIR
CONSELHO CONEXÕES



Cada rio carrega
uma memória,
2026

**Fernando
Velázquez,
Tiriri Rayo**

Do
caminho,
rezo entre
as frestas,
pedindo
que a chuva
caia sobre as
sementes, para
que brotem
pássaros livres

Kỹ Coletivo Kókir vỹ *Frestas* ki rã
mũ - Trienal de Artes vỹ tỹ ù tỹ ã jã tỹ
nén tỹ jar ke ri ke nĩ: tỹ vênhvóg tavĩ tũ
nĩ, vênh ki mẽ, kave ja vễ, vênh kygtãg
ke. Ủ jẽnger ri ke nĩ ti tỹ katy ki prãg tĩ
kara arte han tĩ ẽmã mág tag ki. Kỹ edição
Frestas prýg tỹ 2026 vỹ tỹ ẽg vãsãnsãn
ven ke nĩ, kỹ nén kar hynhan ja, ù rĩr kar
jykre vỹ vênh ven tĩ, pã'i ag ki 7 ke tũ nĩ
kỹ jykre si ẽn kirĩr tĩ, kỹ sir, jykre há ẽn tỹ
tar e tĩ pã'i ag mré. Kỹ ẽg rãnrhãj tag vỹ
Conselho Conexões vỹ tỹ estesiológica
nĩ: ẽg há kãmén, jẽnger, ki ẽmẽ kara to
jykre. Kỹ sir ẽg há tóg vênh jãnjãn vỹ
Frestas mré rãnrhãj mũ. Êpry tag vỹ vênh
ra hã tĩ tũ nĩ, há tũ ti nĩ, hãra nũgnũg tĩ,
vênh kónhgrĩn, êpry ù vỹ nỹtĩ gé, kỹ ẽg
tóg sir ù tĩg kỹ tỹ tĩg vỹ tỹ vãsãn nĩ gé.

Kỹ êpry vỹ tỹ jãnjãn jãfã tĩ, kỹ tóg sir tỹ
vênhkuprĩg vênh mág nĩ gé, pã'i ag kara
ve há ki gé, kỹ ẽg nỹtĩ kara sir ẽmã ki
hynhan kara ùn e ag Sorocaba tá. Kỹ sir
"êpry" vỹ tỹ ri ke tũ nĩ: vênh vóg ke vễ,
vãsy ke ag kuprĩg kara ag tỹ ãjag jykre to
kãmén ja. Ẽmã vỹ éhé nĩ hã kỹ tóg vênh
kujãgã nĩ ùn e ag tỹ, hãra nén hynhan ke
vỹ ti jãre ven mũ Sorocaba tá, kanhgág ag
kara fóg sá ag jykre: "Fyr tỹ sete ti jóg tỹ
João Camargo", Moisés Patrício tũ vễ; kỹ
sir fi jẽ-fĩ ãn Márcia Mura fi, kỹ vênhrá tỹ
os muhuraida kara Quilombo do Caxambu
ag vỹ ti si ag kãgter ja to rãnrhãj mũ, ga
mág ag vỹ vênh kri jẽ mũ, quilombos kara
artistas ag, ẽg mũg há han ke han mũ. Kỹ
ti fyr mĩ to vãsãn mũ, kara Tiriri Rayo fi ki
jẽngrẽg mũ, artista fi tỹ ẽg êpry kri vỹn
ke han, kỹ sir kanhgág ag ùn e tỹ fóg ag
jamã mĩ kãmũ han tĩ. Kỹ tỹ vỹn ke, kókir
ag rãnrhãj vễ, ù ag tỹ vãsãnsãn ja tỹ tũ
e tũ nĩ jẽ. Kỹ vênhrá tag vỹ tãg nĩ, gĩr ag
kanhrãn jãfã kara arte to kãmén tĩ ag, fi
hã vỹ tỹ Alessandra Simões Paiva nĩ:

O coletivo Kókir entra no corpo de
Frestas - Trienal de Artes como quem
abre uma fresta com os dentes: não é
apenas gesto, é ferida, cicatriz, cura. Um
sopro insurgente que morde o silêncio
e transforma a arte em território de
insubmissão. A edição *Frestas* de 2026
criou um espaço que resiste às imposições
externas, onde a criação, a vida e a
memória se manifestam, sem ceder às
hierarquias ou controles tradicionais e, por
isso, carrega uma intensa força poética
e política. Nossa experiência compondo
o Conselho Conexões é estesiológica:
convoca pele, respiração, ouvido e
memória. O corpo inteiro se envolve no
rezo andarilho que *Frestas* propõe. Esse
caminho não é reto, não é pacificado, mas
sinuoso, espiralado, cheio de desvios, e
nos lembra que andar também é resistir.

Fazendo do caminho um rezo,
assumimos uma dimensão espiritual,
política e estética, que transcende
o espaço expositivo e nos inscreve
na paisagem histórica e social de
Sorocaba. Convocar o "caminho" não é
metáfora: é mobilidade, ancestralidade
e oralidade como fundamentos de um
projeto artístico expandido. A amplitude
territorial é explicitada na diversidade
dos participantes da mostra, mas o
gesto curatorial também se enraíza
em Sorocaba, na memória indígena e
africana: *Sete cantos para pai João de
Camargo*, de Moisés Patrício; a instalação-
habitação de Márcia Mura; os muhuraida
e o Quilombo do Caxambu criam espaços
de hospitalidade ancestral, encontro
entre territórios indígenas, quilombos e
artistas, diálogo com o bem-viver. Nas
veredas da retomada, saudamos o brilho
cortante do olhar de Tiriri Rayo, artista que
nos direciona para o caminho da *volta*¹,
anunciando as presenças indígenas no
contexto urbano. A Re-volta, proposta
pelo Kókir, encaminha para a resistência
ao apagamento. Em texto ainda inédito,
nas palavras da professora e crítica
de arte, Alessandra Simões Paiva:

Kỹ "kókir" (kókĩr vê) tĩg há han ke. Kĩ ěg rānhrāj vỹ ěmā tỹ ũ ag jagtar ja kāmén tĩ. Ga ve sór kỹ kókĩr ve, Ken jé tóg e tĩ kara ti si ag jykre ki gé. Ěn hā ki tóg sir ěg rĩr tĩg ke mũ kāmén tĩ, ěg jagrê há, goj vāpry, sēsĩ ag kynkyr, nẽn ag kuprĩg há. Kĩ ěg ve sór mũ, hāra, kỹ Kókĩr vỹ to jykre kāmén mũ: kỹ "tỹ vỹn ke". Kĩ ěg vĩ vỹ ěg jykre si tỹ vỹn ke mũ. Kỹ vāsānsān jé ag tỹ ěg tỹ tũ e sór mũ rá. (Paiva, 2022).

Ěg rĩr tĩ tag vỹ há tĩ, sēsĩ tỹ ěg kākā nĩ vỹ tēmũ, ěg kato kātĩ mũ, to jykren kỹ ěg kānhkā ag vэг mũ.

“Temos ‘kókĩr’ (fome) de bem-viver. Nossa voracidade avança sobre os lugares sequestrados pelo avanço genocida do poder colonizador. É a fome da terra, reverenciada por sua abundância e ancestralidade. É nela que estão impregnadas as reminiscências da vida plena, do gozo da alma, da água pura, do canto dos pássaros, da dádiva das florestas. Nós a queremos de volta, porém, uma volta que deve ser feita à maneira como o próprio Kókĩr definiu: pela ‘re-volta’. O jogo linguístico desvela a urgência do retorno às origens. É por isso que precisamos nos rebelar contra aqueles que tentaram nos exterminar”. (Paiva, 2022)

A vida é expressa em revoada, liberta os pássaros que temos dentro de nós, no encontro conosco e, quem sabe assim, nos ajuda a encontrar nosso bando.

Jävānh ja

Referências

¹O caminho da volta é mencionado por João Pacheco de Oliveira, em referência aos processos de emergência étnica dos indígenas do Nordeste na publicação: *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. João Pacheco de Oliveira (org.). 2ª ed. Contra Capa Livraria / LACED, 2004.

OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2004.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, SP: Mireveja, 2022. 240 p.

The background of the entire page is a photograph of a wooden wall. On the left, there is a solid vertical wooden panel. To its right is a section of the wall with horizontal wooden slats. A vertical strip of screws runs down the center, separating the solid panel from the slatted section. On the far right, a large white graphic element, resembling a stylized letter 'K' or a bracket, is partially visible.

Fricciones
[Fricções], 2022
Luciana
Lamothe



A arte *ch'ixi*: Ēg nātīg pī han, to tar he

EDUARDO SCHWARTZBERG
PESQUISADOR CONVIDADO PARA O CATÁLOGO





Trenzando y
Destrenzando
Identidades
[Trançando e
Destrançando
Identidades], 2026
Colectiva Ch'ixi

EDUARDO SCHWARTZBERG
PESQUISADOR CONVIDADO PARA O CATÁLOGO

A arte em chave *ch'ixi*: resistências e frestas

Jêg tỹ jã tã Kã Kãmũ ag Jêg, ki nãtĩg ve ag jikre tỹ tũ e sóró vê, ù tỹ América ki nãtĩg ve ag, Kana tỹ ag tỹ ù tỹ África tó ùn gẽ Kãmũ mũ ag. Hãna ag tóg ag tỹ ag topẽ ag ki Kag tĩg e han tũ nĩ. Kĩ pesquisador tỹ James Scott¹ nẽn ù tugnỹm nỹm tĩ James Scott tóg, êg tỹ pode kato nẽn han ke tóg e pẽ tĩg tĩ: Kỹn ù ag tóg ãjag tỹ nẽn kui fig tẽ ênã pigue tĩ. Nẽn ù tỹ ag mỹ pagy ra, gua ag tóg ag vatámh tã ãjag tỹ nỹm Kui fig tĩ ênẽ han tĩ.

Ũn Kagitũ e ja ag Kunã itóg tỹ to Ken ha nĩ. Kĩ Bairro da Penha, São Paulo tã, ùn sã ag igre tóg jãnyãn jafã tóg fêg tĩ, jóg tỹ tã tã Kãmũ mũ ênẽ ag tỹ tempo Kã ha vê. Kĩ Kuyã Kara! Ki ag tóg tã jãnjan tĩ: Ũn a ag tóg tã vênh mản Kĩ jãnyãn tĩ, Sũtu ag mỹ kan Kĩ oura ag mỹ Kĩ gé. Kĩ Kunã tũ 2 de nãvêmro de 2025 Kã, a igreya ênẽ tã a jé tóg África tã Kamũ mũ ênẽ ag jé mre t vênh Kuyãjãg mũ, ênẽ Kã nẽn Kutê ja, ùi ke, Kan Kĩ nẽn Kutênh ke tóg jé jagnẽ mrẽ nãtĩ. Tag to ag tóg *ch'ixi*² e tĩ:

¹ SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era, 2000.

² *Ch'ixi* vỹ tỹ vênhvi aimará ki ke nĩ "róróró" he vê ke tũ nĩ kĩ kógjójó. Boliviana Sílvia Rivera, fi tóg vênh vĩ tag kutãn mũ, fi tỹ êg tỹ nẽn vэг tĩ ênẽ tó tó jé, tỹ tóg êg tỹ tỹ nẽn nĩ mũ ênẽ tỹ vênh kujãjãg tó nĩ, hãra êg tỹ nẽn e jãré tag tỹ tũ e kamêg, kanhgág ag jikre mỹrỹ, kara kỹ ù ag jikre kĩ gé, nẽn tag tóg vênh mrẽ vênhmãn tĩ, tỹ tóg nẽn piri tũ nĩ.

Tã tã fóg kãmũ ag tempo kã tóg ge kãtĩg. Sílvia Rivera ai mỹ *ch'ixi* tóg tỹ, vê jikrẽ e tỹ, tỹ vênh ki krom ke, jagnẽ tara han ag tóg tĩ, hêri ke kã vênh ki krag ke jã tó, nẽn ù tãg tỹ. tag tugrĩ êg tóg ag tỹ vênhri ke tũ ra, vênh hã nĩ vэг mũ. Kĩ êg tỹ to kãnhvy han kỹ: nẽn róró to jikrẽn. tug ja tã ve kỹ tóg tỹ vênh ri, ke nĩ ve nĩ, hãra êg tỹ rãhã vэг mỹ ra, tóg kógjójó jãũnĩgtĩ (Rivera, 2010, 2015, 2024).

A extirpação das idolatrias empreendida pelos colonizadores não conseguiu fazer com que os povos então dominados — os habitantes destas terras do *Abya Yala* e as pessoas escravizadas trazidas da África — esquecessem suas divindades e orixás. Como afirma James Scott¹, as formas de resistência são diversas, e a espessura da máscara dependerá da intensidade do poder dominante; no entanto, mesmo nos contextos mais opressivos persistem gestos sutis de resistência.

O dia dos finados é uma evidência palpável dessa continuidade. No bairro da Penha, na zona leste da cidade de São Paulo, encontra-se a Igreja do Rosário dos Homens Pretos, construída no período colonial. Todo primeiro domingo do mês celebra-se ali a missa afro, um momento em que a comunidade negra se reúne para rezar aos santos católicos e aos orixás. Neste dois de novembro de 2025, mais uma vez, os cantos tradicionais do ritual católico foram atravessados pelos ritmos da África diaspórica, dando lugar a uma vivência em que passado, presente e futuro se entrelaçam. Experimentou-se, assim, uma forma de existência *ch'ixi*:²

¹ SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era, 2000.

² *Ch'ixi* é uma palavra aimará que significa “cinza”, “manchado”, e foi conceitualizada pela socióloga boliviana Sílvia Rivera Cusicanqui para compreender não apenas identidades marcadas por uma ancestralidade indígena coexistindo com elementos aculturados, mas também as práticas cotidianas em que se expressam diversas dimensões de pensamento, bem como justaposições sociais e temporais constituídas a partir do fato colonial. O *ch'ixi* é o conceito com o qual Rivera critica noções como hibridismo ou sincretismo — perspectivas que pressupõem fusão ou síntese entre elementos distintos. Ao contrário, o *ch'ixi* designa um espaço onde dois contrários se complementam e se reproduzem mutuamente pela força contenciosa do choque, sem jamais se fundirem em um terceiro. Trata-se, portanto, de um modo de pensar que pode ser entendido também como uma dialética sem síntese. Para explicá-lo de forma didática, Rivera recorre à teoria das cores: o cinza, visto de longe, parece uma única cor; porém, quando o observador se aproxima, percebe que não se trata de um tom uniforme, mas de uma justaposição de pontos pretos e brancos tão próximos entre si que produzem a sensação de um terceiro (Rivera, 2010, 2015, 2024).

tý tóg ěg tý nĕn kui fig tĩ tý vĕnh Kuyājānh
ke tũ nĩ, Kan Kĩ ũ tág han ke tũ, hāra
ěg ru ěg tý nĕn vóg mũ ěnĕ torānh ke
tũ nĩ, ěg tý nĕn Kōsĩ han Kĩ, Kan vĩ Kĩ,
Kara Kĩ nĕn mág hyn han Kĩ, ag jānyān
jafā tá, re ki Bolívia tá ke ag tóg ājag jĕn
pĕ vĕngne he tĩ, Kĩn ag tóg ag nātĩg jā
ěnĕ hā tá ājag tý nĕn han tĩ ũ han tĩ.

Kunā ěnĕ Kā nĕn vĕne he tĩ nĕgũ ag
hā tóg tá jé nĩ ta Khĕm — ũn e han ag
tóg vōrh Kye hāra mũ rũ, Kenjé ag tý to
jikre ki ũ tý Kag tene jā ěnĕ ag Kuprĕg
ag tóg Kunā Kuju ki junjun tĕ, ag tý ag jé
nĩgan vĕ Kara Kĩ ag mĩ mũ ve jé kĩ gé.
Kunā ěnĕ jé. Tá, ag tóg ag tý nĕn'ũn mũ
mũ Kā nĕn³ Ko tĩ ěnĕ Kara tý ag jo ũn tũ.

Vĕnh Kye tóg ag Kāũ tá – Vila Formosa tá
ke tóg tý América katĕna Kā ki lũn mag
Jhan nĩ⁴ – Kunā há tá tũg mĕ hā tĩg tũ ag
tý rũKyny Kynkyn jafā ěnĕ tũ ěnĕ. ěg tý
vākỹu ěnĕ ki ěmĩg mũ mũ na, ĩg tóg ũg
ily ũ tá ten Kĩ nĕn han tĩ ěnĕ tĩ vóg mũ.
Brasilĕo ag tóg ke ma ve sóró mũ, Kara
Kĩ Bolívia tá ke ag mĩ dĕg e tĩ, ag Kven
Ken, ag jānyān, ag jĕn ag Kanhkā ag Kye
rā. Ag ĩn Kāki “Altan” ěnĕ ag tóg ag Kye sa
ge hā mũ mũ, Tá, ag jānyān, Kara Kĩ ag
jé, Kan Kĩ nĕn Korkon tĩg ag, Jĕn Kagĩtũe
mũ vĕnh nũnũt ag tóg jagnĕ mrĕ nātĩ.

Bolívia tá Kunā ta Kā ũ tóg KóKōrĕ jé
tũ nũgtĩ, he tóg ũ tý tá ag mĩ vĕjé ũ
tó mũ ũ, tĩ Kon Kg tĩ to hā tóg tĩ Kara
Kĩ ag mre tá han mũ ũ, ag mĩ há tĩ

a da contradição que não constitui
sincretismo nem hibridismo, mas sim uma
justaposição de tempos, percepções e
sensibilidades que se expressam tanto de
maneira sutil — por meio de sintagmas e
gestos — quanto de forma mais evidente,
como ocorreu nesse ato religioso.

Do lado de fora da igreja, os imigrantes
bolivianos vendem comidas típicas e, em
certas ocasiões, também utilizam esse
espaço para viver suas tradições. Naquele
dia, porém, apenas dois feirantes resistiam
debaixo da chuva, porque a maioria
preferiu ir aos cemitérios se despedir
os espíritos de seus mortos, que haviam
chegado ao meio-dia do dia anterior, sendo
recebidos com altares repletos de pães,
*tantawawas*³ e tudo aquilo que gostavam
de comer ou beber no mundo material.

Em um desses cemitérios — Vila Formosa,
o maior da América Latina — o som
dos *sikus*⁴ podia ser ouvido à distância.
Enquanto caminhávamos seguindo o eco
das melodias, observamos a confluência de
culturas nas diferentes maneiras de sentir
a morte na vida. Os brasileiros olhavam
com curiosidade, e até com assombro,
para os imigrantes bolivianos que bebiam,
cantavam e comiam junto às sepulturas de
seus mortos. Os altares que antes estavam
em suas casas haviam sido levados para
os túmulos de seus familiares falecidos e,
em meio a rezos, cantos, música e bebidas
espirituosas, a vida e a morte conviviam.

“Na Bolívia, este é um dia em que ninguém
fica com fome”, diz um músico que, depois
de rezar, toca algumas melodias. Ele e
seu companheiro de rezo e música são
retribuídos com os alimentos dispostos
na mesa-altar. Os mortos alimentam os

³ *Tantawawa* tóg tý vĕnh naimaná ki ke nĩ “palavra”
nũgne tý tóg han Kĩ nĩ *tanta*, tóg tý pũ tō ge ke nĩ,
wawa tóg tý gũrĩ sĩ to ke nĩ. Kĩ tóg tý pũ tý gũrĩ nĩ ke
nĩ - tĩ Kogná tóg Ken jaronh mĩnh ke mũ ke tũ nĩ Kĩ
ag nũgne ũ, lũ tag hyn han ag tóg tĩ 2 de nāvĕmro Kā,
vĕnh Kagĩtũe ja ag Kunā Kā. Tý tóg Alton ag sĩmrĩn
jafā nĩ ag ũn Kāki Kunā tý 1º de nāvĕmro Kā, ũn
Kāgĩtũe ja ag tý ag to puygsanh ke ki.

⁴ Vākỹny ki fu he jafā na região dos Andes tá.

³ *Tantawawa* é uma palavra composta por dois termos
em aimara: *tanta*, que significa “pão”, e *wawa*, que
significa “bebê”. Trata-se, portanto, de um pão em
forma de bebê, que pode apresentar máscaras
genéricas ou representar pessoas específicas. Essas
figuras são preparadas especialmente para o dia 2 de
novembro, Dia de Todos os Santos, e são utilizadas
para ornamentar os altares montados nos lares no
dia 1º de novembro, quando se recebe o espírito dos
familiares falecidos.

⁴ Instrumentos de viento andinos.



Oitava Marcha Indígena pelo TIPNIS

Eduardo
Schwarzenberg,
2011

Kỹ ag tóg ag mēg rỹēnũ vīn mũ, ũn
Kāgītũe ja ag tóg ũn nēn'nũn ēnē ag
jēn tĩ ag tỹ ag mỹ jājān ēnē tugnỹn,
ēg tỹ jagnē vóg e ton si tóg ke tĩ nĩ.

Kỹ ũn nēgne ag jopny tag tóg tỹ ũn pini
sa, ha Kỹ ũ Kỹ op Kỹ ke re ēnē tóg tỹ og
fē nĩ, Hā Kỹ ũg jũhe tóg tỹ ũn nēn hā nĩ,
tóg tóg te Guarani ā fi Kỹ Guarani fi tóg
ge jé gé ha mē, ēg jikre tóg tỹ ga kri ēg jo
fynh fyny ēnē ni ke nĩ. Hāra ũ tỹ Jagnēh
mũ tĩ mũ ēnē mỹ vjiké tóg vēnh nũfēnh
tĩ. Kỹ ēnē tóg Kanhkā tá jun tũ nũgtĩ.⁵

Ēpny tóg tóg Kuyg jā tũ sa nĩ, Hāra tóg
vēnh Kā pēvó Kỹ vē sỹ ēpny Kōsīn han ke
mũ. Sóg tỹ tā tā Kāmũ ag tempo Kā ũn e
tỹ Kũ kri ēmā nātĩ mũ ag, Kan Kỹ Kāg nē
Kāki ēmā ag tóg jagnē mré vēmén e tĩ,
ag tỹ tỹ jagnē jagnē tug ja tā ēmā ra⁶. Ag
tỹ nēn han e mũ tag tóg tỹ ag nātīg ja tā,
nēn Kan han ke mũ ag tỹ jagtāra tũ nĩ jé.

vivos, que rezam por eles; a reciprocidade
se estende para além do mundo material,
e o caminho se transforma em um só.
Desse modo, o caminho perde seu sentido
terreno e se converte em um rezo.

Os caminhos são sagrados. Como afirma
uma anciã indígena guarani: “o caminho é
espiritual e se materializa na terra como
o trajeto pisado pelos caminhantes. Mas
frente aos ‘abusantes’ que de alguma
forma profanam e ficam desmerecidos de
atingir o além, tal caminho se fecha, como
se fechasse toda oportunidade do homem
em atingir esta dimensão espiritual”.⁵

Assim, os caminhos são infinitos e podem
se ramificar e multiplicar em muitos outros.
Antes da chegada dos colonizadores, os
habitantes das terras altas e das terras
baixas se conectavam por meio de um
complexo sistema denominado “arquipélago
vertical de pisos ecológicos”,⁶ que permitia
o controle simultâneo de diferentes
ecossistemas com o objetivo de garantir o
autoabastecimento e a segurança alimentar.

⁵ ROCHA, Arlêto Pereira. *Os caminhos de Peabiru: história e memória*. 2017. 211 p. Dissertação (mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2017, Maringá, PR. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6181>. Acesso em: 15 set. 2026.

⁶ MURRA, V. John. *Formaciones Económicas del Mundo Andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP.), 1975.

⁵ ROCHA, Arlêto Pereira. *Os caminhos de Peabiru: história e memória*. 2017. 211 p. Dissertação (mestrado em História). Universidade Estadual de Maringá, 2017, Maringá, PR. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6181>. Acesso em: 15 set. 2026.

⁶ MURRA, V. John. *Formaciones Económicas del Mundo Andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP.), 1975.

Hāra Jêg tỹ tã tã Kāmū mū ag tempo
Kā ag tóg êpyr Kōsīn hyn hom jā tag
hā jagma mū e tīgê. Hāra ag tỹ ag vênh
rīko sóro Kỹ ag tóg Kanhgá ag sãnhōjã
jagy han, ag tỹ to jãnka my mág ge
jê, hã tóg ũni tóg ga ki ver tīg tĩ.

Kỹ pã Kajã mág tóg ag tóg êmã Kara tã
Kāmū e tĩ Kỹ jóg ũ ag tóg ta tĩ to êmã tỹ
Sorotata he tĩ han, nẽn Kan ki ag tóg pã
vênh mỹ tag Kutãn e tĩ. Vere êg tóg ũni
ag tỹ tỹ nẽn hyn han e ja ênĩ vóg tĩ.

Kỹ nẽn hyn han e mū tag tóg tã mĩ hã
nũm ke tĩ Brasil Kãkĩ⁷, tóg tỹ tã tã Kāmū
ag tempo Kã, hã Kỹ ũni vê jũhe mág
tugrũn ag tóg vêse tĩ ajag tỹ nẽn han ke
mū Kuprêg tĩ, Kỹ Jêg tỹ tã tã Kāmū ag
tempo Kã, arte Saneca hã tóg Kanhgág
ag Kanhrãn e tĩ católico ki. Kỹ igreja tỹ
Caguanni Kara Kỹ Carabuco tá ke ag tuné
ki ság na tóg tag ren han tũ êmã tỹ La Paz
tã. Tũ Kãgnã tóg êg tỹ nẽn vóg mū ki êg
Kanhrãn mū, Kanhgág ag tỹ sīni tugrũn
Kanhrãn jê, Hāra povo aimará ag mré
Kamū ag ũni povo aimará ag mỹ tĩ nág na
tag tóg nẽn ki ag Kanhrãn mãn tũ nĩ ha,
ag mū tóg sīvi tũ nã tĩ nãtĩ ha, Hāra tóg
tỹ nẽn hã nĩ vê, ajayu⁸ tan ma tóg Kãtīg.

Kỹ ag tỹ tĩ ság na tóg tóg vênh vãgfãn
Kỹ ag tóg ag mỹ tóg hõnh mãn tũ nũgtĩ.
Kỹ igreja tag ag tã tĩ nág na tag ag tóg ki
para nãtīg tĩ, ag tỹ tã gẽnh Kãn Kỹ nẽn
ũ jagy tóg hĩni ke tĩnh ke mū. Museu
ni Kutivê- Tã pã'i mág tóg tóg rējĩhe
han tĩ, hã Kỹ Katug ja tá igreja jãnyãn
jã tag ag tá, Estado tóg rējĩhe han tĩ,
Kara Kỹ, jãnyãn jafã khêm pã'u ag.

Mas foram os colonizadores que
utilizaram esses caminhos — criados
pela necessidade de intercâmbio — para
fins e interesses de acumulação e lucro.
Obrigaram os indígenas dos diferentes
repartimentos a trabalharem na mina
de Potosí para explorar a prata sobre a
qual se ergueu o atual sistema-mundo.

A prata potosina chegou a diferentes
partes do mundo. Os tropeiros que
fundaram Sorocaba tomavam mate em
cuias feitas de prata, e o uso de esporas,
freios, argolas, fivelas, botões, adornos,
bainhas e cabos de faca elaborados com
esse metal era um sinal de distinção.
A prata potosina que se observa nos
diversos ornamentos das igrejas de Itu
também revela o circuito econômico
que conectava a cidade de Potosí às
diferentes regiões do Brasil colonial.⁷

E assim como hoje a hegemonia se sustenta
na construção de deuses terrenos, forjados
pelo capitalismo cognitivo, na época
colonial, a arte barroca atuava como o
instrumento mais eficaz de evangelização
sobre os povos indígenas. As pinturas que
cobrem as paredes das igrejas de Caquiaviri
e Carabuco, no altiplano do departamento
de La Paz dão testemunho dessa estratégia:
imagens que buscavam disciplinar o olhar,
moldar a sensibilidade e traduzir o mundo
indígena para os códigos da cristandade.
Entretanto, para os descendentes aimarás
que moram nas comunidades do lugar,
essas pinturas já não funcionam como
instrumentos de evangelização, tampouco
como simples objetos estéticos, não
possuem “aura”, mas possuem ajayu.⁸

Por isso, os pedidos de empréstimo dessas
pinturas para alimentar megaexposições
de artistas europeus ou de curadores
bolivianos que buscam ascender no circuito
da arte são invariavelmente recusados.
Nessas igrejas, os quadros fazem parte
de uma totalidade que sustenta o
equilíbrio do lugar. Sua retirada poderia

⁷ Realizei uma visita guiada às igrejas de Itu com o
historiador Emerson Ribeiro Castilho, graças ao apoio
do Sesc Sorocaba.

⁸ Palavra de origem aimará que se refere ao espírito,
alma ou força vital

⁷ Realizei uma visita guiada às igrejas de Itu com o
historiador Emerson Ribeiro Castilho, graças ao apoio
do Sesc Sorocaba.

⁸ Palavra de origem aimará que se refere ao espírito,
alma ou força vital

Kỹ ga tóg tã povo aimará ag tóg, ag jĩhe hã mĩ mũ tĩ. jagnẽ mỹ ag tóg nẽn tỹ Kuyg ke nãtĩ tĩ, pã'i mág ag hã jamẽn Kỹ ag tóg nãtĩg tũ nũgtĩ. Ga ênẽ tá ag mỹ sêé, ag vênhringrên, Kara Kỹ êg si ag tỹ nẽn han tĩ, ki ag tóg vênh pẽnĩn Sũtu ag Kãgná vĩn ùm tĩ Kara Kỹ anyo ag ki gé. Tag tugrũn ag jĩhe tóg vênh Kuyg ja Kỹ nũgtĩ, Kỹ tĩ vênh Kuyg ja tag tóg êg tãg Ch'ixi he tĩ tỹ tóg vênh hã Kara tũ nãtĩg tĩ⁹, ke tũ nĩ Kỹ vênh Hã pẽvó.

Ū ag tóg virgem Máua fi mỹ jãnyãn tĩ, Hãra ag tóg fi mỹ vījẽn, Kara Kỹ Kenken ke a vĩn tũ gé, Pachamama¹⁰ fi mỹ. ¹¹Santiago mỹ ag tóg jãnyãn tĩ gé, Hãra ag tóg tovõr tnovã topẽ to hã hãtĩgti gé. Ag tỹ ag jikre si ju nũgfĩnh mũ ra, Kara Kỹ ag tỹ jãnyãn jã jafã tóg hyn han mũ ra, ag tóg Kanhgág ag tỹ ag topẽ ag ki Kag tĩg e han tũ nĩ.

desencadear uma instabilidade capaz de provocar algum tipo de desastre. E, diferentemente dos museus — onde as decisões cabem ao Estado —, nessas igrejas rurais, as decisões são orientadas por um duplo poder: o estatal e, sobretudo, o das autoridades comunitárias.

Nestas terras, os aimarás se erguem como protagonistas de seu próprio presente, vivendo em torno de uma economia popular tecida em redes comunitárias e formas de reciprocidade que operam para além do Estado. Nas festas, a bebedeira e o desenfreio carnal convivem com os anjos e santos representados nas postrimerías dos quadros coloniais, revelando esse palimpsesto social no qual se sobrepõem diferentes camadas que compõem uma sociedade *abigarrada*,⁹ manchada, *ch'ixi*.

Reza-se à Virgem, mas se dá de beber e comer à *Pachamama*¹⁰, reza-se ao Tata Santiago, mas também se venera *Illapa*, o deus do raio. Nem a extirpação de idolatrias, nem a construção de igrejas sobre as *wak'as*¹¹ conseguiram apagar as

⁹ Si se dice que Bolivia es una formación abigarrada es porque en ella no sólo se han superpuesto las épocas económicas (las del uso taxonómico común) sin combinarse demasiado, como si el feudalismo perteneciera a una cultura y el capitalismo a otra y ocurrieran sin embargo en el mismo escenario o como si hubiera un país en el feudalismo y otro en el capitalismo, superpuestos y no combinados sino en poco. Tenemos, por ejemplo, un estrato, el neurálgico, que es el que proviene de la construcción de la agricultura andina o sea de la formación del espacio; tenemos de otra parte (aun si dejamos de lado la forma mitima) el que resulta del epicentro potosino, que es mayor caso de descampesinización colonial: verdaderas densidades temporales mezcladas, no obstante, no sólo, entre sí del modo más variado, sino que también con el particularismo de cada región, porque aquí cada calle es una patria, en un compuesto en el que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y habla todas las lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante de lengua universal de todos. (Zavaleta, 2013, p. 105)

¹⁰ Pachamama significa madre tierra, termino ritual para referirse al cosmos (Rivera, 2010).

¹¹ Lugar sagrado de culto a las divinidades tutelares de un lugar determinado; piedras sagradas que posseen energía. (*Idem.*)

⁹ Si se dice que Bolivia es una formación abigarrada es porque en ella no sólo se han superpuesto las épocas económicas (las del uso taxonómico común) sin combinarse demasiado, como si el feudalismo perteneciera a una cultura y el capitalismo a otra y ocurrieran sin embargo en el mismo escenario o como si hubiera un país en el feudalismo y otro en el capitalismo, superpuestos y no combinados sino en poco. Tenemos, por ejemplo, un estrato, el neurálgico, que es el que proviene de la construcción de la agricultura andina o sea de la formación del espacio; tenemos de otra parte (aun si dejamos de lado la forma mitima) el que resulta del epicentro potosino, que es mayor caso de descampesinización colonial: verdaderas densidades temporales mezcladas, no obstante, no sólo, entre sí del modo más variado, sino que también con el particularismo de cada región, porque aquí cada calle es una patria, en un compuesto en el que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y habla todas las lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante de lengua universal de todos. (Zavaleta, 2013, p. 105)

¹⁰ Pachamama significa madre tierra, termino ritual para referirse al cosmos (Rivera, 2010).

¹¹ Lugar sagrado de culto a las divinidades tutelares de un lugar determinado; piedras sagradas que posseen energía. (*Idem.*)

Ag t̃y ñen kui fig t̃i tag t̃y ag tóg t̃a
t̃a jón t̃u ñi: Católico, ag mré ag tóg
vênh Kuyajãg Kuyãjãg m̃u, ũri m̃y
ham, ag t̃y tóg ñen m̃u m̃u ãn ṽe, ñen
r̃ig ñi tag h̃a to êg ag t̃o êr̃an t̃i.

Igreja Católica ag tóg ag t̃y j̃anyân jaf̃a
hyn han Kanhgág ag m̃y h̃a pa tá, h̃a K̃y
igreja de Rosário, Penha tá, tóg ag m̃y
hap̃e ñi. K̃u kui tóg j̃é, ve hap̃e tá tóg j̃é,
ag t̃y vênh Kuyajãg de m̃u ra ag tóg j̃ug̃ũ
t̃u ñũgt̃i, j̃anyân jaf̃a t̃y T̃u t̃a ñat̃i ag tóg
ke ge t̃i gé. Ag m̃y r̃anhôj̃a t̃i êñe ag, h̃a
tóg ñen han K̃an ña t̃ũgt̃i. Gen K̃y ag t̃y
ñen kui fig t̃i êñe tóg ṽũi ñi e ja ñũgt̃i,
t̃y batólico ag j̃anyân jaf̃a K̃aki ke ja.

Ag t̃y ñen kui fig t̃i êñe h̃a tóg ag tara han
m̃u, ag t̃y vên p̃e han e t̃u ra, K̃y ũni, ag
tóg ve h̃a han m̃ũg t̃u gé, ũ ag tóg ñen
tog t̃y vênhmág han m̃an sóró m̃u, ũn pini
ag tóg tóy vênh m̃an K̃y ñen dag t̃i han t̃i
gé, ag t̃y Kanhgág ag t̃y han ñen han t̃i
ven ven t̃i K̃y, ũn s̃a ag Kara K̃y Kunara
t̃a K̃am̃u m̃u ag, ṽary tóg t̃y ñen k̃u e t̃e.

Ũi, Museu Histórico de Sore Sorocaba
t̃a, Kanhgág ag K̃ame h̃a ven ag tóg t̃i,
ga t̃oe t̃y p̃ũnk̃y hyg h̃a tugr̃ũn, t̃u ñũgt̃i
t̃y 1.500 j̃é, Kuyag au ũ niko ag t̃y Kuru
ki K̃agná hyn han e ja tugr̃ũn ki gé. Ag
t̃y hyn han j̃a tag ki Kanhgág ag tóg kui
t̃i ṽe t̃i ge t̃i K̃ak̃a ṽeg t̃u êg tóg ñũgt̃i,
j̃eg ag t̃y ag kui a ṽũrin ke ri ke tóg ñi,
museu t̃ũg ja tá êg tóg ñen t̃y, ag to tó
m̃u ũ vóg t̃u ñũgt̃i, ge tóg ñi gé. I TU tá,
m̃u tóg êkén jagy t̃ig t̃i, ũn sa ag t̃y êm̃a
êñe nim ja ve, Kenj̃é ken j̃é ag tóg ag m̃u
êkég t̃u ñũgt̃i, ag j̃anyân jaf̃a t̃i K̃am̃u h̃a.

Artista Dona Lúcia Maria de Oliveira,
Sorocaba tá êm̃a fi tóg ag K̃agná hyn
han t̃i, eixas ag mré h̃a. Fi r̃anhôj̃a
tugr̃ũn, Kara K̃y fi t̃y han ja tugr̃ũn, fi
tóg, fi t̃y ñen ki Kanhró, Kara K̃y ñen
m̃i K̃at̃i m̃u, tugr̃ũn ven ṽĩn m̃u.

divindades indígenas: esses outros deuses
não foram rejeitados, mas assimilados, e
hoje fazem parte de uma religiosidade *ch'ixi*.

A Igreja Católica construiu templos sobre
lugares sagrados. Por isso, a Igreja do
Rosário, no bairro da Penha, é uma *wak'á*:
espaço sagrado situado no alto, visível
desde diferentes pontos. Essa forma de
justaposição de deuses e de resistência
sutil também se manifestou nas igrejas
coloniais de Itu. Ali, a disposição dos
santos católicos nos altares não obedeceu
apenas a critérios eclesiais; quem
colocava essas imagens eram pessoas
escravizadas, e foram elas que as
organizaram segundo o simbolismo de
seus orixás, reinscrevendo no altar católico
a matriz espiritual que traziam consigo.

Essa ousadia da resistência nos revela
as frestas pelas quais os ancestrais
enfrentaram o opressor, mesmo quando
só podiam fazê-lo no plano simbólico.
E hoje, é por meio dessas mesmas
frestas que nasce também o caminho da
resistência, procurando alargá-las ainda
mais. Desde a micropolítica dos grupos
e coletivos de autogestão anarquista
até as exposições que buscam quebrar
o mito da arte e ampliar suas fronteiras,
impulsionando a presença de artistas
indígenas, negros e imigrantes.

Atualmente, no Museu Histórico de
Sorocaba, o passado indígena está
representado por urnas funerárias e
vasilhas de cerâmica de mais de 1.500
anos e por pinturas encomendadas pela
elite sorocabana, onde os indígenas
aparecem sem rosto e sob o domínio do
“homem branco”. Do lado de fora, nas ruas
de Sorocaba, essa presença está ausente.
O mesmo ocorre em Itu: é difícil imaginar
o passado de uma cidade construída por
pessoas negras quando, hoje, seus corpos já
não ocupam essas praças nem essas igrejas.

No entanto, o coração se reconforta ao
conhecer uma pessoa e artista como
dona Lúcia Maria de Oliveira que, em um
bairro afastado do centro de Sorocaba,
criou suas três filhas e, com as mesmas
mãos, deu vida aos personagens que
representam o imaginário popular da
sociedade brasileira e o universo dos orixás.

Nén tag vỹ vênhrenren Ken jé ĩnh nén ũ han ke nĩ é he fi tóg: nén tỹ ĩnh ki Kutē tĩ tag, Kāgē; ũ tỹ to vāsóm mũ, Kan Kĩ ũn ki hã tĩ mũ tóg, vênhá tĩ jũn vãm hã han tĩ, tỹ ag tóg vênh Kanhkā ri ki Kan nātĩ, Kara Kĩ vênhrânhrājā; ũ tỹ nén tag vóg tũ nũ mũ tóg tãgno tã po jég tũ, Kenjé ag tỹ nén tũnh ke mũ hã tóg tũ tĩgē.

Fi tĩ tỹ nén han jã tag tugnỹm mũ ra tóg ge nĩ: jãnka ag to my tugrũn ke tũ vē, Kara Kĩ fi tỹ tỹ vênhnũm sóró tũ vē, Hãra fi tỹ ã tóg nén jãgti jã ênē han vē, nén tỹ ã fe Kākā rũ ênē.

Fi tũn han ke tóg nĩ Artista mexicano Pedro Linares López tũ tĩ. Tō tóg tón ki tóg tó tĩ tỹ vênh pēti ki tóg nén vênhmỹ ag vũgnóg he ja nĩ he tóg, pēnpĩrē a Kĩ ag tóg alebrijes e he e ja nũgtĩ. Tĩ tỹ vũrĩ Kĩ tóg pépũ tỹ tĩ tỹ nén jãgti jã jên ag tỹ Kāgná hyn han. Kĩ alebrijes ag tóg tỹ vênh vên mũ nũgē, Kĩ ũg tỹ nén to jikrén mũ tóg êg tỹ nén vóg mũ hã nĩ. Tag ki nén to tó mũ vỹ *ch'ixi* rar nĩ gé. Ag rike tóg nũgē Artista Aimará Víctor Zapana tũ tĩ, Rym Kāgná vên tóg mũ, nén tugnỹm tĩ tóg Silvia Rivera fi mỹ, tỹ tóg mũ ũ ag ri ke nũ tỹ tóg *ch'ixi* nũgē, ge nĩ ke tũ tóg nĩ, Hãra tóg ge nĩ ke nũgē: tỹ tóg Kynhmỹ ke tũ nĩ, Kara Kĩ êprā ki gé, Kupri Kara tũ tóg nĩ, Kara Kĩ sá tũ, tỹ tóg nén tag Kara nĩ.

Nén vênhmỹ tóg ag Kutān tĩ: Ũn sá Kara Kĩ Kanhgág ag tóg ag mỹ tỹ ũn vênhmỹ nātĩg tĩ. Ag tỹ tã tã hã nātĩ nātĩ Kĩ ag tóg ag tỹ vênh Kutān he ũgtĩ, ag tỹ ag to gren ke Kĩ, ag mỹ ag tóg ha mũrỹg he sóró tĩ¹², Hãra ag tỹ to grên ke han Kĩ ag tóg, ag tỹ he han sóró tĩ. Hãra ge as povo tag Kāme tóg tỹ tĩ: jã sá ag jagtāra jã tó ag to tē tĩ,

Em suas mãos, o papel adquiriu forma, nome e história. Suas figuras nascem da necessidade e são produto de seu tempo, como se cada uma carregasse um fragmento da trajetória de sua criadora. “Cada uma surgiu de uma necessidade, de um momento específico”, explica a artista. E, como na vida, quem se esforçou e teve aquela quota de sorte necessária chegou a ser professor(a) ou doutor(a), a formar uma família; enquanto quem não conseguiu ficou pelo caminho, às vezes até mesmo sem roupa para vestir.

Essa relação com suas obras revela novamente esse modo de caminho que impulsiona a criar não pelo valor de troca nem pela moda, mas pela simples urgência de dar forma aos sonhos, aos desejos e às necessidades do espírito.

De uma sorte parecida surgiram os alebrijes do mexicano Pedro Linares López, quando, em um sonho, apareceram-lhe estranhas criaturas que gritavam essa singular palavra. A partir do papelão, Linares materializou essas figuras oníricas enraizadas no mundo animal. Os alebrijes tornaram-se assim uma alegoria do realismo mágico que caracteriza nossa forma de habitar esta parte do mundo, onde a dimensão simbólica não é menor que a material, mas sempre a complementa. Do mesmo modo, da arte surgiu a alegoria do *ch'ixi* quando o artista aimará Víctor Zapana presenteou a Silvia Rivera com a escultura de uma serpente e lhe explicou que este, como outros animais, é *ch'ixi*, porque são entidades indeterminadas: não são nem de cima nem de baixo, não são nem brancas nem negras, são as duas coisas ao mesmo tempo.

O que está vivo incomoda: o corpo negro, o corpo indígena incomoda. Se está longe, é ignorado; se está perto, tenta-se espantá-lo; e, se chega a te tocar, é eliminado.¹² No entanto, recorre-se ao sujeito mítico — o do escravizado, o do colonizado — para ascender ao poder, para governar ou para alimentar a

¹² Ag ty nén to rânhrājā jã ênē to sóg jikrén tĩ José Gutiérrez rânhrājā já coletiva *ch'ixi* ag mré Ke ũ nén ũ kãgrá Ven Ky tóg to kãmén e tĩ, êg ty ty vênhrân'rân tĩ kã sociologia kí.

¹² Penso naquela ideia trabalhada em um texto por José Gutiérrez, parceiro da *Colectiva Ch'ixi*, que utiliza a imagem da mosca como metáfora do cholo, quando ainda éramos estudantes de sociologia da imagem.

Kara Kĩ povo tỹ ājag ga Ken mũ ēnē ag,
Hāra ag tóg tog han tĩ ag tỹ Kanhró nātĩ
ve nĩ sóró Kĩ, ag tỹ, tỹ ũn mág nātĩ sóró
Kĩ, Tag tugrũn, ũn e ag tóg Krónhkrónh
ke tĩ: vênh Vũ tỹ, tỹ nén tũ ēnē mē to ag
tóg vênhmág tĩ, ag tỹ nén tó ke mō ēnē,
ag tỹ vênh hā Kara ēg nātĩ he mũ ra,
Hāra nén tag tóg ũn pini ag hā mỹ jun tĩ.

Hāra ge ra, ēg ag jiké tóg von tana
pē nũgtĩ, hā tóg ēg tara han tĩ, ũ
tóg nén tag tỹ ēg nũgā Kununh ke
tũ nĩ, Kataris, alebrijes Kara *Ch'ixi*
ag mré, nén e jy ũg tóg nón mũ nĩ,
ũ e ag tỹ ēg mỹ tũg sóró mũ ra.

Jāvānh ja

MERCADO, René. *nāvēmro Kā povo ag*. In:
MERCADO, René Zavaleta ag. tỹ 1975 a 1984 *Hā
vānvām ja*. Editora: Plural Bolívia, 2013.

MURRA, V. John. *ag tỹ nén tugrũn jānka my han tĩ*.
Instituto de Estudios Peruanos: Lima, 1975.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia *fi Kara Kĩ ũ ag. nén si
nātĩg jafā* Rainha Sofia: Madri, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *ja jikhen Kara Kĩ han to
jikre* 1ª edição. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *nén han ke to jikre*.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *ga tỹ Ch'ixi vỹ hā nĩ*.
Han ke São Paulo: Elefante, 2024.

ROCHA, Arléto Pereira. *Peabiru ta Ēpy: Kāme Kara Kĩ
jikre*. 2017. 211 p. Dissertação (Mestrado em História).
Universidade de Maringá, 2017, Maringá-PR.
Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/618>. Acesso em: 15 set. 2026.

SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la
resistencia*. México: Era, 2000.

academia com novos conceitos que logo
se tornam moda intelectual ou artística.

Daí nasce um cansaço profundo: dos
discursos vazios, das palavras da moda,
das exposições decoloniais financiadas
por bancos, das redes prebendais
da arte e de seus monopólios.

E, ainda assim, os mortos estão cada vez
mais vivos. Sua memória nos alimenta
e é a única coisa que não podem nos
arrancar. E entre Kataris, Alebrijes e
coletivos de arte e de ação anarko-*ch'ixi*,
vamos expandido essas frestas, esses
caminhos sagrados que nos permitam
derrubar os pequenos impérios da arte, da
academia e de tudo aquilo que constitui
a burocracia institucional — agora cada
vez mais tecnológica — criada com o
único propósito de nos fazer calar.

Referências

MERCADO, René. “Las masas en noviembre”.
In: MERCADO, René Zavaleta, *Ensayos
1975 1984*. Ed. Bolívia: Plural, 2013.

MURRA, V. John. *Formaciones Económicas
del Mundo Andino*. Lima: Instituto de
Estudios Peruanos (IEP.), 1975.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. et al. *Principio Potosí
Reverso*. Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax
utiwa. Una reflexión sobre prácticas
y discursos descolonizadores*. 1 ed.
Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la Imagen:
miradas ch'ixi desde la historia andina*. 1 ed.- Ciudad
Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Um mundo
ch'ixi é possível. Ensaio de um presente
em crise*. São Paulo: Elefante, 2024.

ROCHA, Arléto Pereira. *Os caminhos de Peabiru:
história e memória*. 2017. 211 p. Dissertação (mestrado
em História). Universidade Estadual de Maringá, 2017,
Maringá, PR. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6181>. Acesso em: 15 set. 2026.

SCOTT, James. *Los dominados y el arte
de la resistencia*. México: Era, 2000.

Antônio Bispo dos
Santos vī nágra Kāme.
tito ag (Nêgo Bispo)
he tī gé.

Acervo Nêgo
Bispo: vivas a
ancestralidade,
2025

Acervo Nêgo
Bispo



Transcrições de áudios de Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo)

JAGNĚ VE, JAGNĚ MRE MŮ KAYA

00:00:00,000 → 00:01:09,599

Ůn e ag tȳ jagně vgre Kȳ mā ja pini han
jagně mŭ ja ěně hā han, tȳ tóg ge nĩ.
Vĕnh vĩ tag to sóg hapě nĩ, Kenjé ěg
mŭ tag Kara tóg tȳ jagně venh ke nĩ ũ
ag mré, sȳ ũ ag tȳ jagně mré ha Kara
tag tó sóró Kȳ sóg vĕnh-vĩ tag tó tĩ.
Vĕnh vĩ tag tó mĕ han ěg tĩ: tĩ ve inh,
tĩ venh ke tũ ki, hāra tóg tȳ tóg tũ nĩ,
jagně ve ěg ag tȳ mŭ tag ki, Kenjé ag
tȳ mŭ tā nĩ ra ag tóg jagně vĕnh ke tĩ
nĩ vĕ, hā tȳ tóg hĕmŭ Kā he tũ tĩ.
Inh mȳ hā tĩn jé he Kȳ: ěg tóg nén e pigju
mŭ, ěg tȳ to Kômĕn ke tũ xā nĩ tũ tóg
nĩ, ěg tȳ nén mŭ tóg kĩ mŭ, Kara nén ve
ja gy, Hāra ěg tȳ jagně Krĭn ha he tag
tóg Kȳ, ki hā ěg tóg vŏn mŭ. Ě rĭn'vārĩ
mān Kȳ nén tóg ke Kutĕ tĩ, ěg tȳ jagně
rĩ ke tũ pĩ nātĩ e mŭ ra, nén ũ ki ag tóg
vĕnh rĩ ke nātĕ, Kȳ nén sĭmŭ tũ tóg ge
nĩ, ũ ag tȳ ag tóg veso ũ ag Kamĕn tĩ.

00:01:09,739 → 00:01:38,140

Ěg tȳ jagně to Grĕngrĕn ke jé: tȳ ā tóg
ũ nĩ, tȳ ā tóg vĕnh ve Kara nŭnh ke mŭ,
nātġ ja Kara, Hĕmŭ Kā ā hȳny sȳ nén
tó Kara ki fig tũ nĩ, Hara ā tȳ nén to ha
ũ hŭm inh vĩ to ha ũ hȳny kā nĩ e mŭ.
Nĭm tag to sóg tó pĕnjĕg mŭ, ěg tȳ
nén to tó nātĩ mŭ tag mré nātĩ ũ ag.

A GRANDEZA DA CONFLUÊNCIA

00:00:00,000 → 00:01:09,599

A confluência é o encontro de vidas
que se movimentam em direções
parecidas, simplesmente isso. O termo
de confluência, ele foi reeditado, porque
toda a vida se falou em confluência. Eu
só reeditei, eu trouxe para as relações.
Porque, quando você diz: "Eu encontrei
fulano por coincidência". Pô, como
assim? Vocês se encontraram porque
vocês estavam andando. Se vocês não
estivessem andando, vocês não se
encontravam, então não tem coincidência.
Quando você discute a coincidência,
você tá escondendo a origem dos
acontecimentos. Você tá negando a
autoria dos acontecimentos, você tá
colocando para o destino, para o mundo
dos milagres. E quando você discute a
confluência, aí sim, você tá apresentando
a origem dos acontecimentos, a autoria
dos acontecimentos, o motivo dos
acontecimentos. Então, todas as pessoas,
por mais diferentes que elas sejam,
elas têm um ponto em comum. Então, a
grandeza da confluência é essa, porque
ela... ela vai aproximando as pessoas.

00:01:09,739 → 00:01:38,140

Aproximando... Você é uma pessoa de
pele amarelada e têm muitas coisas
que eu falo que você não gosta, mas
tem uma que você gosta. Aí, quando eu
percebo que você gostou daquela, aí
eu vou trazer tudo o que está ao redor
daquilo que você gostou. E aí, a gente
pode, ao invés de ter um conflito, ter
uma confluência. Eu costumo dizer que
a confluência é a arte de transformar os
conflitos, as divergências, em diversidade.

QUILOMBOLAS AG TỠ NÉN MŨ MŨ KĀME

Tỳmer ag Kynkyry Kara KỠ ag jé

Samba, tỳ ritmo tara nĩ, ẽg tỳ nén han mŭ tag Kara tag tóg tỳ ẽg tỳ nén mĩ mŭ tag nĩ. Tỳ tag nén vène hen ke han ke tũ nĩ, hã KỠ tóg tỳ Cultura tavi tũ nĩnh ke tũ nĩ vê, hãra vĩnh vŭ tag vŭ tỳ fêg tỳ tã tã Kāmũ ag tempo Kã ke nĩ, tỳ tóg jãnka my măn jafã ta ũ nĩ, Vāsỹ tóg tỳ ũn e ag tỳ nén han tĩ ẽnẽ tavi, Tavi to ke nũgtẽ vê, Kara KỠ vê jé to. Ế mŭ, jãnyãn Kara KỠ, mŭ tag, vŭ tỳ mŭ ri ke nĩ. Kunã Kara vŭ tỳ ũn piri piri nĩ, pagnẽ kã tóg pẽvô tũ nĩ.

Tỳmer ag Kynkyry Kara KỠ ag jé

GA VĨ NĨM TỈ, KARA KỠ TỈ TO VĨ TỈ

00:00:00,259 → 00:00:07,879

Vêmên vŭ, to grẽn kẽ, ag jé kẽ. Nĩm han ton tũ vê, ke tũ nĩ KỠ tỳ Ken KỠ nĩ ẽnẽ hã ki ton tởrãnh, vŭ tag mrẽ jé nĩ.

00:00:07,879 → 00:00:29,219

Ki vŭrĩ? Võnh vŭ ẽg tỳ Ki vŭrĩ Kanĩg tũ nĩ, ẽg tỳ ki hã tó KỠ ti hã tóg ẽg Ki vŭrĩ tĩ. Nén ũ tỳ ũn ke mã pẽ ẽg tóg nĩ, ẽg jẽhỹn tóg tĩ, mrẽ ẽg tóg vênh Kuyãjãg tĩ, ũ tã tóg ha nĩ mŭ, jãro ẽg tóg ũ tã ki vŭrĩ Ken ke mŭ.

00:00:29,219 → 00:00:48,739

Nén Kara tag vŭ tỳ ẽg tỳ nén han mŭ mỹ he nĩ, ẽg tỳ han KỠ: ga vŭ ẽg mỹ ven tĩ, ẽg tỳ nén mŭ tóg to ke vê, ũn sanh ag tóg ăjag tỳ vŭ KỠ, ũ tỳ mãng tó ẽnẽ vŭ tỳ vỹn Kenh ke nũgtĩ, Ầ tỳ môn Kara KỠ, tỳ vỹn ke tũ nĩ KỠ tóg tũ enh ke mŭ.

00:00:48,739 → 00:01:12,860

Han hapẽ tóg tĩ: nén ũ môn Kara KỠ, tỳ vỹn ke tũ, tỳ tóg, ũn e ag tóg jẽmẽg tĩ e Vāsỹ p tag ki gosô tóg tug tũ nũgtĩ, hãra hẽri Ken KỠ ti tỳ tã e nê ha? Kato tón tĩ: môn Kara KỠ ag tóg tỳ vỹn ke tũ nĩ, ge vê: ầ tỳ môn KỠ, tỳ vỹn ke mŭ, ga vŭ ẽg mỹ nĩm tũ e tũ nũgtĩ, KỠ tóg tũ enh ke tũ nĩ, sỹ vŭnh tóg ge nĩ.

00:01:12,860 → 00:01:24,059

Tag vŭ tỳ sỹ ăjag mỹ to tó nĩ, to tó han pẽ han KỠ tóg nĩ, ga tóg ẽg mỹ nĩm tĩ, hãra tóg ẽg tỳ Ki vŭrĩ jãrãnh mŭ, ầ tỳ Ki vŭrĩ tũ nĩ KỠ Kara KỠ, tỳ vỹn ke tũ nũgtĩ.

MODOS DE VIDA QUILOMBOLA

[som de tambor e cantoria]

O samba, os batuques, tudo isso que é feito por nós são modos de vida e não deve mesmo ser mercantilizado, e nem deve mesmo ser chamado de cultura, porque cultura é um elemento colonialista, mercantilista. Cultura é uma coisa do povo bíblico, do povo euro. O nosso povo vive cantando e canta vivendo. O nosso povo vive dançando e dança vivendo. O nosso povo não separa a vida das cantigas.

[som de tambor e cantoria]

A TERRA DÁ, A TERRA QUER

00:00:00,259 → 00:00:07,879

Se relacione... se relacione com o ambiente, se relacione. Não é preservar, é relacionar.

00:00:07,879 → 00:00:29,219

Preservar? O ambiente não precisa dos nossos cuidados não, o ambiente é quem cuida de nós. A gente tem essa mania de reverter as coisas. O ambiente cuida de nós e nós nos relacionamos com o ambiente, como todas as relações têm, né, efeitos e defeitos.

00:00:29,219 → 00:00:48,739

As nossas relações também têm. Então, quando a gente diz: "A terra dá, a terra quer", a gente diz assim: "Se relacione", porque a mesma geração... a vó dizia: "A vasilha de dar é a mesma de receber", se você só tira e não bota, acaba.

00:00:48,739 → 00:01:12,860

É tão simples, né? Tirou e não botou? Acabou. Aí, às vezes, a pessoa pergunta: "Por que que em região tal não faltava água e agora tá faltando?" Ora, tirou e não botou. Simplesmente, tirou e não botou. Porque se tirar e botar, se for a terra dá, a terra quer, não vai faltar. Então, é assim que eu sinto, né?

00:01:12,860 → 00:01:24,059

Essa... essa mensagem, é assim que eu sinto esse alerta. Que, na verdade, esse é um alerta. A terra dá, a terra quer. Se você não der, a terra também não dá.

GOGÉ TỠ KANHKĀ TÁ KĀTĪG

00:00:00,000 → 00:00:36,279

Ne vỹ tỹ Transfluência nĩ? Jỹ Kanhgág
ã ĩ mré vĩmén Kỹ ĩ fi tag ĩnh mỹ?
Nego Bispo he mũ, Jỹ quilombola ag
to ki Kanhrân mản ha ti tĩg ti, hára sóg
vn vĩnh só ki Kanhră hă tũ nũgtĩ gé.
Kỹ sóg: ĩnh ki tĩ chări ke nĩ gé. Jỹ âjag
to ki Kanhró vĩnh ha ti tĩg ti gé, hára sóg
vn vĩnh só ki Kanhră hă tũ nũgtĩ gé.
Kỹ fi tóg ĩnh mỹ: Kỹ ũg hêri Ken Kỹ Kună
ũ Kă tag ti han? Hára ta tóg Kutê nă ti. Ênĩ
Kă sóg Rio de Janeiro tó ĩnh nêgínê ũ ĩn tâ
nĩ Kỹ fi mré vĩmén nĩ sóg, ta vỹ Kutê nă ti
ênên ka, Kỹ fi tag ĩnh mỹ? Nego Bispo Kỹ
êg hêri Ken Kỹ tag ti han he mũ? Kỹ sêg
ki Kanhró e mũ. Ta Ta Kutê vỹ ĩnh mỹ tó!

00:00:36,279 → 00:01:39,839

Havé, Tá tigrũn nỹ tag han, Kanhkă góg
ag tigrũn, goso Têjé, mỹn foana fi tỹ nêñ
tô e jă ênê, Kanhkă tá goso ri ke fi ti, to
fi tỹ goso yodab he ti, Kanhkă tá goso,
Kanhkă gog ag goso. Kỹ fi tóg ĩnh mỹ:
"Havé ke Kỹ" Kỹ sóg fi mỹ: Havé, mũjé
goso São Francisco tugnỹm jé, tỹ tóg
goso gnĩ sa, goso tỹ nile tá tóg junjun ti, tỹ
tóg goso gnĩ năti gé, Kỹ hêri Ken Kỹ goso
Kajă tỹ Kuyu Kă sa ra, Hêri Ken Kỹ gog
tag ki goso gnĩ ag tỹ África ta goso gre
ag Kri jêñh mũ e nũg ti. Kanhkă góg ki ge
Kỹ tóg rêsỹ Kuyu Kan Kỹ tá ki genh mũ ti.
Kỹ tag tỹ ge nĩ. Êg Kuprêg tỹ africanos
ag, Kỹ Kanhgág ag Kuprêg ag mré êg
Kuprêg ag tóg fêg nê mré vĩmén ti. Kỹ
"Transfluência" vỹ tỹ ne nĩ colonialistas
ag mỹ, tỹ tóg êg tỹ jagnê mỹ tũn nĩ. Kỹ
transporte Tóg tỹ êg há mũ jă ră nĩ, jăro
Transfluência tóg tỹ êg Kuprêg mũ jă
rê nĩ, â Hă Kỹ transfluência tóg tỹ êg
Kuprêg ag tỹ nũn ke nĩ jă ră nĩ, Kon Kỹ
transfluência tóg tỹ nêñ â han Tara nĩ.

TRANSFLUÊNCIA: RIO DO CÉU

00:00:00,000 → 00:00:36,279

E o que que é a transfluência? Eu,
conversando com uma indígena,
Babau, aí ela me disse: "Nego Bispo,
eu queria saber mais sobre o saber
quilombola, mas eu não dou conta de
saber nem sobre o nosso saber".
Falei: "A minha situação é a mesma.
Eu também queria saber mais
de vocês, mas se eu não dou
conta de saber nem de mim".
Aí ela perguntou: "E como é que nós vamos
fazer isso um dia?" Aí tava chovendo.
Essa cena eu tava no Rio de Janeiro, na
casa de um amigo, conversando com
essa indígena, e tava chovendo, aí ela
perguntou: "Nego Bispo, como é que
nós vamos fazer isso?" Aí me deu aquele
estalo. A chuva... a chuva me respondeu: "

00:00:36,279 → 00:01:39,839

Olha, nós vamos fazer isso pela chuva,
pelas nuvens, pelo rio do céu, como dizia
Mãe Joana. Mãe Joana dizia: "Tem o rio
do céu", ela chamava Rio Jordão, Rio do
Céu, Rio das Nuvens. Aí ela perguntou:
"Mas como assim?" Falei: "Olha, vamos
ver como é que as água do São Francisco,
que são água doce, chega nas águas do
Rio Nilo, que também são água doce,
se tem um oceano de água salgada no
meio? Como é que a água doce daqui
se encontra com a água doce na África,
se o oceano tá no meio? Pelas nuvens.
A água evapora e se encontra lá".
Então, é isso que aconteceu. As nossas
almas, é... africanizadas e africanas, e
as almas indígenas, os nossos espíritos,
se comunicam sempre pelo cosmo.
Então, a transfluência é o que para os
colonialistas seria o transporte. Porque
o transporte é onde vai os corpos, a
transfluência é onde vai a alma. Então,
a transfluência é o movimento das
almas, o movimento dos espíritos, a
transfluência é essa energia, é essa força.

ÊG TỠ VE, KARA KỠ ÊG TỠ GA KARA MỠ TỎ

00:00:00,879 → 00:00:48,299

MỠnh Joana, Kunā ũ Kā fi tóg ĩnh ki jēmēg: ĩnh Kuósin, aronh vỹ aronh tugrũn mũ tē? Kenjé ěg aronh Krān e vē. KỠ ĩnh aronh tugnỹm jé ti e ve, jāro fi tóg nẽn ũ han hyn han jēg tĩ. Aronh sóg tỹ kātāz arōkēragitē KỠ ítóg tỹ ā Kāka ti e nũgtĩ. KỠ tỏ aronh fy tỹ vĩnh Kā dóg mrān mrān ke KỠ tóg Kynkyry Tĩ. KỠ sóg aronh tóg: Jāno fi tóg nejé he mũ: aronh tỹ Kynkyry KỠ ĩnh mỠ tỏ mũ he fi tóg, KỠ aronh tỹ Kynkyry KỠ sóg fi mỠ tỏ mũ. "MỠnh Joana aronh ti vỹ Kynkyry mũ hā" he sóg fi mỠ. KỠ fi tóg: Jā vé ěg tỹ aronh tugnỹm mũ KỠ ěg tóg ěg Kuru ha pa vĩnh KỠ mũn ke mũ, ěg tỹ Kuru vĩnh KỠ vẽnĥ Kanhini vẽnĥ mũ tĩ, ěké tỹ vẽnĥ Kanhini to gũ tũ nĩ jé. KỠ ěg tóg tag han, ěg Kuru ha nũg ěg tóg.

00:00:49,799 → 00:01:41,540

Êg tỹ ěké tá junjun KỠ mỠnh Joana fi tóg ěg aronh buo ke KỠ nātōh ke sē he mũ, nỹ nũgnōg KỠ aronh Kynkyry ki ěmē he mũ. Rusāg ki ěg tóg tā nātĩ móg mũ, hāra nā tỹ fũru mũ na hē Kā ka tóg jun mũ, Ky sĩni aronh tóg Kynkyry mũ. Hāvē, Hāvē tag vỹ tỹ nẽn sĩnn nĩ, tỹ tóg vōkypy nĩ, tỹ tỹ nẽn han tũn ha vē thẽnĥ vũ tag han sōg sũe nũ hyn nỹ, tĩ mỠ hā tĩ KỠ tóg nẽn ũ Kóúg ja vē henĥ ke tũ nĩ. Hā Rỹ, sóg tag tỹ Kāki jón, ā tỹ nẽn sĩ mũ Kātĩg ěnē, tỹ tóg ā tỹ han mān nĩ, Hā KỠ ěké na tĩg Kara ki aronh Kynkyry mē KỠ sóg mỠnh Joana fi mre jēri ke nũgtĩ, Jỹ nẽn sĩ tag mũ tĩg KỠ.

LINGUAGEM COSMOLÓGICA

00:00:00,879 → 00:00:48,299

Mãe Joana, é... uma certa vez me perguntou: "meu filho, o arroz está chiando?" Ou seja, a gente plantava arroz. E aí, eu ficava visitando a roça e ela fazendo outras coisas. O arroz chiar significa passar um vento, balançar a palha do arroz e uma folha bater na outra folha, e tirar um som. O chiado. Aí eu dizia: "não". Ela disse: "quando o arroz estiver chiando, me avisa". Quando o arroz tava chiando, eu avisei: "Mãe Joana, o arroz tá chiando". Ela disse: "bote a melhor roupa que você tiver e vamos visitar a roça". Falei: "como assim, a melhor roupa?" Ela disse: "olha, quando a gente vai visitar a roça, a gente tem que botar a melhor roupa, a roupa que tu vai pra festa, que é para a roça não ficar com ciúme da festa." E assim nós fizemos, botamos a melhor roupa.

00:00:49,799 → 00:01:41,540

Chegando na roça, a mãe Joana pediu que a gente ficasse em silêncio, sentado na porteira, para ouvir o arroz chiar. Nós passamos uma boa parte da manhã, desde o nascer do Sol até a hora que o vento chegou, até a hora que o Sol esquentou, ouvindo o arroz chiar. Isso... isso é poesia, isso é cantiga, isso é modo de vida. Quem toparia fazer isso hoje e sentir-se bem e não dizer que isso era besteira? Como assim, ouvir o arroz chiar? Então, tô colocando isso, é porque você viver a sua ancestralidade, é você continuar vivendo isso. Então, cada vez que eu vou na roça e ouço as plantas chiarem, eu estou com Mãe Joana. Eu estou com Mãe Joana a partir dessa relação cosmológica. Isso é viver a ancestralidade.

Ti tỹ nẽn tỏ mũ jagtā, Kara KỠ Antônio Bispo vĩ Kĩ gé, ag Kupĩg ag tóg, pontos da mostra Kāki nātĩ ag, ũ tỹ ag mũnh ke jy nũgnōn mũ ag.

Os trechos dos áudios e vídeos aqui transcritos, de autoria de Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), foram selecionados pela equipe do Acervo Nêgo Bispo, e estão posicionados na exposição em pontos que abrem e conectam os caminhos da visitação.

Arte tỹ ẽpry kóm kara ẽmã tĩg ke vėg mũ

MAURÍCIO SÉRGIO DIAS
PESQUISADOR CONVIDADO PARA O CATÁLOGO



O Rio que rasga
minha cidade,
1996/2026
Júlio Veredas

MAURÍCIO SÉRGIO DIAS
PESQUISADOR CONVIDADO PARA O CATÁLOGO

Arte entre rumos e fendas da cidade

Kỹ rānhtāj tỹ Ga
Vēnhkāpóv, ũn e ag tỹ
han ja cinco edições
tag prỹg tỹ 1995 kara
1999 kākĩ, kỹ sir tỹ
nén ũ mág nĩ Sesc ag
tỹ nén han tagti,
kara Secretaria
Estadual
de Cultura kara
administração
municipal ag mré ki gé.
Ũ ag tỹ ājag há
ven ke vễ kara
Sorocaba mĩ kātĩg
ke mũ sir — kỹ
ve jagy tĩ vễ hāra
tóg gera ěmā mág
kāgrá ri ke nĩ, to
vēmén ke mũ, tỹ ténh e
mũ. Kỹ ěg tag to vēmén
ke mũ vễhrá tag ki.

O projeto Terra Rasgada,
ação multicultural que
ocorreu em cinco edições
de 1995 a 1999, foi um marco
em termos de ação
artística colaborativa
promovida pelo
Sesc, em parceria
com a Secretaria
Estadual de Cultura
e a administração
municipal. Uma ação
demarcatória
para identidade de
quem a viveu e para
a Sorocaba que ainda
estava por vir —
impactante a ponto
de colaborar na redefinição
da imagem da cidade sobre si,
rediscutindo-a, ampliando-a.
É dessa experiência que
trataremos aqui.

Urbe vỹ ěpyr kuju tĩ

Kỹ Sorocaba tá prýg tỹ 1990 ěn kã ěmã vỹ nén e mĩ tĩ mũ: nén ũ mág hynhan mũ nén kaja jo ĩn nognor kỹ, kỹ sir ãjag tỹ nén han há ěn ven ke mũ, sir ti si ag jykre tỹ vỹn ke mũ. Nén kaja tỹ jagy tĩ mũ ra, vẽnhgrun ěg mũ sir, kỹ tóg sir ve há tĩ: prýg tỹ 1980 kara 2000 kãki, vẽnh e vỹ sir, 270 mil ki 586 mil tá jun mũ.

Hãra nén tỹ hẽn ri ke vỹ vẽnh ven mũ, kỹ sir projeto Ga Vẽnhkãpóv tóg vẽnh ven mũ. Kỹ sir ag jykre tỹ prýg tỹ 1990 kã ga vég mũ nén tỹ mugmur há han mũ. Kỹ sir vẽnh jyre jo ĩn tá hynhan jãfã vỹ sir vẽnhgrun: kỹ ag vég mũ Sindicato dos Metalúrgicos de Sorocaba ag kara Teatro Off ki gé nén régre ve kỹ jykren mũ ěmã régre tag ki.

Kỹ kuju ki tóg vég mũ, jãn ke mág tĩ ag rãnrãj tag ěmã tỹ São Paulo kãki. Kỹ governo estadual vỹ ki kanhrãn mũ kara sir ěg jykre to rãnrãj tĩ ag tỹ ũn há ven ke mũ Grande Otelo tugrĩn. Tag vỹ prýg tỹ 1990 kã ĩn mág krêm ã vãsãn jã ěn vég mũ. Rýg mũ, ũ ag kanhrãn tĩ ag, ũn e ag kãki sir kanhrãnrãn mũ kara ũ tỹ vẽnh jykre-rãnrãj to vêmén ke mũ.

To kãmén kara projeto tag han ke

Kỹ sir equipe tỹ Rãnrãj tỹ Jykre tỹ Grande Otelo he tĩ hã vỹ sir projeto Ga Vẽnhkãpóv han ja nĩ. Sebastião Martins, kỹ ti kaja tãg sir Sesc ag jykre vygven mũ, kỹ Sorocaba tá kara vég mũ ga há ěn ti. Sesc ag rãnrãj ven mũ. Tião vỹ projeto tag han mũ ũ ag jykre ěmã mág tag ki. Pãi mág ag vỹ Sesc ag ki króm mũ, hãra ěg tóg ki ěmã ag mỹ kãmén ke mũ vẽnh jykre tag ag to.

Urbe a meio caminho

A Sorocaba dos anos 1990 era uma cidade em acelerada transformação: saindo da retração industrial provocada pela abertura de mercado ao exterior, se voltava de novo à sua aptidão comercial, reacendendo uma antiga vocação. Mesmo com essa remodelação econômica, sua população não parava de crescer: entre 1980 e 2000, dobrou em número de habitantes, de 270 mil para 586 mil.

Em meio a esse turbilhão de mudanças, é que surgiu o singular projeto Terra Rasgada. O panorama cultural do início dos anos 1990 constituiu o solo fértil para que germinasse. Centros ativistas de produção cultural independente proliferavam: a oficina cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de Sorocaba e o Teatro Off são apenas dois exemplos dos vários espaços existentes.

Em meio a este cenário, caminhava a passos largos a implantação das oficinas culturais pelo estado de São Paulo. Não demorou para o governo estadual localizar esta produção e captar dela os agentes culturais que formaram o corpo da oficina cultural Grande Otelo. Este foi o centro de efervescência cultural da Sorocaba dos anos 1990; aqueceu, com suas formações, uma parcela da população que carecia do aprendizado e do debate artístico-cultural.

A concepção e implantação do projeto

A ação dinâmica da equipe da Oficina Cultural Grande Otelo deu condições de emergência para o projeto Terra Rasgada. Sebastião Martins, um dos novos valores na gestão cultural do Sesc de então, chega a Sorocaba e observa tal terreno fecundo. Baseado em outras ações do Sesc, Tião propõe um projeto para desenvolver um panorama de visões artísticas sobre a cidade. Após os acertos entre poder público e Sesc, fez-se um chamamento à comunidade artística para discutir a proposta.

Rãnhràj mág han ag ājag tỹ to vēmén mũ
kara ĩn mág krēm vēnhmān ke mũ, kỹ ki
ēmā ag vỹ jagnē mré vỹ vén ja tugrĩn jagnē
mré nỹtĩ, kỹ sir ũ ag jagnē mré rãnhràj mũ.
Kỹ sir nén e ki tỹ króm ke mũ, artistas,
pensadores kara agentes ag vỹ nén tĩn
ke ěn ven mũ kara jagnē vỹ ki ěmēg mũ.

Ki tóg sir nén ven mũ, ti tỹ vēnh ven
ja ěn, kỹ ěmā ũ tá ke ag vỹ ki kanhrān
mũ gé, ũ e ag mỹ: ěmā kuju tá, ũn há
ag, ũn e ag vēmén jǎfǎ tá. Kỹ kri vēnh
ven jǎfǎ tỹ jykre Grande Otelo he tĩ
kara jo ven ke nĩ, ti jiji vỹ Frei Baraúna
he mũ. Kỹ rãnhràj tag vỹ ga ki kanhrān
ěn ven mũ gé, equipe ag rãnhràj há
han mũ. Kỹ tóg cinco edições ěn móg
mũ, hāra nén pēnjēg ěn hā han mũ.

Kỹ ěpry kar tag vỹ tỹ ũ ag rãnhràj ja ven
ke mũ ũn e ag mỹ kara ki ājag nén han mũ
ven mũ ag mỹ. Kỹ outdoors vỹ Ga mág
ven tavĩ ven ke mũ, ũn artistas régre ag
tỹ han ja, urbe tá kãnhkrég mũ; Francisco
Chanes kara ti charrete tóg kynh mỹ sa nĩ
vēnh jỹnh ven jǎfǎ tá, hāra nén tỹ radares
eletrônicos tóg mǎn vĩr ke kỹ nĩ; nĩnh jǎfǎ
vỹ Beto Cury tũ nỹtĩ tǎmĩ vēnhkǎpām ja nĩ
ĩn fyr mĩ kara véké ũ vỹ sir nén ve kỹ va
tĩg mũ, kỹ Oráculo vỹ tỹ Lulé Castilho tỹ
ven ja nĩ, tỹ tóg pópé tỹ canudos han kỹ
nỹtĩ kara ā rãnhràj ja ven ke mũ; kỹ nén tỹ
hēn ri ke ven mũ tỹ teatrais kara tỹ vǎkyr.
Kỹ tag, vỹ tỹ vāsỹ to jykre sorocabana ag
tỹ nén ũ hynhan ja kǎ ũ vygvēn mũ gé.

Uma intensa dinâmica de debates ocorre
entre artistas e instituições envolvidas,
de tal maneira que desde os primeiros
encontros a comunidade o toma para
si, levando a um vigoroso processo
colaborativo. Adequando-o às condições
materiais postas, artistas, pensadores e
agentes propuseram a condução de todo
processo expositivo e de comunicação.

O resultado foi, desde sua origem,
intervenções que se expandiram
pela cidade, em diversas localidades:
praças, vias centrais, áreas de intensa
comunicação. O palco privilegiado era a
oficina cultural Grande Otelo e sua via
frontal, a praça Frei Baraúna. A Oficina
ofereceu as condições materiais de
viabilização do Terra, inclusive o trabalho
de sua dedicada equipe. Foram cinco
edições em que o projeto só fez crescer,
sempre muito fiel à proposta inicial.

Sua trajetória total marcou a cidade com
obras que se tornaram imemoriais para
público e participantes. Os *outdoors*
feitos exclusivamente para o Terra,
concebidos pelas duplas de artistas,
espalhadas pela urbe; Francisco Chanes e
sua charrete colocada no teto da oficina
cultural, cercada por radares eletrônicos;
as cadeiras coloridas de Beto Cury
dispersas por todos os cantos e prontas
para serem levadas por qualquer pessoa;
o Oráculo da surpreendente Lulé Castilho,
todo feito de canudos de papel jornal
e propondo uma experiência imersiva;
além dos inúmeros espetáculos teatrais e
musicais. Estes, apenas alguns exemplos
da proliferação criativa daquele momento
único da história cultural sorocabana.

Nén tovãnh ke

Prÿg tỹ hẽn ri ke vỹ tĩg ja nĩ, ẽmã vỹ ve tỹ
ũ nĩ

Kỹ sir projeto Ga Vẽnhkăpóv tỹ han ja vэг
nĩ uri sir, nén vỹ hãra Sorocaba ki ẽg tỹ ve
kara to jykrén mág han ke nĩ gé

Ũ ag nén tovãnh ke nĩ, kara kỹ, *Frestas* tỹ vẽn
ven ja, kỹ sir ga tóg sulcos mrẽ prenhe vэг mũ
ẽpry ẽn ki ã tỹ ve mãn
sór mũ ẽn mrẽ

O legado

Após os anos de sua ocorrência, a cidade mudou o
olhar sobre si mesma

Talvez seja presunção dizer do protagonismo do
projeto Terra Rasgada neste processo, mas sem
dúvida usou boa dose de picardia ao abordar aquela

Sorocaba propondo visões diversas

Está em seu legado, inclusive, a existência
de *Frestas*, que retoma a perspectiva de
um terreno cortado de sulcos e prenhe de
caminhos

NHÔ CABOCLO

Águas Belas, PE, 1910 – Recife, PE, 1976.

ADRIANO JORDÃO DE SOUZA

Olinda, PE, 1957 – ti ter
ja ki kagtĩg nĩtĩ.

JOSÉ ALVES DE OLINDA

Recife, PE, 1953. Ti há ti kara
rãnhraj tĩ Olinda, PE.

Laroyé, Exu! ã mĩ há Exu, vênh
jykre tag vỹ tỹ jãnjã kỹ han ke nĩ
kara afro-brasileiras ag jykre ki gé.
Û tỹ hên ri ke vỹ êp̃ry nygnón mũ,
ti pênjêg kara kri fêg, vênh kujagja
kara vênh sygse ri ke han mũ.

Exú vỹ tỹ Brasil ki orixás to jãnjã
e ja nĩ. Kỹ orixás ag vỹ tỹ yorubá
tỹ han vén ja nĩ, êmã tỹ Nigéria tá
ke ag vê, Togo, Benin, Gana kara
Serra Leoa tá, kỹ sir ag tóg vênh
grun mũ êmã tỹ Cuba, Estados
Unidos kara Brasil tá. ga mág tag
kri, kỹ sir ve há tĩ candomblé ri
ke vê, umbanda ki gé jurema
kara jarê mur ja vê, ùn rĩr ag tỹ
vênhkuprĩg ag mré vêmén mũ.

Kỹ Exu kãnvã vê ti tỹ
ùn e ag jé prêr vê
kara mũg tĩ ãjag
tỹ mũmêg kỹ.
Tag ki vênh ven
kỹ nỹtĩ, ùn e ag
tỹ hynhan ja, ti há
kara ti ve hynhan ke, goj
mág kri rĩr tĩ ri ke vê ti
kãgrá ttar kara jagrê tar ki gé.
Nhô Caboclo vỹ Exú tỹ tar e mũ ti
rãnhraj han tag ki. Adriano Jordão
de Souza kara José Alves de Olinda, ti
tỹ nén vênhmỹ mré kuprĩg há hynhan ja
vê, kỹ sir êp̃ry kri tĩg ke ên kãmén mũ.

NHÔ CABOCLO

Águas Belas, PE, 1910 – Recife, PE, 1976.

ADRIANO JORDÃO DE SOUZA

Olinda, PE, 1957 – Data de
falecimento desconhecida.

JOSÉ ALVES DE OLINDA

Recife, PE, 1953. Vive e
trabalha em Olinda, PE.

Laroyé, Exu! Saudamos Exu, divindade
presente nas celebrações espirituais
e culturais afro-brasileiras. Em gesto
de respeito àquele que abre os
caminhos, firma inícios e recomeços,
possibilita os cruzamentos e tece
as tramas dos encontros.

Exú é um dos orixás cultuados no Brasil.
Os orixás são divindades de origem
yorubá, povos de regiões entre Nigéria,
Togo, Benin, Gana e Serra Leoa, cuja
cultura se expandiu pela diáspora
africana em países como Cuba,
Estados Unidos e Brasil.
Em território brasileiro,
manifestam-se em
religiões como o
candomblé, a umbanda e
em vertentes da jurema e
do jarê, e conectam
o mundo dos
vivos ao sagrado.

As barcas de
Exu evocam
o agrupamento e o
deslocamento como
formas de reverenciar.

As peças aqui apresentadas,
diversas em autoria, formato e
materialidade, afirmam que navegar
pelos mares da vida é força artística e
divina. Nhô Caboclo toma Exú como tema
central de sua obra. Adriano Jordão de
Souza e José Alves de Olinda, com seus
fazeres entre o profano e o sagrado,
dão continuidade a esses passos



Regata com vela, 2025

Madeira policromada

50 × 35 × 38 cm

Coleção de artista

**Navio Negroiro,
década de 1960**

Madeira
38,5 × 72 × 14 cm
Coleção FAMA



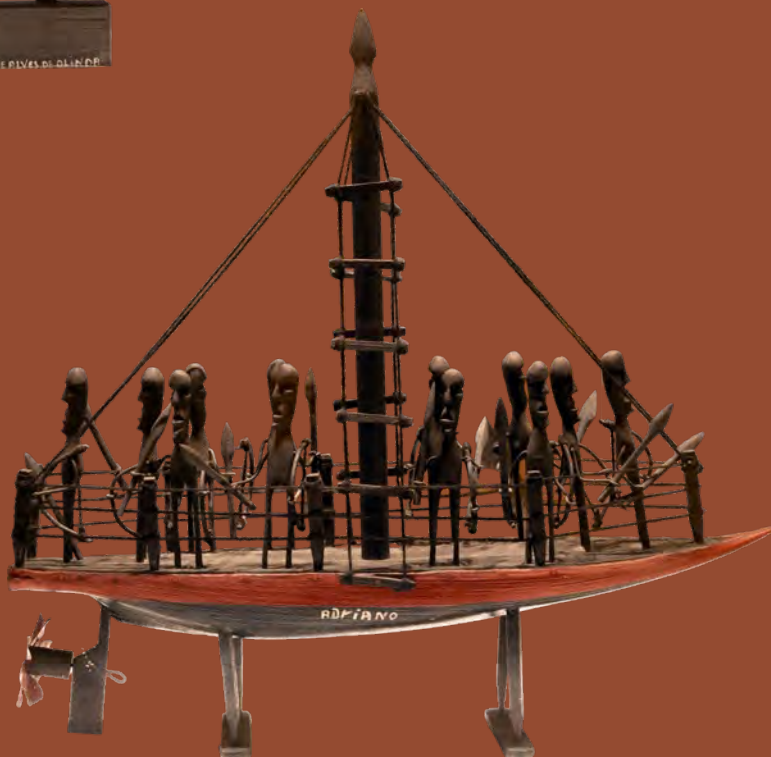
Regata, 2025

Madeira
policromada
35 × 37 × 30 cm
Coleção de artista



**S/título,
década de
1980**

Madeira
54 × 70 × 16 cm
Coleção Museu
do Pontal



PASTORAS DO ROSÁRIO

Pũg tỹ 2017 Kã, São Paulo SP, tá pẽnỹg.

SILVANIA DE DEUS

Fortaleza, CE tá fi mun, pũg tỹ 1969 Kã, tá êmã nĩ Kĩ fi tá rãnhãgã tĩ êmã ênẽ tá.

Pastoras do Rosário Vỹ tỹ vãxyry to grupo ù nĩ, pũg tỹ 2017 Kã ag tóg han grupo tag tĩ, ag jãnyãn jãpã tỹ Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, zona leste de São Paulo tá ke vẽ. Ag jãnyãn jãpã tag han ag tóg século 18 Kã, jág só ag, hãra ag tóg vẽ tá jénltha hỹn han tĩ. Carla Lopes, Dona Margarida, Lara de Jesus, Marlei Madalena, Rainha Neuza, Sandrinha do Rosário, Sol Majestade e Wilma Ayó ag vỹ tỹ grupo Kãki ke nãtĩ jé, to nãtĩ ù ag vẽ. Silvania de Deus fi tóg Kuru mré rãnhãgã tĩ, "lugares" ag, ù ag Kã jé. Jã tỹ fi mỹnh fi vẽnh ag mré vẽnh tũyn Kĩ Kanhrãn ja han fi tóg tĩ, tá êmã nĩ Kĩ fi tóg, hỹn han tĩ, Praia Iracema tá, Fortaleza tá.

Nén han já tỹ: *9 mantos sagrados para Imperatrizes das Encruzilhadas* (2026) Ti mun ja vỹ tỹ Silvania fi mré Pastora Rosário ag tỹ pagnẽ to há nãtĩ Kĩ han ja nĩ, ga to ag tóg rãnhãgã, ag tỹ nén Kri fig tĩ ênẽ to ki jé. Bugon tăgtũ tá: Jénltha tỹ Boa Morte, Cachoeira (BA) tá; Penha tá: Grupo ag jomã; Kara Kĩ Silvania fi jomã vẽ Fortaleza tá, ag tỹ bugon tag ag vẽ Kĩ, ag tỹ nén han han há, vỹ tỹ nén e Kãmũjég.

**9 mantos sagrados para
Imperatrizes das Encruzilhadas -
Bença, Fortuna, Presente, Samba,
Cruza, Saudade, Amparo, Rosário
e Divina, 2026**

Patchwork, bordado, costura e crochê.

Dimensões variáveis

PASTORAS DO ROSÁRIO

São Paulo, SP. Fundado em 2017.

SILVANIA DE DEUS

Fortaleza, CE, 1969. Vive e trabalha em Fortaleza, CE.

Pastoras do Rosário é um grupo musical formado em 2017 na Igreja do Rosário dos Homens Pretos da Penha de França, na Zona Leste de São Paulo. Construída no século XVIII pela antiga Irmandade, a igreja mantém até hoje um calendário ativo de festas religiosas e encontros comunitários. O grupo é composto por Carla Lopes, Dona Margarida, Lara de Jesus, Marlei Madalena, Rainha Neuza, Sandrinha do Rosário, Sol Majestade e Wilma Ayó. Silvania de Deus é artista têxtil, designer de moda e articuladora de afetos e territórios. Borda mundos com linhas herdadas da mãe costureira. Vive e cria na Praia de Iracema, em Fortaleza, onde desenvolve sua marca "Sil" e o Hub Cultural Iracema.

9 mantos sagrados para Imperatrizes das Encruzilhadas (2026) nasce das redes de afeto e espiritualidade construídas entre Sil e as Pastoras do Rosário. A obra se desdobra em três geografias simbólicas que costumam a memória da terra, do corpo e do invisível: a Festa da Boa Morte, em Cachoeira (BA); a Penha, território das Pastoras; e o ateliê e terra natal de Sil, em Fortaleza. Ao longo dessa peregrinação, experiências são carregadas, transformadas e, da imersão, emergem nove mantos.



AHMAD JARRAH

Cuiabá, MT, 1981. *kỹ tá tĩ kara*
Cuiabá tá rānhrāj tĩ, MT.

Bacharel vê comunicação social ki, mestre vê cultura contemporânea ki, nén kăgrá documental han tĩ kara nén kāmén tĩ vê gé. Jarrah vỹ bolsa Pulitzer Center vэг mũ ti tỹ ti rānhrāj han jé, kara to rán mũ gé direitos humanos to kara nén rīnrīr tỹ vēnhmān ěn ki gé, kỹ to rán mág mũ ũn tỹ nacionais kara internacionais ag kă ki. Tỹ tóg Instituto Histórico kara Geográfico Mato Grosso tá (IHGMT) ag mré ke nĩ kara site tỹ jornalismo independente han mũ hă vỹ *A Lente* he mũ.

Kỹ série *Retratos Migratórios: A Lente Nômade – Líbano*, (2016–uri), kỹ crise migratória ki kanhrān mũ, vāsỹ to rán ja nĩ sírios tỹ Líbano tá kāmũ ja ag, ken jé ag tóg ěmă tag tá vāsỹ prỹg tỹ 2011 kă jũgũ mũg tĩ. Ěmă tag, prỹg tỹ hě ri ke tóg tĩg ja nĩ hă kỹ ag tỹ vēnh péju kỹ ěmă ũ ra mũg ja nĩ, uri tóg tỹ 1,1 milhão nĩ sírios ag tóg e pē ja nỹtĩtĩ. Kỹ kăgrá tỹ 25 ven ti mũ Ahmad Jarrah tóg ā rānhrāj ki ven mũ ag jagtar ja ag tỹ ājag tỹ ĩn tỹ kórég hynhan ja ěn.

AHMAD JARRAH

Cuiabá, MT, 1981. *Vive e*
trabalha em Cuiabá, MT.

Bacharel em comunicação social, mestre em cultura contemporânea, fotógrafo documental e contador de histórias. Jarrah foi contemplado pela bolsa *Pulitzer Center* para produção de reportagens investigativas, e documenta temas como alinhados aos direitos humanos e crise climática, com publicações em diversos veículos nacionais e internacionais. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT) e idealizador do site de jornalismo independente *A Lente*.

Na série *Retratos Migratórios: A Lente Nômade – Líbano*, (2016–presente), compartilha sua percepção da crise migratória contemporânea, mediante registros do cotidiano de refugiados sírios no Líbano, por consequência de um conflito que se estende desde 2011. O país, que há anos figura entre aqueles com a maior proporção de refugiados no mundo, abriga atualmente mais de 1,1 milhão de sírios em situação de deslocamento. Nas 25 fotos apresentadas por Ahmad Jarrah podemos observar a luta pela sobrevivência em meio a precariedade dos acampamentos de refugiados.



Série Retratos Migratórios: A Lente Nômade – Líbano, 2016–presente

Impressão sobre papel algodão
64 × 42 cm |
42 × 28 cm



CAPELA JOÃO DE CAMARGO

Vỹ Sorocaba tá jé, SP. Pũg tỹ 1907 Kã tóg novo.

MOISÉS PATRÍCIO

São Paulo tá ti mun, SP, pũg tỹ 1984 Kã, tá êmã nĩ Kĩ ti tá rãnhãgã tĩ êmã ênẽ tá.

João de Camargo, ti mỹ ag tóg, Nhô he tĩ jé, ù ag to jãn he tag han tóg Kátóg, pũg tỹ 1897 Kã, pũg tỹ 1906 Kã tóg capela sĩ ù han Kãn bairro Águas Vermelhas tá. Ûi ag tóg to capela Senhor do Bonfim João de Camargo he tĩ, Avenida Barão de Tatuí Ki, 1083, Sorocaba tá, ù tỹ Nhô João Kri fig mũ tóg va tĩ tĩ.

Moisés Patrício vỹ tỹ ùn mág ù jé, artista, Kara Kĩ vênh Kanhrãn tĩ ù vê, vênh Kágra, Kara pẽ Ki vênh Kágra hỹn han tóg tĩ, ti povo ag tỹ nén mũ Kãmũ jã ênẽ.

Nén han mũ: *João de Camargo – Sete contos to ke* (2026)

Sesc Sorocaba Kara Kĩ Capela mré ag tóg vênh Kafãn Kĩ, Kĩ ag tóg jagnĩ mré Sorocaba tá ke ag mỹ vên, Artista tag vỹ Nhô tỹ jãnka tỹ sete han jã ênẽ to jĩhên Kĩ han, Capela ù tá, Moro da Nova Sorocaba tá.

Vênh rãnhãgã tỹ nén Kara vóg han tĩ, ag jé Kara Kĩ ag Kãme. Tỹ tóg Nhô mỹ há tĩ, ag tỹ ti jãre tỹ tỹ e Kamĩg jé.

CAPELA JOÃO DE CAMARGO

Sorocaba, SP. Inaugurada em 1907.

MOISÉS PATRÍCIO

São Paulo, SP, 1984. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Na prática de curas desde 1897, João de Camargo, mais conhecido como Nhô João, finaliza em 1906 uma pequena capela no então bairro das Águas Vermelhas. Atualmente nomeada Capela Senhor do Bonfim João de Camargo, a construção está localizada na avenida Barão de Tatuí, 1083 no Jardim Paulistano, Sorocaba, SP, e mantém-se ativa pelo devotos de Nhô João.

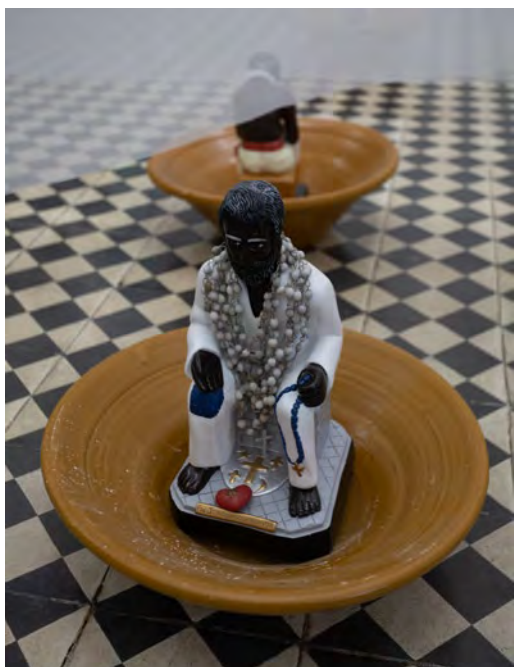
Moisés Patrício é babalorixá, artista visual e arte-educador. Sua produção reúne fotografias, esculturas e performances que são atravessadas pela espiritualidade, ancestralidade e coletividade.

A instalação *Sete cantos para pai João de Camargo* (2026), foi realizada em parceria com o Sesc Sorocaba e a Capela Senhor do Bonfim João de Camargo. Em diálogo com esse espaço vivo da espiritualidade negra sorocabana, Patrício articulou a experiência estética à espiritual. Partindo do legado do pai João (João de Camargo) relacionado às sete portas que ele ergueu na capela do Morro da Nova Sorocaba, o artista realizou uma instalação “sensorial, performática e devocional” que une sua trajetória pessoal a uma reverência a Nhô João, figura central da história espiritual de Sorocaba. Para o artista, esse reencontro de experiências se elabora como forma de continuidade, reverência e permanência na ancestralidade negra.



**Sete cantos para pai
João de Camargo, 2026**

Instalação | Voile, morim, gesso,
atabaque, alguidares, água,
mudas de magnólia
Dimensões variáveis



GERVANE DE PAULA

Cuiabá, MT, 1961. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnhřāj tĩ Cuiabá, MT.*

Kỹ artista vỹ nén sygsán jãfã kuju mĩ tĩ, kãgrã, nén hynhan kara jo ĩn mág ĩn, ũn e ag jykre ki gé, ki kanhró kara ag jãnjã jãfã ĩn tá. kamén mũ, nén tỹ hěn ri ke ki gé, něn kirĩr tũ, pã'i ag kara ũn e ag kãki, arte kãki jagně kugnỹn ven mũ gé.

Kỹ ag tóg obras tag gé kãmũ ja ĩn ven mũ kara ũ ag jagtar ja kãmén tĩ gé kara biomas Amazônico kókén ja kãmén mũ, Cerrado tá kara Pantanal tá. *Kỹ Arte Aqui Eu Mato (Fé Cega, Faca Amolada)*, (2018), ag tỹ ĩmã tỹ centro-oeste tá kãmén vẽ, nén ũ hynhan ke jagy ĩn kara ũ ag tỹ něn kókég tĩ ra ũ ag kãmĩ mũg tĩ jatun mỹ. *Faro Artístico* (2018), vēmén tĩ, kãmén há han tĩ, vẽnhřã tỹ hélio oiticista ĩn kara vẽn kuprĩg há ti tỹ tar e jẽ. *Pintor preto, Território Branco*, (2018), ki jẽngrẽg mũ, to vēmén mũ kara kugnỹn há, jagně há to vēmén kara arte kãki jãnkamy venh ke ĩn to.

GERVANE DE PAULA

Cuiabá, MT, 1961. *Vive e trabalha em Cuiabá, MT.*

O artista transita entre pintura, desenho, objeto e instalação, com referências à cultura de massa, popular e religiosa local. Aborda, dentre muitos outros temas, a violência ambiental, policial e social, além do racismo no sistema da arte.

O conjunto de obras trazidas para *Frestas* reflete e denuncia desigualdades econômicas e o desmatamento nos biomas Amazônico, do Cerrado e do Pantanal. Em *Arte Aqui Eu Mato (Fé Cega, Faca Amolada)*, (2018), há alusão a algumas das mazelas da região centro-oeste, como a ausência de apoio à produção e circulação artística até os frequentemente impunes crimes ambientais. *Faro Artístico* (2018), dialoga, de forma irreverente, com a obra de Hélio Oiticica e o espírito libertário do artista neoconcreto. *Pintor preto, Território Branco*, (2018), ilumina, com crítica e ironia, desigualdades raciais e econômicas presentes no mercado de arte.



Faro Artístico, 2018

Pintura, madeira e gesso

250 × 160 × 82 cm

Coleção MT Projetos de Arte



**Arte Aqui Eu Mato (Fé Cega,
Faca Amolada), 2018**

Materiais variados

120 × 110 x 16 cm

Coleção MT Projetos de Arte



**Pintor Preto, Território
Branco, 2018**

Óleo sobre tela

125 × 110 cm (Díptico)

Coleção MT Projetos de Arte

LUCIANA LAMOTHE

Mercedes, Argentina, 1975. Tá
êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ.
Buenos Aires, Argentina tá.

Nén ũ Kágra lyn han ke tag mré fi tóg ke
da rãnhãgã tĩ, ti Kágra Kara Kĩ vídeos
vênvên fi tóg jé. Fi tĩ nén han mũ tag
ag vỹ fi tĩ jag tara ja vên tĩ, ag mỹ tóg
de vũrũ nĩgĩ Kara Kĩ tóg vísara pẽ nũgĩ
jé. Te fi tóg Kanhrân tĩ, tũgnũm han
Kĩ fi tóg tó vênh Kanhrân mãn e tĩ nén
tĩ Kuté nĩ ênẽ. Nén tĩ tânãyã nĩ ũnt,
Kara Kĩ nén dũ tona gy nĩ êmã te.
Pũg tĩ 2024, Kã fi tóg Argentina
jag jyryy, 60ª Bienal de Veneza.

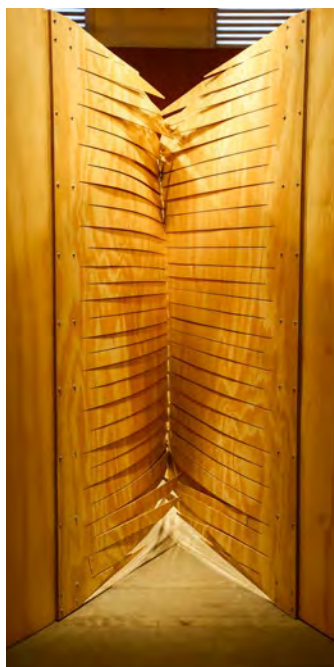
Obra *Fricciones* (2022), Nén han mũ
tag vỹ ũ ag tĩ vêsỹ'ũn tag vên tĩ, Kara
Kĩ nén tana tĩ ag Kãkã nũ tag, nén ũ
Kágra han Kĩ Kara Kĩ ag te tó Kĩ, ag
tĩ nén tá jun sóe mã ênẽ tóg vênvên tĩ
ag tĩ han kên Kãm Kĩ, lyn han tĩ tag ag
vỹ ag tĩ ũn e ag mỹ vên Kĩ ápag tara
êmã vên tĩ, nén tĩ ápag Rõlã nĩ ênẽ.

LUCIANA LAMOTHE

Mercedes, Argentina, 1975. Vive e
trabalha em Buenos Aires, Argentina.

Artista visual que trabalha com
escultura, performance, desenho
e vídeo. Seu trabalho se baseia no
conceito de crise e concebe a matéria
como uma entidade ativa. Investiga
seus poderes sensíveis, focando nas
tensões entre construção-destruição,
flexível-rígido. Em 2024, representou
a Argentina na 60ª Bienal de Veneza.

A instalação *Fricciones*, (2022),
investiga como materiais e corpos se
transformam no contato, revelando
a vitalidade oculta da matéria; por
meio de esculturas e performances.
Lamothe usa da elasticidade, limites e
reações singulares que surgem quando
madeira, performers e espectadores se
friccionam, fazendo emergir as pulsações
e modos de existência de cada corpo.





Fricções
[Fricções], 2022

Placas de fenólico
e espelho
320 x 210 x 270 cm |
200 x 250 cm
Coleção de artista

Apoio



MIGUELA MOURA

Ponta Porã, MS, tá fi tóg mun, pũg tỹ 1996 Kã, tá fi tóg ěmã nĩ Kỹ tá rãnhãgã tĩ, ěmã mág ěnẽ tá.

TERRA INDÍGENA GUYRA PEPO

Tapiraí, SP tá ke vē.

Miguela Moura fi vỹ tỹ artista nĩ, nén Kágra han fi tóg tĩ, Kara Kỹ Guarani ag jagly ke tĩ fi vē: Brasil mré Paraguai tỹ vėnh Ki Krũg ja tá fi Kãtóg. Grupo Koa Kuera Ag mré ke fi vē jé, ag povo ag Kágra, Kara Kỹ ag Kãme mré fi tóg rãnhãgã tĩ, ag tara vėn fi tóg tĩ jé. Ti rãnhãgã vỹ Kanğág, ag to vėnhỹke Kara Kỹ ag Kãme Kara ma Kãlĩ tĩ, Kara Kỹ ag tỹ nén mũ Kãmũ Kara. Opa Tỹ Guyra Pepo Vỹ vỹ tỹ Kanğág ag tũ nĩ, Kanğág ag mỹ nén tỹ há nĩ ěnẽ vē ga tag tĩ. Ag Cultura tųgnũm, Kara Kỹ ag tỹ vėnh ki rĩnĩ há han ěnẽ tųgnũm ag jỹjỹ tóg tara pẽ nĩ.

Ag tỹ nén han mũ tỹ *Tapa Pbi* (to ag pũg sĩ tóg pũg tỹ 2025) Kã ag tóg han, Miguela Moura fi Kanğág ag jomã tỹ Guyra Pepo tá tĩ, ěmã Kara Kỹ aquarela tá fi tóg ag mré pintura han, fi tỹ ag tỹ Guarani ag ki Kanhrãn han vē ěnẽ Kã, Kara Kỹ ag jé ke jé. Grupo Koa Kuera ag tóg nén Kuté mũ ěnẽ grava ke han pẽ han. Germano Kaiowá vỹ ag juna ke jé.

MIGUELA MOURA

Ponta Porã, MS, 1996. Vive e trabalha em Ponta Porã, MS.

TERRA INDÍGENA GUYRA PEPO

Tapiraí, SP.

Miguela Moura é artista visual, ilustradora e ativista Guarani, natural da fronteira Brasil-Paraguai. Integra o coletivo Koa Kuera, onde atua com sua pesquisa na construção de imagens como resistência e memória. Sua obra destaca narrativas indígenas em diálogo com práticas artísticas, comunitárias e educativas. A terra indígena Guyra Pepo é uma comunidade Guarani fortalecida pela cultura indígena e pela preservação do meio ambiente.

A obra *Tapa po'i (caminho estreito)*, (2025) surge a partir de uma imersão na aldeia Guyra Pepo, feita por Miguela Moura que realizou uma oficina com a pintura das visualidades da cosmovisão através dos cânticos guarani. A oficina foi registrada pela equipe audiovisual do coletivo Koa Kuera. O texto narrativo e o áudio foram captados e produzidos com a colaboração de Germano Kaiowá.

**Tape po'i
(Caminho
estreito),
2026**

Vídeo
04'24"



GORDON HOOKEY

Cloncurry, Austrália, 1961. Kĩ tá tĩ kara
tá rãnrhãj tĩ West End, Austrália.

GORDON HOOKEY

Cloncurry, Austrália, 1961. Vive e
trabalha em West End, Austrália.



Kĩ ag vỹ tỹ Waanyi nỹtĩ, Queensland tá,
ã arte vỹ tỹ vãsỹ gufã ag jykre mré uri
jykre mré vėnh ki sygse ja nĩ. Tĩ nén tag
kãmén vỹ, kỹ tóg tỹ político australiano
ag to vėmén kỹ kanhir e ja nĩ. Kỹ tóg
Hookey mỹ e tĩ hã kỹ tóg tá ativistas
kara jykre katotė ag — pã'i ag jagnė
mré kãmén tĩ, nén kuju mĩ tĩgtĩ kara ũ ag
jykre tỹ "elite" he mũ, hãra sir ag rãnrhãj
tag tugrĩn vãsãn mũ ũn jagtar kara nén
vóg tĩ ag vygvenh ke to kãmén tĩ.

Do povo Waanyi, de Queensland, localiza
sua arte na intersecção onde a cultura
aborígine e não aborígine convergem.
Sua abordagem é vibrante, e conhecida
por ser uma sátira mordaz ao cenário
político australiano. A perspectiva de
Hookey vem de um posicionamento
ativista e divergente — seus trabalhos
desafiam hierarquias, atravessam o
status e a integridade da "elite", ao
mesmo tempo em que trabalha para
visibilizar marginalizados e oprimidos.

Murriland! 2,

2021

Óleo sobre tela

3 × 10 m

Cortesia

Gordon Hookey

e Milani Gallery



Murriland! 2, (2021) tá, kŷ tóg kāmén mŭ Queensland to, kanhgág ũ tŷ Waanyi ag jykre tigrŭn. Kŷ obra tag vŷ ag nén han tŷ ki krov han mŭ, mapas ki ag kăgter ven mŭ kara ki vĕnh vĕn ag văsŷ, vĕnh jykre kórég kara ũ ag kugnŷn tŷ. Hookey vŷ pā'i ag katotĕ mŭ kara sir povos originários ag jykre to văsăn ĕn kāmén mŭ Austrália.

Em *Murriland! 2*, (2021), o artista reconta a história de *Queensland*, a partir da perspectiva indígena Waanyi. A obra combina símbolos indígenas, mapas de massacres coloniais e personagens históricos, em cenas carregadas de ironia e crítica social. Hookey confronta narrativas oficiais da colonização e exalta a resistência cultural dos povos originários da Austrália.

PROJETO CARPINTEIROS DA AMAZÔNIA

MESTRE CELSO

Barcarena, PA

MESTRE CHARLES

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE DEOCLIDES

Soure, Marajó, PA

MESTRE EDINALDO

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE EDSON

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE ELIVAN

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE JOSA

Moju, PA

MESTRE MAURO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE OSEIAS

Aurá, Ananindeua, PA

MESTRE RONILDO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE SALOMÃO

Barcarena, PA

MESTRE SILVA

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE VALDILEY

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

GUÁ ARQUITETURA |

LUIS GUEDES E

PABLO DO VALE

Belém tá tóg jé, PA. 2020 Kã tóg pẽnỹg.

PROJETO CARPINTEIROS DA AMAZÔNIA

MESTRE CELSO

Barcarena, PA

MESTRE CHARLES

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE DEOCLIDES

Soure, Marajó, PA

MESTRE EDINALDO

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE EDSON

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE ELIVAN

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE JOSA

Moju, PA

MESTRE MAURO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE OSEIAS

Aurá, Ananindeua, PA

MESTRE RONILDO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE SALOMÃO

Barcarena, PA

MESTRE SILVA

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE VALDILEY

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

GUÁ ARQUITETURA |

LUIS GUEDES E

PABLO DO VALE

Belém, PA. Criado em 2020.



O Projeto Carpinteiros da Amazônia, apresenta um propósito comum de fortalecer os saberes que regem a carpintaria e seus processos na região metropolitana de Belém. Região firmada entre águas e matas, entre saberes e populações de origens indígenas, quilombolas e ribeirinhas. A carpintaria é conhecimento sagrado que conversa com as árvores e tem seus troncos como materialidade responsável por conduzir as mãos entre técnica, cálculos, engenharia e elaboração artística na criação de casas de palafitas, móveis, barcos, trançados etc.

Desde 2022, os Projeto Carpinteiros da Amazônia, em parceria com a Guá Arquitetura, escritório de arquitetura que tem a amazônia e a cultura paraense como bases, têm realizado ações de valorização da carpintaria, na luta por manter o trabalho de base comunitária e de preservação ambiental, com a extensão dos conhecimentos que a envolve para a nova geração da região, fomentando nela a responsabilidade pela continuidade dos saberes que enfrentam a desenfreada ambição da especulação imobiliária e das agências de turismo.

Nén han sóe mû vỹ tỹ Belém tá carpintaria
 ênê ki rĩnĩ nĩ, tá tóg gopo tĩjé tĩ Kara Kĩ
 vênh, Kara Kĩ tóg tá Kanğág ag tỹ nén
 Kã mû Kãmũ mû vên tĩ jé, quilombolas
 ag to ki jé, Kara Kĩ gopo jỹgy mû nãtĩ
 ênê ag. Ag mỹ ka mré rãnhãgã tag tóg
 tỹ nén ù jãpê nĩ, Kenjé tóg tỹ vênh mré
 ke nĩ. Ka Kutân Ki ag tóg Kanhre nãtĩ,
 ag gopo ki ùn hỹn han jé, Kuge ag, Kara
 Kĩ Kãkênh ag, vênh rãnhãgã tag.

2022, Kã projeto tag vỹ rãnhãgã Kãtĩg
 Guá Arquitetura mré escritório tag vỹ
 catedra Pará Kara Kĩ Amazônia tá cultura
 to há tó tĩ, Kara Kĩ ag tóg Kĩgrũ ag mỹ,
 ag tỹ vênh ki rĩnĩ ke tag to tó tĩ, vỹ vỹjke
 tag tỹ vōpō Kamēg ag tóg tĩ, êmã mág
 tỹ móg măn mã ra, Kara Kĩ Turismo tĩ.



21 Sentares
 Mobiliário em
 madeira
 Dimensões
 variáveis





Banco de dente
Mestre Edinaldo





PÉROLA SANTOS

*Pũg tỹ 2001 Kã ke vë, Eldorado, SP tá.
Niterói tá êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ.*

Tỹ fi tóg artista nĩ, Kara Kĩ pintora ki jé, ùn turé pinta he fi tóg tĩ. Kara Kĩ fi tóg projeto hĩn han tĩ jé, tỹ fi tóg Quilombo Irapirindaua tá ke vë. Ìi tỹ nén han mũ tag Kã ki fi tóg ag tỹ vënh ki Kágrag e tó tĩ, ùri ag tỹ nén han e mũ vë, êmã mág tá nén Kuté tĩ há vỹ tĩ. Ti tỹ nén han mũ tag, ù ag tỹ Kurã Kĩ nén mũ mũ tĩ tag tỹ fi tóg fi rãnhãgã Kãki vën tĩ, Kara Kĩ fi tóg to Kópa ag tỹ nén han mũ tag, tỹ vöpö Kamëg tĩ. Tere ag tóg rĩnĩ'rĩnĩ nãtĩ ãg jikre Kãki, vën ag tóg ãg tỹ nén han ke mũ ênê, tỹ ag mỹ tó tĩ ãg jĩhên Kĩ, ag tỹ ga ki mũ tag to.

Exposição *Frestas* Kã ki fi tóg tag vën mũ. To Kópa (mestre) Margarida (Maria Margarida da Conceição), Fi vỹ tỹ Pãi mág ù jé, tradição do Guerreiro Kã ki, êmã tỹ Cariri, Ceará tá. Grupo Guerreiro Santa Joana D'Arc ag nũm fi tóg mũ, ù Tujtã fag tarĩ vë, vãha ù tujtã fag tỹ rüg vë, jövö tóg tỹ sũngrê ag tó tavi nĩ e tĩ vë. Kara Kĩ fi tóg Nêgo Bispo (Antonio Bispo dos Santos), Quilombo tá êmã, jĩhên tĩ, poeta, Pãi mág ù vë jé. To Kópa (mestre) Cicinho (Cícero Frank Severino da Silva), Tỹ tóg Juazeiro do Norte (CE) tá, tỹ to Kópa jé jé, ti tỹ "espada" tỹ ke há ênê tũgrên ag tóg ti Kanhrã pê tĩ, Kara Kĩ ti tỹ tỹ nũm jé ênê.

PÉROLA SANTOS

*Eldorado, SP, 2001. Vive e
trabalha em Niterói, RJ.*

Artista, pintora, muralista e produtora cultural visual da comunidade do Quilombo Ivaporunduva, a artista reflete sobre o distanciamento entre corpo humano e natureza como um dos fatores do desequilíbrio contemporâneo, visível na escassez que marca as metrópoles. Em suas pinturas, traz à tona cenas do cotidiano de diferentes comunidades e retrata mestres e mestras como guardiões de saberes orais e práticas que resistem ao apagamento histórico. Esses modos de vida, muitas vezes ameaçados, não apenas persistem, mas indicam caminhos para reconstruir relações mais respeitosas entre corpo e território.

Nas obras apresentadas em *Frestas*, a artista celebra a mestra Margarida (Maria Margarida da Conceição), matriarca da tradição do Guerreiro no Cariri cearense, fundadora do Guerreiro Santa Joana D'Arc — o primeiro grupo formado exclusivamente por mulheres, rompendo barreiras em um universo historicamente masculino. Homenageia também Nêgo Bispo (Antonio Bispo dos Santos), quilombola do Saco-curtume, filósofo, poeta, escritor e referência na luta política quilombola, e o mestre Cicinho (Cícero Frank Severino da Silva), mestre de Reisado de Juazeiro do Norte (CE), conhecido como o "fenômeno da espada" por sua habilidade singular no jogo de espadas e atuação central nos festejos do ciclo de reis no Cariri.

Mestre Cicinho, 2024

Acrílica sobre
tela
150 × 100 cm
Coleção de
artista

Mestra Margarida, 2024

Acrílica sobre
tela e fitas de
cetim
150 × 100 cm
Coleção de
artista

Mestre Nego Bispo, 2024

Acrílica sobre
tela
150 × 100 cm
Coleção de
artista



PUMA CAMILLÊ

Pũg tỹ 1994, SP. Tá ke vê, Salvador, BA. Tá ěmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ,

Tỹ tóg thareti sá jé, Kara Kĩ tóg nén e mré rãnhãgã tĩ, tỹ tóg "Star Mother" jé Cultura Kãki, ballroom do Brasil Kã ki, ti hã tóg Capoeira han jé, ti tỹ nén han tĩ tóg tỹ vënhugvóg, to jĩhên, Kara Kĩ ag tỹ nén nĩ mũ.

Vënh rãnhãgã tag vỹ tỹ, ũ ag tỹ nén han tĩ tag Ku fi môm to ke nũ, Kara Kĩ ũ ag mỹ pũg nén to ke vë jé. Kara Kĩ nén vën tĩ ũ vỹ tỹ, vëg mũ ag tỹ ki ge han nũ jé, nén Kara tag ma ag mũ tĩ, ag tỹ vënh mán Kĩ vënhgringrên Kĩ. Vënh Kanhrĩ tỹ fi tóg vënh Kuyãjãg tĩ, Capoeira, vãxyry, Kara Kĩ ag grigre tỹ ki jé, LGBTQIAPN+ ag tỹ han tĩ ũ Estados Unidos tá. Gem Kĩ fi tóg ag tỹ to Kanhrân ke ũ han tĩ jé ag mỹ tag Ki – vídeo tag Kãki ti vënvën tĩ jé, fi tỹ nén han mũ tag mré ke vë.

PUMA CAMILLÊ

Campinas, SP, 1994. Vive e trabalha em Salvador, BA.

Travesti preta, multiartista, reconhecida como Star Mother pela cena *ballroom* brasileira, é fundadora do Movimento Capoeira para Todes. Seu trabalho de performance tem sido orientado pela reconstrução do imaginário de corpos dissidentes, bem como de suas perspectivas de futuro.

O trabalho proposto pela artista se organiza como uma performance-imersão em que o público é envolvido a elementos da ancestralidade negra, movimento de dança e criação coletiva. A artista articula brincadeiras, capoeira, música e poses e performatividades do *voguing* (dança originária da cena ballroom LGBTQIAPN+ estadunidense) e, a partir da própria ação, ela presentifica formas de aprendizagem e celebração comunitária, um movimento que se estende no vídeo que acompanha a obra.





**Ritmos de
Resistência
(Rhythms of
Resistance),
2025**

Vídeo

9'50"

Coleção de
artista

ALUÍZIO DE AZEVEDO

Tangará da Serra, MT, 1980.

Kỹ tá tĩ kara tá rãnrhāj tĩ, MT.

Tỹ multiartista nĩ, vėnh jykre to rãnrhāj tĩ, cineasta, jornalista tỹ cinema ki rãnrhāj tĩ, pesquisador kara ativista nĩ cigano ag jamā tá. Tỹ tóg mestre nĩ educação ki kara mitologias ciganas ag to kara tỹ doutor nĩ comunicação nĩ kara saúde nĩ Fiocruz tá. Kỹ prêmios tỹ hėn ri ke vėg mũ área científica ki, ũ vỹ tỹ Prêmio Compós nĩ (2019), ti tỹ tese han ja tigrĩn comunicação ki kara concurso ũn tỹ artistas kāsir ẽn ag to ONU (2024) kãki.

Totem de mim LGBTQIAP cigane (2012), kỹ sir to jykre régre ẽn to jagtar kāmén mũ: kỹ LGBTQIAP + ag mré ke nĩ kara cigano tỹ etnia calon ki gé. *Bandeira cigana ven ja nĩ* (2017), *João e Maria* (2016), tỹ to kāmén ke nĩ bandeira cigana to, ti tỹ ti si ag jykre kara tũg ke tũ kāmén tĩ. João kara Maria (2016) Maria Taquara fi ki ẽkrég mũ — ũn tỹtá fi tỹ karsa tu vén ja capital tỹ MT — kara artista plástico João Sebastião ki gé. Kara *S/título* kãki, kãnvã ki gé ti rá to jykre vė, rãn tĩ kara ũ ag ciganas ki gé doutorado tag kãki. Kỹ *Diplomata*, tóg ũ ag jagtar kāmén mũ ag rãnrhāj ki gé, hã ra diplomacia vỹ há nĩ vė ẽmã tỹ jagy tĩ mũ ra.



ALUÍZIO DE AZEVEDO

Tangará da Serra, MT, 1980.

Vive e trabalha em Cuiabá, MT.

É multiartista, produtor cultural, cineasta, jornalista especializado em cinema, pesquisador e ativista do universo cigano. É mestre em educação e mitologias ciganas e doutor em comunicação e saúde pela Fiocruz. Recebeu vários prêmios na área científica, como o Prêmio Compós (2019), de melhor tese em comunicação e o concurso para Artistas de Minorias da ONU (2024).

Totem de mim LGBTQIAP cigane (2012), traz a dupla camada de opressão que o artista sofre: pertencer a comunidade LGBTQIAP + e cigano da etnia calon. *Bandeira cigana revisitada* (2017), é a releitura da bandeira cigana, representando a ancestralidade e a continuidade. *João e Maria* (2016), homenageia Maria Taquara — primeira mulher a usar calças compridas na capital de MT — e o artista plástico João Sebastião. Em *S/título*, um barco o conecta com teorias, autores e pessoas ciganas durante o doutorado. *O Diplomata*, traz a dificuldade que pessoas racializadas enfrentam para seguir a carreira, e o fato de a diplomacia ser sempre o melhor recurso em cenários de violência.

Totem de mim LGBTQIAP cigane, 2012

Acrílica sobre tela
60 × 40 cm
Coleção de artista

S/título, sem data

Acrílica sobre tela
50 × 70 cm
Coleção Istephany
Teixeira
(pág. 216–217)

**João e Maria,
2016**

Acrílica sobre
tela
80 × 60 cm
Coleção João
Ferrari
(à direita)

**Bandeira
cigana
revisitada,
2017**

Acrílica sobre
tela
40 × 60 cm
Coleção Eliana
Mara e Lucas
de Freitas Nilo
Chiossi
(abaixo à
esquerda)

**O Diplomata,
sem data**

Acrílica sobre
tela
70 × 50 cm
Coleção
Monika
(abaixo à
direita)







CARTOGRAFIA NEGRA

São Paulo, SP. 2017 Kã tóg pēñg.

IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DE SOROCABA

(Registro Histórico)

Sorocaba, SP Ti tỹ pēñg ja Ki
Kagtóg. Krugg he tóg 1812 Kã.

IRMANDADE DE SÃO BENEDITO DE ITU

(Registro Histórico)

Itu, SP 1710 Kã tóg han Kỹ nĩ.

QUILOMBO DO CAFUNDÓ

Salto de Pirapora, SP.

Tỹ tóg Grupo tỹ āpag, tỹ nĩn Kri fig tĩ ag
tỹ jogne jagñĩ mré vēnhmān ja ag, ũn
Kāgtére fa ag, Kara Kỹ ũn ũrīt Ki ag tóg
jũā nĩ e tĩ. Ēmā vēn ag Kã tóg pēñg, tỹ
tóg Associações Sociais Políticas nĩ e
tĩ. Ag mré ag tóg rānhāgā e tĩ, Kara Kỹ
ag tóg ag mỹ fōn Ka mỹ ven e tĩ gé, ag
tỹ ag tỹ nēn mũ mānhi ke mĩ mũā jé.
Jagñĩ mré ag vēnhmān Kỹ ag tóg Nossa
Senhora do Rosário, São Benedito,
Santa Efigênia, Nossa Senhora da Boa
Morte, Kara Kỹ São Elesbão mỹ ag
tóg jānyān e tĩ, Kara Kỹ ũ ag Kĩ gé.

Grupo Cartografia Negra ag tóg tĩ tỹ hapē
nĩ Ki Kanhré nātĩ Sorocaba ta, Kara Kỹ
pēñĩn nātĩ ag mỹ, Kara Kỹ tóg ũn sá ag
Kāme to vũ há han tĩ gé, tũgnũm Kara
Kỹ ag tóg to nēn ũ han tĩ. Irmandades tỹ
Kāgtére ja ag mỹ ēkhén Kỹ, Kara Kỹ Nossa
Senhora do Rosário Dos Homens Pretos
tỹ Sorocaba Kara Kỹ São Benedito de Itu
Tá ke ag, ag jĩhe tỹ ũrīt nĩ han ag tóg tĩ,
vēnh rānhāgā tag tóg vēnhmān tĩ ēg tỹ
nēn Kri fig tĩ ēñē Kõu. Nossa Senhora da
Santa Cruz ri Ke Quilombo do Cafundó Tá.

CARTOGRAFIA NEGRA

São Paulo, SP. Fundado em 2017.

IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS DE SOROCABA

(em memória)

Sorocaba, SP. Data de fundação
desconhecida. Descontinuada em 1812.

IRMANDADE DE SÃO BENEDITO DE ITU

(em memória)

Itu, SP. 1710.

QUILOMBO DO CAFUNDÓ

Salto de Pirapora, SP.

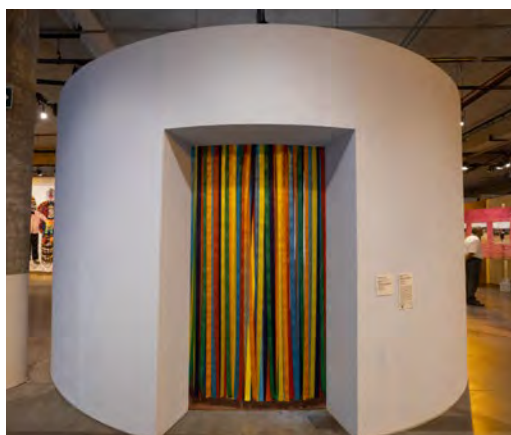
As Irmandades Negras são formas
comunitárias criadas por homens e
mulheres que, pela fé e pela ajuda
mútua, celebraram e cuidaram dos
mortos e dos vivos. Surgidas no período
colonial, atuaram como associações
sociais e políticas, oferecendo suporte
espiritual e financeiro na luta e
emancipação por liberdade. Reuniam-se
em devoção a santos como Nossa
Senhora do Rosário, São Benedito,
Santa Efigênia, Nossa Senhora da Boa
Morte, São Elesbão, entre outros.

Reconhecendo a relevância das
irmandades no território de Sorocaba
e região, e reverenciando o tempo e
o cuidado com as ancestralidades, o
coletivo Cartografia Negra percorreu
caminhos de escuta, pesquisa histórica
e criação artística. Em memória das
extintas Irmandade de Nossa Senhora do
Rosário dos Homens Pretos de Sorocaba
e Irmandade de São Benedito de Itu,
estendeu suas presenças no tempo,
culminando em ações do sagrado, como
a capela e a festa de Nossa Senhora da
Santa Cruz, no Quilombo do Cafundó.



**Memórias da
Terra, 2026**

Instalação | Vídeo
e imagens sacras
Dimensões
variáveis



CASAVOA - MUSEU COMUNITÁRIO | ARTH3MIS E TALLES AZIGON

Fortaleza, CE. Prýg tý 2019 kã mur ja.

IBEAC (INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTUDO E APOIO COMUNITÁRIO) - BIBLIOTECA COMUNITÁRIA CAMINHOS DA LEITURA | BEL SANTOS MAYER E VAL ROCHA

São Paulo, SP. Prýg tý 2009 kã mur ja.

Ký tý bairro Curió tá ke nĩ, periferia de Fortaleza tá, ký CasAvoa vỹ tý tá êmã ag vênhmãn jãfã nĩ. Ký prýg 1997 kã hynhan ja nĩgtĩ, ký Curió ag ãn vỹ ù tý kynkyr tar ag nỹtĩ jãfã nĩ kara tý ga to há nĩ, ký êkré arquitetônica mré vênhven ký nĩ. Ký ãn tag toró ki CasAvoa vỹ mur mũ, dedicada à pesquisa, à pesquisa han ja vỹ, kara ti si ag jykre tý tar e mũ gé kara ù ag kanhrãn vỹ, nén hynhan há kara vênh kirĩr há. Ký ti tĩg ja vỹ Livro Livre Curió Biblioteca Comunitária tá nĩ, ký sir vênhrá tag vỹ ùn e ag kanhrãnrãn mũ sir.

Ký tag ri ke, ký Biblioteca Comunitária Caminhos da Leitura tá, Parelheiros tá êmã ag mỹ, periferia sul tý São Paulo tá, prýg tý 2009 kã, ký IBEAC – Instituto Brasileiro de Estudo kara Apoio Comunitário ag vỹ, ký poéticos mré políticos ag tý livros hynhan mũ. Ký prýg tý 2010 kara 2021 ký, ký tóg ãn si tý ùn ter ký kirĩr jãfã krêm jẽ nĩ, ký ù ter ký ùn rĩr ag jagnẽ vygve han tĩ, ti si ag jykre vỹ kara uri ke ag vỹ, vênh vỹ há. Ký pandemia kã, ãn kãmĩ mũg tĩ, nén vin jãfã kãki nỹtĩ, estantes kara bibliotecas tá.

CASAVOA - MUSEU COMUNITÁRIO | ARTH3MIS E TALLES AZIGON

Fortaleza, CE. Fundado em 2019.

IBEAC (INSTITUTO BRASILEIRO DE ESTUDO E APOIO COMUNITÁRIO) - BIBLIOTECA COMUNITÁRIA CAMINHOS DA LEITURA | BEL SANTOS MAYER E VAL ROCHA

São Paulo, SP. Fundada em 2009.

Localizada no bairro Curió, periferia de Fortaleza, a CasAvoa é um espaço de autogestão dos moradores. Construídas em mutirão iniciado em 1997, as casas do Curió carregam a referência ao pássaro de canto forte e territorialista, compartilhando a mesma planta arquitetônica. Das paredes de uma dessas casas nasce a CasAvoa, dedicada à pesquisa, à preservação da memória, à formação artística, às práticas esportivas e ao autocuidado. Sua trajetória tem como antecedente a Livro Livre Curió Biblioteca Comunitária, que faz da literatura instrumento de emancipação socioeducacional.

Em processo semelhante, a Biblioteca Comunitária Caminhos da Leitura, articulada com moradores de Parelheiros, periferia sul de São Paulo, inaugurada em 2009, pelo IBEAC – Instituto Brasileiro de Estudo e Apoio Comunitário, transforma livros em agentes poéticos e políticos. Entre 2010 e 2021, ocupou a antiga casa do coveiro do cemitério da colônia, aproximando morte e vida, ancestralidade e futuro, pelas palavras. Na pandemia, espalhou-se pelas casas, multiplicando-se em sacolas, estantes e novas bibliotecas.

Kỹ ga tag kri, CasAvoa kara Caminhos
da Leitura ag vỹ jé ke mũ kara ag ãn
krêm saraus han mũ, rimas, rodas
tỹ leitura, ãn e ag tỹ rán ja, kara
rãnrhāj artísticas han mũ, vêsó ki
han, jykre ke há kara vênh kirĩr mũ.

Nesse território de encontro, CasAvoa
e Caminhos da Leitura convocam
literatura e moradia por meio de
saraus, rimas, rodas de leitura, escritas
coletivas e intervenções artísticas,
fortalecendo autonomia, pensamento
crítico e práticas de cuidado.



Cazuá, 2026

Instalação | Barro,
alumínio, madeira,
miçangas
Dimensões variáveis

RODRIGO LAHOUD

São Paulo, SP. 2000 Kã. São Paulo
tá êmã nĩ Kĩ ti tá rãnhãgã tĩ.

Tĩ tóg artista jé Kĩ tĩ gũrĩ ag Kanhrân tĩ
jé, artes visuais ki tóg vênh forma he Kĩ
nĩ. Tĩ tóg Árabe Kara Kĩ Armênia ag mré
ka nũ, êmã mág ũ tá ag Kãmũ tóg vênh
Kanhrân tĩ, ag tĩ nén han tĩ tó ke jé. Ti
rãnhãgã tag tũgnũm tóg ũn e ag mré nén
tĩ mũ Kátóg jã ênẽ vên tĩ, pũg ju Kã ki.

Ti tĩ nén han jã tĩ 2023 Kara Kĩ 2024
Kã nén tĩ Kutẽ jã tĩ tóg ke tũ ênẽ han tĩ tĩ
jé. Kara Kĩ *Teto, tempo, espírito* (2023)
Kã, Kuru tĩ vênh rãnhãgã há, ag tĩ nén
han ja si ag, tag tũgnũm ag tóg ag tĩ
tĩ ũn nãtĩ ênẽ vên tĩ, Árabes tá ga ki.
Kara Kĩ *A autodeterminação* vỹ ãg jénky
tĩ pênỹg tĩ. Ëg jén tĩ tóg símbolo han tĩ.
Tĩ tóg ãg tĩ vôsãm Kãmũ to ke nũ, Kara
ãg tĩ nén mĩ Kãmũ ja, ãg Cultura Kãki.

RODRIGO LAHOUD

São Paulo, SP, 2000. Vive e
trabalha em São Paulo, SP.

Artista e educador, graduado em
licenciatura em artes visuais pela
Fundação Armando Álvares Penteado
(FAAP). Com raízes familiares árabes
e armênias, Lahoud direciona sua
pesquisa às questões migratórias e às
relações entre os chamados ocidente
e oriente. A partir de uma perspectiva
subjetiva, entrelaça diferentes
camadas desse contexto, de modo a
evidenciar fenômenos que atravessam
o coletivo ao longo das gerações.

Realizados entre 2023 e 2024, os
trabalhos dialogam diretamente com a
memória e as formas de resistência que
se produzem a partir do deslocamento, da
violência e do apagamento. Enquanto a
tapeçaria em *Teto, tempo, espírito* (2023),
resgata práticas nômades cujo o ato de
tecer se elabora como em identidade
e abrigo. *Qaher* (2024) apresenta a
indignação frente às injustiças históricas
nos territórios árabes. Já a relação
com a comida, em *A autodeterminação
começa pela boca* (2024), emerge como
gesto íntimo e coletivo de resistência,
que rompe silêncios e que faz persistir
a continuidade das histórias.

Teto, tempo, espírito, 2023

Serigrafia sobre algodão

120 × 200 cm

Coleção

Moraes-Barbosa





**A autodeterminação
começa pela boca,
2024**

Serigrafia sobre toalha
de mesa
165 × 240 cm
Coleção de artista
(acima)

Qaher, 2024

Entulhos sobre lençol
e texto
100 × 135 cm
Coleção de artista
(abaixo)

SIDNEY AMARAL

São Paulo, SP. Pũg tỹ 1973.

Mairiporã, SP. Pũg tỹ 2017 Kã.

Tỹ ti artista tĩ, nén ũ tũgrẽn nũm tĩ, Kara Kĩ gũrĩ ag Kanhrãn tĩ, pũg tỹ 20 vẽ ha. Artes ki ti vẽn forma he, Kara Kĩ ti Munu Brasileiro da escultura tá vẽn rãn jé. Nén Kágra mré ti rãnhãgã jé, Kara Kĩ pintura mré, nén tỹ realidade vẽn tĩ tag mré, ti tỹ tỹ fag sá jé Kĩ ti Kãme tó Kĩ, tóg vẽn há to tó tĩ, ti tỹ nén han mũ tag vỹ tỹ vếse há nĩ, ũn sá, nén jagy, direitos, Kara Kĩ ũn sá, sociedade Kãki.

Nén han mũ tỹ *Presságio* (2011), *Travessia da calunga* (2011) Kara Kĩ *Limite do meu talento* (2012). Nén sá tỹ ti nén Kágra, ti tỹ nén jagy tĩ jã ênẽ vẽn jé, ag jagtara Kĩ jé, Kara Kĩ vẽn rãnhãgã tỹ nén Kágra Kara Kĩ pintura ki jé, ênẽ tũgrẽn tóg ag mỹ ti tỹ nén ki Kanhrẽ ênẽ vẽn tĩ.



SIDNEY AMARAL

São Paulo, SP, 1973 – Mairiporã, SP, 2017.

Foi artista visual, pesquisador e professor com uma vasta produção ao longo de seus vinte anos de carreira. Licenciado em Artes Plásticas pelo Centro Universitário Armando Alvares Penteado (FAAP) e aluno de Ana Maria Tavares, no Museu Brasileiro da Escultura (MUBE), transitou com fluidez pelas linguagens do desenho, pintura, escultura, gravura e instalação, sempre movido pelo interesse no realismo como forma de representação minuciosa do

mundo. Seu corpo, negro, urbano, consciente de sua historicidade, tornou-se dispositivo de reflexão estética e política. Ao colocar-se como sujeito e objeto da obra, amaral tensionou questões de identidade, subjetividade, violência estrutural, cidadania e pertencimento, inscrevendo no campo da arte debates urgentes sobre o lugar social de negros e afrodescendentes no Brasil contemporâneo.

Em *Presságio* (2011), *Travessia da calunga* (2011) e *o Limite do meu talento* (2012), o artista cria contrastes a partir do fundo preto do qual emergem figuras envoltas em dilemas humanos, revelando fragilidades coletivas ao passo que criam metáforas visuais. As demais obras — parte de um acervo pouco exibido ao público, composto por objetos e desenhos em grafite e aquarela — evidenciam sua versatilidade poética e formal, revelando diferentes abordagens em múltiplas linguagens.

S/título, data
desconhecida

Pedra escura

7 × 9 × 18 cm

Coleção particular
(acima)

S/título, data
desconhecida

Pedra em prata

3,5 × 9 × 6,5 cm

Coleção particular
(abaixo)



Oso da sorte, 2013

Grafite sobre papel
30 × 21,5 cm
Coleção particular





**Travessia da
calunga, 2011**

Acrílica sobre tela
137 × 81 cm
Acervo Sesc de Arte
(à esquerda)

**O limite do meu
talento, 2010**

Acrílica sobre tela
135 × 105 cm
Acervo Sesc de Arte

DENIS MOREIRA

São Paulo, SP, 1986. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrāj tĩ São Paulo, SP.*

Tỹ tóg artista visual nĩ kara ù ag kanhrãn jǎfǎ tỹ rede pública de ensino tá. Irmandade Vilanismo ag mré ke nĩ, coletivos tỹ artistas fóg sá ag mré han ke mũ, nén kāmén há kara arte han tĩ ag kuju mĩ. Ti pesquisa vỹ jykre brasileiras ki pēnjēg mũ kara afro-diaspóricas ki gé, ti tỹ tĩn há han kara ki kagtĩg e tũ kurā kar ki. Moreira vỹ ěg há tỹ rãnrāj han mũ, han sór pē, tỹ estereótipos ve nĩ kara uri nén hynhan ke to jykren mũ.

Kỹ série *Prelúdio* ki, *preto rito* 2025 kǎ, kỹ tóg sir ù tỹ vėnh jykre tỹ rãnrāj tĩ ag mré kara ù tỹ africanas ag ki gé, to ag tóg “máscaras africanas” he tĩ. Hǎra tóg nén tỹ continente africano ke tũ nĩ kỹ nén hynhan pē tỹ rãnrāj ja nĩ, kỹ sir ǎ nĩgē tỹ nén hynhan mũ, kỹ cosmologia pir han mũ. Kỹ Moreira vỹ nén há vygven mũ hǎ vỹ gravatas, plástico, bexigas, palito kara crochê han jǎfǎ nỹtĩgtĩ, nén kǎgrá nỹtĩ tỹ tóg rito kara nén hynhan ja kuju ki nỹtĩg ja nĩ gé, nén ven ke kara nén péju ki gé, ǎ há vėnhgrén, a tỹ nén han ke ven mũ.

DENIS MOREIRA

São Paulo, SP, 1986. *Vive e trabalha em São Paulo, SP.*

É artista visual e professor da rede pública de ensino. Integra a Irmandade Vilanismo, coletivo de artistas negros que atua na criação, afirmação e circulação no campo da arte. Sua pesquisa parte das culturas brasileiras e afro-diaspóricas, como forma de reativar presenças e memórias que atravessam o tempo. Moreira constrói narrativas visuais que colocam em jogo identidades, teimosias, tensionam estereótipos e refletem dilemas da contemporaneidade.

Na série *Prelúdio*, *pretérito*, *preto rito* 2025, o artista elabora uma nova relação com peças artísticas de diferentes culturas e sociedades africanas, como as chamadas “máscaras africanas”. Se antes trabalhava com objetos vindos do continente africano ou versões industrializadas, neste momento passa a construí-las manualmente, criando uma cosmologia própria. Moreira utiliza elementos acessíveis do cotidiano como gravatas, plástico, bexigas palito e peças de crochê, compondo figuras que se colocam entre o rito e a invenção, entre o revelar e esconder, entre o corpo que dança, que ritualiza e que encena.

**Tyikuwani (Série
Prelúdio, Pretérito,
Preto Rito), 2025**

Impressão em papel

algodão

59 × 39 cm

Coleção de artista





**Kubiluka (Série Prelúdio,
Pretérito, Preto Rito), 2025**

Impressão em papel algodão

39 × 59 cm

Coleção de artista





**Manjua (Série
Prelúdio, Pretérito,
Preto Rito), 2025**

Impressão em papel
algodão

59 x 39 cm

Coleção de artista



**Muari Ngana (Série
Prelúdio, Pretérito,
Preto Rito), 2025**

Impressão em papel
algodão

59 x 39 cm

Coleção de artista

PROJETO MOTOCA NA PRAÇA | LÍVIA GUIMARÃES ARRUDA

*Pũg tỹ 2019 Kã tóg pẽnỹg,
São Paulo tá, SP.*

Livia Guimarães Arruda fi vỹ ã tỹ 15 anos na vênh forma he USP tá, gũrĩ ag mré fi tóg rãnhãgã tĩ. Escolas Públicas tá fi tóg gũrĩ ag Kanhrân tĩ, Kara Kỹ fi tóg tỹ coordenadora jé e tĩ jé. Ũri fi tóg gũrĩ ag Kanhrân tĩ ũ ag Kanhrân tĩ ha, São Paulo tá. Ti hã vỹ “Projeto Motoca na Praça” han mũ, gũrĩ ag tóg “triciclo” Kri ke tĩ praça tá êmã mág Kuyu tá Kũ jé.

Ti tỹ nén vên sóe mũ vỹ tỹ, êmã mág vỹ tỹ vênh Kanhrĩ jãpã nũ jé, he vên nĩ, fi tỹ gũrĩ ag tỹ respeitado nãtĩ ênẽ han sóe vê ag tỹ Kanhrĩ jãpã tá. Ag mỹ ag Kanhrĩ ênẽ vên, praça tá. Ag tỹ nén han mũ tag vỹ tỹ ag tỹ exposição tá vên ke nũ jé, Kurã e Kãki.

PROJETO MOTOCA NA PRAÇA | LÍVIA GUIMARÃES ARRUDA

São Paulo, SP. Criado em 2019.

Livia Guimarães Arruda é pedagoga, formada pela Universidade de São Paulo (USP), com quinze anos de experiência em educação infantil. Já atuou como professora e coordenadora pedagógica, tanto na rede privada quanto pública. Atualmente, é formadora de coordenadores pedagógicos de educação infantil da PMSP. Já realizou diversos projetos envolvendo crianças e cidades. Idealizadora do Projeto Motoca na Praça: andanças e aventuras de triciclo pela Praça da República e centro de São Paulo.

Ao transformar as motocicletas em mediadoras lúdicas, o projeto propõe uma reflexão sobre o ambiente urbano como um espaço de brincar, no qual a infância possa ser visibilizada na paisagem da cidade. Nessas ações, põe-se em relação o corpo adulto, o corpo infantil e o território, afirmando o direito das crianças de circularem, ocuparem e produzirem caminhos e sentidos nos espaços públicos. O projeto é apresentado como obra que será ativada em vários momentos ao longo da exposição.



**Motoca na
Praça:
A cidade
como local de
encontro e
brincadeira,
2026**

Triciclos,
patinetes,
kombinas e
coletes de
tecido
Dimensões
variáveis

TOR TEIXEIRA

Miracema, TO, pũg tỹ 1992 Kã. Goiânia tá êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ.

Tỹ fi tóg artista nĩ, grupo Sertão Negro Kãkí jé ũ fi vê, Kara Kĩ coletivo Jatobá Nascente Kã Kã. Pũg tỹ 2025 Kã fi tóg exposição to yryy Nova York na, Kara Kĩ nén han jã tỹ Bial de São Paulo na. Nén Kágra hỹn han mré tóg rãnhãgã tĩ, Kara Kĩ ũn turé pintura han. Nén tỹ tỹ ũn gré nũ tag to tóg vênh Kanhrân tĩ, capoeira to tóg tó tĩ jé, Kara ũn sá ag tỹ nén Kri fig tĩ tag, gen Kĩ tóg nén e hỹn han tĩ, nén tỹ tỹ ũn gré ag tũ nũ tag, Rinh, jẽnpa, Kara coes mré ti rãnhãgã tĩ, êg há mré ki jé.

Nén han jã tag ki *Neon Barro* (2023) Kara Kĩ *Carapaça* (2023) Kã ki ti ag mỹ êg há tỹ tara nũ ênẽ to tó mũ, cor tara ag, nén kágra hỹn han tĩ tĩ jé, gopo ki vênh vênh vê ênẽ nũ tĩ ke nũ, Kara Kĩ vênh vê jé. Gen Kĩ êg há, Krỹg ke Kĩ jênh ke tũ nũ, êg mỹ tóg êg tỹ vênh vög ke ênẽ vên mũ.

TOR TEIXEIRA

Miracema, TO, 1992; Vive e trabalha em Goiânia, GO.

É artista visual integrante do Sertão Negro e do Coletivo Jatobá Nascente. Em 2025, participou da exposição Sertão Negro: Território Vivo no Storefront em Nova York e também da instalação *Sertões* comissionada ao Sertão Negro para a 36ª Bial de São Paulo. Sua prática abrange o desenho, a pintura e o muralismo. Do ponto de vista temático, Teixeira aborda a performance do corpo masculino. Conectando-o aos gestos presentes na capoeira angola e às cosmologias afro-brasileiras, o artista reimagina referências e desconstrói os modelos tradicionais de masculinidade. A partir de um jogo de reflexos no qual a luz, sombra, refração e cor são considerados, emerge uma obra simbólica, sensível e crítica, que tem na corporalidade o fio condutor.

Nas obras *Neon Barro* (2023) e *Carapaça* (2023), ambas da série *Terra de Retorno*, o corpo surge entre a vulnerabilidade do nu e a potência da anatomia em movimento. A presença da cor neon, intensa e pulsante, destaca os personagens: corpos que se curvam, se arqueiam, se dobram, se desdobram e se duplicam, evocando reflexos possíveis em superfícies líquidas ou especulares. Nesse espelhamento, o corpo deixa de ser um objeto fixo para tornar-se imagem em mutação, ambígua e em trânsito.

Neon Barro (Série Terra de Retorno), 2023

Óleo sobre papel preto
com brilho
66 × 96 cm (Díptico)
Coleção Cerrado Galeria
(pág. 236–237)

Carapaça (Série Terra de Retorno), 2023

Óleo sobre papel preto
com brilho
95 × 66 cm
Coleção Cerrado Galeria
(à direita)







TOMOO HANDA

*Utsunomiya, Japão, pŭg tỹ 1906
Kã, Atibaia, SP, 1996 Kã ki jé.*

ALLAN YZUMIZAWA

*São Paulo, SP, pŭg tỹ 1993 Kã,
tá êmã nĩ Kĩ tóg tá rãnhãgã tĩ
Sorocaba Kara Kĩ São Paulo tá.*

Tomoo Handa vỹ tỹ japonesa ag ki ke ũ nĩ, hãra tóg ti tỹ 11 anos no Brasil ki êmãm jé Kâtóg, ti família ag tóg São Paulo tá êmãm jé mŭjég, tá ag tóg café Krãn a ki rãnhãgã e tĩ. Década de 1920 hara tóg capital na vỹry tá ti vênhan no artes to, pintura vỹ tỹ ti mré ke pẽ tĩ, há tó tóg tara he han han mŭ. Artistas ũ ag mré nipo-brasileiro, ag mré tóg grupo Seibi (1935 - 1947) han mŭ. Tỹ tóg Brasil Kãki nén mág tĩ, ti tỹ nén han mŭ vỹ japonesa ag mré brasileiro, Kara Kĩ Kanğág ag tĩ nén ki Kanhré tỹ jagnĩ mré han tĩ, Kara Kĩ ũn sá ag.

Allan Yzumizawa vỹ tỹ nén ũ tŭgrên tĩ nĩ, Kara Kĩ tóg São Paulo tá ki Kanhrã pẽ nũ jé, êmã tỹ Mairinque tá, Campinas Kar Kĩ Sorocaba tá. Gaipira ag cultura to tóg vênhan Kanhrãn tĩ jé, ti tỹ nén nĩ ênê vên tĩ tĩ. Povo Ainu, Kanğág tỹ norte do Japão tá ag mré ke ũ vê, ag tỹ nén mĩ Kãmũ ja vên tĩ tĩ.

Yzumizawa Kara Kĩ Handa ag paravia vỹ tujag rãnhãyã nĩ, ũ ag tỹ ag Kãme tó, Brasil ki êmã yryy tá nãtĩ ag. Ag tỹ nén han ja ênê, Kara Kĩ Documentos ag, Kara Kĩ ag família ag contato, jagnĩ mré ag tóg âpag tỹ nén to jĩkrên mŭ ênê tó tỹ Leda Maria Martins fi tóg tó tĩ jé, ti tỹ tỹ nén há nĩ ênê.

TOMOO HANDA

*Utsunomiya, Japão, 1906 –
Atibaia, SP, 1996.*

ALLAN YZUMIZAWA

*São Paulo, SP, 1993. Vive e trabalha
em Sorocaba e São Paulo, SP.*

Tomoo Handa foi um artista de origem japonesa radicado no Brasil desde os onze anos, onde se estabeleceu com a família no interior de São Paulo, trabalhando em lavouras de café. Na década de 1920 mudou-se para a capital e iniciou estudos em artes, elegendo a pintura como linguagem principal. Com outros artistas nipo-brasileiros, criou o Grupo Seibi (1935-1947), marco na construção de pensamento artístico modernista. Sua trajetória cruza caminhos históricos, culturas e arte, entre sua ancestralidade japonesa com o Brasil e os saberes de sociedades indígenas e afro-brasileiras.

Allan Yzumizawa, pesquisador com longa vivência no interior paulista, em especial nas cidades de Mairinque, Campinas e Sorocaba, investigando a “cultura caipira”, confrontando estereótipos e revelando tramas pouco lembradas. De ascendência Ainu, povo indígena do norte do Japão, Yzumizawa conecta memórias de assimilação e resistência cultural.

O encontro entre Yzumizawa e Handa integra um processo de diálogo com sujeitos históricos que recusam narrativas reducionistas do interior do país. Obras e documentos selecionados pelo pesquisador, em contato com os descendentes de Handa, estabelecem diálogos espiralados no tempo, como propõe Leda Maria Martins, trazendo olhares atentos aos processos que ambos provocam.



Madona do campo, 1947
 Óleo sobre tela
 70 × 52 cm
 Coleção
 Simone Handa

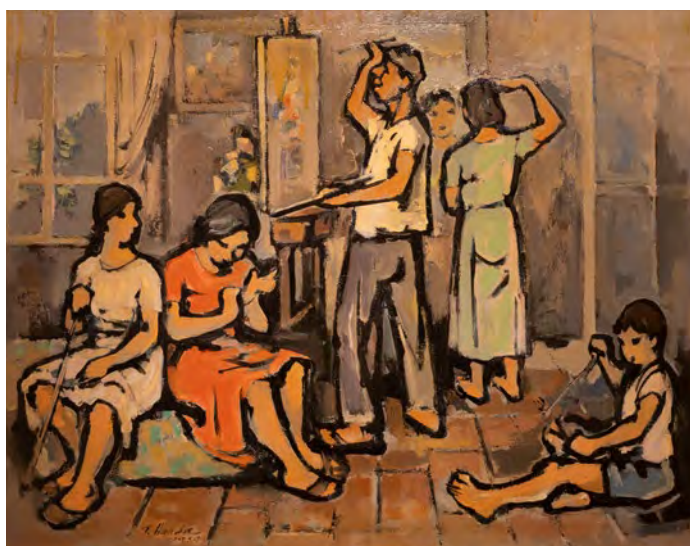
Dourados, 1955
 Óleo sobre tela
 24 × 35,5 cm
 Coleção Família
 Handa





**S/título,
1946**

Óleo sobre tela
54,5 x 65 cm
Coleção Família
Hunda



**Retrato da
Família, 1959**

Óleo sobre tela
111 x 93 cm
Coleção Família
Hunda

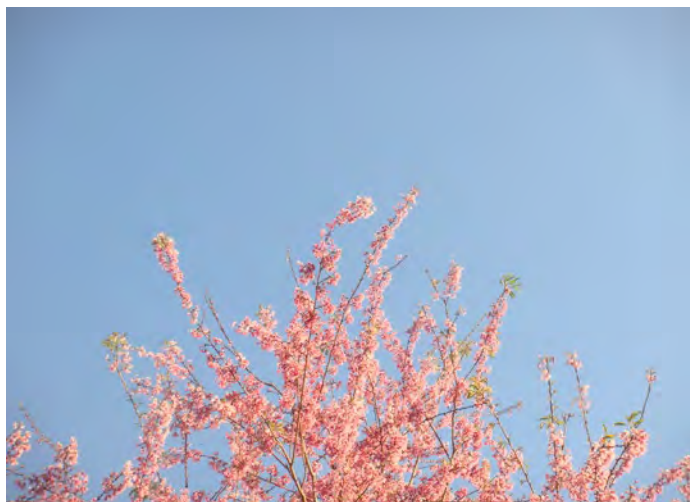


**Família de imigrantes
japoneses em
Mairinque, SP, c. 1950**

Fotografia analógica

15 × 15 cm

Acervo Allan Yzumizawa



**Por que, no Brasil,
as cerejeiras
florescem no
inverno?**

Por Allan

Yzumizawa, 2020

Impressão sobre
papel

40 × 30 cm

Acervo de artista

**S/título, data
desconhecida**

Caneta hidrocolor

sobre papel

22 × 43 cm

Coleção Família

Handa



ZEZINHO LIMA

Sorocaba SP, pũg tỹ 1941 Kã, Sorocaba tá êmã nĩ Kĩ tóg tá rãnhãgã tĩ.

Artista vë, artes ki ti vënh forma he tũ nĩ. Artes mré ti rãnhãgã pënyg década de 1960 tỹ tóg ke tá, grupo amigos da Arte, na Praça ag mré. Baraúna, centro de Sorocaba, SP tá, Kara Kĩ exposição Praça da República, São Paulo SP tá.

Bara tóg Kara Kĩ há vënh forma he Desenho ki Kara Kĩ Artes ki Tatuí tá, pũg tỹ 1973 Kã, Kara Kĩ educação Artística ki São Paulo tá pũg tỹ 1975 Kã. Escolas Públicas mĩ rãnhãgã jé, Kara Kĩ Particular ag mĩ, Kara Kĩ pũg tỹ 1996 Kã ti aula de desenho nũm escola SENAI mĩ, há tá tóg rãnhãgã jén, vënh Rosenta he mũ.

Ti pintura ki tóg ag vënvën tũ nũgĩ, Kara Kĩ pũy, ti pintura Kãki tóg Cultura, Kara Kĩ ag tỹ jagnĩ mré há ênë vën tĩ, Samba, pũy, Kara Kĩ praça. Ti rãnhãgã Kãki Sorocaba vỹ vënvën tĩ.

ZEZINHO LIMA

Sorocaba, SP, 1941. Vive e trabalha em Sorocaba, SP.

Artista visual com formação não acadêmica, Zezinho Lima iniciou sua trajetória artística no final dos anos 1960, participando do clube amigos das artes, na Praça Frei Baraúna, no centro de Sorocaba, SP; e das exposições que aconteciam na Praça da República, em São Paulo, SP.

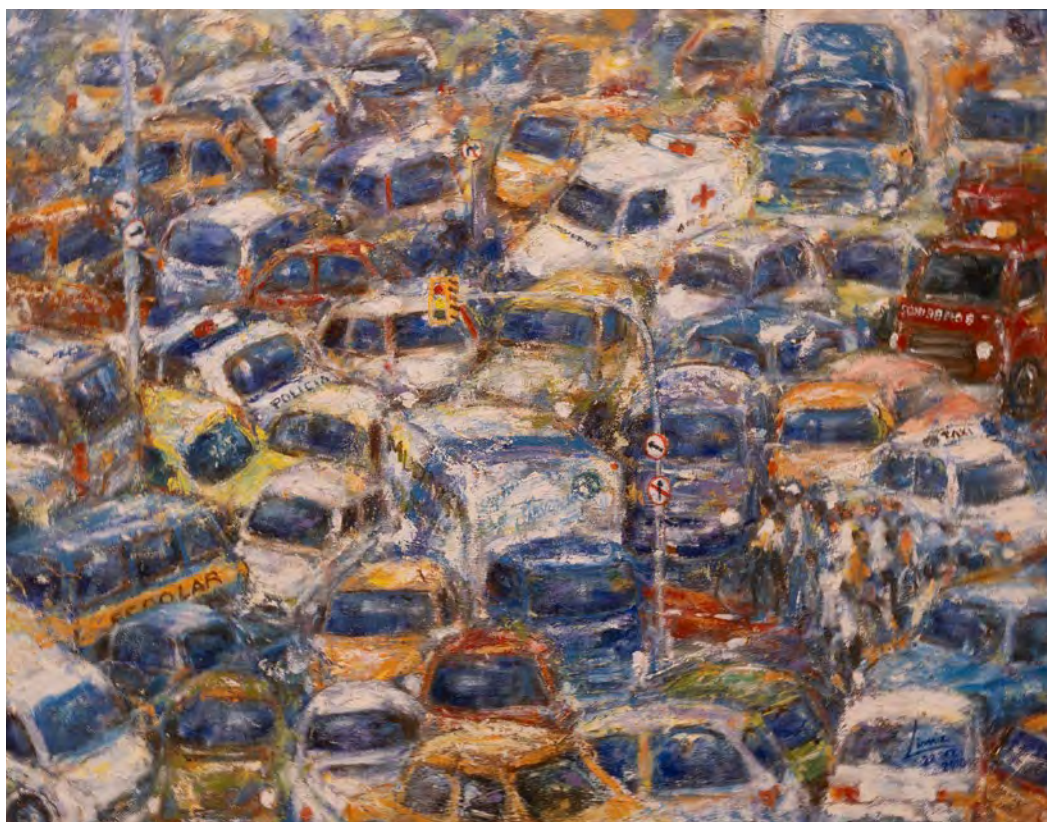
Formou-se na Faculdade em Desenho e Plástica de Tatuí (1973) e em Educação Artística, pela Faculdade de Belas Artes em São Paulo (1975). Atuou como professor de Educação Artística em escolas estaduais e particulares, lecionando Desenho e Artes Plásticas na Faculdade Nossa Senhora do Patrocínio, em Itu, e encerrou sua vida docente na Escola Senai Gaspar Ricardo Jr., em 1996, onde ministrou aulas de desenho técnico até sua aposentadoria.

Nas suas pinturas, Lima não se limita a representar figuras humanas ou elementos do espaço urbano de forma estática. Com uma pincelada rápida da tinta acrílica, ele captura o movimento dos corpos em suas ações cotidianas e um espaço urbano pulsante. A dinâmica social e cultural também é bastante presente nas suas telas, que tomam o samba, a rua e a praça como tema. Já a cidade de Sorocaba, em particular, aparece como cenário em algumas de suas obras, funcionando como pano de fundo em que é evidenciando tanto a arquitetura quanto a vivência coletiva.

Roda de Samba, 1978

Acrílica sobre tela
80 × 60 cm
Coleção de artista





Caos, 2010

Acrílico sobre
tela
70 × 90 cm
Coleção de
artista



**Vidas de uma
praça, 2019**

Acrílico sobre
tela
60 × 80 cm
Coleção de
artista

NOVÍSSIMO EDGAR

Guarulhos SP tá ti mun. Pũg tỹ 1993. Tá
ēmā nĩ Kĩ ti tá, rānhāgā tĩ ēmā ēnē tá.

Artista vē, nén e mré tóg rānhāgā tĩ:
Jākyry, vídeos mré, vēnh Kágra, Kara
Kĩ som mré. Ti tỹ nén han ja ag mré vỹ,
Kanğág ag Kanhré, ag tỹ nén mũ Kāmũ
ja, ũn sá ag te, Kara Kĩ vēnh to ki jé.
Reciclados, Kuru, tecnologia mré tóg
rānhāgā tĩ Jākyry Kāki, artistas e ag mré.
Ti rānhāgā Kā Ki tóg, vēnh
Kug'rũn mré ke tĩ.

Ti tỹ nén han mũ tỹ: *A Entidade do
Caboclo e os Dois Brincantes* Kā Ki tóg
Cavalo-Marinho Kutān tĩ, Senltha mág
tóg ag Kāki tóg vēnh vēn tĩ, Paraíba Kara
Kĩ Pernambuco tá pa tĩ ēnē ag, teatro,
vāxyry, Kara Kĩ vēnhgũngrēn han ag tĩ.
Nén han jā tỹ: *We are the sun*, Kāki tóg,
povos e ag tỹ, nén Kri fig mũ ēnē vēn
tĩ ga Ki. Jāre nén han jā dũ PASÉ Kāki
Artista vỹ código especial Kutān tĩ. Ag
tỹ nén te jĩhēn mũ vēn tóg tĩ, PASÉ tỹ
nén han tĩ ēnē, ti hā tóg povo Kanğág
ag jé nén Kutēn ke Ki Kanhré nũgĩ.

NOVÍSSIMO EDGAR

Guarulhos, SP, 1993. Vive e
trabalha em Guarulhos, SP.

Novíssimo Edgar é um artista visual
e sua prática transdisciplinar une
música, artes visuais, performance e
audiovisual. Seus trabalhos articulam
futurismo indígena, diáspora negra e
ecologias especulativas, usando materiais
recicláveis, tecidos e tecnologias. Na
música, colaborou com Elza Soares,
Céu, João Donato e Baianasystem.

Os trabalhos reunidos usam a costura
como elemento construtivo. Em *A
Entidade do Caboclo e os Dois Brincantes*,
Edgar toma a imagética do cavalo marinho,
manifestação da Paraíba e na Zona da
Mata pernambucana — território de
origem de seus pais—que mistura teatro,
música e dança. Em *We are the sun*,
ele apresenta a presentificação do sol
comum entre diversos povos na criação
de suas cosmologias e como entidade de
adoração. Já em *Pajé*, o artista usa a paleta
cromática como uma linguagem simbólica
que traduz sentimentos, virtudes e
poderes do mediador espiritual indígena.

Pajé, 2022

Appliqué de
oxford, veludo,
animal print e
algodão

42 × 72 cm

Cortesia

Novíssimo Edgar e

A Gentil Carioca





**A Entidade do Caboclo
e os Dois Brincantes,
2018**

Appliqué com tecidos

300 x 400 cm

Cortesia Novíssimo Edgar

e A Gentil Carioca



**We are the sun [Nós
somos o sol], 2022**

Appliqué de cetim, algodão,
veludo e crochê

210 × 130 cm

Cortesia Novíssimo Edgar
e A Gentil Carioca

COLECTIVA CH'IXI

La Paz, Bolívia. Ky 2008 kã mur ja.

Ky Colectiva *Ch'ixi* vỹ tỹ vãnh jykre to pã'i ag tỹ rán ja nĩ kara ù ag to ke vẽ gé kara ù ag kanhrân mũ gé kara ù ag tỹ vãnhmãn to kãmén mũ. Ky ki rãhrãj tĩ ag vỹ Bolívia tá kãmũ tĩ kara nén tỹ hên ri ke hynhan mũ. Ky *Tambo* vỹ Colectiva ag mré ke nĩ ãmã tỹ La Paz tá, ky ãmã ù tá ke ag tóg venh kãmũ e ja nĩgtĩ.

Trenzando y destrenzando identidades ky ag vãnh han vỹ ti si tỹ andina ag ri ke nĩ vãsỹ ãmã ù tá ke ag kãmũ ja nĩ. Ky sir vãnhgãnh tỹ sygse sĩnvĩ hynhan mũ ti si ag tỹ tovãnh ja vé, ag mũ ãn kara vãsãnsãn mũ. Ky grupo ag mỹ, ga tỹ Sorocaba vỹ sir ti si ag tỹ han ja nĩ vãnh há tỹ hên ri ke mĩ tĩg ja nĩ.

COLECTIVA CH'IXI

La Paz, Bolívia. Fundado em 2008.

A Colectiva *Ch'ixi* é uma proposta política e social que valoriza os conhecimentos e saberes de todas as pessoas e rejeita toda forma de hierarquização sociocultural. Seus integrantes são originários de diversas regiões da Bolívia e possuem conhecimentos de diferentes áreas. O *Tambo*, trabalho da Colectiva em uma comunidade urbana na cidade de La Paz, tem recebido com frequência visitantes de outros países que se somam a essa iniciativa.

Trenzando y destrenzando identidades é uma performance que entrelaça a memória ancestral andina com a experiência da migração contemporânea. É por meio do ato de trançar e destrançar os cabelos que a colectiva propõe uma reflexão que implica as heranças, os deslocamentos e as resistências que nos constituem. Para o grupo, o território de Sorocaba se converte em um espaço simbólico atravessado por múltiplas identidades.



Trenzando y Destrenzando Identidades [Trançando e Destrancando Identidades], 2026

Instalação |
Dimensões
variáveis



PLATAFORMA DEMONSTRA

*Campinas, SP. Tá ti pẽnỹg,
pũg tỹ 2021 Kã.*

BRUNO VITAL

*Vỹ São Paulo tá mun, SP. Pũg
tỹ 1993 Kã. Tá êmã nĩ Kĩ ti tá
rãnhãgã tĩ, São Paulo tá.*

DANIEL MORAES

*Vỹ Campinas tá mun, SP, pũg
tỹ 1981 Kã. Tá êmã nĩ Kĩ ti, tá
rãnhãgã tĩ Campinas tá.*

JEFF BARBATO

*Vỹ São Bernardo do Campo, SP, tá
mun, pũg tỹ 1990 Kã. São José dos
Campos tá êmã nĩ Kĩ tóg tá rãnhãgã tĩ.*

JOÃO PAULO RACY

*Vỹ Rio de Janeiro, RJ, tá mun,
pũg tỹ 1981 Kã. São Paulo tá
êmã nĩ Kĩ ti tá rãnhãgã tĩ.*

LARI FERREIRA

*Fi vỹ Rio de Janeiro, RJ, tá mun, pũg tỹ
1996 Kã. São Paulo tá êmã nĩ Kĩ fi tóg
rãnhãgã to Rio de Janeiro tá rãnhãgã tĩ.*

LUA KIXELÔ CAVALCANTE

*Vỹ São Paulo tá mun, SP, pũg tỹ 1996.
Brasília tá êmã nĩ Kĩ ti tá rãnhãgã tĩ, DF.*

NARA ROSETTO

*Fi vỹ São Paulo tá mun, SP, pũg tỹ 1987
Kã, Portugal tá êmã nĩ Kĩ fi tá rãnhãgã tĩ.*

PLATAFORMA DEMONSTRA

Campinas, SP. Fundada em 2021.

BRUNO VITAL

*São Paulo, SP, 1993. Vive e
trabalha em São Paulo, SP.*

DANIEL MORAES

*Campinas, SP, 1981. Vive e
trabalha em Campinas, SP.*

JEFF BARBATO

*São Bernardo do Campo, SP, 1990. Vive e
trabalha em São José dos Campos, SP.*

JOÃO PAULO RACY

*Rio de Janeiro, RJ, 1981. Vive e
trabalha em São Paulo, SP.*

LARI FERREIRA

*Rio de Janeiro, RJ, 1996. Vive e
trabalha no Rio de Janeiro, RJ.*

LUA KIXELÔ CAVALCANTE

*São Paulo, SP, 1996. Vive e
trabalha em Brasília, DF.*

NARA ROSETTO

*São Paulo, SP, 1987. Vive e
trabalha em Viseu, Portugal.*

**Fragmento,
2016**

Série de
fotoperformance
9 fotografias
de 29,7 × 42 cm
(cada)

Grupo tag vỹ artista dũ há nãĩ tũ tag ag môm tĩ vãnh mré, jagnĩ mré ag projeto hỹn han tĩ, educação to, ag tỹ ag rãnhgã vễ Kan jé, ag tỹ nén han sóe mũ vỹ tỹ Ki Kanhrân nũ, vỗãm han nĩ, Kãs Kỹ artistas ù ag ga ja juna ke nĩ. Exposição de *Frestas* tá ag tóg Grupo tag ag tóg ag tỹ nén han mũ tỹ BrunoVital, artista tag vỹ vãnh to vãnh Kanhrân tĩ Kara Kỹ ù ag Ki jé; João Paulo Racy, artista tag vỹ Brasil Kãki mostra tỹ jĩhnĩ ke mỹ yryy, Kara Kỹ País ag ra; Lari Ferreira, artista tag fi vỹ vãnhgũin mré ke tĩ, Kara Kỹ Arte to vãnh Kanhrân tĩ fi; Lua Kixelô Cavalcante, artista, Kara Kỹ arte de diretora fi, professora fi, Kara Kỹ capoeira Ki ke tũ fi; Nara Rosetto, artista tỹ ùn há tá tũ tag ag mré rãnhgã tĩ fi.

Nén han mũ tóg, tag vỹ tỹ nén ù vãnh mỹ ù tỹ hỹn han Kỹ nãĩ, ag mỹ ti tỹ tỹ nén há nĩ ênẽ vên, Kara Kỹ, artista ag tara han.

O grupo reúne artistas com deficiências (defs) dedicados a ações e projetos em arte, educação e acessibilidade poética, com o objetivo de mapear, fomentar e estimular a produção de artistas defs no campo das artes visuais. Em *Frestas*, o grupo apresenta obras de Bruno Vital, artista, poeta e educador surdo; Jeff Barbato, artista visual e pesquisador das iconografias da fissura e de outras fraturas socioambientais; João Paulo Racy, artista e pesquisador com trajetória em exposições e residências no Brasil e no exterior; Lari Ferreira, artista de artes integradas, dançarina e arte-educadora; Lua Kixelô Cavalcante, artista, diretora de arte, educadora grão e capoeirista; e Nara Rosetto, artista multidisciplinar cuja pesquisa investiga vulnerabilidade, invisibilidade e corpo a partir da experiência com deficiências dinâmicas.

As obras, em diferentes suportes e materialidades, ocupam um espaço-dispositivo concebido como antipicadeiro: um ambiente que recusa o regime espetacular da exibição para afirmar presenças plenas, convocadas pela força singular de cada trabalho.





**Terra rasgada
(retificação),
2026**

Aço carbono,
oxidação e ímã de
neodímio
145 × 225 × 30 cm



**Cristear Bidas
ou Aqui aterro
meu corpo, 2025**

Instalação | Cadeira
de rodas, máquina
de costura, agulhas,
linhas e fotografias
em impressão fine
art de exames
bordadas
Dimensões variáveis



dependente
dessemelhante
decomposto
deformado
degraú
desfuncionalizado
desorientado
desintegrado
demonstrado
deformado
defeituoso
desalinhado
demente
democrático
desviado
depressão
desinformado
decorpóreo
decadente
desonrado
depurado
desafinado
degradado
desfigurado

O "de", que vejo debruçado sobre essas palavras, anuncia a diferença sentida na carne e denuncia para olhos normativos a inacessibilidade sobre certas corporeidades desviantes.

A Deficiência é uma Ciência.
A Demonstra é uma Mostra.

Na fusão dessas duas afirmativas, fundamento a Demonstra como uma plataforma de produção artística, destinada a artistas com deficiência, que se cria em constante deformação a partir dos diálogos e vivências coletivas. Ocupar um espaço com a subjetividade def - subjetividade da deficiência - é renegociar novos diagnósticos a partir da exclusão incorporada e que ecoa incessantemente no seio farto da inclusão; é projetar futuros neo-acessíveis onde caos e caridade, horror e sedução profunda possam coexistir através de experiências cotidianas e radicais.

O desvio sempre será o ponto de partida uma exaustiva permutação em que cedemos diariamente nossas amputações para você tocar. Criar os alicerces para a poética def é muitas vezes arrancar os corrimões da inclusão que ampara e apara a reexistência def.

desvio-devir-desvir

**Será que já é possível
conversarmos sobre o
devir-def?**

desvio-devir- desvir, 2025

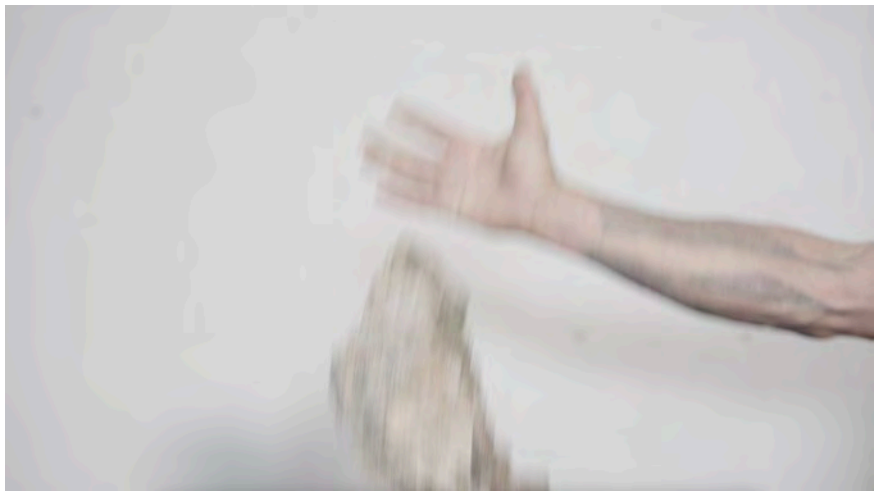
Aplicação em
vinil adesivo
recorte
80x200 cm

Topografia do (des) conforto, 2024

Vídeo-
instalação | 62'
Dimensões
variáveis



Ato falho
n° 01, 2025
Videoinstalação
1'36"



Ao Corpo, 2022
Vídeo-performance
em dança
1'33"

PAULA SAMPAIO

*Fi vỹ Belo Horizonte tá mun, MG,
pũg tỹ 1965 Kã. Belém, PA, tá
êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ.*

Fi tỹ vễre tỹ gũrĩ na fi tóg Amazonas
tá êmãm jé vên, Kĩ fi tỹ nén han mũ
tag Kara vỹ tỹ tá ke nũgĩ, to há: fi tỹ
vênh Kĩ fi tóg, to jĩhên Kĩ fi tóg ra vên
ke tĩ fi jikre tỹ, hẽ tá Kãmũ mũ ag tỹ
tá junjun vẽ mẽ fi tóg tĩ, ag tỹ tá êmã,
Kara Kĩ ag tỹ gopo mré rãnhãgã, Kara
Kĩ ga ki jé. Ag tỹ pũg mág han ênẽ
tũgnũm ti tỹ êmã ag Kókên to fi tóg tĩ.

Fi tỹ fi rãnhãgã Kãki nén vên tĩ há vỹ
tỹ, Ka ag nũ, ti Kágra, fi tỹ pũg tỹ 20
Kãki nén vên ja ênẽ tó fi tóg tĩ, Lago
de Tucuruí tá década de 1970 Kã.
Pãi mág ag jiké tara Kã, ag usinas
hidrelétricas mág han han sóe mũ Kã,
ag tỹ vênh Kókég mũ Kã pote nũnh
Kĩ fi tóg ag mỹ ag jagtara vên tĩ. Ag tỹ
gopo nũjênh mũ kã ti tỹ ag ga Kri rũm
mũ Kã ag jagtara mré ha fi tóg vên tĩ.
Ênẽ Kã tóg vênh Kókên pẽ han, Kangág
ag tóg ùn tũ han, Kara Kĩ gopo ki
êmã ênẽ ag, ti tỹ vênh Kókên jã ênẽ
tóg ve há tãgtũ vên, ênẽ tũgnũm ag
tóg ki Kagtóg anh ke tũ nũgĩ.

PAULA SAMPAIO

*Belo Horizonte, MG, 1965. Vive
e trabalha em Belém, PA.*

Ao longo de sua trajetória, Paula Sampaio desenvolve uma prática com foco na Região Amazônica, território para onde se mudou com a família ainda criança. A partir de um olhar sensível, suas obras nascem de um processo de retorno constante, revisitando comunidades, paisagens e histórias atravessadas pelos ciclos de colonização, migração e exploração mineral e hídrica. Em um gesto de escuta, registra o impacto humano sobre os ecossistemas amazônicos e o cotidiano das populações que vivem às margens das grandes estradas abertas.

Nas obras *Árvore/fotografia* (2012), *Árvore - bandeira* (2012-2015) e *Árvore com libras* (2012-2016), surgem de um contato de mais de vinte anos com o Lago de Tucuruí — paisagem formada na década de 1970, durante a ditadura militar, após o represamento do Rio Tocantins para a construção da quarta maior hidrelétrica do mundo. Articulando as linguagens do vídeo e da fotografia, Sampaio tem nas árvores testemunhas silenciosas de um processo de profundo impacto ambiental e social: o alagamento que inundou florestas imensas, deslocou comunidades indígenas e ribeirinhas e apagou modos de vida. Nesse cenário, as árvores fossilizadas se apresentam como marcas na paisagem, uma memória contra o esquecimento.

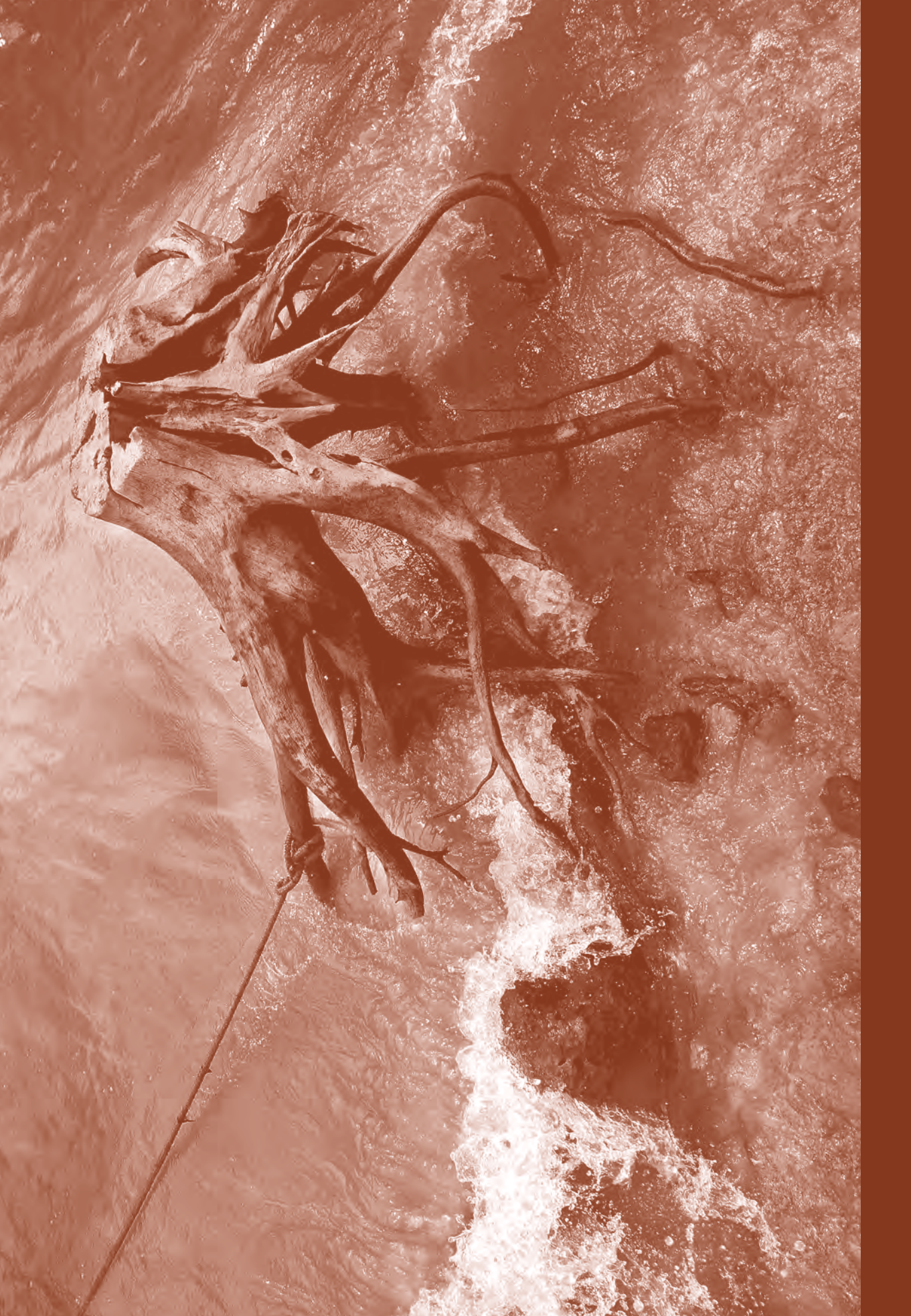


**Árvore
com libras,
2012–2016**

Vídeo
3'13"
(à esquerda)

**Árvore/
fotografia, 2012**

Impressão fine art
sobre papel algodão
67 × 100 cm
(à direita)



OCUPAÇÃO DANDARA

Sorocaba tá tóg jé, SP.
2021 Kã tóg pēñg.

ORIGINAL BOMBER CREW

Teresina tá tóg jé PI. 2025 Kã tóg pēñg.

CARANGUEJO TABAIARES RESISTE

Recife tá tóg jé, PE. 2018 Kã tóg pēñg.

Ũn tỹ 265 ag vỹ “Ocupação Dandara” Kã Kã jé, Rãnhãgã tĩ ag vê, âpag mỹ Kuĩ tĩ e mũ na, ti tỹ Kurã ũ Kã há tĩnh ke jo ag tóg jĩhên tĩ ag Krê ag mỹ Kara Kĩ Kygrũ ag mỹ. Vênh mán Kĩ ag tóg jagnĩ juna ke Kãn tĩ, Krênh Krênh ke tũ ag tóg nũgĩ.

Original Bomber Crew Vỹ tỹ grupo tỹ te vênh Kanhrãn tĩ ênê nãtĩ, Hip Hop to Brasil Ki Nordeste tá ag tóg Ki Kanhrã pē tĩ, ag tỹ ag Kanhrãn, ag tỹ han, ag grigrĩ, tũgnũm.

Caranguejo Tabaiares Kãki ũn sá fag tóg e han nũgĩ, âpag ga jagly fag tóg ke tĩ, fag tỹ êmã mĩ mũg há han mũ ênê, racismo Kã to fag tóg ke tĩ jé.

Nén han jã dũ Vivas (2026) vỹ ag ũnão Ki munu grupo tăgtũ ag Ki. Tỹ tóg arte to ke nĩ, tỹ tóg vênh Kara tỹ han ke tũ nĩ, ti tỹ han jagy tĩ ênê tũgnũm, Ki êmã há han ke vê, Kara Kĩ han ke vênh rãnhãgã tóg tỹ vênh Kara mré ke Kara nĩ, grupo ag tỹ nén han tĩ ênê vên vênh mré.

OCUPAÇÃO DANDARA

Sorocaba, SP. Fundada em 2021.

ORIGINAL BOMBER CREW

Teresina, PI. Fundado em 2005.

CARANGUEJO TABAIARES RESISTE

Recife, PE. Fundado em 2018.

Reunindo cerca de 265 famílias em luta por moradia e dignidade, a Ocupação Dandara é formada por trabalhadoras e trabalhadores que sustentam, apesar dos ataques, a esperança de um futuro mais justo para suas crianças e adolescentes, cultivando organização, solidariedade e perseverança.

Original Bomber Crew é uma organização de práticas, pesquisas e produções da cultura Hip Hop. Referência no nordeste do Brasil por seu trabalho de formação e criação em danças de rua, performances, batalhas, intervenções urbanas e oficinas.

Caranguejo Tabaiares Resiste é um coletivo formado majoritariamente por mulheres negras, em defesa do território e do direito à cidade de Recife, atuando no enfrentamento ao racismo ambiental e pela moradia digna.

A obra parte do encontro entre três territórios e coletividades do país: Vivas (2026) se apresenta como um processo de criação em curso que propõe olhar de perto os contextos em que a arte não é um direito garantido. Aqui, arte se torna uma ferramenta de escuta, criação e celebração desses espaços de luta, resultado de encontros, oficinas e imersões nos territórios, como um gesto que se faz caminho a partir das potências do coletivo, do estar junto.

Vivas, 2026

Instalação
Dimensões
variáveis



SLAM015

*Pũg tỹ 2019 Kã ag tóg han
Sorocaba, SP tá.*

INSTITUTO PRÁTICAS DESOBEDIENTES

*Pũg tỹ 2019 Kã ag tóg han
Recôncavo da Bahia, BA tá.*

Slam 015 ki rĩnĩ ag vỹ tagtũ jé. Rua Kri
ag tóg rãnhãgã tĩ, Kara Kĩ usada Kãki,
racismo ka to tũ ag tóg nãtĩ jé, Kara Kĩ
ag tóg tá tó hã ěmã ěnẽ ag jagly nãtĩ jé.

Instituto tag mỹ jãnka my tóg tĩ
tũ nũgĩ, jãnka my tũ ti nĩ, artistas
Kuy'rũ ag Kanhrãn tĩ tĩ, ag tỹ to ki
Kanhrãn mãn jé. Pũg tỹ 2019 Kã ag
tóg to vênh rãn'rãn projetos hỹn
han ag tóg ki jé, ũn sá ag to ki jé.

Ag tỹ nén han mũ tỹ: *Terra
Rasgada, Água Grande* (2026)
Vỹ tỹ grupo rég'né ag tỹ han ja nĩ.
Vênh rãnhãgã tag ti vỹ tỹ nén ũ Kỹn
Kỹry to ke nũ, Kara Kĩ ag vĩ, ag jé ag
tóg prĩrẽ tĩ, ag tỹ ag Kãme mẽ jé, ag tỹ
tũgrẽn jé sá ag tỹ nén mĩ Kãmũ jã ěnẽ
vẽ jé, gopo Sorocaba nã hã ke ag (São
Paulo) Kara Kĩ Paraguaçu (Bahia) tá.

SLAM015

Sorocaba, São Paulo. Fundado em 2016.

INSTITUTO PRÁTICAS DESOBEDIENTES

Recôncavo da Bahia, BA. Fundado em 2019.

O Slam 015 é um coletivo que, atualmente, está organizado por três integrantes de diferentes gerações e trajetórias que atravessam experiências de identidades plurais. Sua atuação se concentra nas ruas e espaços educacionais comprometidos com a promoção da igualdade racial e projetos socioeducativos que fortalecem práticas antirracistas e a valorização das narrativas periféricas.

Instituto Práticas Desobedientes é uma organização sem fins lucrativos que desenvolve tecnologias de formação para jovens artistas com foco em aprendizagem coletiva e pedagogias libertárias. Desde 2019, é responsável pela criação do grupo de pesquisa “Práticas Desobedientes”, programa orientado por eixos epistêmicos ligados às práticas contracoloniais, ao pensamento radical negro e às pedagogias libertárias.

Terra Rasgada, Água Grande (2026) é resultado de uma residência coletiva que reuniu os dois projetos. A instalação sonora imersiva usa palavra, voz, presença e escuta para entrelaçar a experiência estética da vida negra e o encontro entre os territórios dos rios Sorocaba (SP) e Paraguaçu (BA).

Terra Rasgada, Água Grande, 2026

Instalação sonora
multicanais |
Áudio 48'06”
Dimensões
variáveis



EDU O.

Salvador, BA, 1976. *Kỹ tá tĩ kara tá rãhrāj tĩ Salvador, BA.*

Artista def, diretor tỹ Grupo X tỹ Improvisação tỹ Dança nĩ, ã ag kanhrãn tĩ Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) tá, Doutor em Difusão do Conhecimento Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Mestre em Dança com graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenador do Mapeamento Acessa Mais (MINC/UFBA). *Kỹ tóg ti rãhrāj ki bipedia compulsória to rán mũ, ã ag há vẽnhmỹ, arte kara ã ag mũg há han ke.*

Jo ĩn mág *Ah, se eu fosse Marilyn!* Edu O. *Kỹ jãnjãn tỹ katotẽ ven mũ, tá Marilyn Monroe — ãn sĩnvĩ fi vẽn kara rãhrāj há — nẽn há végtĩ nẽn ã jagy tĩ mũ ra, nũgnũg pẽ tĩ kara ag vẽnhmỹ ra ge ra kirĩr mũ gé, kỹ ge vẽn, kỹ sir vẽnhkuprĩg tỹ ag kã tá tĩg ke mũ ti tỹ sir ẽg mũg há han jẽ.*

EDU O.

Salvador, BA, 1976. *Vive e trabalha em Salvador, BA.*

Artista def, diretor do Grupo X de Improvisação em Dança, professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Doutor em Difusão do Conhecimento Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Mestre em Dança com graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenador do Mapeamento Acessa Mais (MINC/UFBA). *Destaca-se pela pesquisa sobre bipedia compulsória, deficiência, arte e acessibilidade.*

Na instalação *Ah, se eu fosse Marilyn!*, Edu O. Apresenta um tipo de oração às avessas, onde Marilyn Monroe — ícone da beleza ocidental e do sucesso — nos/me olha nas imperfeições, tortuosidades e extrema humanidade das curvas de um corpo aleijado que foge aos padrões e, por isso mesmo, é mais próximo do humano do que da ilusão do divino que qualquer normatividade supõe existir.

Ah, se eu fosse

Marilyn!, 2010

Instalação e performance |
Confetes, tecido, maleta, guarda-chuva, luvas de boxe e objetos diversos
Ø 300 cm



DENILSON BANIWA

Barcelos, AM, 1984. *Kỹ há tĩ
kara rãnrhāj tĩ Niterói, RJ.*

GUSTAVO CABOCO

Curitiba/Roraima, 1989. *Kỹ há tĩ
kara rãnrhāj tĩ Cuiabá, MT.*

DAIARA TUKANO

São Paulo, SP, 1982. *Kỹ há tĩ
kara rãnrhāj tĩ Brasília, DF.*

Kỹ Denilson Baniwa, vỹ tỹ artista amazônida tỹ Nação Baniwa tá ke nĩ, ã rãnrhāj tag ki tóg kanhgág ũ ag vênh ven kara vãngfor ên kãmén ke mũ ãmã mág tỹ Brasil tag ki. Kỹ kanhgág ũ ag kanhkā to jykre ag mré rãnrhāj mũ kara ag tỹ vênh han vygven jãfā, kỹ sir jagnê mỹ kãnhkrén ke mũ kara ti si ag jykre vin jãfā han mũ. Kỹ lambes vỹ e nỹtĩ, prýg tỹ 2019 kara 2020 kã hynhan ja nĩ, kỹ sir ã rãnrhāj tỹ tar e mũ kara hã mré kanhgág ag jykre tỹ tar e mũ gé.

Kỹ tóg Wapichana nĩ, Gustavo Caboco vỹ artes visuais tag han mũ cinema ki kara literatura ki, nén há to jykrén mũ kanhgág ag kar mũ ja mĩ, jykre tỹ tar kara êg kri kãki to jykrén jé nén si to. ã rãnrhāj tỹ ũ ag kanhrân jãfā krêm ag mỹ ven mũ, ti tỹ ã pir mỹ hynhan ja vê kara nén si vin jãfā tá, fóg ag tỹ êg to vĩ kónân ên tỹ tũ e sór vê. Ti vênhrá tỹ *Questões em suspenso* (2019–2025), ki tóg vãsỹ ke ag jagtar ja ki króm sór mũ, kanhkā tỹ vênhmỹn kara ag jykre tỹ tũ e ja fóg ag junjun kỹ ke ja vê.

DENILSON BANIWA

Barcelos, AM, 1984. *Vive e
trabalha em Niterói, RJ.*

GUSTAVO CABOCO

Curitiba/Roraima, 1989. *Vive e
trabalha em Cuiabá, MT.*

DAIARA TUKANO

São Paulo, SP, 1982. *Vive e
trabalha em Brasília, DF.*

Denilson Baniwa, artista amazônida da Nação Baniwa, estrutura seu trabalho na pesquisa sobre aparecimentos e desaparecimentos indígenas na história oficial do Brasil. Ao articular cosmologias indígenas e suas expressões artísticas, propõe modos de compartilhar conhecimentos ancestrais e criar bancos de memória. O conjunto de lambes, produzido entre 2019 e 2020, evidencia como o artista tensiona e ressignifica produções visuais a partir de sua perspectiva indígena.

Do povo Wapichana, Gustavo Caboco desenvolve sua produção nas artes visuais, no cinema e na literatura, criando dispositivos de reflexão sobre deslocamentos indígenas, valorização cultural e direito à memória. Parte central de sua prática ocorre em espaços educativos, por meio de pesquisas autônomas em acervos e arquivos museológicos, em contraposição às narrativas coloniais. Na obra *Questões em suspenso* (2019–2025), aborda a reparação histórica, a crise climática e a retomada de memórias interrompidas pela colonização.

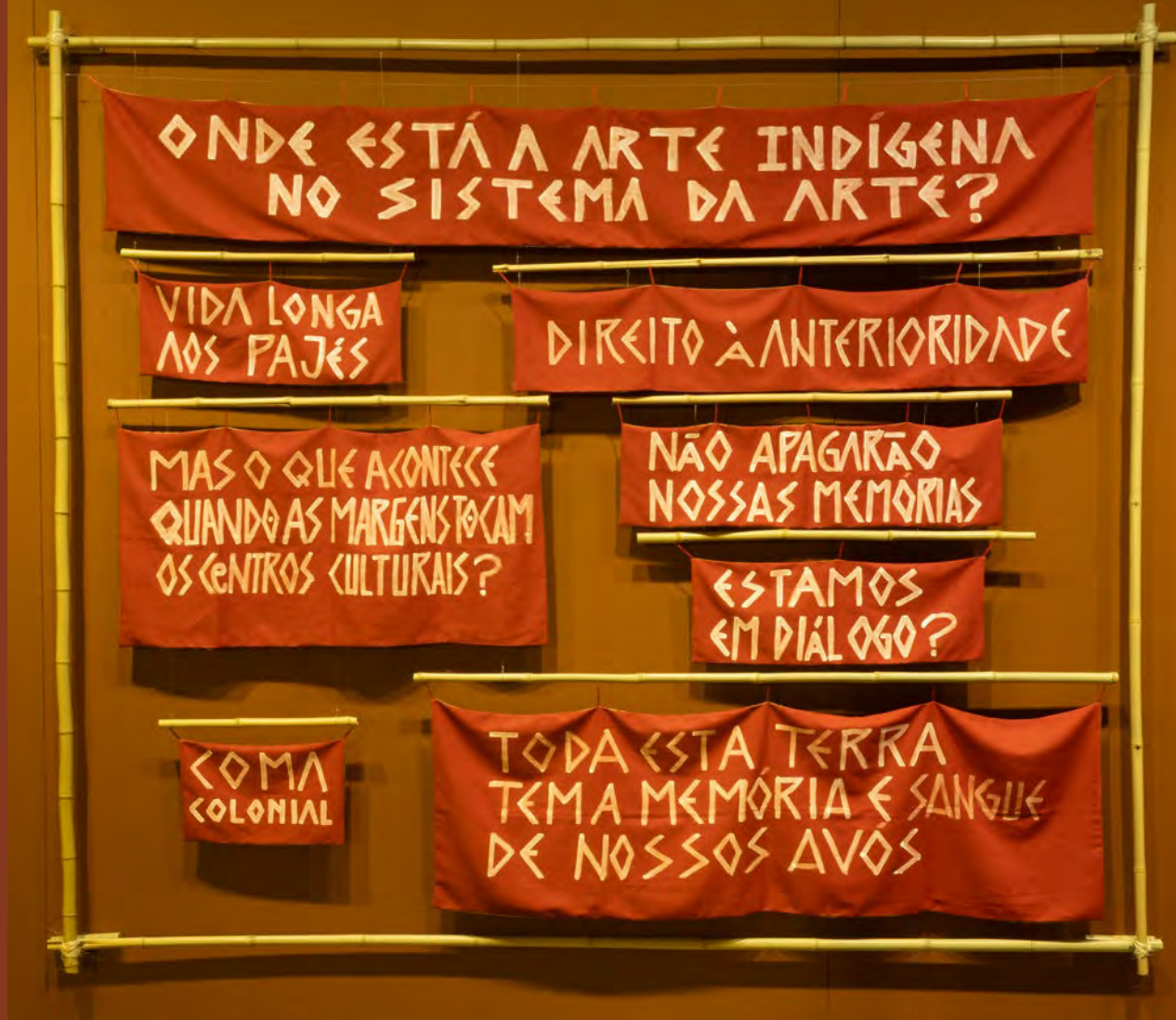
Daiara Tukano artista nĩ, kanhgág ag jagfy ke tĩ fi vé, curandora fi kar kȳ ġĩrĩ ag kanhrân tĩ fi, Povo Tukano ag mrê ke fi vé - Yé'pá Mahsã. Direito ki fi mestrado han Brasília ta Universidade tá, kanhgág ag to fi tóg venh kanhrân tĩ, kara kȳ fi Povo ag to. Mahá (arara) to. Pintura tag vȳ tȳ Grupo tȳ 'Dabucuri no Céu' ag tg nĩ, Pintura venhkágra vê kara kȳ sêšĩ féré kĩ gé, sêšĩ ag to ti tó tĩ Tukano ag mȳ sêšĩ tag ag vȳ ég mȳ kanhkã kamên tĩ he ag tóg tĩ, gen kȳ rã vȳ ga pũn pẽ han tũ nĩgtĩ, ki êkrân ke ênê he ag tóg tĩ. Pintura ênê mã kĩ nén kágra ênê ag tóg ag tog nén e to tó tĩ gé. Nén tag vȳ ag mȳ nén há to tó tĩ, hãra ag tóg fe kaja tĩ gé, ag tȳ ũn sanh e ag kren kȳ, ũn tȳ nén e ki kanhró ag.

Daiara Tukano é artista, ativista, comunicadora, curadora e educadora. Mestra em direitos humanos pela UnB, pesquisa memória, verdade e espiritualidade dos povos indígenas, em especial o Tukano – Yé'pá Mahsã, do qual faz parte. Mahá (arara) – Esta obra faz parte do conjunto 'Dabucuri no Céu' composto de quatro pinturas e quatro plumárias que representam pássaros importantes para o povo Tukano. As aves fazem cerimônia para segurar o céu e impedir que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, um manto feito de penas entrelaçadas em padrões geométricos de raiz ancestral remete à tradição dos grandes mantos plumários. Esta obra fala do sagrado, mas também do luto pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias”.



**Conjunto
de lambes,
2019/2020**

21 × 29,7 cm |
29,7 × 21 cm



**Questões em
suspenso,
2019/2026**

Acrílica sobre linho
e fios de algodão
vermelho
150 x 240 cm

**Mahá Só'agī- Arara
Vermelha, 2021**

Acrílica e pasta
metálica sobre tela
160 x 300 cm
Cortesia Daiara Tukano
e Almeida & Dale
(à direita)



FRANCISCO HUICHAQUEO

*Valdivia, Chile, 1977. Kĩ tá tĩ kara
tá rãnrãj tĩ Concepción, Chile.*

Kĩ nén hynhan tĩ, cineasta mré curador Mapuche vë. Kĩ graduado nĩ Artes Visuais ki kara pós-graduação nĩ cinema ki Universidade do Chile tá. Kĩ ti rãnrãj tag vỹ tỹ cinema mré kujãgja nĩ, uri jo ãn mág vỹ han kũ jẽ kara mapuche ag jykre.

Tralkan Kũra, ti jiji hã vỹ *Ta tỹ pó han* mapuche ag vĩ ki, kũ ag tóg Ercilla tá han ja nĩ, Chile tá. Kĩ ag tỹ to rán ja vë Choike Purrũn kara Kollón Purrũn ag vënhgrén ãn Povo Mapuche ag ga mág tá, uri tá fóg ag empresa vỹ tá nẽn kãmĩ ka tavĩ tỹ rãnrãj mũ. Kĩ filme tag vỹ sir ag jykre tỹ vënh han mãn vë kara ti vãsã ki gé ãn e ag mré kara ag jé ke vë gé ag nén si ven jãfã tá.

FRANCISCO HUICHAQUEO

*Valdivia, Chile, 1977. Vive e trabalha
em Concepción, Chile.*

É um criador, cineasta e curador Mapuche. Graduado em Artes Visuais e pós-graduado em Cinema pela Universidade do Chile. Seu trabalho é desenvolvido na intersecção entre o cinema, a instalação contemporânea e a cosmovisão mapuche.

Tralkan Kũra, cujo nome significa *Pedra do Trovão* na língua mapuche, foi filmado em Ercilla, no Chile. A obra registra a realização das danças Choike Purrũn e Kollón Purrũn em territórios ancestrais do Povo Mapuche, atualmente ocupados por uma empresa privada de monocultura florestal. O filme configura-se como um ritual de reinterpretação e resistência que honra a memória coletiva e convoca o retorno simbólico ao espaço ancestral.

**Tralkan Kũra/
Piedra Trueno
[Pedra do
Trovão], 2022**

Video
9'21"



LUCAS SOARES

*Rio de Janeiro tá tóg mun, pũg tỹ
1996 Kã, Juiz de Fora Minas Gerais Tá
tóg êmã nĩ, Kara Kĩ tá rãnhãgã tĩ.*

Tỹ tóg "Artista visual" nĩ, ti rãnhãgã tỹ tóg ag mỹ vẽnven Kĩmẽ tóg tĩ, vẽnhkãgrá ag, tỹ-pó ag, vẽnhkãgrá tỹ-pépé ag, "vídeos", vẽn h rág'ná ag, Kara Kĩ ù ag mré rãnhãgã. Nén ù Kãme Kãshi ag tóg ti mỹ há nãtĩg tĩ, ùn tỹ kãme vēr Kãme móg tũ ag, ag tỹ ùn Ki Kagtóg ênẽ ag, ag ryg'nãg jã ênẽ ag, êmã móg ag tá, Kara Kĩ ùn sá ag, tỹ tóg tãmũ Kãmũmũ ênẽ ag. Kuge si ag tỹ Kãmé tóg nãtĩ han mãn tóg tĩ, pẽ ag mũ! êg tỹ ag mré nén ù tóg mũ mũ mãn.

Nén han já tỹ *ética do grão* (2026)
Tỹ tóg vẽnven tĩ, Sorocaba Tá tóg
nén ù mág pẽ nẽg'ne tũgnym mũ! tỹ
tóg nén ù há to ke ve nĩ, hãra tóg tỹ
nãn ù jogy to ke nĩ, êmã ven Kã.
Ajay Pelourinho Tóg tóg tỹ ù ag vēr
nũmve, ag vókẽnãn jãpã nĩ, Kara Kĩ
ag mỹ ja han jãpã nĩ "descandão" tỹ
tũ e mũra, Sorocaba Tá ag tóg han
mãn, ti tỹ tỹ nén ù jogy to ke na.
Monumento à Mãe Preta (1975)
Êmã vēr Kã ag tỹ ag rãnhãgã ke tũ ki ag
rãnhãnh Kã, ù tỹ tá ji tỹ ù ag hã Ki veoi rũĩ
ênẽ ni tóg ke nĩ. Êmã tag tá tóg rãnhãgã
rég'ne jé. Pã ênẽ tỹ tỹ ùn nĩ han tóg tĩ;
ag tỹ rãsỹ jagtara e ja hã Nêmén jãvãnh
tóg rũgĩ, ag tỹ to hã nĩnke ênẽ han tóg
tĩ, Kara Kĩ tóg nén jagy han tũg tĩ, nén
han mũ tag tóg êg tỹ nén ù ù hã tóg
jĩhên han tĩ, êmã taĩ tóg vẽnven Kĩ nãtĩ.

LUCAS SOARES

*Miracema, RJ, 1996. Vive e
trabalha em Juiz de Fora, MG.*

Artista visual cuja prática transita entre performance, escultura, fotografia, vídeo, escrita e práticas colaborativas, interessando-se pelas micronarrativas que emergem das brechas, das dobras da história, nos resíduos urbanos e nas memórias afro diaspóricas. Busca imagens que operem com amolecimento das pedras e ensaiem outros modos de estar juntos.

Na vídeoinstalação e intervenção urbana *A ética do grão* (2026), o artista se volta a dois monumentos públicos de Sorocaba que, sob o disfarce da homenagem, reiteram violências coloniais. Seja na função histórica de punição e disciplina pública associada ao Pelourinho, monumento de exaltação à tortura que, de modo controverso, foi refeito em Sorocaba mesmo após a sua destruição em decorrência da abolição da escravidão no Brasil, ou, como no caso do Monumento à Mãe Preta (1975), que transforma a maternidade imposta pelo colonialismo histórico em símbolo de cuidado e subserviência da mulher negra. Entre esses dois pontos da cidade, Soares constrói uma composição em movimento: suspender o discurso imposto sobre a pedra, matéria bruta dos símbolos, e produzir gestos de afeto e recusa, convocando o imaginário a operar por meio de rasuras performadas na paisagem.



**A ética do grão,
2026**

Intervenções
urbanas e
Videoinstalação |
Materiais diversos



FERNANDO VELÁZQUEZ

Montevideu, Uruguai, 1970. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrāj tĩ São Paulo, SP.*

TIRIRI RAYO

Escada, PE, 1998. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnrāj tĩ Escada, PE.*

Fernando Velázquez vỹ tỹ artista visual nĩ, curador kara educador. Kỹ tóg tecnologia tỹ nén jãvãnh tĩ kara jagnē mré mũ há han jé. Ti rãnrāj vỹ tỹ nén mág nĩ, kãgrá algoritmicas, kara ã ag ki gé, ciência kuju ki, filosofia kara ti si ag jykre ki gé. Tiriri rayo fi vỹ tỹ artista visual nĩ kara fotógrafa fi. Kỹ sir nén tỹ ficções han mũ kara ti si ag kãmén, vãsỹ kanhgág ã ag jykre, hã kỹ nén rĩnrĩr v nén mré ěg munmur ěn kãmén mũ. Kỹ audiovisual tỹ han mũ ti tỹ Mata Sul tỹ Pernambuco tá kanhgág ã ag mỹ vygven ke mũ

FERNANDO VELÁZQUEZ

Montevideu, Uruguai, 1970. *Vive e trabalha em São Paulo, SP.*

TIRIRI RAYO

Escada, PE, 1998. *Vive e trabalha em Escada, PE.*

Fernando Velázquez é artista visual, curador e educador. Investiga como a tecnologia medeia a percepção e as relações humanas. Sua prática abrange instalações, imagens algorítmicas, entre outros, que atravessam ciência, filosofia e saberes ancestrais. Tiriri rayo é artista visual e fotógrafa. Cria imagens que tecem ficções entre tecnologia e ancestralidade, narrando cosmovisões originárias, nas quais o ser humano e natureza se fundem em uma só existência. Utiliza o audiovisual como ferramenta de visibilidade para os indígenas da Mata Sul de Pernambuco.

Cada rio carrega uma memória, 2026

Instalação | Vídeo
7'01" | Monitor
190x108 cm,
tecido 190x113 cm
(cada), sementes,
palha e carvão



Kỹ goj téj vỹ ěg krĩ kākā nĩ (2025), vỹ vẽnhrá tỹ fabulação nĩ kanhgág ag há tugrĩn ke vẽn kara ag tỹ nẽn to há ěn. Hã kỹ sir, tecnologias tag vỹ tỹ nẽn há nĩgtĩ ti vẽnhkápov tag vỹ ěg há mỹ há nĩ, goj mỹ, ga mág kara jagrẽ ki gé. Kỹ goj há tag vỹ kuu mĩ tĩgtĩ nẽn kara ag kãmĩ kara nẽn ki gé, cosmologia kãki nẽn rĩr kara rĩr tũ vỹ vẽnhkápov ke tũ nĩ.

Cada rio carrega uma memória (2025), propõe uma fabulação em torno do corpo indígena como ser encantado e conectado à natureza. Para isso, as tecnologias se encarregam de apoiar a dissolução das fronteiras entre corpo, água, território e encantamento. A fluidez do rio é evocada como meio e metáfora de um vínculo contínuo entre os seres originários e a natureza, numa cosmologia onde não há separação entre humano e não humano.



ASMAHEN JALOUL

Mesquita, RJ, 2004. *ký tá tĩ kara
tá rānhrāj tĩ Rio de Janeiro, RJ.*

Artista visual libanesa-brasileira vë, ti
rānhrāj tag vỹ nén tỹ hën ri ke to vēmén
mũ ěmā ü tá ü ag kāmũ ja ěn tugrĩn, ti
vënhkápóv hynhan kara vënh vóg han ke
mũ gé. Jaloul vỹ ki kanhrān sór mũ ü ag tỹ
hā mré to jykrén jé, ag tỹ nén e to rán ja tũ
e tũ nĩ jé, ken jé ü tóg fỹ ě mur ja tugrĩn ke
nĩ, Baixada Fluminense tugrĩn, ke tũ nĩ ký
ěmā tỹ árabes ag, ā kanhkā ag jamā vë. Ký
ti rānhrāj tag kākĩ ti kāgrā ki ven mũ kara
ký ag nén to jykrén ke tỹ tar e mũ ü ag tỹ
kāmén e jé ken jé ěg tóg ki jagtar jagy e
ja nĩgtĩ ocidente ag tugrĩn ke ja vëg tĩ.

Kỹ bi kara tridimensionais ki vygven ký
nỹtĩ, nén kāgrā hynhan mũ tag vỹ tỹ ti
kanhkā ag to ke nĩ, vāsỹ jykre ěn to vỹn
ke han mũ kara ü ag tỹ tag junjun ke ěn
jo. ainda recorrente na cultura ocidental.
Gĩr ag kāgrā vëg mũ, ag kara fag ki gé
ti fyr kara mĩ, ký, nén ü ki, vënhmỹ vỹ
vënh ven mũ, tỹ jānkā ror kara grade
ki gé. Jaloul vỹ ag vygven mũ ā tỹ kurā
kar ki rānhrāj tag ki. Ký sir ti tỹ sĩ pë ra ti
há ven mũ ti tỹ etnocêntrico ěn vëg mũ
ěmā tỹ ocidente tá ke ag jykre ven mũ.

Minha tia diz que café na brasa é resistência, 2024

Óleo sobre tela
80 × 60 cm
Coleção Pedro
Gama
(pág. 276, acima)

Quando te vi passar, 2024

Óleo sobre vidro
martelado e ferro
ø 70 cm
Coleção de artista
(pág. 276, abaixo)

Vou embora porque preciso, 2025

Óleo sobre vidro
100 × 100 cm
Coleção de artista
(pág. 277, acima)

Cotidiano, 2022

Têmperas ovo,
vinílica e caseína
sobre compensado
40 × 30 cm
Coleção de artista
(pág. 277, abaixo)

ASMAHEN JALOUL

Mesquita, RJ, 2004. *Vive e
trabalha no Rio de Janeiro, RJ.*

Artista visual libanesa-brasileira, cuja
pesquisa está centrada nas questões
socioculturais relacionadas a processos
de imigração, a construção de fronteiras
e os movimentos diaspóricos. Jaloul
busca compreender a relação entre
a memória, o registro e as narrativas
em risco de apagamento, sejam elas
relacionadas ao seu território de
nascimento, a Baixada Fluminense, ou aos
países árabes, sua origem familiar. Seu
intuito é mostrar como essas imagens e
memórias permanecem ativas apesar dos
processos históricos de marginalização
e violência perpetrados pelo ocidente.

Apresentadas nas formas bi e
tridimensionais, suas pinturas surgem
a partir do registro fotográfico de
seus familiares, ativando memórias
anteriores e posteriores à migração.
Vemos imagens de crianças, homens e
mulheres sob diversos ângulos, que, em
alguns casos, vêm sobreposto por um
objeto arquitetônico, como uma janela
ou grade. Jaloul apresenta pessoas em
movimento no exercício de suas atividades
cotidianas. Essas formas simples de
apresentação dos corpos apontam
para fora de um olhar etnocêntrico,
ainda recorrente na cultura ocidental.

Dammi Falastini, 2025

Instalação com
janela e óleo sobre
tela
105 × 45 x 20 cm
Coleção
Calmon-Stock
(à direita)







AUTORIA NÃO IDENTIFICADA

Códice Boturini, Tira de la peregrinación, ký século 16 juju kãki

Ký *Tira de la Peregrinación*, ti jiji hã vỹ *Códice Boturini* he mũ — ký nén hynhan vén mũ vỹ sir to rán nĩ, vênhrá pictórico vỹ vãsỹ Mexicas (Astecas tỹ ascendência Chichimeca) tag ke ag kãmén mũ ga tãg ve sór vễ. Ký vênh han ja nĩ espanhola ag kãge kara ký, prỹg tỹ 1530 kara 1541 kã, kanhgág ù ag tỹ han ja vễ, ký to rán tag vỹ vênh jykre tỹ kãmén ký rán kara to rán mũ ti si ag to, ti kãgrá vỹ tỹ nén ù to jykrén nĩ: nén ù to jykre vênhmỹ ven mũ kara nén ù kyr han mũ kara ag vĩ.

AUTORIA NÃO IDENTIFICADA

Códice Boturini, Tira de la peregrinación, primeira metade do século 16

A *Tira de la Peregrinación*, também conhecida como *Códice Boturini* — em referência ao primeiro colecionador a registrar sua existência —, é um manuscrito pictórico que narra a história da migração dos Mexicas (Astecas de ascendência Chichimeca) em busca da terra prometida. Produzido após a invasão espanhola, por volta de 1530 a 1541, por e para populações indígenas, o manuscrito baseia-se em tradições orais e pictográficas mais antigas, combinando imagens que se assemelham ao que representam: símbolos que expressam ideias abstratas e sinais que indicam sons ou palavras da língua falada.



Códice Boturini, Tira de la Peregrinación [Tira da Peregrinação], primeira metade do século 16

Tira de papel amate em 22 lâminas

19,8 × 549 cm

Fac-símile

Coleção Biblioteca Nacional

de Antropologia e História, Dr.

Eusebio Dávalos Hurtado, México



Kỹ Huitzilopochtli vỹ ag mũn ke mũ, kỹ prỹg tỹ 1116 kã pẽnjẽg ja nĩ, kỹ mexicas ag vỹ prỹg tỹ duzentos kãki rãnrãj mág ja nỹtĩ, ã mur ja tá kãtĩ mũ, Aztlán — goj mág tá ẽmã kujũ vỹ nĩ kara to jykre ù nĩ— kỹ sir vãsỹ ke ag jykre vẽ: kỹ sễĩ mág vỹ cacto kri nĩgtĩ rã mur ja tá. Hãra nẽn ù vỹ to jykrẽn mág ke nĩ, kỹ sir, ti kãmẽn ja ki, nẽn jagy ki kanhrãn mũ, ùn kaga kara jũgũ ti ag vỹ Mexicas tá ag tỹ kym ja nĩ, ẽmã ẽn tá ag tóg sir ti Huitzilopochtli mỹ jãnjan mũ.

Guiados por seu deus Huitzilopochtli, em uma peregrinação iniciada por volta de 1116, os mexicas empreenderam uma jornada que teria durado cerca de duzentos anos, partindo de sua terra natal, Aztlán — uma ilha situada entre o geográfico e o mítico —, até encontrarem o sinal da profecia: uma águia pousada sobre um cacto que crescia em uma nascente. Há múltiplas interpretações possíveis, mas, ao longo da narrativa, é possível reconhecer as dificuldades, enfermidades e conflitos enfrentados pelos Mexicas em sua travessia, bem como os locais onde se estabeleceram temporariamente e os sacrifícios dedicados a Huitzilopochtli.

RICHARD LONG

*Pŭg tỹ 1945 Kã, Bristol, Inglaterra tá. Tá
ēmā nĩ Kĩ tóg, tá rãnhãgã tĩ jé ēmā ēnē tá.*

Ti ki ag tóg Kanhré tĩ, ti tỹ tỹ Inglaterra
tá tỹ artista nĩ Kĩ, Guerra Kara Kĩ,
vẽnh rãnhãgã tỹ caminhar tũgnũm.
Vẽnh Kãmũ jagma tỹ jãpã han tĩ, vẽn Kenh
ke ēnē to jĩkrén Kĩ, vẽnh Kãtã misu ag
rĩli, Kara ũ ag, jagma mũ Kĩ ag tóg jagma
vỹnỹn ke tĩ, jagma tỹ Kĩ tóg ti tỹ nén Kutên
ke mã ēnē jòhug tĩ, ti tỹ tỹ vẽnh rãnhãgã ũ
han Kĩ ke vĩ jé, Kara mureu Kãki. Ti Kara
tỹ Kágra nũg tĩ tĩ, ti tỹ ken tũ nãtĩ han tĩ tó
"Foto" ēnē ag, ti tỹ nén han jã ēnē Kara.

Ag tỹ ti tỹ nén han mũ ēnē ki
Kanhrã han vỹ tỹ *A linha feita pelo
caminhar* (1967) Kã foto vẽn:
Re ki tóg vẽn Kĩ nã, vẽnh jyny tá ti jun
Kĩ nã, nén vẽn ke mũ tóg vẽn ke ag
mré exposição *Frestas* tá, pũg tĩjégỹ
pẽ, pẽ tỹ há vẽn, ti tỹ nén han mũ tag
ũ vỹ gamỹ hãmé. Ti tỹ ti rãnhãgã
tag to vẽnham Kĩ ti ag jĩhên ēnē
Kãki jôn tĩ. Ũ tỹ jagma tỹ sóe mũ.

RICHARD LONG

*Bristol, Inglaterra, 1945. Vive e
trabalha em Bristol, Inglaterra.*

Destacou-se entre os artistas britânicos
do pós-guerra por sua obra centrada
sobretudo na atividade de caminhar,
abrir caminhos na paisagem a partir da
repetição, do ir e vir no trajeto, assim
como animais e humanos fazem há
milênios. De suas jornadas, aparentemente
solitárias, também surgem a coleta
e manipulação de matérias-primas
organizadas tanto no percurso da
paisagem exterior como nos ambientes
internos de galerias e museus. Processos
documentados a partir de fotografias
em preto e branco, ocasionalmente
em cores, mapas, livros e textos.

*A linha feita pelo caminhar [line made
by walking]* (1967), sua primeira obra de
destaque, consiste em uma fotografia
aparentemente simples: uma linha reta
demarcada no gramado, centralizada na
composição, que se estende até o limite
de uma vegetação ao fundo. O gesto
é repetido nas outras obras presentes
em *Frestas*, em percursos mais longos,
caminhos acidentados e planos, ou ainda
organizados a partir de pedras. Sua prática
transforma marcas deixadas na paisagem
em processos artísticos e pela forma
como documenta, o tempo e o espaço de
sua realização se tornam ocultos. De sua
obra emerge, ainda, o questionamento
sobre quais pessoas e quais corpos têm
o direito ao simples ato de caminhar
e de acessar determinados lugares.

Sahara Circle [Círculo do Saara], 1988

Impressão fine art
sobre papel algodão
46,12 × 70 cm
Cortesia de artista
(acima)

A line and tracks in Bolivia [Uma linha e rastros na Bolívia], 1981

Impressão fine art
sobre papel algodão
46,13 × 70 cm
Cortesia de artista
(centro)

Walking a Line in Peru [Andando em reta no Peru], 1972

Impressão fine art
sobre papel algodão
46,38 × 70 cm
Cortesia de artista
(abaixo)



MESTRE GUARANÁ

*Goiânia tá tóg mun, pũg tỹ 1965
Kã, tá êmã nĩ Kĩ tóg tá rãnhãgã
tĩ, êmã mág ênẽ tĩ tá.*

Ti jují pã vỹ tỹ Carlos Martins nĩ. Hãra ag tóg ti mỹ "Mestre Guaraná" Ju tĩ, du tỹ Mestre Zumbi mré Capoeira Ki Kanhrân mũ Kã ag tóg ti mỹ vỹĩ tag fi Kanğag ag tũgnũm ke vẽ jé. Pedagogia Kũgỹ Kĩ tóg nĩ jé PUC Goiás tá. Pũg tỹ 40 vẽ ha ti tỹ Capoeira mré rãnhãgã tĩ Ki, ti hã vỹ Grupo Calunga de Capoeira Angola tĩ han, tỹ tóg Mestre jé qú Sertão Negro Kã Ki, escola ù vẽ Goiânia tá. Ti rãnhãgã vỹ dũ ag ja mré ke nĩ, nén ta jun sóe mũ ênẽ mré. Capoeira Angola to tóg vênh Kanhrân tĩ gravação tũgnũm.

MESTRE GUARANÁ

*Goiânia, GO, 1965. Vive e
trabalha em Goiânia, GO.*

Carlos Martins recebeu o codinome de mestre Guaraná ao iniciar sua prática na capoeira com mestre Zumbi, em razão de sua relação com a ancestralidade indígena. Graduado em Pedagogia pela Pontícia Universidade Católica (PUC/GO), dedica-se há mais de quarenta anos à capoeira, sendo fundador do Grupo Calunga de Capoeira Angola e mestre no Sertão Negro – escola de artes, ambos em Goiânia. Sua pesquisa artística entrelaça corpo, memória e resistência, investigando a trajetória da capoeira angola por meio da gravura.



**No jogo de Angola, onde
magia acontece, 2025**

Pirogravura em madeira

70 × 210 cm

Coleção de artista

Ti tỹ nén han ja *Jogo de Angola Kāki*
nén tỹ *Kuté tĩ*. Vỹ (2024) Kā Kātóg.
Ka Kugprũm Kỹ tóg Ki nén Kágra lyn han
tĩ, Capoeira te, jogo, ag vênhugvóg, ag
vōkyry, ag jỹgỹã Kara Kỹ ag gōpe grigrí.
Ag tỹ nén vên mũ tag vỹ ag tỹ ag hã tỹ
nén han mũ ěnē vên mũ. Ti dũ nén tó tĩ vē:
"jogo vỹ tỹ vênh mré ke nĩ, vēmén
kỹ, han, kar kỹ jagnĩ to há kar."

Na obra *No jogo de angola que a magia acontece* (2024), o artista utiliza a pirogravura — técnica que consiste em queimar uma superfície com uma ponta quente — para compor cenas que evocam o universo da capoeira: o jogo, a ginga, a música, a luta e a dança. Na madeira emergem imagens de uma filosofia que transforma o corpo em instrumento de liberdade. Como diz o mestre: "jogo é troca, é perto que se cria tempo e espaço; jogo é comunicação, provocação e honra."



**IZABEL MENDES
DA CUNHA**

*Itinga, MG. Pũg tỹ 1924 – Ponte dos
Volantes, MG pũg tỹ 2014 Kã.*

**JACINTA FRANCISCA
XAVIER**

*Campo Alegre, MG. Pũg
tỹ 1948 – 2006 Kã.*

**JOSEFA ALVES
DOS REIS (ZEFA)**

*Poço Verde, SE pũg tỹ 1925 Kã –
Araçuaí, MG pũg tỹ 2018 Kã.*

**MARGARIDA
PEREIRA CHAVES**

Canaí, MG. Pũg tỹ 1966 Kã.

**MARIA ASSUNÇÃO
RIBEIRO**

Taioabeiras, MG. Pũg tỹ 1940 – 2002 Kã.

**MAURINA PEREIRA
DOS SANTOS (TECA)**

Santana do Araçuaí, MG. Pũg tỹ 1946 Kã.

**PLACIDINA FERNANDES
DO NASCIMENTO**

Joaima, MG. 1930 – 1986 Kã.

RITA GOMES FERREIRA

Coqueiro Campo, MG. Pũg tỹ 1959 Kã.

**IZABEL MENDES
DA CUNHA**

*Itinga, MG, 1924 – Ponto dos
Volantes, MG, 2014.*

**JACINTA FRANCISCA
XAVIER**

Campo Alegre, MG, 1948–2006.

**JOSEFA ALVES
DOS REIS (ZEFA)**

Poço Verde, SE, 1925 - Araçuaí, MG, 2018.

**MARGARIDA
PEREIRA CHAVES**

Caraí, MG, 1966.

**MARIA ASSUNÇÃO
RIBEIRO**

Taioabeiras, MG, 1940 - 2002.

**MAURINA PEREIRA
DOS SANTOS (TECA)**

Santana do Araçuaí, MG, 1946.

**PLACIDINA FERNANDES
DO NASCIMENTO**

Joaima, MG, 1930 - 1986.

RITA GOMES FERREIRA

Coqueiro Campo, MG, 1959.

**S/Título, data
desconhecida**

Cerâmica

58 × 17 × 24 cm

Coleção Arte Sesc

em Minas

Ëg tỹ fag Kāme mē Kỹ, ũ tỹ ga tỹ nén
 hỹn han tĩ ênē fag, vē Kỹ ãg tóg fag
 jô Kāmũ fag tỹ fag Kanhrân ja vỹ tĩ.
 Maurina fi, mỹ ag tóg tēca he tĩ jé,
 ga tỹ nén hỹn han ki fi tóg Kanhrân
 jé. Placidina Fernandes fi mré, fi tỹ
 hỹn han ja Kāki fi tóg êkrân tĩ, Kara
 Kỹ fi tóg ũ hỹn han Kỹ vên tĩ jé, fi tỹ
 Dona Izabel fi mré Kanhrân ja vē, to
 Kópa fi vē tag fi. Ti tỹ fag Kanhrân
 ja ki fi ũ vē fag vỹ tỹ to Kópa nãtĩ
 trha, ũm e fag Kanhrân fag ki jé.
 Ũ fag vỹ fag ũn Kāki Kanhrân, fag
 mỹnh fag mré, Kara Kỹ fag tija fag
 mré, Kara Kỹ Jacinta Xavier, Maria
 Assunção Ribeiro, Rita Gomes
 Ferreira fi mré ki jé. Ũ fag
 vỹ vêre âpag família fag
 mré Kanhrân tag mũ
 mũg tĩ, Margarida
 Pereira Chaves fi, Kara
 Kỹ família Ulisses fi, Kara
 Kỹ Zefa fi tóg ga mré
 rãnhãgã Kara Kỹ, ka
 mré rãnhãgã. A vỹ
 ã tỹ nén han tĩ ênē
 ti vên tĩ, ag jomã
 tá, nén Kágra tỹ
 Kurã Kỹ ag ag tỹ nén
 mĩ mũ ênē vên ag tóg tĩ, ag
 tỹ nén Kri fig tĩ ênē mré há
 ag hỹn han tĩ, ag
 povo ag jōrē
 ênē vên tóg
 tĩ ag tỹ hỹn
 han tĩ ênē tĩ.



Ao observarmos as trajetórias das
 ceramistas do Vale do Jequitinhonha,
 emerge um fio que atravessa gerações: o
 saber transmitido entre mulheres. Maurina
 Pereira dos Santos, a Teca, aprendeu a
 trabalhar a argila com Placidina Fernandes
 do Nascimento, que conciliava lavoura e
 produção de louças utilitárias, que havia
 aprendido com Dona Izabel, figura central
 da cerâmica no Vale. Sob sua orientação,
 muitas mulheres tornaram-se agentes
 culturais, dando origem à uma geração
 inteira de artesãs. Outras aprenderam
 em casa, com mães e tias, como Jacinta
 Francisca Xavier, Maria Assunção
 Ribeiro e Rita Gomes Ferreira. Há ainda
 herdeiras de fortes tradições
 familiares, como Margarida
 Pereira Chaves, da Família
 Ulisses, e trajetórias
 singulares, como a de Zefa,
 que migrou da cerâmica para
 a madeira. Cada uma, a
 seu modo, mobiliza
 o imaginário sobre
 toda a região, seja por
 meio de esculturas
 figurativas que retratam
 cenas do cotidiano e
 personagens religiosos,
 seja por figuras totêmicas
 caracterizadas pela
 verticalidade e
 pelos múltiplos
 rostos.



**S/título,
década de 1970**

Cerâmica
64 × 25 × 28 cm |
60 × 22 × 20 cm
Coleção Museu
do Pontal



**S/título,
década de 2000**

Cerâmica
48 × 20 × 18 cm
Coleção Museu
do Pontal

**S/título,
década de 1970**

Cerâmica
13 × 09 × 12 cm
Coleção Museu
do Pontal



**S/Título, data
desconhecida**

Madeira
58 × 17 × 24 cm
Coleção Arte
Sesc em Minas



**S/título, data
desconhecida**

Cerâmica
80 × 28 × 30 cm
Coleção Museu
do Pontal



**S/título,
década de 1970**

Cerâmica

78 x 26 x 24 cm

Coleção Museu
do Pontal



**S/Título, data
desconhecida**

Cerâmica

37 x 22 x 21 cm

Coleção Arte

Sesc em Minas

FLÁVIA AGUILERA

Sorocaba, SP, 1987. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnhřāj tĩ Sorocaba, SP.*

LUCILENE WAPICHANA

Boa Vista, RR, 1954. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnhřāj tĩ Curitiba, PR.*

ROSEANE CADETE

Boa Vista, RR, 1989. *Kỹ tá tĩ kara tá rãnhřāj tĩ Comunidade Indígena Canaauanim, RR.*

Flávia Aguilera fi vỹ artista visual nĩ, produtora cultural kara pesquisadora. Tỹ Associação Cultural de Fomento à Arte Memória de Sorocaba kirĩr tĩ kara han pẽnjẽg mũ feira Beco do Inferno (2016) ti kara kỹ Centro de Memória Operária de Sorocaba (2017) tá ki gé. Kỹ povo Wapichana vẽ, Lucilene Wapichana fi vỹ tỹ cientista social nĩ. Fi rãnhřāj m ũ projetos culturais kãki, educativos kara artísticos, kỹ fi ũn si ag jykre to vãsãn ke mũ, jykre há kãmén mũ kara nẽn hynhan ke tỹ ũ ag mỹ há tĩ. Roseane Cadete fi vỹ tỹ educadora nĩ kara historiadora nĩ povo Wapichana kãki. Mestra fi sociedade de fronteira tá, ã kanhkã ag jykre kãmén tĩ, kỹ vãsỹ ke mré kara uri tigrĩn ke vẽ he fi tóg ã tỹ jykre kara jykre si kãmén tag ki.

Kỹ sir *A Cura do fio* (2026) han mũ, artistas tag ag vỹ kuru e vygvẽn mũ gé, ũn e ag mỹ ke vẽ kara nẽn vygvóg tĩ, to rãn tĩ kara ti kãgrá vỹ nẽn tỹ hẽn ri ke kãmén mũ kỹ tóg vẽn vãsãn ên to sygse ri ke nĩ.

FLÁVIA AGUILERA

Sorocaba, SP, 1987. *Vive e trabalha em Sorocaba, SP.*

LUCILENE WAPICHANA

Boa Vista, RR, 1954. *Vive e trabalha em Curitiba, PR.*

ROSEANE CADETE

Boa Vista, RR, 1989. *Vive e trabalha na Comunidade Indígena Canaauanim, RR.*

Flávia Aguilera é artista visual, produtora cultural e pesquisadora. Preside a Associação Cultural de Fomento à Arte Memória de Sorocaba e co-fundou iniciativas como a feira Beco do Inferno (2016) e o Centro de Memória Operária de Sorocaba (2017). Do povo Wapichana, Lucilene Wapichana é cientista social. Atua em projetos culturais, educativos e artísticos, com foco na valorização da ancestralidade indígena, saberes tradicionais e criatividade como ferramenta de transformação. Roseane Cadete é educadora e historiadora do povo Wapichana. Mestra em sociedade de fronteira, dedica-se a narrar histórias do seu povo, conectando o passado e o presente através de sua arte e seu compromisso com a cultura e a história.

Na instalação *A Cura do fio* (2026), as artistas apresentam um grande mapa têxtil concebido como espaço imersivo, onde o público adentra e interage com objetos, textos e imagens que revelam os caminhos da história de resistência e as lutas entrelaçadas por trás dos fios.

A cura do fio, 2026

Instalação têxtil
e materiais
diversos
700 × 200 cm

RORAIMA
CANAUANIM

PERU

SOROCABA SP

BOLIVIA

PARAGUAI

CURITIBA PR

< HAMAM DE PEABIRU UM FIO ABERTO
PELOS PEIXEZEIRO. PELANCESSIDADE
DE SEGUIR

◊ FIO LGA
A REX GL

◊ CURAR O FIO NÃO É ESQUECER A DOR
◊ MANTER O CAMINHO ABERTO
◊ PASSO DEPOIS DE PASSO
◊ PORQUE SEGUIMOS
ANDANDO
◊ CAMINHO NÃO TEM COMEÇO
◊ ELE SE FAZ DE PASSOS ANTIGOS
◊ QUE CONTINUAM



LUCIA MARIA DE OLIVEIRA

Itapetininga Tá fi tóg mun, SP pũg tỹ 1964 Kã, Sorocaba SP. Tá fi tóg êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ.

DENISE DE OLIVEIRA

Sorocaba, SP. Prug ty 1993 São Paulo tá êmã nĩ Ky fi tá rãnhãgã tĩ.

Lucia Mária fi tóg tỹ nén e Ki tỹ "artista" nĩ. São Miguel Arcanjo, Sorocaba Tá fi tóg rãnhãgã e tĩ. Ûn sá tăgtũ ag nỹ fi vë. Æi tỹ nén han ja tóg vỹ tỹ fi tỹ nén mũ Kâtóg Kâtóg jã ênê to ke nĩ; Katugya mĩ êkhén, êmã móg tá nén ù han, ne e mré rãnhãgã ênê, Kara Kĩ ùn sá ag tỹ nén mũ Kãmũ ja. Denise de Oliveira Fi tóg ne e mré rãnhãgã tĩ jé, nén ù tũgnũm tĩ, Kara Kĩ "Projeto" ag. Sorocaba Tá fi tóg móg, ùn sá ag Rãki, fi tỹ nén han ja vỹ tỹ fi Jãmỹa jãre to ke nĩ, Kara Kĩ ùn sá ag tóg tỹ nén Kri fig tĩ, Kara Kĩ ùn sá ag jĩhe. Ûn sá fag tỹ vënh Kanhrãnĩn e ja to fi tóg vërà Kanhrãn tĩ, a fag jomã to to fi tóg vënh rãnhãgã han tĩ.

Casa ateliê Mỹnh fi mré fi Kósm fi "tempo" Kã. Nén han jã tag vỹ tỹ nén móg nĩ ag tỹ mỹnh fi mré fi Kósm fi tỹ vënhmré tĩ ênê ven jé. Kyvënh pĩri hã pĩri Kĩ fag tóg tũ nãtĩ tũ nĩ, ag tỹ nén han jã tag tóg fag ùn ven mũ, fag tỹ jagnĩ mré mógmóg ja. São Miguel Arcanjo Tá, São Paulo, jãg tã ù vë. Ênê vỹ fag tỹ mĩ êkhén han tĩ, tỹ tóg ùn há jé, êpã tóg hapê jé, Kara Kĩ ti turé mré ha, tá fag Kãmbe vỹ mág pẽ nĩ, nén Kara tỹ ti mũ ênê, Kara Kĩ nén Kâtóg ke mũ ênê, ti jãre mỹ, Kara Kĩ ti róg'ná mré hã.

LUCIA MARIA DE OLIVEIRA

Itapetininga, SP, 1964. Vive e trabalha em Sorocaba, SP.

DENISE DE OLIVEIRA

Sorocaba, SP, 1993. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Lucia Maria de Oliveira é multiartista e desenvolveu sua trajetória entre São Miguel Arcanjo e Sorocaba. Mãe de três mulheres negras, inspira-se em suas próprias vivências para produzir esculturas que evocam memórias rurais, experiências na cidade e as múltiplas trajetórias profissionais de pessoas negras. Denise de Oliveira é multiartista, pesquisadora, educadora e produtora cultural. Nascida em Sorocaba, cresceu entre tradições negras que atravessam sua trajetória e orientam sua produção. Dialoga com a ancestralidade nagô, as religiosidades afro-brasileiras e as memórias negras de sua família. Seu trabalho investiga a presença de mulheres negras nas narrativas afro-diaspóricas, construindo uma poética que celebra território, resistência e reinvenção.

Casa ateliê: onde o tempo espirala entre mãe e filha (2026) propõe a criação de um ateliê expandido, habitado por mãe e filha que partilham não apenas a linhagem de sangue, mas elaboram suas memórias. O espaço remete a uma casa-terreiro no sítio onde ambas viveram suas infâncias, em São Miguel Arcanjo, interior de São Paulo. A instalação cria um espaço íntimo, sensível e territorial. É casa de chão firme, é parede com textura, é sítio que abraça memórias da terra e do tempo em um lugar para trançar memória e futuro, arte e ancestralidade, palavra e papel.



**Casa Ateliê: onde
o tempo espirala
entre mãe e filha,
2026**

Instalação ateliê
Dimensões
variáveis

**Lenhador Roque,
2024**

Escultura em papel,
argila, madeira,
algodão
73 x 27 x 28 cm
Coleção de artista
(à esquerda na foto)

**Lenhador Ivo,
2024**

Escultura em papel
e tinta
58 x 23 x 20 cm
Coleção de artista
(à direita na foto)



REGINA PEREIRA

*Salto de Pirapora, SP, pũg tỹ 1959 Kã. Tá
êmã nĩ Kĩ fi tóg tá rãnhãgã tĩ êmã ênẽ tá.*

Tỹ fi tóg ativista nĩ, artista fi vẽ jé,
Quilombo Cafundó tá fi tóg êmã jé,
Sorocaba nã há. Tá fi tóg mun tĩ nũ vẽ,
hãra fi tỹ tujtá jé tóg tá êmã jé sóe a tĩ,
ã tỹ tá ke ênẽ ag jagly nén ũ tỹ nũ Kĩ ke
a jé. Ūri fi tóg tỹ Pãi mág jé, tá fi tóg ag
juna he mág pẽ han Kĩ nũ, ag ga to.
Fi jóg vỹ tỹ Teodoro Martins Pereira
tũ, Quilombo Boninal, Bahia tá.
Tỹ fi tóg Associação to jé jã ũ nũ
jé, ũ tujtá fag grupo ũ nũm fi tóg,
Kỹgrũ ag, tĩhãn tũ ag tũ ki jé.
Fi tỹ tỹ artista jé ênẽ tũgrên fi tóg,
Kuru ki ka jéjé, Kara Kĩ, ti pẽ Kãsĩri,
Kara Kĩ ti Kanẽ ag Kágra mũg u tĩ. Fi
tỹ nén tỹ han tĩ tag vỹ êg mỹ: êg móg,
êg tỹ tũ tag, Kara Kĩ ũ ag ki jé. Êkré
ki fi tóg tũta nũg e tĩ, fi tỹ Kanhrã tag
tỹ fi tóg Quilombo ag mré Kanhrãn, fi
tỹ nén han mũ tag vỹ tỹ ga to ke nũ,
Kara Kĩ ag pene ag tỹ mĩ Kãmũja to.

REGINA PEREIRA

*Salto de Pirapora, SP, 1959. Vive e
trabalha em Salto de Pirapora, SP.*

É ativista, multiartista e moradora do
quilombo Cafundó, nos arredores de
Sorocaba. Regina Pereira é uma das
poucas pessoas que não nasceu no
quilombo, mas que desde cedo sentiu
o chamado para se unir à comunidade
em luta e resistência. Tornou-se uma
das principais lideranças do Cafundó e
referência na luta quilombola, atuando
de forma decisiva no processo de
regularização das terras. É filha de Teodoro
Martins Pereira, quilombola mulungu
de Boninal, Bahia. Atuou na diretoria da
Associação Remanescente de Quilombo
Kimbundu do Cafundó e é fundadora
do grupo Mulheres Quilombolas do
Cafundó, do Grupo de Jovens, do Grupo
da Agricultura e do Grupo Turi Vimba.
Desenvolve trabalhos com estampa em
tecidos, usando materiais encontrados
em seus caminhos, como folhas, galhos
e frutos. Estes elementos também
marcam os trajetos de sua vida, firmada
em relações e diálogos com o tempo,
observando o brotar, viver, cair e se
transformar — ciclos da vida que alcançam
suas imagens sem almejar a permanência
eterna. Pela tinta que sai da vida botânica,
une saberes de tingimento sustentável
com as práticas praticadas no quilombo.
Sua técnica de tingimento retrata e
conta histórias, preserva a memória
das plantas, da terra e de suas mãos.

Estamparia

Botânica, 2026

Ecoprint sobre
tecido

4,80 x 10 m

Obra realizada
com o auxílio de
Márcia Regina de
Oliveira Andrade

Estamparia Botânica

Ēg tỹ vēnh rānhōjā ki nén tá jun sóró mū
tóg tỹ, vēnh Kāgra, ti con ag, Kuru ki Kara
Kỹ pépé ven nĩ.

To ag tóg ECOPRINT he tĩ gé, tỹ tóg ěg
nĩgē Kā nén ũ kāgrá han tĩ nĩ, vēnh Kuge ũ
tỹ ag hyn han tĩ, ti jéjé, ti jeje, ti järe, Kara
Kỹ ti ja, tādajāto ag tỹ Kuru ki ti tóg para
han jé, nén ũ rĩj mré.

Tỹ han tóg han há tĩ: Kuru ti Kān Kỹ nĩm ke
tũ nĩ Kỹ pépé ti, Kuru ěnē ki ěkrā ěnē jĩm
nĩ, Kara Kỹ mǎn Kugrũn nĩ, Kỹ nén nũ pĩ ki,
duas óra ki. Tĩ tóg tũm ke ěnē tóg Kareso
ti tỹ Kuru ki para han tĩ, ti Kāgrá Kunũnh
ěnt ri ke vē. Ti jéjé, ti jeje tóg ki para tỹ ũ
han tĩ gé, Kuru ěnē rĩ, tóg para piri han tĩ.
Vēnh Kékeq tũ tóg nũgtĩ, vēnh rānhōjā tag
tĩ; nén tỹ vēnh Kékeq te ũ Kutān tũ ag tóg
nũgtĩ. Tỹ ag tóg Kuru hyn han tĩ, Kara Kỹ
nén rĩg tĩ ũ ag.

Ēg nĩgē Kā há vē, vēnh rānhōjā tag tĩ, ěkhē
sĩmũ ěnē tóg Kuru ti Kākutē tĩ.

REGINA PEREIRA

Estamparia Botânica

Este trabalho consiste em trazer
as cores e as formas da Natureza
para os tecidos e papéis.

Conhecida também como ECOPRINT,
é uma técnica de estamparia artesanal,
em que se utiliza das plantas – suas
folhas, flores, raízes e caules –, para
transferir suas formas e cores para o
tecido, por meio da vaporização.

O processo consiste em preparar o
tecido (ou papel), dispôr as plantas sobre
ele, enrolá-los num suporte (bambu ou
madeira) e levar ao fogo por duas horas.
O processo de vaporização irá transferir
as formas e cores das plantas para a
base utilizada, como uma impressão. A
disposição das folhas e flores vai compor
uma estamparia única, exclusiva.

Esta arte sustentável, onde se dispensa o
uso de produtos químicos, tem se aplicado
na moda – vestuário e acessórios –,
e em utilitários de decoração.
É um fazer artesanal que imprime
a beleza da natureza.

REGINA PEREIRA



English translations

O que farão
conosco quando
crescermos?, 2023
Asmahan Jaloul

Traduções
em inglês



Walkable and shareable territories

The mappings carried out for territorial appropriation, common in colonial ventures, are contrasted with those that trace routes at ground level and for other purposes. This comparison refers to the colonization of Latin America and allows us to reframe what borders mean. Paths also trace terrestrial boundaries, less to demarcate their portions than to connect them.

"Torn earth" in Tupi-Guarani, Sorocaba is an example of how the act of walking—by marking the ground—delimits cartographies and promotes the settlement of its regions. This city, like so many others, has its origins linked to the ancient network of Peabiru trails, opened by indigenous peoples as a result of their continental movements.

The gesture of walking, however, surpasses the functions of displacement, and the exchanges and occupations it facilitates, as proposed by the 4th edition of *Frestas – Triennial of Arts*. Curated by Luciara Ribeiro, Naine Terena, and Khadyg Fares, the project is developed in dialogue with the city's territories and its inhabitants, opening avenues for reflecting on local paths, contradictions, and potentialities.

Titled *do caminho um rezo* [From the path a prayer], this proposal plays with modulations of what the possibilities of walking might be. At one extreme, representative of the Kaingang matrix, the wanderings are a form of prayer; at the other, inspired by Andean cosmology, they combine with ritualistic actions; while for Afro-Pindoramic knowledge, which articulates the heritages and struggles of African and indigenous peoples, walking and the confluences of their paths constitute places of belonging.

Over the past decade, *Frestas* has sought to construe diverse narratives drawing from artistic expressions in the interior of São Paulo, shifting the established axes of the art circuit to broaden the diversity of audiences and contemporary artistic propositions. This edition aims to awaken collective memories and evoke experiences with the everyday and the sacred, activating ancestral ways of being together and retracing symbolic boundaries. For Sesc, it is about attempting new steps with the community—tentative ones, like any movement made with curiosity—and recognizing in the collective the potential for sharing and building worlds.

Luiz Deoclecio Massaro Galina – Regional Director of Sesc São Paulo

"From the path a prayer": processes and involvements

The birds would tell us if rain would come, or sun, or if the sky would be cloudy. Informed by them, even before I got out of bed, I already had an idea of what the day would be like. (...) Along the path to the fields, the birds continued their songs, celebrating the bounty they had found while gathering fruit from the trees. They also told us about other lives passing nearby at that moment, whether for safety and protection reasons or simply to announce that the area was being expanded with more presences. (BISPO, 2023, 10)

We begin with the birds. It was they who, through their subtle and precise traces, advised us to listen and follow the path in this long process of the *Frestas – Triennial of Arts*. The birds were the first to alert us to the need for care, to the importance of listening to the whispers that surrounded us, of observing

the ground we trod as we entered unknown paths, of summoning our cunning to navigate the twists and turns of the road, and of opening ourselves to encounters with the lands that today we call Sorocaba.

They were tired birds; we weren't seduced by their songs, but it was the mournful gestures of their deaths that alerted us. Twice during the curatorial research period our walk was interrupted by images of birds dying. The first, in a split second, involved a bird falling from a tree, its body lying dead on the ground. On the second occasion, between going and returning along a sidewalk, another dead bird lay stretched out on the ground.

The same scene, repeated twice, made us understand that the birds wanted to communicate with us, requested our presence, and made us choose to listen to them. Accompanied by local agents, such as researchers, cultural organizers, masters, and others, our travels through Sorocaba and the surrounding region were vital, and revealed aspects of what we sometimes long to hear and, at other times, to cross out. In Itu, we walked through its churches, squares, and alleys like Quitanda, Macumba, and Barulho, traces of a public thoroughfare that, despite lacking proper heritage identification plaques, mark a history of urban circulation in the city. Also in Itu, we turned our attention to violent incidents that affected mainly women workers in the textile industry.

In Sorocaba, we explored stories like that of the "Little Saint of Sorocaba," Julieta Chaves, and the communist labor leader, Salvadora Lopes. We walked among the tombs and gravestones of the Saudade Cemetery, whose entrance, whether by coincidence or not, faces the bitter reality of the site where enslaved people were hanged. A Black Sorocaba was presented to us through the perspective, experience, life, and safeguarding of the memory of master Ademir de Barros (1948–2025), who told us everything from the history of working on the railway tracks, through the gentrification of the neighborhoods, the resistance of the João de Camargo Chapel, to the demand for leisure and social spaces like the Clube 28 de Setembro.

In Votorantim, however, it was the quarries that revealed their history in the deep cavities and valleys caused by the financial exploitation of the mineral used to build the cities. There, vague recollections of the location of Indigenous cemeteries stood out, and these still require arduous research. In Tapiraí, we were allayed by the welcome from Tekoa Gwyra Pepo and given the gift of a space shared by adults and children. In Salto de Pirapora, the arrival tradition ranged from the remnants of the Caxambu quilombo—still in dispute over the reclaiming of its lands—to the Cafundó quilombo, which resists with its practices—ranging from keeping alive *cupópia*, the language of its ancestors, to the revival of subsistence agriculture.

And so, following the birds' request, we listened attentively along the way, hearing the archives, the rivers, the streets, the factory walls, the forgotten books, the people, the tombs and gravestones that still speak, the changes, the erasures, the slits, the interventions that cause harm.

With this in mind, as a curatorial team, we heeded Sorocaba's call into the project, embracing the notion that every cycle is founded on journeys, that every *rezo* [prayer] traverses paths; and all paths traverse *rezos*.

We wish to create a meeting place for broad, varied, and profound artistic endeavors, rebuilding ourselves from our initial journey, not aiming to return to the starting point to begin again, but recalling our first intentions to create identity and strength. So, in this 4th edition, we evoke the three previous editions with the perspective that the 4th *Frestas* will be a continuation, not a rupture. Preceding the principles of *Frestas*, it also revisits the Terra Rasgada Festival, a public art and creation event organized between 1990

and 2000, which occupied the city of Sorocaba with interdisciplinary and multilingual artistic installations.

From torn earth to serpentine rivers, we gathered all the signs and traces that were given to us, to arrive at the idea that the moving axes, and all the displacements, make sense for the conception of this 4th edition, as do the great human journeys, regardless of whether they occur within each of us or move the collective.

Aware that relationships are established from blurred lines found in divergences and convergences, in friction and agreement, in debates and silences, we made the journey a presence that would lead us between points in the process, without entrance or exit, beginning or end—only a process.

We knew from the outset that this would not be an easy path, as it would require understanding the pitfalls and traps. We walked in a group of three, which made the challenge even more intriguing. At times, this collective spirit brought us security and added interconnected perspectives to the discussions. At others, it brought its opposite: insecurity and long gaps. We adopted movement as the link in the relationship. The back and forth, which both distanced us and brought us closer together. We do not reduce the collective relationship to a false harmony, but choose to deal with it transparently and ethically.

Exploring the idea of moving axes was also a way to get closer to the very notion of belonging to the Sorocaba territory, allowing us to visualize local dynamics and practices. In this immersion into fruitful knowledge about the territory itself, we crossed many Sorocabas. At each new step, a new expectation was mixed with the multiple ways of materializing ideas, experiences, and ways of existing in the world, which often challenged the limitations of previously established notions. The risk of this choice lies, above all, in the way we want to problematize the spaces for presenting "*doing*" in community, dancing with the river, the *rezo* identified or not, the arts in their varied expressions, and the personal experience of what it means to curate.

We are intertwined with approximately one hundred participants, including artists, community initiatives, and vibrant spaces within the territory, generating a collection of at least 180 projects and works that offer the public ways to move forward and demonstrate that *rezos* are political acts. We propose the launching into the encounter and we adopted it as our method. A method that emerged sometimes among artists, or among collectives, or among communities, or among entities, or among places of *rezo*. Many of these encounters—especially those held between collectives—took place among people who did not know each other. We adopted mediation as a curatorial practice. These were invitations to collaborative work, to the construction of what emerges when we come together, manifesting the breadth of possibilities of being and existing in the world, of doing and understanding the possibilities of artistic creation. Encounters that reflect the frequency and need to firmly establish one's steps on deeper surfaces. Our curatorial role was to listen, connect, and act as a link between the institution's internal and external agents.

If the journey is a *rezo*, then undoubtedly we need to think, as Antônio Bispo dos Santos points out, about the "beginning-middle-beginning," in the dimension that we need to stick to the path without losing sight of all the beginnings and first steps taken towards the constitution of a next cycle. Every beginning requires a middle, but not an end. These are stages and cycles that aim for present *rezos*.

Like curatorial processes, this catalog presents itself as integrated into a process of multiple entrances, which thwarts linearity, the single sequence, or provokes movement that is rarely experienced by hands, the back and forth, the shuffling, the following in reverse,

altering expected positions. They are entrances, exits, dodges, of beginnings-middles-beginnings. The teams' texts demonstrate this, showing an exhibition as a collective work, sometimes marked by orality, exchanges, negotiations, and learning, where the process is as relevant—or even more so—than the final result.

We carry the Kaingang memory with us, and their way of understanding the *rezo* as a political act in the struggle for the right to good living. We have adopted Kaingang writing as the primary language, both in the exhibition and in this catalog, and through the life of these words we claim the guarantee that the soil of São Paulo will continue to be Kaingang! Kaingang are a people who made the land of São Paulo their soil and home, but who also, and unfortunately, suffered violent episodes of genocide in this same state. As a tribute to and dissemination of the Kaingang lives present as both pulse and death, we dedicate the process of the 4th *Frestas*.

Stirring up the stones along the way is no easy task, especially when the goal is to rethink established—but not crystallized—structures and practices, or even to "unlearn in order to restore knowledge," so that notions and even prejudices can be deconstructed, and the appreciation of multiple voices and identities can be promoted. An invitation to the feedback loop of meanings, where science and worldview intertwine, producing a fabric of poetry, memory, and sensitivity," launched by Tadeu Kaingang and elaborated in text form for this catalog, was accepted by us in the curatorial team to improve our practices and understandings of everything we call and know as art.

Thus, the work in this edition gave us a lesson in "with-standing" processes in transformation, especially on the reflection that "it is not about occupying spaces as a favor or concession of the compulsory normativity of people or institutions, but rather as a right," as Gisla Vale rightly pointed out in her powerful text as a consultant and member of the connection council for this edition, which intertwines with the construction of Eduardo Schwartzberg, a member of the *Ch'ixi* Collective, on the fact that each subject who has been subjugated, expropriated, and made invisible must be the protagonist of their own present, understanding the juxtaposition of times, perceptions, and sensibilities that are expressed both subtly, as advocated by Silvia Cusicanqui's concept of *ch'ixi*.

Thus, with this catalog for the 4th edition of *Frestas*, we aimed to construct a material and sensory extension of the exhibition itself. More than just a textual and photographic record, it brings together multiple voices that took part in the conception and accomplishment of the project, articulating different perspectives on the process of building the exhibition.

**By Khadyg Fares, Luciara Ribeiro
and Naine Terena
Curators of *Frestas***

Between *Sendarias* and *Frestas*: A public program for education and equity

We started *Frestas* with *Sendarias*. For the curatorial team, thinking about the constitution of this edition of *Frestas – Triennial of Arts* involved problematizing the meaning of education drawing from counter-narratives of the presence of "others"—a term used as an interface to enhance the field of experience, where I, the other, and we are essential in social and life relations—strengthening the idea of the recognition of similarities and differences as part of the process of identification and respect.

The program, with its scope and the dynamics proposed for the 4th edition of *Frestas*, stems from this context, since, from the beginning of the studies and research, it was considered that education would be a central part of the exhibition. In this sense, it is of utmost importance to say that, in order for the public to reach the trails of this edition and be able to experience everything it contains, a great deal of preparation and dedication was required: the field of study advanced strongly in theories and learning, practices and encounters, sometimes presented by our theoretical references, sometimes presented by the group of cultural practitioners involved in this journey, formed, in particular, by people who live in Sorocaba and its surroundings. This last point perhaps refers exactly to what we were looking for: to feel a little more of the space-time experienced by each component of this work, until it reaches the public, so that they may feel their own crossroads and trace the possible paths of exchange and constitutions.

Sendarias proposes that interactions between spectators and artworks should not be limited to appreciation or mediation through processes already established in public and educational programs, but should extend through times and spaces of education that, as we know, are diverse and governed by the multiple specificities of social groups. Furthermore, it's about bringing to the forefront all those people whose knowledge has been marginalized and expropriated by the dominant system. Not surprisingly, this edition of *Frestas* and the public program that permeates it, comprise participants with varying ways of understanding of what the arts are and their importance in our lives.

In this sense, the entire construction of "*do caminho um rezo*" [from the path a prayer] was based on the concept that educational processes should prevail in the paths and cracks that constantly opened and closed for the composition of this *Frestas*. If the paths refer to the roads and, when not, to the itineraries for life, walking through the cracks located in these paths seemed a good opportunity to value the diverse ways of educating and preparing for life and in life. This is how we gave birth to *Sendarias*—a public program guided by the perspective of education, counter-narratives, and the relationships between self, other, and we. Enriched by the opportunities to perceive the different ways in which communities and groups relate to their paths and *rezos*, we envisioned a set of activities that can convey to the public everything that has been built up during all these months of producing *Frestas*.

And within it, the effective presence of those others who are important to our journeys and, above all, to the revelation that equity is the path to social sobriety. In our initial actions, we had the presence of thinkers who were vital to our curatorial development: Silvia Cusicanqui, Tadeu Kaingang, and Joana Maria, daughter of Antônio Bispo dos Santos, presented to the public listening and connecting with knowledge rooted in different traditions and places. Thus emerged the activities of the educational program and the public program, which, far more than supporting the mediation of the works and the curatorial concept, first promoted the awareness of the professionals involved in order to, later, encourage the public to engage with diverse realities.

Throughout the program, experiences, workshops, conversations, activations, and other activities, the public was put in connection to this intention through the presence of the protagonists of this story that we are building in *Frestas*. Initially, the program didn't include activities that set it apart from other offerings, but what makes it special is the presences. The meetings fostered among the culture makers present in this edition gave rise to experiences that are crucial to this moment we live. From the people invited to lead them to

the audience, who are willing to interact based on their liveliness, crossing paths and harnessing the cracks.

**By Khadyg Fares, Luciara Ribeiro
and Naine Terena
Curators of *Frestas***

The Path, a Prayer

Reflecting on indigenous mobility means following the trail of ancestry.

Pe ("path") and *abiru* ("trampled grass") compose the name *Peabiru*, an ancient network of trails that connected the Atlantic to the Pacific, crossing Brazil, Paraguay, Bolivia, and Peru. Within Brazilian territory, it ran through Santa Catarina, São Paulo, crossing Paraná. More than trade routes, they were sacred paths: trails of the Sun by day and the Milky Way by night.

We are made of paths. In them we find art and its symbols. In Tupi-Guarani – Sorocaba – n. River and city in the state of São Paulo. From *soroc*, hole, crack, tear in the ground; *aba*, the set of these cracks and slits in the earth. Sorocaba, the river that guides through the slits on the rocks.* The indigenous peoples marked the rocky course of the waters, opening passages that would later give rise to the city. These routes, opened to connect villages and share knowledge, were usurped by colonization, but they continue to pulsate like veins of memory.

The path is also a fallen tree trunk, whose roots point eastward, embracing the rising sun. Its winding shape holds stories; its canopy, facing west, seeks sunset. This tree is a portal, a link between light and shadow, day and night. Its roots herald rebirth; its crown, wisdom. May it inspire our journey: roots firmly inside the earth, canopy turned towards infinity.

To walk is to pray: each step awakens words—branches, each fork in the road opens up revelations. By reactivating the memory of the *Peabiru* trail in the Tupi-Guarani and Macro-Jê traditions—Nhandewa, Mbya, Kaiowá, Xetá, Kaingang and Xokleng (Laklãnō)—the path becomes performance, spirituality and ancestral worldview. Art becomes resistance, re-existence, and reterritorialization. Walking, performing, and creating are gestures of care for the earth, for the body, and for ancestry.

In Guarani tradition, the Earth is a sacred organism, supported by five palm trees and guided by the four cardinal points:

- *Karai* (East): solar fire, divine rebirth.
- *Tupã* (West): thunder, water, and fertility.
- Favorable winds (North).
- Original time (South): spirit and memory.

The Kaingang are organized into two moieties: *Kamé* (West, setting sun, pine tree) and *Kairu* (East, rising sun, cedar tree, and moon). This duality permeates cultural life, rituals, and cosmology, connecting body, time, and nature. Listening to the Earth is listening to stories of the past (*vāsý*), present (*Ūri*), and ways of teaching (*kanhrân* and *kanhró*), in profound reciprocity.

The Path of the Woods, a support for sensitivity, is a return to the origin: walking as *rezo* [prayer], a healing dance between earth and sky. The headdress, a spiritual map, rises like an invisible trail in the sky. Each feather holds memories of ancient winds; each color, dreams woven into ancestry.

The meaning of the journey still resonates among the Macuxi and Tikuna peoples, broadening their horizons. For the Macuxi, it represents firmness and dialogue: strength of the heart, a link to the "grandparents of the universe." It also means protection and demarcation of the land—territory, body, and nature intertwined in the struggle for the life of the planet. For the Tikuna, the path means union with the forest, rivers,

and spirits. It carries struggles and stories, a symbol of resistance. In both perspectives, the path is not tied to the future: what matters is today, each step as a legacy for future generations. It means movement, struggle, and wisdom; a flowing river, a horizon of ancestral energies.

Thus, the path is a living dialogue between peoples and memorial times, as well as poetry that unites the particular with the universal, echoing voices of the past, the strength of the present, and the hope for the future.

In the 16th century, Tibiriçá, chief of the ancient trails, received Christian baptism from the Jesuit priests José de Anchieta and Leonardo Nunes, and was named Martim Afonso after the founder of the village of São Vicente. But before the iron of the cross, there already existed the *rezo* inscribed on the ground: the path as living memory, opened by ancestral footsteps. On the banks of the Anhembi River, Tibiriçá and Bartira, a tree flower, interwoven fates and gave shape to a mixed-race people, a root that expanded in São Paulo and sprouted Sorocaba.

Sorocaba was born from the open earth in the gully, a wound where bones, seeds, and forgotten prayers of the Kaingang, Guarani, and Payaguá peoples rest. Each street, under the weight of the stone, bears the scars of village life and campfires, reminding us that the present cannot be separated from the sacred. Sorocaba is wound and sprout, survival and memory. It is the breath of the ancients still alive in the street corners, showing that origins do not fade: they persist in traces of songs, in subterranean roots, in silences that hold memories.

Peabiru, digital drawing, 15 x 8 cm
– Tadeu Kaingang, 2025.

The image of the female body reveals the cosmic womb. It gives birth to threads that branch out into twigs: the child who touches this twig receives an invisible inheritance. Each step is a spiritual transmission, each branch, word, breath, memory. To walk is to blossom paths, connecting womb and tomorrow, body and spirit, ancestor and child.

The path to spirituality is interior: silence, the breath of the soul, encounter with the invisible. To meditate is to gather roots; to pray is to give back breath to the wind; ritual is to remember that we are eternal in the brief moment.

Freedom here is asserted as resistance, reparation, and recognition. Spirituality is to transform body into temple and life into *rezo*.

Art and territory are celebrated as shared authorship, creating spaces of resistance and reconnection. It honors indigenous identities, opens paths to well-being, and calls for an encounter with the sacred.

In art, the path is drawing, painting, sculpture, photography, and performance: brushstrokes of steps, lines of gestures, colors of memories. The body is a map: feet that touch the earth, hands that bear scars, dances that reveal myths. Everything is *rezo* in motion.

ASSINDI, Aron Brito, 2019.

At the Indigenous Association of Maringá (ASSINDI), created in 2000, a dirt path bordered by vegetation shelters community life. There, walking is both a form of welcoming and resistance in the urban context. It is a space for memory and ancestry: vegetation as a continuation of life, trail as a gesture of care. For the Kaingang people, this place is *Emã*, a safe haven. When the path is protected, it becomes living *rezo*.

Fresta, digital drawing, 10 x 15 cm
– Tadeu Kaingang, 2025.

Frestas – Triennial of Arts opens cracks where the torn earth is remade through art and *rezo*.

Peabiru is a living network, a healing dance between body and spirit.

Each step unfolds branches of stories, revealing invisible connections that interweave in collective expressions.

Here art is not a distant object, but a sacred gesture—a place where identity and memory become visible.

Walking is *rezo* in motion: each step opens cracks in the earth and blossoms into living art. To create is to resist.

At *Frestas*, art is a manifesto and a sacred gesture, memory that is made presence.

To exist is to celebrate the ancestral life that pulses in the earth and in the body.

By Tadeu Kaingang / 2025

*DIAS, Antônio Gonçalves. Dicionário da Língua Tupi, chamada Língua Geral dos Indígenas do Brasil. Lúpsia: F.A. Brockhaus, 1858.

Poetics of being together

Samba, drumming, everything that is made by us are ways of living and should not at all be commodified, nor should they be called culture. Culture is a colonialist, mercantilist element (...) our people live singing and sing living, our people live dancing and dance living. our people do not separate life from songs.

Nêgo Bispo

Drawing on the words of Nêgo Bispo, a thinker whose contribution resonates in this edition of *Frestas – Triennial of Arts*, we can understand that the way we think about art and culture is often reduced to what is presented and endorsed by museums and art institutions, which every now and then treat these objects as commodities available for consumption by a select few. For Bispo, what we identify as culture is what pulsates in daily life, in gestures, in relationships. It is not hanging on museum walls, but in the body and in life.

It is imbued with this spirit that I have joined *Frestas*. Driven by the same pursuit that defines my professional journey, I maintain a keen eye for art—beyond the major centers—, for any movement that flourishes despite the asphalt—also attentive to the possibilities of recognizing, in the harshness and beauty of life, those who dare not to separate art and existence.

I see this in the installation by the Mura and the Quilombo Caxambú, who transform living together, listening, and their indigenous and quilombola territories into the matter of their creation; and also in the work of one of the leading contemporary Palestinian artists, Emily Jacir, whose practice pertains to the resistance to one of the most brutal ethnic genocides of our time.

At one extreme, women who, in their communities, live and produce resistance; at the other, a voice that echoes in the top Western museums, laying bare the wounds and the urgencies of their people.

We see at *Frestas* the different ways through which Black and African ancestry exists among us: in the encounter between the Samba de Roda da Serinha and the Família Marciano's Sound, or in the fabulations of Guilherme Bretas, which recover lives and dreams from portraits of male and female factory workers, addressing the erasure of the Black population in labor dynamics.

These are many distinct realities, but which intersect. There are several ways of reflecting on art and occupying an exhibition space, opening

paths to other poetics and ways of living.

This is how the entire exhibition is presented: imbued with gestures that tackle the challenges of present times, but also the possible respites and rezos [prayers], the ways of being together, of shouting and sensitizing.

Because something always needs to escape the attempt to standardize the world. There are many ways of existing—and it is through them that we go on marching.

By Cristina Fernandes

Gatherings!

Producing the 4th edition of *Frestas – Triennial of Arts*, a project that is huge in terms of numbers and scope, is both a challenge and a source of pride. Shown are approximately 188 works—including about 36 commissioned pieces—and more than 100 artists, groups, and collectives from various Brazilian states and eleven countries. The process of producing an exhibition is always complex and permeated by many details; it's necessary to connect all different teams—curatorial, architectural, lighting, audiovisual, design, institutions, and artists—create and feed spreadsheets to track all stages, costs, travel, accommodation, artwork production, schedules... and in this Triennial, everything is amplified and specific. In this edition, we don't have models or patterns.

The feeling of challenge and pride was there from the very first email we exchanged to discuss the exhibition production, and it lasted all the way, from meeting the bold curatorial concept, contacting, organizing and participating in the meetings with artists and groups, curatorial staff and all the teams, until we reached the opening of the show. Reflecting on the entire process makes us think especially about gatherings and promoting those gatherings. And especially in the poetry present in this gesture.

A photo received via text message phone, in the middle of the day, made a strong impression on us. It recorded the first in-person meeting between groups, one from Sorocaba (SP) and the other from Cachoeira (BA), to materialize one of the works proposed. Just getting to this click involved many steps: many people, tasks, talks, proposals, more talks, always keeping an eye on the spreadsheet without losing sight of the concept and the artists' wishes, to give meaning and shape to everything. And we saw the rezo of the journey converging in this edition of *Frestas*, which, perhaps, will flow into many other paths in the future.

The Production Team

Education is, among many possibilities, following paths.

Right at the beginning of this journey, the educator realizes that it is impossible to make the crossing alone. Education exists in the encounter: it is a dynamic, constantly evolving action, and, above all, a collective exercise of mutual discoveries and learning, which are renewed with each presence.

In an exhibition, the educational team can explore new pedagogical possibilities by crossing paths with different agents involved in the creation of the project: curatorship, production, architecture, lighting, graphic design, consulting, and other collaborators, whose sensitive choices and gestures materialize and enrich the proposal.

That's how things happened at the 4th edition

of *Frestas – Triennial of Arts*, in which the viability of these approaches revealed the collective strength that sustains and complexifies the network of knowledge, while enabling its existence. Each talk is an opportunity to build shared meanings and nurture memories that emerge from the unique experience at the exhibition. In this context, the educational team is not merely an extension of the curatorial choices, but a living, vibrant dimension that takes part in the creation of experiences.

Contributing with “*do caminho um rezo*” (from the path a prayer) also meant experiencing the challenge of concatenating ever-changing times and practices, respectfully acknowledging the uniqueness of each journey and the strength of teamwork. More than offering answers, the education practiced here seeks to propose thought-provoking questions, open safe spaces for exercising critical thinking, stimulate imagination, and foster the emergence of new and meaningful possibilities.

In this complex and enriching journey, the educational team stands out as a space of confluence and articulation. It is also the place for gathering, exchanging ideas, and maintaining the collective spirit of this Triennial.

Long live the educational team of the 4th edition of *Frestas – Triennial of Arts!*

By Val Chagas

Graphic Design as a Journey

The graphic design of this catalogue is shaped by Antônio Bispo dos Santos's (Nêgo Bispo) notion of circular time, distilled in the idea of *beginning – middle – beginning*.

It also draws from *Princípio Potosí Reverso*, by Silvia Rivera Cusicanqui—a publication that disrupts hegemonic narratives by proposing a reading that starts from the center, foregrounding resistance and the recovery of Andean cosmovisions.

Reading, then, is conceived as a journey: it starts from the middle, suspended between two beginnings, much like navigating a map.

How can the reader be brought into this experience without relying on overly didactic cues? The answer lies in stretching the conventions of the book itself. The traditional opening is reconfigured, inviting the reader to begin precisely at this in-between point. The flaps hold the book block at its center, turning the very first opening into direct access to *Fricciones*, by Luciana Lamothe.

The open catalogue becomes a formal echo of the artwork's structure and interactivity. In *Frestas*, visitors move through layers of wood to reach the other side; here, the reader moves through the act of reading itself, tracing a path that slips away from the expected.

The visual identity conceived by Edson Ikê and Débora Oliveira is defined by presence, scale, and strong contrast. Our approach was to fully inhabit these principles and push them further—stretching forms, proportions, and color to their limits.

Typography expands and contracts, creates slits, is cut, and sometimes almost disappears. The period can expand and contain a world. The blank line at the end of a paragraph can be the silence that fills that tiny space. A vertical text invites movement, rotating the book like a map. North is just one of many directions.

By Vítor Ventola Bravin

References

CUSICANQUI, Silvia Rivera (org.). *Princípio Potosí Reverso*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

In the shadows, a spark

fres.ta [crack] n. narrow opening that allows the passage of light and air; slit. **FRESTA**. In: **HOUAISS – DICTIONARY OF THE PORTUGUESE LANGUAGE**. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2004.

At times, in the skein, entangled with the collective, sharing, diverging... Other times, lurking, in the exile of my thoughts, organizing everything in the solitude that precedes the creative gesture. But, from the outset, honored. Navigating the emancipatory ideals that shape the thinking of Tadeu Kaingang, in communion with the propositions of Khadyg Fares, Luciara Ribeiro, and Naine Terena, is a call that awakens a multitude of sensations. It is a blaze lit in the darkness.

Art itself, its interinfluences, or as support, is tensioned in *Frestas – Triennial of Arts* from the critical possibilities of what has been conventionally defined as "artistic" practice in contemporaneity. And nothing is more critical, daring, and disruptive than unseating old canons that perpetuate the status quo that defines the Western—or Westernized—world. Questioning established standards, however, becomes even more visceral when this proposal suggests changes in the understanding of the very territory in which the exhibition is situated. This also includes the project team as part of this transformation proposal. This is how this edition of *Frestas – Triennial of Arts* presented itself to me from the very first contact we had.

Despite the umbilical tie to a private institution, curatorial autonomy was non-negotiable, and this reverberated throughout the entire team. Given this scenario, together with other colleagues, we have brought to this catalog different ways of reading, seeing, and contemplating a publication dedicated to an arts exhibition. Seeking to symbolically break with nostalgic traditions of an idealized post-colonial past (which, it is believed, did exist), and with the perceptions that our relationship with the world is constructed in a unique, standardized way, thus ignoring the richness that emerges from the ancestry of memory, from the invisibilized histories, and from the diversity of different forms of achievement, development, and living. The blaze has been lit. Sorocaba is illuminated. Now, by shedding light on a past once neglected, the future appears radiant. And the shadows that insist on accompanying our steps in the present, today shelter and foster us, just like the ornamental leaves of the purple glory trees on the banks of the Sorocaba River. It feels good to be here.

By Nabor Jr.

Between detours and continuities: exhibition design as a mediation between artwork, body, and space.

The exhibition design proposal developed for the *Frestas – Triennial of Arts* at Sesc Sorocaba, in this edition *From the path a prayer*, sees the exhibition space as a territory in motion, drawing from the idea of a journey. Rejecting fixed categories or linear narratives, the project proposes the logic of a crossing, from which the visitors construct meaning as they walk, taking the body as that which is welcomed and, at the same time, activated as an instrument of absorption and attention.

The exhibition design, inspired by spatial practices rooted in Indigenous and Afro-Brazilian traditions that, within Brazilian territory, produce unique spatialities through the rite, the body, and collective construction, is structured as a field open to the coexistence of different modes of fostering

knowledge production. There are no isolated rooms—they unfold into paths that branch off, intersect, or end in silent spirals. Every detour is an invitation. Each pause offers an opportunity for reflection.

The materials chosen propose fluidity and integration as guiding principles. Translucent fabrics, woven straw, and natural fibers compose boundaries that guide the path without fixating it. These elements evoke ancestral forms of shelter—such as the tents erected by nomadic communities in North Africa, mainly in the Sahara Desert, where the fabric, instead of isolating, regulates the passage of light, protects from wind and heat, and creates spaces for protection and coexistence in contexts of constant displacement.

Inspired by these ephemeral architectures, the materials used breathe with the space and with those who occupy it—porous to time and to the presences. They mark their territory through sensibility and impermanence, creating atmospheres that support both transit and rest.

The exhibition design doesn't impose itself: it follows along. It acts as a mediator between the artwork and the visitors, between the knowledge presented and the bodies that access it through their displacement in the exhibition space. This is a project of absorption and of presence—a space that slits opens, like a crack, to that which cannot be fully translated, but which is celebrated in this exhibition.

By Gabriela de Matos, Audrey Carolini, Antonio Esteves – Superdimensão Estúdio

AFENDA

Being in 4th edition of the *Frestas – Triennial of Arts* is about planting our feet in a territory that chooses not to forget. We carry within us the memory-bodies, the gestures that endure even when the world tries to erase them. Our presence in this exhibition is not an ornament, but denunciation, affirmation, *rezo* [prayer]*.

At AFENDA, we act by opening spaces, fissures, tears in the fabric of normativity that usually encompasses only silence. We create spaces as if we were piercing space (creating small bypaths through which life escapes and reinvents itself). Our practice arises from the meeting of art, care, and insurgency: every action, every word, every choice is a political act in defense of human dignity.

Participating in *Frestas* means inscribing these trajectories into the living fabric of the city. It means remembering that accessibility is not a favor, but a right; that inclusion is not a showcase, but a process; and that art, when produced by real lives, ceases to be merely a spectacle and becomes a territory for transformation. We follow "a prayer along the way," with our feet firmly grounded on the torn earth where the river flows.

By AFENDA

* Concept and practice of the Kaingang society concerning ethical principles involved in the act of walking. According to this worldview, the act of moving is a form of prayer and an exercise in remembrance by the person who walks, and who has the power to activate the very territory traversed.

From the path a prayer

Being asked to design the lighting for the exhibition *From the Path a Prayer* was pure joy.

I interpreted the invitation as a call to action.

And in some way, the result of this process is also an answer to the question: "how to light a path that is also a spiritual gesture and presents ways of perceiving the intangible, of building knowledge, life, and memory?" Between the visible and the invisible, light is not the focus, but an instrument that transcends established notions, reframes concepts, and reveals different routes.

The curators invited me to think, question, and propose ways of being, existing, and illuminating the world and art exhibitions. And by delving into the ideas of the three curators, the exhibition design, and the works of the artists that make up the show, I understood the exhibition space as a large village, or the meeting of several nuclei linked by luminous paths, like buildings or neighborhoods in a city, or streets that intersect, lose track, and meet again.

Faced with such a strong presence of ancestry and nature, as well as technology, knowledge, materiality, and gesture, my response was to bring color to circulation and breathing spaces, while preserving the artworks.

I searched the past of light and found the first luminous references of humanity and all beings on Earth's surface: the Sun—the cosmic and ancestral bonfire; the Moon—in its various nuances acquired as it traversed Earth's atmosphere; and fire—the first light that we managed to manipulate. These primordial sources interact with another ancestral technology: the sodium vapor lamp, which for so long tinged the cities with its sepia light. A technology that respected the rhythm of nature, preserving cycles and silences.

This is because this lamp, which relates to nature through coexistence, being—before the imposed monopoly of LED—used in wildlife sanctuary areas because it doesn't disrupt the circadian rhythm of plants and has minimal interference with the nocturnal life of animals, it is "invisible" to some of them, such as newly hatched sea turtles that need to navigate by the light of the full moon and its reflection on the sea. The strong, white light from other lamps attracts and disorients the turtles, which literally die on the beach.

Astronomical observatories, which could easily filter and "turn off" the light from this lamp—thanks to its narrow electromagnetic emission spectrum—now suffer with the light pollution of civilization, which proclaims progress and technological advancement while disdainfully distancing itself from nature. It also distances itself from ancestral and traditional technologies, knowledge, wisdom, ways, and paths, which are belittled and disregarded by these same civilizations (which fail to see that ancestral practices are the lights of this world).

Thus, the body of light in this exhibition is made of memory and gesture. An invitation to walk through the light and, perhaps, let the light walk through us.

By Charly Ho

Assert the Territory and Imagine the Future

"It is the beginning of a time in which we must assert ourselves and perhaps we should even reverse the lament and transform it into a gesture of celebration of who we are, of what we have become, and of the knowledge that has helped us survive."*

Inspired by Silvia Cusicanqui, one of the pillars of *Frestas – Triennial of Arts*, and reflecting on what has brought us here, I remember being there, at twelve years old, impacted by strange things, not always beautiful, that sometimes made me smile, sometimes bothered me and got me thinking. In the late 1990s, in these parts, the *Terra Rasgada* project left its mark on a generation.

Years later, that memory paved the way for the desire to imagine a future in which the arts and critical thinking would also become a point of reference for this land. Over a decade ago *Frestas* was founded with the goal of refreshing thought on contemporary art, integrating the interior of the state into the artistic circuit, and gaining recognition, for the city and the region, as an incubator for a wide variety of cultural professionals.

This time, with the experience of three triennials, the invitation to the curators came with the request that the territory would not only be represented as a theme, but present with their own voices. Thus, the Territorial Council was created, in which I had the honor of representing the Sesc Sorocaba team.¹

Looking back, it's beautiful to see how many seeds have germinated: in this edition, approximately 25% of the featured artists are from the Sorocaba region, reinforcing the commitment of *Frestas* to the territory. We continue to believe that culture flourishes through exchange, in this fertile ground where the familiar—that which creates identification and memory—coexists with the friction and strangeness that the contact with the unknown produces.

Sorocaba, like the rest of the country, has its history marked by profound contradictions, expressed by an idea of supposed civilization—which is so often confused with barbarism. This territory continues to exist and re-exist, despite its contradictions.

If the ancestral future—built upon the wisdom of the ancestors and not merely a linear vision of progress, as Ailton Krenak reminds us—is the only possible future, then walking this path and honoring the land we occupy means turning the cracks into small illuminations that reveal possible paths, affirming the powers that insist on resisting, in the meetings that art affords.

By Kátia Pensa Barelli

* CUSICANQUI, Silvia Rivera. "Um mundo ch'ixi é possível: ensaios de um presente em crise" [*A Ch'ixi World is Possible: Essays from a Present in Crisis*]. Translation by Sue Iamamoto. São Paulo: Elefante, 2024, 104.

¹ I am therefore writing on behalf of each person I represent on this Council: Nilva, Mário, Ana Carolina and Cibebe. I also write on behalf of those who have been part of Sesc Sorocaba and contributed to the history of *Frestas*, especially Cláudia de Figueiredo. On their behalf, I acknowledge and praise a vast network of cultural workers who make it possible for great dreams to become reality.

Ademir, man of letters and of the drum: present!*

How can we describe someone we love so much? How can we capture in a single word the immense greatness a master can possess? What words could we offer to someone who was and will continue to be a colossus? Perhaps calling him a teacher is too mild a term; a friend might be too personal; a master is a title that comes close, but it's still not quite right.. Ademir Barros dos Santos was a great griot—he was the poet Ed Mulato, the intellectual, the researcher, the beloved *malungo* [comrade]. A militant of the

Black movement, with a strong presence in Sorocaba, Ademir was recognized both for his research and for his dedicated activism in the appreciation of African and Afro-Brazilian history, and for his commitment to the education and culture of African origin. He was an intellectual committed to community causes.

Ademir still had a lot to teach. This text would be his, as he was an essential pillar in the Territorial Council of this triennial, with his acute, generous gaze that only great masters and sages possess. However, the paths have *prayers* that reason cannot fathom, and the master was enchanted prematurely.

His work and actions helped to shape and inspire new generations of researchers, activists, and educators engaged with the education of ethnic-racial relations, the struggles of Black social movements, public policies for art and culture, the causes of *quilombola* communities and *terreiro* (or *axé*) peoples, and racial justice in Sorocaba, but also in the interior of São Paulo state. He was the coordinator of the Cultural Preservation Chamber of the Afro-Brazilian Culture Center (NUCAB) at the University of Sorocaba (UNISO), a position he held since the late 1990s.

Thus, at this moment when we honor his immense legacy, we wish that the hearts of his friends, students, and admirers may open to express the most fitting words. And it is precisely these hearts that we will be able to capture and reach, it is these voices that will help us to grasp the extent of his actions and contributions. We will feel a bit of the joyful, festive, revolutionary, and always stubborn sowing of this great Sorocabano.

This tribute, in addition to celebrating his memory, seeks to retrace the paths, the research, and the life of someone who did so much for our humble people, for the Black people of the interior of São Paulo, an unsubmitive people who, through art and culture, resist daily and bravely, "which eventually allowed the survival of the knowledge of African origin in its diverse forms and nuances."

Ademir, a man of letters, of drums, of *axé*, and of love—present!

****Text written by Daia Moura and Katia Pensa Barelli in homage to Ademir Barros dos Santos, a member of the Territorial Council of the 4th edition of Frestas – Triennial of Arts, who passed away in 2025 during the exhibition's production.***

Sorocaba is a land of many prayers...

It may not seem so, because on this ground there is also the constant assertion of hegemonic power that launches itself into a desperate race in the name of misguided and inglorious progress.

But, yes, this land breathes many demands, and it can even be said that it is nurtured by the distinct ways in which the sacred is practiced.

Enchantment remains sovereign and alive because it is shrouded in mystery, protected by secrets. Therefore, one must believe in the good of the hidden, of the silence and of the care with which the language of the invisible manifests itself in these cracked paths.

There is a dispute over memory that is evident in monuments, street names, and the words of official history, always written by the same hands—male, white—covering the brilliance of ancestry with dusty, termite-ridden pages.

Increasingly tangible and visible, the disputes continue as we move further into the territory of a power that officially sanctions oppression, violence, and barbarity indiscriminately. To take examples from this, it is strongly recommended to attend any session of the city council and observe the language, posture, body,

abject vocabulary, and sordidness with which those in power treat the demands of the majority we still call the people. The way authorities organize and direct their regimes is irresponsible, base, vile, and heinous.

But, under that same sky, other affections become discernible. Other signs dance, ethereal, confronting this sea of sordidness and launching themselves, filled with ancestral wisdom and a sense of justice, filling sensitive hearts with breaths of hope and the desire to resist.

The signs of the many prayers uttered, the crossed points, the invisible beings, the footprints of the enchanted—these never defeated—keep whispering, into some attentive ears, clues to the paths we can still tread, the routes we can still follow, the escapes we can still undertake to sway, spell, and dodge...

Because the hardships suffered by the simple people of this land, the hardworking and humble people, don't come in the form of signs, avenues, deforestation, or the stroke of a pen into laws as ludicrous as they are cruel. The blows from these people, the retaliation comes in the construction of a daily struggle, the toil for life itself, the proposition of prayers of persistence and faith. It is through the stubbornness to persevere that our people can express themselves!

A retaliatory blow, a legacy of spells recited by grandmothers and mothers—that's how we learn. And by learning, we keep going.

Now, if what comes from the highest echelons is mockery, derision against the desperate struggle for life, in the morning prayers, in tying dishcloths around lunchboxes, in weak coffees to make it last the week, in blessing the foreheads of the youngest, in repeating the names of great-grandmothers, in the traditions of sowing herbs, in praying at cemetery gates, in placing sprigs of fragrant rue behind ears, in requests for protection and in whispered words of blessing and health, then revenge lies in all of this. It is by silently revering those who died on the crosses along the way that our pride continues, and we do not forget the injustices. We, like João de Camargo, bethink ourselves!

The politics of care and continuity is sacred and mysterious. It is necessary to cultivate a great deal of sensitive listening and to dream big in order to achieve it.

And so we go, with these blows and revenges and senses of good affections, ethereal, defiant dances that reach us through the rains and the hot air of the cracks in this ybysoroc...

It's a YES storm! Much watering on dry land, even though with tears, it is in high spirits that the story continues to be told by word of mouth, and now also fighting for published words, for stitched lines, for forbidden songs and bodies inscribing themselves in spaces that once belonged to only a few.

There are people united, attentive ears, and skin receiving the dripping of these clues and spells, and this IS some revenge...!

Stay in the game with sips of tea and protected navels.

Seeds and amulets
Stars and stones pointing towards
righteous paths of kindness and honesty.

There are still voices echoing, cries like those of Salvadora Lopes reverberate, also as prayer: it is better to live in struggle than to crawl like worms!

Thus the people's trench is forged, baths of defense and glittering beads that hang from the necks of those who recognize each other and know well their ancestry...

We will never forget because we are the result of countless colonial wars, victories big and small, steps forward and unbelievable setbacks. A dance of contradictions, a blender of overlapping temporalities and textures...

In each of our days we feel this liquefaction, through the gestures of the whitewashed spaces of power, through the gazes of power that insist

FREEST

Êşyê ke şerî kani a şerî êşyê

Êşyê ke şerî kani a şerî êşyê, kani a şerî êşyê. Êşyê ke şerî kani a şerî êşyê, kani a şerî êşyê. Êşyê ke şerî kani a şerî êşyê, kani a şerî êşyê.

Tenêkîşî canîkîşî vê şerîkîşî

Tenêkîşî canîkîşî, vê şerîkîşî. Tenêkîşî canîkîşî, vê şerîkîşî. Tenêkîşî canîkîşî, vê şerîkîşî. Tenêkîşî canîkîşî, vê şerîkîşî. Tenêkîşî canîkîşî, vê şerîkîşî.

Êşyê ke jîşîşî o ja

Êşyê ke jîşîşî o ja, Êşyê ke jîşîşî o ja.

Êşyê ke jîşîşî o ja, Êşyê ke jîşîşî o ja. Êşyê ke jîşîşî o ja, Êşyê ke jîşîşî o ja. Êşyê ke jîşîşî o ja, Êşyê ke jîşîşî o ja. Êşyê ke jîşîşî o ja, Êşyê ke jîşîşî o ja.

do caminho um rezo

Um rezo do caminho do rezo

Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo. Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo. Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo.

Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo. Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo. Um rezo do caminho do rezo, Um rezo do caminho do rezo.

100

100

100

100

100

Por Khady Ferra, Luciana Ribeiro, Naira Tereza
Candonga

Por Khady Ferra, Luciana Ribeiro e Naira Tereza
Candonga



*do caminho
um rezo*



on telling us in what place we can be. Also on each of those same days we receive smiles and nods from the past, signs of the invisible, shimmering compasses, pointing us towards the good course.

The wind that blasts on our windows brings news from the rivers, which, even threatened, with drops of love-rain, amplify our senses and moisten our nostrils to breathe once more, and again and again, breathe and move on...

The messages tell us that history is made much more out of enchantment, much more out of life and struggle. That art is made. That body is made. May we know how to listen to them.

And I haven't even mentioned the writings that the roots of trees incessantly trace, subterraneously dictating guidance for the journey. Different species band together, always searching for water and sunlight. It's from the Atlantic Forest. Bethink ourselves of PEABIRU. To have silent, subterranean encounters, a path for sun-seeking.

Roots advancing through different soils—that is progress. Because green shoots weaving through rocks also make a prayer!

By Daia Moura

Access and Accessibility as a Right

A request: to take part in the creation of the fourth edition of the *Frestas – Triennial of Arts*, considering access and accessibility as spaces for the occupation of our human diversities and differences. The invitation also implies occupying these spaces as one who exercises a right, not as a favor or concession imposed by the compulsory normativity of individuals or institutions. Who are we? We are Def bodies, we are present in the arts and culture, we produce Def Culture, the Culture of Access.

We understand that disability is simply a condition of our body and presents itself as an intersection of many ways of existing, since we can occupy infinite possibilities of genders, races, ethnicities, classes, generations, and territories. Diverse identities that build and rebuild who we are, intersecting in our bodies through visual, physical, intellectual, auditory, and other disabilities we experience. We occupy our place in this celebration and share the consensus that we do not need to inscribe our trajectories in narratives of overcoming or victimization by the barriers and by our ways of existing.

During this time, we also understood that no one, whether person, group, or institution, has the power to include us or use the arbitrary concept of inclusion against us. This notion is dubious because it claims—against us—the idea that we exist, occupy our places, can be in schools, in leisure activities, be artists, workers, the audience of culture because someone authorizes us to be, to exist, to do.

We want to belong, and we do belong, to a changing world where both the forest and artificial intelligence can coexist; where humanity comes together, resists, and rises up against all forms of oppression. Don't you dare tell our indigenous peoples that their territories don't belong to them! To our Black population, the majority in this country, that we can only occupy our rightful places through quotas. And to us, people with disabilities, that access and accessibility are not something that can be addressed now, that they are merely assistive resources; that audio description, sign language, subtitles, ramps, tactile paving, video sign language, regulation rooms, informed cultural programming in diverse formats, and educational teams trained in these areas will be available later, someday, whenever possible. We answered a call from *Frestas*, and we are here to, together, carry out this artistic and cultural celebration.

Together, we have built art, beauty, accessibility, pacts for the humanities, citizenships, and recognitions that, in this encounter, we are all people of this diverse continental country. We therefore call upon this sacred place of the art of belonging, those of today, those of tomorrow, our ancestral Def for who we consider ourselves, for who we are, for who we believe ourselves to be.

"Let Culture be our place,
Of the diverse, the different, the improbable,
Access, accessibility,
The realization of full rights,
Real democratization,
Of being who we are,
And to find ourselves in our own,
Def Bodies,
That perform, dance, work,
Clowns, writers, protagonists,
Artistic and cultural,
Affirmative, descriptive, politically,
Defs, in their entirety,
in our own way of,
Being, living, feeling, thinking,
Why not!"

(Excerpt from the poem "On Declared Love," by the same author of the text)

By Gisllana Monte Vale

Healingship: Paths and Confluences

The thoughts of Nego Bispo, my father, inspire the theme of the 4th edition of *Frestas – Triennial of Arts: from the path a prayer*. Quilombola, farmer, and chronicler of the knowledge of counter-colonial peoples and communities, especially the quilombo, he has walked many paths and, with a legacy germinated in the land, continues to strengthen the trajectory of our people in ancestry.

When I got the invitation to take part in the curatorial board of this exhibition, I understood it as a call to "healingship," to open paths and converge with artists who, based on traditional Afro-Brazilian knowledge, reinterpret the arts, making them a place to narrate our modes of living. "From the path a prayer" is about asserting our spells, our sacredness, understanding that we need to nourish our ancestry, engaging with the diverse, being at a crossroads.

Nego Bispo teaches us that: "those who have never passed through a crossroads, never learned how to choose paths." In a monotheistic worldview, reaching a crossroads is synonymous with difficulties, dilemmas, and trouble. It doesn't understand that it is the diversity of possibilities that drives us to make choices, and this fear—cosmophobia—makes it believe that there is only one path, unique and true. The paths should not be the same, linear, or unique; crossroads are necessary.

And along the trails, in the activation of memories, we are guided by ancestry to open paths, crossroads, and thus we choose where and with whom to walk.

Thus, to contribute to *Frestas*, I sought in the ancestral wisdom of the quilombos to understand and feel the message of the title chosen for the exhibition, and I made of and in the path *a prayer* and of the journey a confluence, nourishment for the body and soul. And I wish that many lives, as diverse as possible, penetrate this *Frestas* [cracks]: may they enter, walk, open paths!

By Joana Maria

Along the way, I pray through the cracks, asking that rain fall on the seeds, so that free birds may sprout.

The Kókir collective enters the body of *Frestas – Triennial of Arts* as if opening a crack with their teeth: it is not just gesture, it is wound, scar, cure. An insurgent breath that bites the silence and transforms art into a territory of insubordination. The 2026 edition of *Frestas* created a space that resists external impositions, where creation, life, and memory manifest themselves without yielding to traditional hierarchies or controls and, as a result, carries an intense poetic and political strength. Our experience as part of the Connections Council is esthesiological: it engages skin, breathing, hearing, and memory. The whole body becomes involved in the wandering *rezo* [prayer] that *Frestas* proposes. This path is not straight, it is not peaceful, but winding, spiraling, full of detours, and it reminds us that to walk is also to resist.

By making the journey a *rezo*, we take on a spiritual, political, and aesthetic stance that transcends the exhibition space and inscribes us in the historical and social landscape of Sorocaba. Invoking the “path” is not a metaphor: it is mobility, ancestry, and orality as the foundations of an expanded artistic project. The territorial amplitude is revealed in the diversity of the exhibition's participants, but the curatorial gesture is also rooted in Sorocaba, in indigenous and African memory: “Sete cantos para pai João de Camargo” [Seven songs for Father João de Camargo], by Moisés Patrício; the installation-dwelling by Márcia Mura; the *muhuraída* and the *Quilombo do Caxambu* create spaces of ancestral hospitality, a meeting of indigenous territories, quilombos and artists, a dialogue with good living. On the paths of recovery, we salute the cutting gleam in the gaze of Tiriri Rayo, an artist who guides us towards the way back,¹ announcing the indigenous presences in the urban context. *Re-volta* [Re-volt / Re-turn], proposed by Kókir, points to resistance against erasure. In a previously unpublished text, in the words of professor and art critic Alessandra Simões Paiva:

We “kókir” (hunger) for good life. Our voracious appetite advances upon the places seized by the genocidal advance of colonial power. It is the hunger for the land, revered for its abundance and ancestral heritage. It is there the land that imbues the memories of a full life, the joy of the soul, pure water, birdsong, and the gift of the forests. We want to claim it back, but this retake must be made in the way Kókir himself defined it: through a “re-turn.” The wordplay reveals the urgency of returning to one's origins. That is why we need to rebel against those who tried to exterminate us (Paiva, 2022).

Life is expressed in a flight, freeing the birds within us, in the encounter with ourselves and, perhaps in this way, helping us find our flock.

By the Kókir collective

References

¹ The way back is mentioned by João Pacheco de Oliveira, in reference to the processes of ethnic emergence of the indigenous peoples of the Northeast, in the publication: *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. João Pacheco de Oliveira (ed.). 2nd ed. Contra Capa Livraria / LACED, 2004.

OLIVEIRA, João Pacheco de (Ed.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena* [The journey back: ethnicity, politics, and cultural re-elaboration in Brazil's indigenous Northeast]. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2004.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira* [The decolonial turn in Brazilian art]. Bauru, SP: Mireveja, 2022. 240 p.

Art in the Ch'ixi Paradigm: Resistances and cracks

The eradication of idolatry undertaken by the colonizers failed to make the peoples then dominated—the inhabitants of these lands of *Abya Yala* and the enslaved people brought from Africa—forget their deities and orishas. As James Scott states,¹ forms of resistance are diverse, and the thickness of the mask will depend on the intensity of the dominant power; however, even in the most oppressive contexts, subtle gestures of resistance persist.

All Souls' Day is tangible evidence of this continuity.

At the Penha neighborhood, in the eastern zone of the city of São Paulo, stands the Church of Our Lady of the Rosary of Black Men, built during the colonial period. Every first Sunday of the month, the Afro Mass is celebrated there, a time when the Black community gathers to pray to Catholic saints and orishas. On this second of November, 2025, once again, the traditional chants of the Catholic ritual were interwoven with the rhythms of the African diaspora, giving rise to an experience in which past, present, and future intertwine. Thus, a form of *ch'ixi* existence was experienced:² the contradiction that does not constitute syncretism or hybridity, but rather a juxtaposition of times, perceptions, and sensibilities that are expressed both subtly—through phrases and gestures—and more overtly, as occurred in this religious act.

Outside the church, Bolivian immigrants sell traditional foods and, on certain occasions, also use this space to celebrate their traditions. That day, however, only two market vendors endured the rain, because most preferred to visit the cemeteries to bid farewell to the spirits of their dead, who had arrived at noon the previous day and were received with altars laden with bread and *tantawawas*³ and everything they enjoyed eating or drinking in the material world.

In one of these cemeteries—Vila Formosa, the largest in Latin America—the sound of the *sikus*⁴ could be heard from a distance. As we walked, following the echo of the melodies, we observed the confluence of cultures in the different ways of experiencing death in life. The Brazilians watched with curiosity, and even astonishment, the Bolivian immigrants who drank, sang, and ate near the graves of their dead. The altars that had once been in their homes had been moved to the graves of their deceased relatives, and amidst *rezos* [prayers], chants, music, and spirits, life and death coexisted.

"In Bolivia, this is a day when nobody goes hungry," says a musician who, after praying, plays some melodies. He and his companion in prayer and music are rewarded with the food laid out on the table-altar. The dead nourish the living, who pray for them; the reciprocity extends beyond the material world, and the path becomes one. In this way, the path loses its earthly meaning and becomes a *rezo*.

The paths are sacred. As an elderly Guarani indigenous woman states: “the path is spiritual and materializes on earth as the route trodden by travelers. But when faced with those who ‘abuse’ the path and somehow become undeserving of reaching the afterlife, this path closes, as if closing off all opportunities for humankind to attain this spiritual dimension.”⁵

Eighth Indigenous March in Defense of the TIPNIS
Author: Eduardo Schwarzenberg, 2011.

Thus, the paths are infinite and can branch out and multiply into many others. Before the arrival of the colonizers, the inhabitants of the highlands and lowlands were connected by a complex system called a “vertical archipelago of ecological floors,”⁶ which allowed for the simultaneous control of different ecosystems with the goal of ensuring self-sufficiency and food security.

But it was the colonizers who used these routes—created out of the need for trade—for purposes and interests of accumulation and profit. They forced the

indigenous people from the different *repartimientos* to work in the Potosí mine to extract the silver upon which the current world-system was built.

Potosine silver reached different parts of the world. The *tropeiros* [muleteers] who founded Sorocaba drank mate from gourds made of silver, and the use of spurs, bridles, rings, buckles, buttons, ornaments, sheaths, and knife handles crafted from this metal was a sign of distinction. The Potosí silver found in the various ornaments of Itu's churches also reveals the economic circuit that connected the city of Potosí to different regions of colonial Brazil.⁷

And just as today hegemony is sustained by the construction of earthly gods, forged by cognitive capitalism, in the colonial era, Baroque art acted as the most effective instrument of evangelization over indigenous peoples. The paintings that cover the walls of the churches of Caquiaviri and Carabuco, in the highlands of the La Paz department, bear witness to this strategy: images that sought to discipline the gaze, shape sensibility, and translate the indigenous world into the codes of Christianity.

However, for the Aymara descendants who live in the communities of the area, these paintings no longer serve as instruments of evangelization, nor as mere aesthetic objects; they do not possess "aura," but they do possess *ajayu*.⁸

Therefore, requests to borrow these paintings to adorn mega-exhibitions by European artists or Bolivian curators seeking to rise in the art circuit are invariably refused. In these churches, the paintings are part of a whole that sustains the balance of the place. Removing them could trigger some type of instability that could cause somewhat of a disaster. And, unlike museums—where decisions are made by the State—in these rural churches, decisions are guided by a dual power: that of the state and, above all, that of the community authorities.

In these lands, the Aymara people stand out as protagonists of their own present, living within a grassroots economy woven into community networks and forms of reciprocity that operate beyond the State. During festivities, drunkenness and carnal excess coexist with the angels and saints depicted in the *postrimerías*⁹ of colonial paintings, revealing this social palimpsest in which different layers that make up a society that is *abigarrada* [overlapped],¹⁰ stained, *ch'ixi*.

People pray to the Virgin Mary, but give food and drink to *Pachamama*;¹¹ people pray to Tata Santiago, but also venerate *Illapa*, the god of lightning. Neither the eradication of idolatries, nor the construction of churches on *wak'as*¹² managed to erase the indigenous deities: these other gods were not rejected, but assimilated, and today they are part of a *Ch'ixi* religiosity.

The Catholic Church built temples on sacred sites. Therefore, the Church of the Rosary, in the Penha neighborhood, is a *wak'a*: a sacred space situated on a high spot, visible from different locations. This form of juxtaposition of gods and subtle resistance was also present in the colonial churches of Itu. There, the arrangement of Catholic saints on altars did not solely follow ecclesiastical criteria; those who placed these images were enslaved people, and it was they who organized them according to the symbolism of their orishas, re-inscribing on the Catholic altar the spiritual matrix they carried in them.

This audacity of resistance reveals to us the cracks through which our ancestors confronted the oppressor, even when they could only do so on a symbolic level. And today, it is through these same cracks that the path of resistance also emerges, seeking to widen them even further—from the micropolitics of anarchist self-management groups and collectives to exhibitions that seek to break the myth of art and expand its boundaries, promoting the

presence of indigenous, black, and immigrant artists.

Currently, at the Sorocaba Historical Museum, the indigenous past is represented by funerary urns and ceramic vessels over 1,500 years old, and by paintings commissioned by the Sorocaba elite, where the indigenous people appear faceless and under the dominion of the "white man." Outside, on the streets of Sorocaba, this presence is absent. The same thing happens in Itu: it is difficult to imagine the past of a city built by Black people when, today, their bodies no longer occupy these squares or these churches.

However, the heart finds comfort in meeting a person and artist like Dona Lúcia Maria de Oliveira who, in a neighborhood far from central Sorocaba, raised her three daughters and, with the same hands, gave life to the characters that represent the popular imaginary of Brazilian society and the universe of the orishas.

In her hands, the paper took on form, name, and history. Her figures are born out of necessity and are a product of their time, as if each one carried a fragment of its creator's journey. "Each one arose from a need, from a specific moment," explains the artist. And, as in life, those who worked hard and had that necessary bit of luck went on to become teachers or doctors, to start a family; while those who didn't succeed were left behind, sometimes even without clothes to wear.

This relationship with her works reveals once again this path that drives her to create not for exchange value or fashion, but for the simple urgency of giving shape to dreams, desires, and needs of the spirit.

A similar path gave rise to the *alebrijes* of the Mexican Pedro Linares López, when, in a dream, strange creatures appeared to him shouting that unique word. Using cardboard, Linares materialized these dreamlike figures rooted in the animal world. The *alebrijes* thus became an allegory of the magical realism that characterizes our way of inhabiting this part of the world, where the symbolic dimension is no less important than the material one, but always complements it. Similarly, art gave rise to the allegory of the *ch'ixi* when the Aymara artist Víctor Zapana gifted Silvia Rivera with a sculpture of a snake and explained to her that this, like other animals, is *ch'ixi*, because they are indeterminate entities: they are neither above nor below, neither white nor black, they are both simultaneously.

That which is alive unsettles: the black body, the indigenous body unsettles. If it's far away, it's ignored; if it's near, they try to scare it away; and if it manages to touch them, it's eliminated.¹³ However, the mythical subject—that of the enslaved, the colonized—is used to ascend to power, to govern, or to feed academia with new concepts that soon become intellectual or artistic fads.

From this arises a profound weariness: of empty speeches, of fashionable words, of decolonial exhibitions financed by banks, of art's prebendal networks and their monopolies.

And yet, the dead are more alive than ever. Their memory nourishes us, and is the only thing they cannot take from us. And among Kataris, Alebrijes, and anarcho-*ch'ixi* art and action collectives, we go on expanding these cracks, these sacred paths that allow us to overthrow the small empires of art, academia, and everything that constitutes the institutional bureaucracy—now increasingly technological—created with the sole purpose of silencing us.

By Eduardo Schwartzberg

Bibliography

Mercado, René Zavaleta. "Las masas en noviembre." In *Ensayos 1975–1984*. La Paz: Plural Editores, 2013.

Murra, John V. *Formaciones económicas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.

Rivera Cusicanqui, Silvia, et al. *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Reina Sofía, 2010.

Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

———. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

———. *Um mundo ch'ixi é possível: Ensaios de um presente em crise.* São Paulo: Elefante, 2024.

Rocha, Arléto Pereira. "Os caminhos de Peabiru: História e memória." Master's thesis, State University of Maringá, 2017. <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6181>.

Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia.* Mexico City: Era, 2000.

¹ Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*.

² *Ch'ixi* is an Aymara word meaning "gray," "stained," and was conceptualized by the Bolivian sociologist Silvia Rivera Cusicanqui to understand not only identities marked by an indigenous ancestry coexisting with acculturated elements, but also the daily practices in which diverse dimensions of thought are expressed, as well as social and temporal juxtapositions constituted from the colonial fact. *Ch'ixi* is the concept with which Rivera criticizes notions such as hybridity or syncretism—perspectives that presuppose fusion or synthesis between different elements. On the contrary, *ch'ixi* designates a space where two opposites complement and reproduce each other through the contentious force of clash, without ever merging into a third element. It is, therefore, a way of thinking that can also be understood as a dialectic without synthesis. To explain it didactically, Rivera resorts to color theory: gray, seen from afar, appears as a single color; however, when the observer approaches, they realize that it is not a uniform tone, but a juxtaposition of black and white dots so close to each other that they produce the sensation of a third (Rivera, 2010, 2015, 2024).

³ *Tantawawa* is a compound word made up of two terms in Aymara: *tanta*, which means "bread," and *wawa*, which means "baby." It is therefore a loaf of bread in the shape of a baby, which may feature generic masks or represent specific people. These figures are specially prepared for November 2nd, All Saints' Day, and are used to decorate the altars set up in homes on November 1st, when the spirits of deceased family members are received.

⁴ Andean wind instruments.

⁵ Rocha, "Os caminhos de Peabiru."

⁶ Murra, *Formaciones económicas del mundo andino*.

⁷ I took a guided tour of the churches in Itu with historian Emerson Ribeiro Castilho, thanks to the support of Sesc Sorocaba.

⁸ A word of Aymara origin referring to the spirit, soul, or life force.

⁹ In Catholicism, *postrimerías* refer to the "Four Last Things," regarding the final destiny of human beings: Death, Judgment, Heaven, and Hell [Translator's note].

¹⁰ We have, for example, a stratum—the neuralgic one—which is that which stems from the construction of Andean agriculture, that is to say, from the formation of space; we have, on the other hand (even if we set aside the *mitimae* form), that which results from the Potosí epicenter, which is the greatest case of colonial de-peasantization: true mixed temporal densities, overlapping not only among themselves in the most varied ways, but also with the particularism of each region. For here, every street is a homeland, within a composite in which each people dresses, sings, eats, and produces in a particular way, speaking all the different languages and accents without any one of them being able to be called, for even a moment, the universal language of all. (*Zavaleta, 2013, 105*)

¹¹ Pachamama means madre tierra (earth mother), a ritual term to refer to the cosmos (Rivera, 2010).

¹² Sacred place of worship for the tutelary

deities of a specific place; sacred stones that possess energy (Rivera, 2010).

¹³ I'm thinking about that idea explored in a text by José Gutiérrez, a partner of the *Colectiva Ch'ixi*, who uses the image of the fly as a metaphor for the *cholo*, back when we were still students of sociology of image.

Audio transcripts of Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo)

The Greatness of Confluence.

00:00:00,000 → 00:01:09,599

Confluence is the meeting of lives that are moving in similar directions, nothing more. The term "confluence" has been re-edited, because it has been used since always. I just re-edited it, I brought it into the relationships. Because when you say: "I met so-and-so by chance." What do you mean? You met because you were walking. If you weren't walking, you wouldn't have met, so there's no coincidence. When you discuss coincidence, you're hiding the origin of the events. You're denying authorship of the events, you're attributing them to fate, to the world of miracles. And when you discuss the confluence, that's when you present the origin of the events, the authorship of the events, the reason for the events. So, all people, however different they may be, have one thing in common. So, that's what's great about confluence, because it brings people closer together.

00:01:09,739 → 00:01:38,140

Approaching... You have yellowish skin, and there are many things I say that you don't like, but there's one thing you do like. Then, when I realize you liked that one, I'll address everything that surrounds what you liked. And then, instead of having a conflict, we can have a confluence. I often say that confluence is the art of transforming conflicts, divergence, into diversity.

Quilombola Ways of Life.

00:00:00,079 → 00:00:04,619

[sound of drums and singing]

Samba, drumming, all of this that is done by us are ways of life and should not be commodified, nor should it be called culture, because culture is a colonialist, mercantilist element. Culture is something of the biblical people, of the Euro people. Our people live singing and sing living. Our people live dancing and dance living. Our people do not separate life from songs. [sound of drums and singing]

The Land Gives, the Land Wants.

00:00:00,000 → 00:00:36,279

What is transfluence? I was talking to an indigenous woman, Babau, and she told me: "Nêgo Bispo, I wanted to know more about quilombola wisdom, but I can't even manage to know about our own wisdom."

I said: "My situation is the same. I, too, wanted to know more about you, but if I can't even manage to know about myself..."

Then she asked: "And how are we going to do that someday?" It was raining. This scene took place in Rio de Janeiro, at a friend's house, I was talking to this indigenous woman, and it was raining, then she asked: "Nêgo Bispo, how are we going to do that?" Then something clicked. The rain... the rain answered me:"

00:00:36,279 → 00:01:39,839

Look, we're going to do this for the rain, for the clouds, for the sky river, as Mother Joana used to say. Mother Joana used to say: "There's the sky river," she called it the Jordan River, the Sky River, Cloud River. Then she asked: "How do you mean?" I said: "Look, let's see how the water from the São Francisco River, which is

fresh water, reaches the waters of the Nile River, which is also fresh water, if there's an ocean of saltwater in between?" How does the fresh water here meet the fresh water in Africa if the ocean is in between? Through the clouds. The water evaporates and ends up there."

So, that's what happened. Our souls...

Africanized and African, and the indigenous souls, our spirits, always communicate through the cosmos. So, transfluence is what colonialists would call transportation. Because transportation is where bodies go, transfluence is where the soul goes. So, transfluence is the movement of souls, the movement of spirits; transfluence is that energy, that force.

Transfluence: Sky River.

00:00:00,879 → 00:00:48,299

Mother Joana once asked me, "My son, is the rice hissing?" That is, we planted rice. So, I would visit the farm while she was doing other things. The sound of rice hissing means that a breeze passes through it, shaking the rice straw and one leaf hits the next, making a sound. The hiss.

Then I'd say, "No." She'd said, "Let me know when the rice hisses." When the rice started hissing, I warned her: "Mother Joana, the rice is hissing." She said, "Put on your best clothes and let's go visit the farm." I said, "What do you mean, my best clothes?" She said, "Look, when we go visit the farm, we have to wear our best clothes, the clothes you wear to a party, so that the farm won't get jealous of the party." And so we did, we put on our best clothes.

00:00:49,799 → 00:01:41,540

When we got to the farm, Mother Joana asked us to sit quietly by the gate to listen to the rice hiss.

We spent a good part of the morning, from sunrise until the wind picked up, until the sun got hot, listening to the rice hiss. This... this is poetry, this is song, this is a way of life. Who would be willing to do this today and feel good, and not say it was nonsense? What do you mean, hearing the rice hiss?

So, I'm saying this because it's about living your ancestry, continuing to live it. So, every time I go to the farm and hear the plants hiss, I am with Mother Joana. I am with Mother Joana from this cosmological relationship. This is living ancestry.

Cosmological Language.

00:00:00,259 → 00:00:07,879

Relate... relate with the environment, relate. It's not about preserving, it's about relating.

00:00:07,879 → 00:00:29,219

Preserve? The environment doesn't need our care; the environment takes care of us. We have this fixation of reversing things. The environment takes care of us, and we interact with the environment, just as all relationships have, of course, effects and defects.

00:00:29,219 → 00:00:48,739

And so do our relationships. So, when we say, "The earth gives, the earth wants," we mean, "Relate," because the same generation... Grandma used to say: "The vessel for giving is the same for receiving," if you only take away and don't put back in, it runs out.

00:00:48,739 → 00:01:12,860

It's so simple, isn't it? You took it out but didn't put it back? It ran out. Then, sometimes, someone asks: "Why was there no water shortage in some particular region, and now there is?" Well, we took it out but didn't put it back. That simple, we took it out but didn't put it back. Because if you take and put back, if it's the earth gives, the earth wants, there will be no shortage. That's how I feel, you see?

00:01:12,860 → 00:01:24,059

This message, that is how I feel this warning. Which, in fact, is a warning. The earth gives, the earth wants. If you don't give, the earth won't give either.

The audio and video excerpts transcribed here, by Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), were selected by the Nêgo Bispo Archive team and are placed, throughout the exhibition, at points that open up and connect the visitation paths.

Art amidst the city's paths and cracks

The Terra Rasgada [Torn Earth] project, a multicultural initiative that took place in five editions from 1995 to 1999, was a landmark in terms of collaborative artistic action promoted by Sesc, in partnership with the State Secretariat of Culture and the municipal administration. A landmark event that shaped the identity of those who lived through it and the Sorocaba that was yet to come—so impactful that it contributed to redefining the city's self-image, re-discussing and expanding it. This is the experience we will address here.

A City Halfway

Sorocaba in the 1990s was a city undergoing rapid transformation: emerging from the industrial decline caused by the country's opening to foreign markets, it was returning to its commercial aptitude, rekindling an old vocation. Even with this economic restructuring, its population continued to grow: from 1980 to 2000, it doubled in number of inhabitants, from 270,000 to 586,000.

It was amidst this whirlwind of change that the unique Terra Rasgada project emerged. The cultural landscape of the early 1990s provided fertile ground for it to germinate. Activist centers for independent cultural production proliferated: the cultural workshop of the Metalworkers' Union of Sorocaba and the Teatro Off are just two examples of the many existing spaces.

Within this setting, the implementation of cultural workshops throughout the state of São Paulo was making strides. It didn't take long for the state government to locate this production and recruit the cultural agents who formed the core of the Grande Otelo Cultural Workshop. This was the center of cultural effervescence in Sorocaba during the 1990s; its programs heated up a segment of the population that lacked artistic and cultural learning and debate.

Conception and implementation of the project

The dynamic action of the Grande Otelo Cultural Workshop team provided the necessary conditions for the Terra Rasgada project to take shape. Sebastião Martins, one of the rising stars in cultural management at Sesc at the time, arrives in Sorocaba and observes this fertile ground. Based on other Sesc initiatives, Tião proposes a project to develop an overview of artistic perspectives on the city. Following agreements between the public authorities and Sesc, an invitation was extended to the artistic community to discuss the proposal.

An intense dynamic of debates takes place between artists and institutions involved, in such a way that from the first meetings the community takes ownership, leading to a vigorous collaborative process. Adapting it to the existing material conditions, artists, scholars, and agents proposed how to conduct the entire exhibition and communication process.

From the outset, it resulted in interventions that spread throughout the city, in different locations: squares, main streets, areas of intense communication. The prime location was the Grande Otelo Cultural

Workshop and its front street, Frei Baraúna square. The Workshop provided the necessary material conditions to make Terra Rasgada a viable project, including the work of its dedicated team. There were five editions throughout which the project only grew, always remaining faithful to its initial proposal.

Its entire trajectory left its mark on the city with works that have become timeless for both the public and participants. The billboards made exclusively for Terra Rasgada, designed by duos of artists, scattered across the city; Francisco Chanes and his horse-drawn carriage perched on the roof of the cultural workshop, surrounded by traffic speed radars; Beto Cury's colorful chairs scattered everywhere, ready to be taken by anyone; the Oracle by the amazing Lulé Castilho, entirely made of newspaper straws and offering an immersive experience; not to mention the numerous theatrical and musical performances. These are just a few examples of the creative propagation of that unique moment in Sorocaba's cultural history.

The legacy

After the years when it occurred, the city changed its perspective on itself. Maybe it is presumptuous to claim that the Terra Rasgada project played a leading role in this process, but it undoubtedly employed a good dose of wit in its approach to that Sorocaba, proposing distinct views. This legacy includes the existence of *Frestas*, which evokes the perspective of a terrain crisscrossed by furrows and teeming with paths.

By Maurício Sérgio Dias

Participants

NÊGO BISPO COLLECTION: LONG LIVE ANCESTRY

Quilombo Saco Curtume - São João do Piauí, PI. Founded in 2024.

Created in homage to the memory of Antônio Bispo dos Santos (1959–2023), also known as Nêgo Bispo. Bispo was a quilombola master, farmer, translator of the knowledge of counter-colonial peoples and communities, writer, poet, and political activist. He was born in the Saco-Cortume quilombo, in Francinópolis, Piauí, and died in 2023 in the city of São João do Piauí, in the same state of his birth. He went on to become one of the main leaders of the quilombola struggle, mobilizing his people through community ways of life and knowledge, which are at the base of "counter-colonial thoughts of polytheistic worldviews."

The Nêgo Bispo collection is one of the initiatives aimed at inscribing his legacy in time, based on Bispo's vision of continuity: "beginning, middle, and beginning." Coordinated by his daughter, Joana Maria Bispo, and organized by Eduardo Pontin, the project aims to preserve and disseminate Bispo's memory and teachings, gathering a collection of different materials whose main basis is orality—a resource for knowledge production and dissemination of ways of life valued by Bispo. The audio recordings and video in the exhibition were selected by the collection team and placed at points that open and connect the visitation paths. Bispo is summoned amidst voices and drumming recorded at festivities held in quilombos or in lectures he gave, which embraced him during his lifetime and now, in his ancestry.

GUILHERME BRETAS

São Paulo, SP, 1999. Lives and works in São Paulo, SP.

Visual artist and architect, graduated from the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU/USP). In his research, he investigates Black representation in photography, using artificial intelligence to intervene in historical portraits and collections. In 2023, the artist was nominated for the PIPA Prize and served as curator of the exhibition "Tebas: Uma Pedra no Chão" [Thebes: A Stone on the Ground] at the Brazilian Sculpture Museum (MUBE).

3x4: Memória Do Trabalho Negro [3x4: Memory of Black Labor] (2026) deepens Bretas' research on the presence and erasure of the Black population in the labor dynamics of the interior of São Paulo state. Drawing on portraits of male and female factory workers found in public and private archives in Sorocaba, the artist composes a visual essay that explores the tension between archive, absence, and fabulation. In this original version made for *Frestas*, Bretas expands the work originally presented at Sesc Belenzinho, incorporating new dialogues with documentary collections, such as the records of railway workers from the Sorocabana railroad company and the portrait book of workers from the first textile factory of Votorantim. Through photographic interventions and the critical use of artificial intelligence, the faces of Sorocaba residents from the 1920s, 1930s, and 1940s—previously forgotten—return to the public space as documents and specters, reactivating memories buried by the white industrial project and the hegemonic narratives of São Paulo's urbanization. Along with the artwork, the artist promotes the dissemination and consultation of over 800 documents and photographs digitized during the research for the work. Bretas' work returns to society a part of its history, previously erased or forgotten.

EMILY JACIR

Bethlehem, Palestine, 1970. Lives and works in Bethlehem, Palestine.

With an interdisciplinary practice encompassing film, photography, installation, performance, sound, and text, Emily Jacir investigates personal and collective displacements, translation, and silenced histories. Since 2000, she has been actively involved in education in Palestine and, in 2014, together with Annemarie Jacir, founded the Dar Yusuf Nasri Jacir space for art and research in Bethlehem. To this end, she transformed a historic family home into a cultural hub for artists, researchers, farmers, archivists, musicians, and dancers.

Made in 2019, the film *Letter to a Friend* is structured in the form of a letter in which Emily Jacir addresses her friend Eyal Weizman, asking him to tell the history of his home and neighborhood in Bethlehem, marked by more than a century of interventions and occupations. The documentary combines current images, archival materials, maps, sounds, and memories. Jacir shows how the daily life of that community was subjugated by the constant military presence, forced displacements, and the permanent threat of physical and historical erasure.

SAMBA DE RODA DA SERRINHA / MESTRE GOYANO AND MESTRA ANTÔNIA

Aparecida de Goiânia, GO. Founded in 2006.

FAMÍLIA MARCIANO'S SOUND

Sorocaba, SP. Founded in 2022.

Samba de Roda da Serrinha is part of the Batucagê na Serrinha cultural project and is coordinated by Mestre Goyano and Mestre Sambadeira Antônia. The group offers experiences and workshops aimed at preserving and cultivating the culture, singing, dancing, and ancestral rhythms of Samba de Caboclo within the community.

The musical quintet Família Marciano's Sound was born from the Marciano family choir, founded by matriarch Thereza Marciano, a Black woman who always kept the flame of African culture alive among her people. The group celebrates ancestry and resistance through a vibrant repertoire, interpreting African and Afro-Brazilian music.

The documentary and installation titled *Grito do Tambor que Bate Como o Coração de Sankofa* [Scream of the Drum That Beats Like the Heart of Sankofa] (2026) and *Um Encontro de Ancestralidade com Fé, Força e Raiz* [An Encounter of Ancestry with Faith, Strength, and Roots] (2026) are built through the encounter of distinct Afro-diasporic ancestral traditions present in the daily lives of both Goiânia and Sorocaba. The works draw inspiration from the songs and practices of Camba de Caboclo, Samba de Terreiro, Samba no Pé, Samba Pisado, and Samba Miudinho. These are forms of knowledge and practices that affirm Blackness and being in community, evoking the principle of *sankofa*: looking back, recovering memory, and learning from the past to move forward.

SOCIEDADE CULTURAL E BENEFICENTE 28 DE SETEMBRO | MÁRCIO BROWN

Sorocaba, SP. Founded in 1945.

Founded by fourteen railway workers and laborers from the old textiles manufacturer companhia nacional de estamperia (Cianê), the sociedade cultural e beneficente 28 de setembro [cultural and charitable society 28 de Setembro]—also known as Clube 28 de Setembro—was established as one of the most important spaces of resistance, culture, and leisure for the Black population of Sorocaba. At a time when social clubs imposed racial barriers, Clube 28 became a place of affirmation and organization: in addition to dances and performances by renowned artists, important movements and articulations for the city emerged there.

Reviving this history, Márcio Brown, founder of Ação Periférica—a political and cultural collective created in 2006, which has hip hop as its main tool for expression and transformation—articulates the work *Raízes Jambo 28* [Jambo Roots 28], to reinscribe the city and its agents on the map of the country's black cultural powers, recognizing in rap's beats and voices the living pulse of a trajectory that began much earlier: symbolized in the people, achievements, and struggles of the black population, but also in the tree that gives the work its name, whose roots remain firm, nourishing new generations.

DISCÓRDIA

Sorocaba, SP, 1991. Lives and works in Sorocaba.

FLAMAS - FÓRUM DA LUTA ANTIMANICOMIAL DE SOROCABA.

Sorocaba, SP. Founded in 2009.

MARGARIDA LIBRE

Sorocaba, SP, 1990. Lives and works in Sorocaba, SP.

ÉTORE PIQUEIRA

Sorocaba, SP, 1986. Lives and works in Sorocaba.

Pedro Caboatan aka is a member of the Discórdia collective, an independent street artist, art educator, multi-artist, and founder of the Submundo Tropicall studio. He proposes social reflections based on a critique of the way of life in large urban centers. Flamas is a social movement advocating for psychiatric reform and the anti-asylum struggle. It has engaged in actions such as the implementation of the Conduct Adjustment Agreement (TAC), which closed the last psychiatric hospital in the city in 2018. Flávia Negretti (Margarida Libre) is a multi-artist, educator, and art specialist. She develops social and cultural projects throughout Brazil. Her art is critical, proposing social and revolutionary reflections. Étore Piqueira is a visual artist, art educator, and founder of the Flávio Gagliardi Gallery/Studio (2024) in the city of Sorocaba.

The collective work *Memórias do Rio: Ecos De Resistência* [Memories of the River: Echoes of Resistance] (2026) proposes to evoke memories of a history silenced by successive forms of colonization, such as the bandeirantes in Sorocaba, led by Baltazar Fernandes, the recent erasure of people considered dissidents during the period when the city was the largest center for psychiatric hospitals in the country, or the current threat of destruction of the right bank of the Sorocaba River.

CAROLINA CORDEIRO

Belo Horizonte, MG, 1983. Lives and works in São Paulo, SP.

Visual artist and founding partner of the Galeria de Artistas (GDA). She graduated in drawing (2008) from the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais (EBA-UFG) and holds a doctorate (2021) from the Department of Arts of the School of Communication and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). The evocation of landscape, the poetry present in the most diverse cultural or everyday manifestations, as well as the economic and social aspects that involve our history, are intrinsic aspects of the artist's practice. Cordeiro sheds light on elements of a complex culture like that of Brazil, which, while revealing a project of death, also reveals another, of the prevalence of life. Therefore, the formalization of her projects is always conceived in a way that makes visible something that could not be seen, but that was present all the time.

First assembled in 2019 and remade for this edition of *Frestas, Dizem Que Há Um Silêncio Todo Negro* [They Say There's a All-Black Silence] is an installation made with perforated zinc sheets. By appropriating this constructive material, widely present in Brazilian songs throughout the 20th century, especially in samba lyrics, Cordeiro creates an immersive space where natural light passes through the zinc and is projected onto the space and onto those present, forming a light design that subtly moves throughout the day.

RIO SOROCABA

So ancient that there is no record of its birth. Sorocaba, SP.

DOUGLAS EMILIO

Votorantim, SP, 1985. Lives and works in Votorantim, SP.

Douglas Emilio is a dance, theatre, performance and audiovisual artist, also engaged in research and education. He investigates the intersections between body, crisis, and choreography, bringing them closer to non-binary imaginaries. He develops his practice in collaboration with different artists and forms of creation, affirming indiscipline as a method where boundaries touch and transform.

The installation *Dança Um Rio Onde Eu Nasci* [A River dances Where I Was Born] (2026) emerges from a long-lasting relationship of listening and coexistence between the artist and the Sorocaba River, in the territory of Votorantim. Stories of the territory permeate the bodies of the river and Emilio. Examples of this are the great flood of 1982, which marked the walls of the artist's house with water, and the continuous processes of devastation, silting, and damming that continue to structure the present. The installation calls for sharing: a choreographic game where the public is invited to move, touch, and rearrange miniature characters that emerge from the stories Douglas learns from the river.

HOUSE OF AVALANX

Sorocaba, SP. Founded in 2021.

MOVIMENTO INDEPENDENTE DE HOMENS TRANS E TRANSMASCULINIDADES DE PERNAMBUCO (MOVHIT/PE)

Recife, PE. Founded in 2020.

The International House of Avalanx, a pioneer of the São Paulo ballroom scene, arrived in Sorocaba in 2021 under the leadership of Princess Mary Jane, Prince Franco, Larissa, Gabrielly, and Miguel. Through discussion groups, balls, Vogue Nights, and workshops, they promote a safe and welcoming space for their members and the surrounding community, keeping alive the legacy of *Trailblazer Icon Akira Avalanx*.

Founded in 2020, the movimento independente de homens trans e transmasculinidades de pernambuco (MOVHT) [independent movement of trans men and transmasculinities of Pernambuco] is formed by independent activists and members of various organizations. It aims to strengthen the struggles and agendas of the transmasculine population through actions such as training in human rights, agroecology, and income generation.

It is from the meeting of these two collectives, who recognize themselves in the defense of LGBTQIA+ rights, especially those of trans, travestis, Black, and Indigenous people, that emerges the work *Solo Vibra, Terreno Fértil* [Vibrating Earth, Fertile Ground]. The installation brings together pieces and archives belonging to both groups, making evident and reaffirming their collective and community-based forms of action.

DEKA COSTA

Sorocaba, SP, 1986. Lives and works in Sorocaba.

GUSTAVO LEITE (GHUM)

São Paulo, SP, 1986. Lives and works in São Paulo.

WEAREALLCHEMICALS | DENCITY

Calabar, Nigeria, 1996. Lives and works in Lagos, Nigeria.

PEDRO STREET

Porto Alegre, RS, 1999. Lives and works in Florianópolis, SC.

Deka is a graffiti artist, art educator, and artist. She is part of the Sorocaba feminist art collective (coletivo de arte feminista de sorocaba – COFAS), which promotes the graffiti and hip hop culture in the region. Gustavo Leite (Ghum) is a visual artist, graffiti artist, and art educator based in São Paulo. He draws on his experience as a Black peripheral man to address social, racial, and identity issues. Weareallchemicals is a DJ, skater, and model based in cross river state, Nigeria. Founder of Dencity, a collective of female skateboarders in Nigeria. Pedro Street is a new generation artist working in new media art, combining design and cutting-edge technology to create immersive experiences with raw aesthetics and digital precision. His works bring together reflections on art with contemporary language, global reach, and cultural density, occupying a place between art, technology, and future.

The installation *Confluência: A Ancestralidade Pelas Ruas do Futuro* [Confluence: Ancestry Through the Streets of the Future] (2026) articulates contemporary art, graffiti, skateboarding, music, and digital art to construct a symbolic territory of urban Black culture.

CAIANAS (INDIGENOUS ENVIRONMENTAL COLLECTIVE FOR ACTION IN NATURE, AGROECOLOGY AND SUSTAINABILITY)

Miranda, MS. Founded in 2015.

VALE DO RIBEIRA SEED NETWORK COOPERATIVE

Eldorado, SP. Founded in 2017.

ANDRÉ FELIPE CARDOSO

Quilombo São Felix in Minaçu, GO, 1997. Lives and works in quilombo Alto Santana in the city of Goiás (Goiás Velho), GO.

Harvesting and preserving living seeds is the action that unites Caianas, Vale do Ribeira Seed Network, and the visual artist André Felipe Cardoso. Surrounded by the Cerrado, Pantanal, and Atlantic Forest biomes, they make the desire to fertilize soils and cultivate food their path to the future.

The Caianas organization is an initiative of Terena indigenous origin, coordinated by Terena families, which carries out a range of actions to mobilize for the organic preservation of the Pantanal wetlands, care for the land, healthy food, defense of indigenous rights and the struggle for well-being, recovery and maintenance of river springs, strengthening of plantings in traditional Terena agricultural systems, production and distribution of seedlings, promotion of seed libraries and seed exchange fairs, among others. It has undertaken important initiatives, such as the AGROECOINDÍGENA, held in 2016, which stood out as the first agroecology event led by and focused on indigenous peoples in the state of Mato Grosso do Sul. Caianas won the 2024 Equator Prize from the United Nations Development Programme (UNDP) for promoting innovative sustainable development solutions that benefit nature and people.

In the south of the state of São Paulo, on the banks of the Ribeira River, lies one of the largest quilombola territories in the country, with approximately 46 communities. Connected by historical struggles for the right to land and to cultivate their own food, the local population inhabits soils that to this day preserve important remnants of native forest. It is in this context that the Vale do Ribeira Seed Network operates. Since 2017, the initiative has brought together five quilombola communities—André Lopes, Bombas, Maria Rosa, Nhunguara, and São Pedro—located in the municipalities of Eldorado and Iporanga, in southeastern São Paulo. These wanderers venture into the forests formed by cerrado and Atlantic Forest vegetation to collect seeds and sow them in efforts geared toward reforestation and organic food cultivation.

In the country's central-west region, André Felipe Cardoso, a quilombola of Kalunga origin from the São Félix community and currently a resident of the Alto Santana quilombo, brings with him knowledge, materials, and techniques connected to the journeys and challenges of those who share community life. He hones his wanderings in the sertanejo [backlands] displacements, in his interrupted stories, and in the strategies that make the journey a pedagogical process in life.

Through hands and lands of quilombo Alto Santana, seeds from Goiás, Mato Grosso do Sul, and São Paulo find homes that germinate and fertilize the soils of Sorocaba, which border the Sorocaba River, uniting the struggle for the growth of forests, not asphalt.

A MEETING OF LANDS

André Felipe Cardoso + CAIANAS +

Rede de Sementes do Vale do Ribeira

Seeds from the Atlantic Forest, Cerrado, and Pantanal biomes; ceramics produced in the Alto Santana Quilombo and fired using traditional methods with wood; basketry and ceramics from the Terena, Kinikinau, and Kadiwéu indigenous peoples; basketry from the Alto Santana, Sapatu, and São Pedro quilombo territories; earth dye from the Nhunguara Quilombo; furniture made from the Ocotea trees of the Atlantic Forest; and images from the photographic collections of Caianas and the Instituto Socioambiental.

This work is a meeting of many hands, knowledge, and ways of seeing and being in the world. We dedicate this process to our ancestors who paved the way and guided us on this journey, as well as to all the forces that inhabit the biomes where we live.

NO MARTINS

São Paulo, SP, 1987. *Lives and works in São Paulo, SP.*

With a career that started off in street art, with tagging and graffiti, Martins articulates a repertoire that spans painting, installation, and video, maintaining as its central axis a reflection on the social and racial issues that permeate Brazilian daily life. His work challenges the structures that sustain inequality—racism, economic and territorial segregation, and institutional violence—elaborating, through the image, strategies of resistance and reconfiguration of the gaze, especially regarding Black bodies.

The works featured in *Frestas* reaffirm this multiplicity of languages and the artist's commitment to an art that is simultaneously a testimony and a political gesture. Whether in his large-scale figurative paintings or in everyday objects, there emerge clues and symbols that lead us to narratives on the role of religion in the collective imaginary and in maintaining forms of social control. We see that an open cage is not enough to free birds; and we accompany the artist in the act of training an animal whose presence encircles the cycles of death and life.

CHAVOSOS®

Sorocaba, SP. Founded in 2018.

Acts as a creative platform for recording, appreciation, and promotion of the craft of workers of barbershops in Sorocaba and the metropolitan region. The aesthetics that emerge from these spaces are captured through the lenses of photographers Jeff and Teodoro, who also work in the artistic direction, with Matheus Alves as style director, while the haircuts that impress with their technique and creativity are created by the hands of those who underpin the practices and research of the platform: Wesley Fernandes, Tele Barber, Daniel Neto, Lucas Souza, and Everton dos Cortes.

The installation *Chavosos® — A Barbearia Temporária* [Chavosos® — The Temporary Barbershop] occupies the exhibition space as an affirmation of self-esteem and collective empowerment, showcasing the present potency of Black and marginalized youth by presenting a living record of their fashion and beauty. The installation evokes the barbershop as a place of encounters and activations, claiming recognition of the barber as a visual artist and transformation agent.

JULIO VEREDAS

Sorocaba, SP, 1956. *Lives and works in Sorocaba, SP.*

Visual artist with over four decades' experience. His work establishes dialogues between music and literature, developing a poetic form that evokes elements of so-called popular cultures and the knowledge of the Brazilian backlands as a symbolic territory in search of itself. An artist with non-academic training, he initiated his trajectory in the arts at a very young age, attending free art courses and participating in cultural projects and events.

The installation *O Rio que Rasga a Minha Cidade* [The River That Tears Through My City] was first presented in 1996 as part of the torn earth project, a multimedia event held at the Grande Otelo workshop in Sorocaba, which brought together dozens of artists from different backgrounds. In this new version, the artist reworks the piece, today preserved only in oral records, proposing a symbolic immersion in the waters of the Sorocaba River. Between the criticism of abandonment and environmental destruction that mark the river's course and the memories of other times—when he saw his father bathing in its waters—Veredas composes a sensory reflection on memory, loss, and belonging.

The indigenous peoples already called it **Ybi Soroc:** land torn apart by the river. Later, the bandeirantes [explorers], muleteers, factory workers, and today, citizens of the largest city in the metropolitan region recognize themselves as children of this land where the Sorocaba River embraced them. Its riverbed extends for 227 km; from its headwaters, its veins run through the Atlantic Plateau, where crystalline rocks predominate. In the Serra de São Francisco mountain range, it transforms into a canyon, where the Itupararanga dam was built. This dam is a water source that feeds and quenches the thirst of populations in more than 34 cities within its hydrographic basin, all the way to its mouth, the Tietê River, where it joins the Rio de la Plata basin and blends in with the sea waters.

As the Greek philosopher Heraclitus would say, no one bathes in the same river twice, for its constant flow makes it always new and the same at every instant. Like an hourglass, where time trickles through grains of sand, passing through narrow passages and recomposing itself, the body of the river is entirely a memory of the waters: water that springs from the earth, evaporates from the leaves of the trees and returns in the form of rain; water, a vital element for the balance of all nature, today more than ever

threatened by deforestation and global warming.

For Júlio Veredas, to speak of the Sorocaba River is to reclaim his ancestry; it is to perceive the passage of existence as the dawn and dusk of his own and other generations; it is a call for us to arbitrate over the hourglass of time that devours the life of its riparian forest and sickens its bed, so that we can interrupt the flow of this destruction and once again bathe in its waters, as in a baptism of faith, in this ritual of passage through life, through this sacred element whose name baptizes his hometown, Sorocaba.

MÁRCIA MURA E A MUHURAIDA

Porto Velho/Humaitá/Rio Madeira, RO and AM. Founded in 2020.

QUILOMBO CAXAMBU | CINTIA DELGADO

Salto de Pirapora, SP, 1887.

Group of artists from the Mura collective, the The Muhuraida is organized by Márcia Mura and creates multi-artistic works addressing the relationships between memory and body, spirit and territory. Always imbued with the teachings of their elders, their productions create a dialogue between traditional and contemporary language.

Cintia Delgado, a sixth-generation descendant of the Caxambu quilombo, works as a cultural tourism guide and cultural producer at the quilombola house. She is a co-founder of the Turi Vimba group (2005), along with descendants of the Caxambu quilombo. The group uses oral tradition as a way of transmitting knowledge and music as a tool for the continuity of quilombo traditions in the interior of São Paulo.

Emerging from the encounter between the two groups, the dwelling-installation *Tapiri Mura = Indigenous and Quilombola Meeting Space* is the construction of an Amazonian dwelling made of wood and straw, the *tapiri*. Marked by its cyclical, simple and ephemeral form, it functions as a symbolic territory of approximation between two communities which, despite the distance, share a background of resistance, histories of struggle for the demarcation of their lands and recognition of their territories, and persist in keeping their spirituality and knowledge alive, as can be felt in the sound composition created in partnership.

DANIEL MORAES

Campinas, SP, 1981. Lives and works in Campinas, SP.

Holds a master's degree in painting from the Faculty of Fine Arts at the University of Lisbon, Portugal. Visual artist, independent curator, educator, artistic director, and founder of the Demonstra platform. His research focuses on the corporeality of disability (decorporeities), using drawing as the primary means to articulate the relationship between monstrosity and humanity, def studies, and the tensions between art, body, and education.

Non-normative corporeality in contemporary art permeates the artist's productions and research. In the series *Objetos Cúmplices* [Accomplice Objects] (2024), Moraes uses drawings and laser engravings on sixteen stainless steel trays in order to approach the corporeality of disability. The set features engravings that blend images and fragments of phrases. The images derive from the recovery of reproductions of old engravings found in medical collections or in materials focused on curiosities considered "exotic." In these collections, the "monstrous" body is represented in situations of amputation, or even as a teratological body.

KEYWA HENRI

*Kourou/Kaulu, French Guiana, 1993.
Lives and works in Lyon, France.*

From the Kalin'a Tilewuyu people (one of the seven indigenous nations of "French Guiana"), they work as multi-artist and researcher, being the first Kalin'a Tilewuyu graduate with an MFA degree from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, in France. They have developed a multidisciplinary practice based on the history of the Abya Yala indigenous peoples. Their work emphasizes an indigenous perspective and protagonism in our global society, while questioning such place in the French context.

EKALITIO AGAIN (2004) proposes a meeting between writing and orality. To achieve this, they bring together phrases written in Kalinã, French, English, Portuguese, and Guarani, in LED signs, with which the artist invites the viewer to reflect on the importance of indigenous voices in the places, whatever these may be. Through affirmations and questions, both individual and collective, the work raises a discussion opened by multiple approaches.

NHÔ CABOCLO

Águas Belas, PE, 1910 – Recife, PE, 1976.

ADRIANO JORDÃO DE SOUZA

Olinda, PE, 1957. Date and place of death unknown.

JOSÉ ALVES DE OLINDA

Recife, PE, 1953. Lives and works in Olinda, PE.

Laroyé, Exú! We salute Exu, a deity present in Afro-Brazilian spiritual and cultural celebrations, in a gesture of respect and recognition to the one who opens paths, who establishes beginnings and restarts, who makes crossings possible, and who weaves the threads of encounters.

Exu is one of the orishas worshipped in Brazil. The orishas are deities of Yoruba origin, a group of populations inhabiting regions between Nigeria, Togo, Benin, Ghana, and Sierra Leone, and whose culture was disseminated through the African diaspora to countries such as Cuba, the United States, and Brazil. In Brazil the orishas are present in religions such as Candomblé, Umbanda, and some branches of Jurema and Jarê. The orishas are responsible for connecting the world of the living with the sacred.

The boats of Exu address gatherings and displacement as forms of greeting and reverence. The pieces presented here have distinct authors, formats, and materials, demonstrating that navigating the seas of life is an artistic and divine force. Nhô Caboclo took Exu as one of the main themes of his productions. Similarly, Adriano Jordão de Souza and José Alves de Olinda, artists who bring the skills of their hands to both profane and sacred endeavors, follow on these steps.

PASTORAS DO ROSÁRIO

São Paulo, SP. Founded in 2017.

SILVANIA DE DEUS

Fortaleza, CE, 1969. Lives and works in Fortaleza, CE.

Pastoras do Rosário is a musical group formed in 2017 at the Rosário dos Homens Pretos da penha de França church, in the eastern zone of São Paulo. The church was built in the 18th century by the former Brotherhood of the Rosary of Black Men and maintains a schedule of religious festivals and community events to this day. The group, which is part of the Rosário community, is composed of Carla Lopes, Dona Margarida,

Lara de Jesus, Marlei Madalena, Rainha Neuza, Sandrinha do Rosário, Sol Majestade, and Wilma Ayó.

Silvania de Deus is a textile artist, fashion designer, and facilitator of affections and territories. She embroiders worlds with threads inherited from her seamstress mother. She lives and creates on Iracema beach, where she established her brand "Sil" and the Iracema Cultural Hub.

9 Mantos Sagrados para Imperatrizes das Encruzilhadas [Nine Sacred Mantles For Empresses of the Crossroads] arise from the networks of affection and spirituality experienced between Sil and the Pastoras do Rosário [Shepherdesses of the Rosary]. The creation takes place in three movements, three symbolic geographies that weave together the memory of the land, the body, and the invisible: it begins with Sil, at the Feast of the Good Death—one of the oldest and most powerful rites of Afro-Catholic syncretism in Brazil, in Cachoeira, Bahia. The encounter continues to Penha, where the shepherdesses share and exchange from their territories and, later, they proceed to Sil's atelier and birthplace in Fortaleza. Everything that was experienced is carried and transformed throughout this pilgrimage. From this immersion emerge nine mantles, each dedicated to a shepherdess. In the center, there is a representation of Oxum, commonly syncretized with Our Lady of the Rosary in some festivities such as the Feast of Our Lady of the Rosary of the Blacks.

AHMAD JARRAH

Cuiabá, MT, 1981. Lives and works in Mato Grosso.

Jarrah holds a bachelor's degree in social communication, a master's degree in contemporary culture, and is a documentary photographer and storyteller. He was awarded a Pulitzer Center fellowship for investigative reporting, documenting topics related to human rights and the climate crisis, with publications in various national and international media outlets. He is a member of the Historical and Geographical Institute of Mato Grosso (IHGMT) and the creator of the independent journalism website *A Lente* [the lens].

In the series *Retratos Migratórios: A Lente Nômade – Líbano* [Migratory Portraits: The Nomadic Lens – Lebanon] (2016–present), Jarrah shares his perception of the contemporary migration crisis through records of the daily lives of Syrian refugees in Lebanon, a consequence of a conflict that has been ongoing since 2011. The country, which for years has been considered among those with the highest proportion of refugees in the world, currently shelters more than 1.1 million displaced Syrians. In the 25 photos presented by Ahmad Jarrah, we can observe the struggle for survival amidst the precarious conditions of the refugee camps.

JOÃO DE CAMARGO CHAPEL

Sorocaba, SP. Inaugurated in 1907.

MOISÉS PATRÍCIO

São Paulo, SP, 1984. Lives and works in São Paulo.

Practicing healing since 1897, João de Camargo, better known as Nhô João, completed a small chapel in 1906 in what was then the Águas Vermelhas neighborhood. Currently named the Senhor do Bonfim João de Camargo Chapel, the building is located at Avenida Barão de Tatuí, 1083, in Jardim Paulistano, Sorocaba, SP, and remains active thanks to the devotees of Nhô João.

Moisés Patrício is a babalorixá (Candomblé priest), visual artist, and art educator. His work encompasses photography, sculpture, and performance permeated by spirituality, ancestry, and collectivity.

The installation *Sete Cantos para Pai João de Camargo* [Seven Chants for Father João de Camargo] (2026), was created in partnership with Sesc Sorocaba and the Senhor do Bonfim João de Camargo chapel. In dialogue with this vibrant space of Black spirituality in Sorocaba, Patrício articulated aesthetic and spiritual experience. Starting from the legacy of Father João (João de Camargo) related to the seven doors he erected in the chapel on Morro da Nova Sorocaba, the artist created a "sensory, performative, and devotional" installation that unites his personal trajectory with a reverence for Nhô João, a central figure in the spiritual history of Sorocaba. For the artist, this reencounter of experiences is elaborated as a form of continuity, reverence, and permanence in Black ancestry.

GERVANE DE PAULA

Cuiabá, MT, 1961. Lives and works in Cuiabá, MT.

The artist works across painting, drawing, object, and installation, referencing local mass, popular, and religious culture. Among many other themes, he addresses environmental, police, and social violence, as well as racism within the art system.

The group of works brought to *Frestas* reflects and denounces economic inequalities and deforestation in the Amazon, Cerrado, and Pantanal biomes. In *Arte Aqui Eu Mato (Fé Cega, Faca Amolada)* [Art Here I Kill (Blind Faith, Sharpened Knife)] (2018), there is an allusion to some of the ills of the central-west region, such as the lack of support for artistic production and circulation, and the frequently unpunished environmental crimes. *Faro Artístico* [Artistic Nose] (2018) playfully engages with the work of Hélio Oiticica and the libertarian spirit of the Neo-Concrete artist. *Pintor Preto, Território Branco* [Black Painter, White Territory] (2018) sheds light, with criticism and irony, on racial and economic inequalities present in the art market.

LUCIANA LAMOTHE

Mercedes, Argentina, 1975. Lives and works in the autonomous city of Buenos Aires, Argentina.

Visual artist who works with sculpture, performance, drawing, and video. Her work is based on the concept of crisis, conceiving matter as an active entity. She investigates its sensitive powers, focusing on the tensions between construction and destruction, flexible and rigid. In 2024, she represented Argentina at the 60th Venice Biennale.

The installation *Fricciones* [Frictions] (2022) investigates how materials and bodies transform through contact, revealing the hidden vitality of matter. Through sculptures and performances, Lamothe uses elasticity, limits, and unique reactions that arise when wood, performers, and spectators rub against each other, causing the pulsations and modes of existence of each body to emerge.

MIGUELA MOURA

Ponta Porã, MS, 1996. Lives and works in Ponta Porã, MS.

GUYRA PEPO INDIGENOUS LAND

Guarani village, located in Tapiraí, SP.

Miguela Moura is a visual artist, illustrator, and Guarani activist, originally from the Brazil-Paraguay border. She is part of the Koa Kuera collective, where she works with her research on the construction of images as resistance and memory. Her work highlights indigenous narratives in dialogue with artistic, community, and educational practices. The Guyra Pepo

Indigenous Land is a Guarani community strengthened by indigenous culture and environmental conservation.

The work *Tapa Po'i (Caminho Estreito)* [Tape Po'i – Narrow Path] (2025) emerged from an immersion in the Guyra Pepo village, in São Paulo, undertaken by Miguela Moura, who conducted a workshop on painting visual aspects of the Guarani worldview through Guarani chants. The workshop was recorded by the audiovisual team of the Koa Kuera collective. The narrative text and audio were captured and produced in collaboration with Germano Kaiowá.

GORDON HOOKEY

Cloncurry, Australia, 1961. Lives and works in Brisbane, Australia.

Of the Waanyi people of Queensland, Hookey's art is situated at the intersection where Aboriginal and non-Aboriginal cultures converge. His approach is vibrant and known for its biting satire of the Australian political landscape. Hookey's perspective stems from an activist and dissenting stance—his works challenge hierarchies, traverse the status and integrity of the "elite," while simultaneously working to make visible the marginalized and oppressed.

In *Murriland! 2* (2021), the artist recounts the story of *Queensland* from the Waanyi indigenous perspective. The work combines indigenous symbols, maps of colonial massacres, and historical figures in scenes laden with irony and social criticism. Hookey confronts official narratives of colonization and praises the cultural resistance of the original peoples of North America.

PROJETO CARPINTEIROS DA AMAZÔNIA MESTRE CELSO

Barcarena, PA

MESTRE CHARLES

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE DEOCLIDES

Soure, Marajó, PA

MESTRE EDINALDO

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE EDSON

Ilha do Murutucu, Belém, PA

MESTRE ELIVAN

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE JOSA

Moju, PA

MESTRE MAURO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE OSEIAS

Aurá, Ananindeua, PA

MESTRE RONILDO

Vila do Caju-Una, Marajó, PA

MESTRE SALOMÃO

Barcarena, PA

MESTRE SILVA

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

MESTRE VALDILEY

Vila do Pesqueiro, Marajó, PA

GUÁ ARQUITETURA | LUIS GUEDES AND PABLO DO VALE

Belém, PA. Founded in 2020.

The Projeto Carpinteiros da Amazônia [Amazonian Carpenters project], represented here by masters Edinaldo, Edson, Josa, Oseas, and Valdiley, unites around a common purpose: to strengthen the knowledge that governs carpentry and its processes in the metropolitan region of Belém. In this region, nestled between waters and forests, between the knowledge and populations of indigenous, quilombola, and riverside origins, carpentry is sacred knowledge, communicating with the trees, and see their trunks as the materiality responsible for guiding hands through technique, calculations, engineering, and artistic creation in the construction of stilt houses, furniture, boats, etc.

Since 2022, the Amazon Carpenters project, in partnership with Guá Arquitetura, an architecture firm based on the Amazon and the culture of Pará, has been carrying out actions for appreciation of carpentry, fighting to maintain community-based work and environmental preservation, extending the knowledge involved to the new generation in the region, fostering in them the responsibility for the continuity of the knowledge that faces the unbridled ambition of real estate speculation and tourism agencies.

PÉROLA SANTOS

Eldorado, SP, 2001. Lives and works in Niterói, RJ.

Artist, painter, muralist, and visual cultural producer from the Quilombo Ivaporunduva community. The artist points out that the distancing between the human body and nature has resulted in imbalance, expressed through scarcity in the metropolises. Through this, in her paintings, she brings to light scenes from the daily life of her community, also portraying men and women masters as guardians of oral knowledge and practices that resist historical erasure. Pérola reaffirms that these ways of life, often threatened, not only resist but also point to ways to rebuild respectful relationships between body and territory.

In the works presented in *Festas* the artist celebrates Mestra Margarida (Maria Margarida da Conceição), matriarch of the warrior tradition in the Cariri region of Ceará. At the age of fifteen, Margarida founded the Santa Joana d'Arc warrior group, the first group formed exclusively by women, thus breaking barriers in a traditionally male universe. She also celebrates Nego Bispo (Antonio Bispo dos Santos), a quilombola from Saco-Curtume in São João do Piauí, who was a philosopher, farmer, poet, writer, teacher, community leader, and a reference in the quilombola political struggle. Finally, she celebrates Mestre Cícinho (Cícero Frank Severino da Silva), a master of the Reisado tradition from Juazeiro do Norte, Ceará, known as the "sword phenomenon" for his unique skills in sword fighting, becoming a central character in the festivities of the cycle of kings in Cariri.

PUMA CAMILLÉ

Campinas, SP, 1994. Lives and works in Salvador, BA.

Star Mother Puma Camille Legbara is a Black travesti woman, born in Campinas-SP and residing in Salvador-BA. A multi-artist, recognized as a star in the Brazilian ballroom scene, she is the founder of the Capoeira para Todes movement. Her performance work has been guided by the reconstruction of the imaginary of dissident bodies, as well as her perspectives on the future.

The work proposed by the artist is organized as an immersive performance in which the public is involved with elements of Black ancestry, dance movement, and collective creation. The artist articulates playfulness, capoeira, music, and poses and performativity of *voguing* (dance originating from US's LGBTQIA+ ballroom scene) and, through the action itself, she presents forms of learning and community celebration, a movement that extends to the video accompanying the work.

ALUÍZIO DE AZEVEDO

Tangará da Serra, MT, 1980. Lives and works in Cuiabá, MT.

Multi-artist, cultural producer, filmmaker, journalist specializing in cinema, researcher and activist of the Gypsy universe. He holds a master's degree in education and Gypsy mythologies and a doctorate in communication and health from Fiocruz. He has received several awards in the scientific field, such as the Compós prize (2019) for best thesis in communication and the UN award for minority artists (2024).

Totem de Mim Lgbtqiap+ Cigane [Totem of Myself LGBTQIA+ Gypsy] (2012) portrays the double layer of oppression the artist suffers: belonging to the LGBTQIA+ community and being a Gypsy of the Calon ethnicity. *Bandeira Cigana Revisitada* [Gypsy Flag Revisited] (2017) is a reinterpretation of the Gypsy flag, representing ancestry and continuity. *João e Maria* (2016) pays homage to Maria Taquara—the first woman to wear trousers in the capital of Mato Grosso—and the visual artist João Sebastião. In *Sem Título* [Untitled], (undated), a boat connects him with Gypsy theories, authors, and people during his doctoral studies. *O Diplomata* [The Diplomat] (undated) addresses the difficulties racialized people face in pursuing their careers, and the fact that diplomacy is always the best resource in scenarios of violence.

CARTOGRAFIA NEGRA

São Paulo, SP. Founded in 2017.

BROTHERHOOD OF OUR LADY OF THE ROSARY OF BLACK MEN OF SOROCABA (IN MEMORIAM)

Sorocaba, SP. Founding date unknown.
Discontinued in 1812.

BROTHERHOOD OF SAINT BENEDICT OF ITU (IN MEMORIAM)

Itu, SP. Founded in 1710. Date of discontinuation unknown.

QUILOMBO DO CAFUNDÓ

Salto de Pirapora, SP.

Black brotherhoods are communal forms made up of men and women who, through faith and mutual aid, celebrated and cared for the dead and the living. They emerged during colonial times as social and political associations among the so-called Black people, offering spiritual and financial support in the struggle for freedom and emancipation, united in devotion and worship of saints such as Our Lady of the Rosary, Saint Benedict, Saint Efigênia, Our Lady of Good Death, Saint Elesbão, among others.

Recognizing the important work carried out by the brotherhoods in the territory of Sorocaba and the surrounding region, and honoring them with reverence and respect for time and the care for ancestral traditions, the Cartografia Negra [Black Cartography] collective explored processes of oral literature (a concept by Leda Maria Martins), historical documentation, and artistic creation in memory of the extinct Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Black Men of Sorocaba and the Brotherhood of Saint Benedict of Itu, extending in life

their presence through time and culminating in sacred actions, such as the chapel and the festival of Our Lady of the Holy Cross, held in the Quilombo do Cafundó.

CASAVOA: COMMUNITY MUSEUM | ARTH3MIS AND TALLES AZIGON

Fortaleza, CE. Founded in 2019.

IBEAC | PATHS OF READING COMMUNITY LIBRARY | BEL SANTOS MAYER AND VAL ROCHA

São Paulo, SP. Founded in 2009.

Located in the Curió neighborhood, on the outskirts of Fortaleza, Casavoa is a self-managed space for the neighborhood's residents. Built through a community effort initiated by residents in 1997, the Casas do Curió (Curió Houses) bear the name of the bird—known for its strong and territorial song—and share the bird's name and architectural style. Casavoa emerged from the walls of one of these houses, focusing on research, preserving memory, promoting artistic development, sports, and self-care practices. The venue's predecessor is Livro Livre Curió [Curió Free Book], a community library that draws on literature as a source of socio-educational emancipation.

In a similar process, the Caminhos da Leitura [Reading Paths] community library, in partnership with residents of the Parelheiros region, on the southern outskirts of São Paulo, inaugurated in 2009 by IBEAC (Brazilian Institute for Study and Community Support), has transformed books into poetic and political agents. Between 2010 and 2021, it operated in the former gravedigger's house at the Colônia cemetery, bringing together death and life, yesterday and tomorrow, ancestry and future through words read and written. During the pandemic, it began to occupy people's homes, multiplying in bags and on shelves and giving rise to other community libraries.

In this meeting territory between Casavoa and the Caminhos da Leitura community library, literature and housing are summoned through peripheral manifestations and multiple genres: literary gatherings, rhymes and poems, reading circles, collective writing, writer training, artistic interventions. The shared community action between both stimulates autonomy, critical thinking, and care practices.

RODRIGO LAHOUD

São Paulo, SP, 2000. Lives and works in São Paulo, SP.

Artist and educator, graduated with a degree in visual arts from the Armando Alvares Penteado Foundation (FAAP). With Arab and Armenian family roots, Lahoud directs his research towards migration issues and the relationships between the so-called West and East. From a subjective perspective, he intertwines different layers of this context, in order to evince phenomena that affect the collective across generations.

Created between 2023 and 2024, the works directly engage with memory and forms of resistance that arise from displacement, violence, and erasure. While the tapestry in *Teto, Tempo, Espírito* [Ceiling, Time, Spirit] recovers nomadic practices where the act of weaving is elaborated as identity and shelter, *Qaher* presents indignation in the face of historical injustices in Arab territories. The relationship with food, in *A Autodeterminação Começa Pela Boca* [Self-Determination Begins Through the Mouth], emerges as an intimate and collective gesture of resistance, breaking silences and ensuring the continuity of stories.

SIDNEY AMARAL

São Paulo, SP, 1973–Mairiporã, SP, 2017.

He was a visual artist, researcher, and professor with a vast body of work throughout his twenty-year career. Holding a degree in Fine Arts from the Armando Álvares Penteado University Center (FAAP) and having studied with Ana Maria Tavares at the Brazilian Sculpture Museum (MUBE), he moved fluidly through the languages of drawing, painting, sculpture, printmaking, and installation, always driven by an interest in realism as a form of meticulous representation of the world. His body, black, urban, and conscious of its historicity, became a device for aesthetic and political reflection. By positioning himself as both subject and object of his work, Amaral tackled issues regarding identity, subjectivity, structural violence, citizenship, and belonging, inscribing in the field of art urgent debates about the social place of black people and people of African descent in contemporary Brazil.

In *Presságio* [Omen] (2011), *Travessia da Calunga* [Crossing of the Calunga] (2011), and *O Limite do Meu Talento* [The Limit of My Talent] (2012), the artist composes contrasts from a black background from which figures emerge, enveloped in human dilemmas, revealing collective frailties while creating visual metaphors. The other pieces—part of a collection rarely shown to the public, comprising objects and drawings in graphite and watercolor—reveal his poetic and formal versatility, revealing different approaches in multiple languages.

DENIS MOREIRA

São Paulo, SP, 1986. *Lives and works in São Paulo, SP.*

Visual artist and teacher in the public school system. Member of the Irmandade Vilanismo [villainous brotherhood], a collective of Black artists who work in the creation, affirmation, and circulation in the art field. His research draws from Brazilian and Afro-diasporic cultures as a way to reactivate presences and memories that transcend time. Moreira assembles visual narratives that bring identities and stubbornness into play, challenge stereotypes, and reflect contemporary dilemmas.

In the series *Prelúdio*, *Prétérito*, *Preto Rito* [Prelude, Past, Black Rite] (2025), the artist develops a new relationship with artistic pieces from different African cultures and societies, such as the so-called "African masks." While previously working with objects from the African continent or industrialized versions, he now constructs them manually, creating a cosmology of his own. Moreira uses accessible everyday elements such as neckties, plastic, twisting balloons, and crocheted pieces, composing figures that exist in between rite and invention, revealing and concealing, the body that dances, ritualizes, and performs.

PROJETO MOTOCA NA PRAÇA | LÍVIA GUIMARÃES ARRUDA

São Paulo, SP. Founded in 2019.

Lívia Guimarães Arruda is a pedagogue, graduated from the University of São Paulo (USP), with fifteen years' experience in early childhood education. She has worked as a teacher and pedagogical coordinator in both private and public schools. Currently, she is a trainer of early childhood education pedagogical coordinators for the São Paulo Military Police. She has carried out several projects involving children and cities. She is the creator of the project *Motoca na Praça* [Motorcycle in the Square]: tricycle rides and adventures through Praça da República and central São Paulo.

By transforming motorcycles into playful mediators, the project proposes a reflection on the urban environment as a space for play, in which

childhood can be made visible in the city's landscape. These actions relate the adult body, the child's body, and the territory, affirming children's right to circulate, occupy, and create paths and meanings in public spaces. The project is presented as a work that will be activated at various times throughout the exhibition.

TOR TEIXEIRA

Miracema, TO, 1992. *Lives and works in Goiânia, GO.*

Teixeira is a visual artist and member of Sertão Negro and the Jatobá Nascente collective. In 2025, he participated in the exhibition *Sertão Negro: Território Vivo*, at the Storefront in New York City, and also in the installation *Sertões* commissioned by Sertão Negro for the 36th São Paulo Biennial. His practice encompasses drawing, painting, and muralism. Thematically, Teixeira addresses the performance of the male body. Connecting it to the gestures present in Capoeira Angola and Afro-Brazilian cosmologies, the artist reimagines references and deconstructs traditional models of masculinity. Through a play of reflections in which light, shadow, refraction, and color are considered, a symbolic, sensitive, and critical work emerges, with corporeality as its guiding thread.

In the works *Neon Barro* [Neon Mud] (2023) and *Carapaça* [Shell] (2023), both from the series *Terra de Retorno* [Land of Return], the body emerges between the vulnerability of the nude and the potency of anatomy in motion. The presence of intense and pulsating neon color highlights the characters: bodies that bend, arch, fold, unfold, and duplicate, evoking possible reflections on liquid or specular surfaces. In this mirroring, the body ceases to be a fixed object and becomes a mutating, ambiguous, and transient image.

TOMOO HANDA

Utsunomiya, Japan, 1906–Atibaia, São Paulo, 1996.

ALLAN YZUMIZAWA

São Paulo, SP, 1993. *Lives and works in Sorocaba and São Paulo, SP.*

Tomoo Handa was an artist of Japanese origin living in Brazil since the age of eleven. He settled with his family in the interior of the state of São Paulo, dedicating himself to working on coffee plantations. In the 1920s he moved to the capital and began studying art, choosing painting as his preferred medium. Together with other Japanese-Brazilian artists (some born in Japan and others in Brazil), they created the Seibi-kai group (1935–1947), also known as Seibi, which became a landmark in the creation and construction of modernist-based artistic thought. Handa had a restless trajectory, intertwining historical, cultural, and artistic paths between his Japanese origin and ancestry with Brazil, especially with the knowledge of indigenous societies and Afro-Brazilian populations.

Allan Yzumizawa is a researcher with extensive experience in the interior of São Paulo state, chiefly in the cities of Mairinque, Sorocaba, and Campinas. His work sharpens perspectives on the notion of "caipira culture," juxtaposing it with complex relationships that challenge stereotypes and connect rarely remembered narratives. Yzumizawa has Ainu ancestry, an indigenous population that inhabited northern Japan and was annexed to the country, having been forced to assimilate Japanese habits.

Yzumizawa's encounter with Tomoo Handa is part of a process of conversations that the researcher has established with different historical figures who never settled with limiting and reductionist propositions about the country's interior lands. The

set of works and documents presented were selected by Yzumizawa, in contact with Handa's descendants, establishing dialogues that spiral through time, as Leda Maria Martins teaches us, and sparking attentive perspectives to the processes that both provoke.

ZEZINHO LIMA

Sorocaba, SP, 1941. Lives and works in Sorocaba, SP.

A visual artist with non-academic training, Zezinho Lima began his artistic career in the late 1960s, participating in the Amigos das Artes [friends of the arts] club in Frei Baraúna Square, in central Sorocaba; and in the exhibitions that took place in república Square, in São Paulo.

He graduated from the Tatuí School of drawing and plastic arts in 1973, and in artistic education from the São Paulo School of Fine Arts in 1975. He worked as an art education teacher in state and private schools, teaching drawing and visual arts at the Nossa Senhora do Patrocínio College in Itu, and ended his teaching career at the SENAI Gaspar Ricardo Jr. school in 1996, where he taught technical drawing until his retirement.

In his paintings, Lima does not limit himself to representing human figures or elements of urban space statically. With a quick brushstroke of acrylic paint, he captures the movement of bodies in their daily activities and a pulsating urban space. Social and cultural dynamics are also quite present in his canvases, which draw on samba, the street, and the square as their themes. In turn, the city of Sorocaba particularly appears as a setting in some of his works, functioning as a backdrop that highlights both the architecture and the collective experience.

NOVÍSSIMO EDGAR

Guarulhos, SP, 1993. Lives and works in Guarulhos, SP.

Novíssimo Edgar is a visual artist whose transdisciplinary practice brings together music, visual arts, performance, and audiovisual media. His works articulate indigenous futurism, the Black diaspora, and speculative ecologies, using recyclable materials, fabrics, and technologies. In music, he has collaborated with Elza Soares, Céu, João Donato, and Baianasytem.

The works gathered here use sewing as a constructive element. In *A Entidade do Caboclo e os Dois Brincantes* [The Caboclo Entity and the Two Players], Edgar draws on the imagery from the *cavalo-marinho* [seahorse], a popular expression from Paraíba and Pernambuco's zona da mata [Forest Belt] region—the territory of origin of his parents—which blends theater, music, and dance. In *We Are the Sun*, edgar proposes the presence of the sun, common among diverse peoples in the creation of their cosmologies and as an entity of worship. In *Pajé* [Shaman], the artist uses the chromatic palette as a symbolic language that translates feelings, virtues, and powers of the indigenous spiritual mediator.

COLECTIVA CH'IXI

La Paz, Bolivia. Founded in 2008.

The colectiva *ch'ixi* is a political and social movement geared toward the appreciation of the knowledge and wisdom of all people and rejects all forms of sociocultural hierarchy. Its members come from different regions of Bolivia and possess knowledge in different areas. *O Tambo*, a work carried out by the collective in an urban community in the city of La Paz, frequently receives visitors from other countries who join this initiative.

Trenzando y Destrenzando Identidades [Braiding and Unbraiding Identities] is a performance that intertwines ancestral Andean memory with the experience of contemporary migration. Through the act of braiding and unbraiding hair, the collective proposes a reflection that involves the heritages, displacements, and resistances that constitute us. For the group, the territory of Sorocaba becomes a symbolic space traversed by multiple identities.

PLATAFORMA DEMONSTRAS

Campinas, SP. Founded in 2021.

A group of artists with disabilities (Defs) founded in 2021 and dedicated to actions and projects in art, education, and poetic accessibility with the aim of mapping, promoting, and stimulating the artistic production of Def artists in the field of visual arts. Members:

BRUNO VITAL

São Paulo, SP, 1993. Lives and works in São Paulo, SP.

Deaf artist, poet, and educator. Graduated in visual arts, with an extension course in deaf cultures in contemporaneity: artistic creations and experiences (2019).

JEFF BARBATO

São Paulo, SP, 1990. Lives and works in São José dos Campos, SP.

Visual artist, professor, and master's student in studies of the human condition (PPGECH-UFSCar Sorocaba). He dedicates himself to the study of the iconography of cleft lip and palate in the visual arts, expanding to other perceptions of socio-environmental fissures.

JOÃO PAULO RACY

Rio de Janeiro, RJ, 1981. Lives and works in São Paulo, SP.

Artist, researcher, currently pursuing a doctorate degree, and holder of a master's degree in contemporary art and culture (PPGARTES - UERJ). He has participated in residencies, exhibitions, and festivals both in Brazil and abroad.

LARI FERREIRA

Rio de Janeiro, RJ, 1996. Lives and works in Rio de Janeiro, RJ.

Working with integrated arts, she is a dancer, journalist (graduated from UERJ), and an art educator. She is a production director, with a degree in cultural production engineering, specializing in peripheral culture, from UNIRIO, and in scenic techniques from the theater division of UERJ.

LUA KIXELÔ CAVALCANTE

São Paulo, SP, 1996. Lives and works in Brasília, DF.

Artist, art director, capoeira practitioner, samba dancer, and disabled. She is a technologist in photography, a pedagogue, and a griot educator. Currently, she is pursuing an MBA in museum management and innovation and a master's degree in design at UnB.

NARA ROSETTO

São Paulo, SP, 1987. Lives and works in Viseu, Portugal.

Multidisciplinary artist and doctoral candidate at the University of Porto in Portugal. Her research,

based on her experience with dynamic disabilities, explores vulnerability, invisibility, and the body through cataloging, repetition, and daily processes.

The works, in different media and materials, are arranged in a space-device conceived as an anti-circus ring: an environment that rejects the regime of visibility of the spectacle in order to affirm full presences, not exhibited, but summoned, based on individual works by the artists.

PAULA SAMPAIO

Belo Horizonte, MG, 1965. Lives and works in Belém, PA.

Throughout her career, Paula Sampaio has developed a practice focused on the Amazon region, the territory to which she moved with her family as a child. With a sensitive perspective, her works emerge from a process of constant return, revisiting communities, landscapes, and histories crossed by cycles of colonization, migration, and mineral and water exploitation. In an act of listening, the artist records the human impact on Amazonian ecosystems and the daily lives of populations living along the margins of major highways.

the works *Árvore* [Tree] (2012–2013), *Árvore - Bandeira* [Tree - Flag] (2012–2015), and *Árvore Com Libras* [Tree With Brazilian Sign Language] (2012–2016) emerge from over twenty years of contact with Lake Tucuruí—a landscape formed in the 1970s, during the military dictatorship, after the damming of the Tocantins River for the construction of the world's fourth largest hydroelectric dam. Articulating the languages of video and photography, Sampaio leans on the trees as silent witnesses to a process of profound environmental and social impact: the flooding that inundated immense forests, displaced indigenous and riverside communities, and erased ways of life. In this setting, the fossilized trees appear as marks on the landscape, a memory against oblivion.

OCUPAÇÃO DANDARA

Sorocaba, SP. Founded in 2021.

ORIGINAL BOMBER CREW

Teresina, PI. Founded in 2005.

CARANGUEJO TABAIARES RESISTE

Recife, PE. Founded in 2018.

Bringing together around 265 families fighting for housing and dignity, the ocupação Dandara is made up of workers who resist attacks on their rights and the recurring lack of water and electricity. The community sustains the hope of a more just future for its children and adolescents, cultivating organization, solidarity, and perseverance.

Original Bomber Crew is an organization dedicated to the practice, research, and production of hip hop culture. It is a leading organization in northeastern Brazil for its work in training and creating street dance, performances, battles, urban interventions, and workshops.

Caranguejo Tabaiars Resiste is a collective defending territory and the right to the city in Recife, working to combat environmental racism and advocate for decent housing. Composed mostly of Black women, it values ancestral legacy and the struggle of those who came before us. It develops actions of political advocacy, environmental awareness, film screenings followed by discussions, conversation circles, and collective efforts at the community garden.

The work stems from the meeting of three territories and communities in the country: *Vivas [Alive]* (2026) presents itself as a call—an ongoing creative process that proposes to take a close look at the contexts in which art is not a guaranteed right. Here, art is not merely a product aimed at aesthetic contemplation, but a tool for listening, creating, and celebrating these spaces of struggle. What is presented in this work results from meetings, workshops, and immersions in the territories, as a gesture turned path: art that is built with and from the power of the collective, of being together.

SLAM 015

Sorocaba, SP. Founded in 2016.

INSTITUTO PRÁTICAS DESOBEDENTES

Recôncavo da Bahia, BA. Founded in 2019.

The Instituto Práticas Desobedientes [Disobedient Practices Institute] is a non-profit organization that develops training technologies for young artists, focusing on collective learning and libertarian pedagogies. Since 2019, it has been responsible for creating the research group "Disobedient Practices," a program guided by epistemic axes linked to counter-colonial practices, radical Black thought, and libertarian pedagogies.

Slam 015 is a collective currently organized by three members from different generations and backgrounds who experience multifaceted identities. Their work focuses on the streets and educational spaces committed to promoting racial equality and socio-educational projects that strengthen anti-racist practices and the valorization of peripheral narratives.

Terra Rasgada, Água Grande [Torn Land, Great Water] (2025) is the result of a collective residency that brought together the two projects. The immersive sound installation makes use of word, voice, presence, and listening to intertwine the aesthetic experience of Black life and the encounter between the territories of the Sorocaba (SP) and Paraguaçu (BA) rivers.

EDU O.

Santo Amaro, BA, 1976. Lives and works in Salvador, BA.

Def artist, director of the X group of improvisation in dance, professor at the dance school of the Federal University of Bahia (UFBA), holder of a doctorate in Knowledge Dissemination from the State University of Bahia (UNEB), Master in Dance with a degree in Fine Arts from the Federal University of Bahia (UFBA). Coordinator of the Acesse Mais mapping project, of the Ministry of Culture in partnership with the Federal University of Bahia (MINC-UFBA). Notable for his research on compulsory bipedalism, disability, art, and accessibility.

In the installation *Ah, Se Eu Fosse Marilyn!* [Ah, if I were Marilyn!], Edu O. presents a kind of inverted prayer, where Marilyn Monroe—an icon of Western beauty and success—looks at us/me in the imperfections, tortuousness, and extreme humanity of the curves of a disabled body that defies standards and, for that very reason, is closer to the human than to the illusion of the divine that any normativity presumes to exist.

DENILSON BANIWA

Barcelos, AM, 1984. *Lives and works in Niterói, RJ.*

GUSTAVO CABOCO

Curitiba, PR, 1989. *Lives and works in Cuiabá, MT.*

DAIARA TUKANO

São Paulo, SP, 1982. *Lives and works in Brasília, DF.*

Denilson Baniwa is an Amazonian from the Baniwa nation. His work draws on research into the appearances and disappearances of indigenous people in the official history of Brazil, while also exploring indigenous cosmologies and their artistic representations as a possible method for sharing ancestral knowledge and creating a database.

Here, the collection of wheatpaste posters presented offers a glimpse into how the artist challenges and reinterprets visual productions from an Indigenous perspective. They are:

Mundo Governado Por Reptilianos [World Ruled by Reptilians] (2019), *No Mundo Moderno o Diabo Reina* [In the Modern World the Devil Reigns] (2019), *Ser ou Não Ser* [To Be or Not To Be] (2019), *Micro Feudo* [Micro Fiefdom] (2019), *Ah Não Mais Um Idiota que Tem Fetichismo Por Interracial* [Oh No Another Idiot with a Fetish for Interracial] (2019), *Isto É Um Erro* [This Is a Mistake] (2019), *Lovis Marie* (2019), *Enquanto Isso no Brasil Colônia* [Meanwhile in Colonial Brazil] (2019), *Não Há Cartografia no Mundo Livre* [There Is No Cartography in the Free World] (2019), *O Inimigo Veio para Matar, Roubar e Destruir* [The Enemy Came to Kill, Steal, and Destroy] (2019).

Gustavo Caboco, of the Wapichana people, has his artistic production unfolding into the fields of visual arts, cinema, and literature. In Caboco's work we find devices for reflection on the displacements of indigenous bodies, the processes of appreciation of indigenous cultures, and the right to memory. An important part of his propositions take place in educational spaces, in which the artist develops autonomous research in museum collections and archives as a way of counteracting the hegemonic colonial narratives.

In the work *Questões em Suspensão?* [Questions in Suspension?] (2019–2025) the artist mainly addresses historical reparation, the climate crisis, and the recovery of indigenous memories interrupted by colonization. Far from representing abstract ideas, these topics present themselves as contemporary urgencies that demand critical attention and concrete actions.

Daiara Tukano is an artist, activist, communicator, curator, and educator. She holds a master's degree in Human Rights from the University of Brasília (UnB), and her research engages with memory, truth, and spirituality among Indigenous peoples—particularly the Tukano (Yé'pá Mahsã), of which she is a member.

Mahá (Macaw) — This work is part of the series *Dabucuri no Céu*, comprising four paintings and four feathered pieces that depict birds of significance to the Tukano people. In these works, the birds perform a ceremonial act to hold up the sky, preventing the sun from burning the fertile ground.

On the reverse of each painting, a mantle made of interwoven feathers arranged in geometric patterns of ancestral origin evokes the tradition of great feather mantles. The work reflects on the sacred, while also holding space for mourning—the loss of many elders who were the keepers of these stories.

FRANCISCO HUICHAQUEO

Valdivia, Chile, 1977. *Lives and works in Concepción, Chile.*

Mapuche creator, filmmaker, and curator. He holds a degree in visual arts and a postgraduate degree in film from the University of Chile. His work is developed at the intersection of cinema, contemporary installation, and the Mapuche worldview.

Tralkan Kúra, whose name means "thunder stone" in the Mapuche language, was filmed in Ercilla, Chile. The work documents the performance of the Choike Purrün and Kollón Purrün dances in ancestral territories of the Mapuche people, currently occupied by a private monoculture forestry company. The film is configured as a ritual of reinterpretation and resistance that honors collective memory and calls for a symbolic return to ancestral space.

LUCAS SOARES

Miracema, RJ, 1996. *Lives and works in Juiz de Fora, MG.*

Visual artist whose practice spans performance, sculpture, photography, video, writing, and collaborative practices. Interested in the micro-narratives that emerge from the gaps and folds of history, in urban debris, and in Afro-diasporic memories, soares seeks images that soften stones and explore other ways of being together.

In the video installation and urban intervention *A Ética do Grão* [The Ethics of the Grain] (2026), the artist turns to two public monuments in Sorocaba that, under the guise of homage, reinforce colonial violence. This is evident in the historical function of punishment and public discipline associated with the pillory, a monument exalting torture which, controversially, was rebuilt in Sorocaba even after its destruction following the abolition of slavery in Brazil, or, as in the case of the *Monumento À Mãe Preta* [monument to the Black Mother] (1975), which transforms the motherhood imposed by historical colonialism into a symbol of care and subservience of Black women. Between these two landmarks in the city, Soares constructs a composition in motion: to suspend the imposed discourse on the stone, raw material of the symbols, and to produce gestures of affection and refusal, calling for the imagination to operate through erasures performed on the landscape.

FERNANDO VELÁZQUEZ

Montevideo, Uruguay, 1970. *Lives and works in São Paulo, SP.*

TIRIRI RAYO

Escada, PE, 1998. *Lives and works in Escada, PE*

Fernando Velázquez is a visual artist, curator, and educator. He investigates how technology mediates perception and human relationships. His practice encompasses installations, algorithmic images, and other media that traverse science, philosophy, and ancestral knowledge. Tiriri Rayo is a visual artist and photographer. She creates images that weave fictions between technology and ancestry, narrating indigenous worldviews in which human beings and nature merge into a single existence. She employs sound and image as tools for visibility of the indigenous peoples from the southern forest region of Pernambuco.

Cada Rio Carrega uma Memória [Each River Carries A Memory] (2025), proposes a fabulation around the indigenous body as an enchanted being connected to nature. To this end, technologies are responsible for supporting the dissolution of the boundaries between body, water, territory, and enchantment. The fluidity of the river is evoked as a means and metaphor for a ceaseless bond between the indigenous beings and nature, in a cosmology where there is no separation between human and non-human.

ASMAHEN JALOUL

Mesquita, RJ, 2004. Lives and works in Rio de Janeiro, RJ.

Lebanese-Brazilian visual artist whose research focuses on sociocultural issues related to immigration processes, border construction, and diasporic movements. She seeks to understand the relationship between memory, record-keeping, and narratives at risk of erasure, whether related to her birthplace, the Baixada Fluminense region of Rio de Janeiro, or to Arab countries—her family origins. Her aim is to show how these images and memories remain active despite the historical processes of marginalization and violence perpetrated by the West.

Presented in two- and three-dimensional forms, her paintings emerge from photographic records of family members, activating memories from before and after migration. We see images of children, men, and women from various angles, which in some cases, are superimposed by an architectural object, such as a window or railing. Jaloul presents people in motion, engaged in their daily activities. These simple forms of representing bodies point away from an ethnocentric gaze, still prevalent in Western culture.

AUTHORSHIP NOT IDENTIFIED

Boturini Codex, tira de la peregrinación, first half of the 16th century

The *Strip of the Pilgrimage*, also known as the *Boturini Codex*—in reference to the first collector to record its existence—is a pictorial manuscript that narrates the story of the migration of the Mexica (Aztecs of Chichimec descent) in search of the promised land. Produced after the Spanish invasion, around 1530–1541, by and for indigenous populations, the manuscript is based on older oral and pictographic traditions, combining images that resemble what they represent: symbols that express abstract ideas and signs that indicate sounds or words of the spoken language.

Guided by their god Huitzilopochtli, in a pilgrimage that began around 1116, the Mexica undertook a journey which purportedly lasted about two hundred years, departing from their homeland, Aztlán—an island situated between the geographical and the mythical—until they found the sign of the prophecy: an eagle perched on a cactus growing in a spring. There are multiple possible interpretations, but throughout the narrative, it is possible to recognize the difficulties, illnesses, and conflicts faced by the Mexica on their journey, as well as the places where they temporarily settled and the sacrifices dedicated to Huitzilopochtli.

RICHARD LONG

Bristol, England, 1945. Lives and works in Bristol, England.

He stood out among post-war British artists for his work centered primarily on the activity of walking, opening paths in the landscape through repetition, the back-and-forth movement along a route, just as animals and humans have done for millennia. From his seemingly solitary journeys also emerge the collection and organization of raw materials, arranged both along the exterior landscape and in the interior spaces of galleries and museums. These processes are documented through black and white photographs, occasionally in color, maps, books, and texts.

A Line Made By Walking (1967), his first major work, consists of a seemingly simple photograph: a straight line drawn on the lawn, centered in the composition, extending to the edge of some vegetation in the background. This gesture is repeated in other works featured in *Frestas*, in longer paths, uneven

and flat trails, or even those traced using stones. His practice transforms marks left on the landscape into artistic processes, and through the way he documents them, the time and space of their creation become obscured. His work also raises questions about which people and which bodies have the right to the simple act of walking and accessing certain places.

MESTRE GUARANÁ

Goiânia, GO, 1965. Lives and works in Goiânia, GO.

Carlos Martins received the nickname Mestre Guaraná when he began practicing capoeira with Mestre Zumbi, due to his connection with indigenous ancestry. Graduated in pedagogy from the Pontifical Catholic University (PUC/GO), he has dedicated himself to capoeira for over forty years, having founded the Calunga Capoeira Angola group and a master at Sertão Negro – School of Arts, both in Goiânia. His artistic research intertwines body, memory, and resistance, investigating the trajectory of Capoeira Angola through engraving.

In the work *No Jogo De Angola Que a Magia Acontece* [In the Angola Game that Magic Happens] (2024), the artist uses pyrography—a technique that involves marking a surface with a point burner—to compose scenes that evoke the universe of capoeira: the game, the *ginga* (swaying movement), the music, the fight, and the dance. Images of a philosophy that transforms the body into an instrument of freedom emerge on the wood. As the master says: "The game is exchange, it is up close that time and space are created; the game is communication, provocation, and honor."

IZABEL MENDES DA CUNHA

Itinga, MG, 1924 – Ponto dos Volantes, MG, 2014.

JACINTA FRANCISCA XAVIER

Campo Alegre, MG, 1948–2006.

JOSEFA ALVES DOS REIS (ZEFA)

Poço Verde, SE, 1925 – Araçuaí, MG, 2018.

MARGARIDA PEREIRA CHAVES

Carai, MG, 1966.

MARIA ASSUNÇÃO RIBEIRO

Taiobeiras, MG, 1940 – 2002.

MAURINA PEREIRA DOS SANTOS (TECA)

Santana do Araçuaí, MG, 1946.

PLACIDINA FERNANDES DO NASCIMENTO

Joáima, MG, 1930 – 1986.

RITA GOMES FERREIRA

Coqueiro Campo, MG, 1959.

When we observe the trajectories of women ceramicists from different municipalities in the Jequitinhonha Valley, we perceive a common thread that spans generations: the knowledge transmitted between women. Maurina Pereira dos Santos, known as Teca, discovered the work with clay with Placidina Fernandes do Nascimento when she left the rural area to study. The latter, in turn, dedicated herself to farming and the production of utilitarian tableware, and learned from Isabel Mendes da Cunha, also known as Dona Isabel, how to model dolls. Dona Isabel was one of the main protagonists in the development of ceramics in the Jequitinhonha Valley. Under her guidance, many women assumed the role of cultural agents, giving rise to an entire generation of artisans.

Others learned at home, observing mothers

and aunts, such as Jacinta Francisca Xavier, Maria Assunção Ribeiro, and Rita Gomes Ferreira. There are also those whose practice stems from a deeply-rooted family tradition, like Margarida Pereira Chaves, heir to the ceramic legacy of the Ulisses family. Among these stories of transmission and reinvention is that of Josefa Alves Reis, known as Zefa, who began her journey in ceramics before migrating to wood for health reasons. Each, in her own way, mobilizes the imagination about the entire region, whether through figurative sculptures depicting scenes from daily life and religious figures, or through totemic figures characterized by verticality and multiple faces.

FLÁVIA AGUILERA

Sorocaba, SP, 1987. Lives and works in Sorocaba.

LUCILENE WAPICHANA

Boa Vista, RR, 1958. Lives and works in Curitiba, PR.

ROSEANE CADETE

Boa Vista, Roraima, RR, 1989. Lives and works in the indigenous community of Canaunim, RR.

Flavia Aguilera is a visual artist, cultural producer, and researcher. She presides over the Sorocaba Cultural Association for the Promotion of Art and Memory and co-founded initiatives such as the Beco do Inferno Fair (2016) and the Sorocaba Workers' Memory Center (2017). Of the Wapichana people, Lucilene Wapichana is a social scientist. She works on cultural, educational, and artistic projects, focusing on the appreciation of indigenous ancestry, traditional knowledge, and creativity as a tool for change. Roseane Cadete is an educator and historian of the Wapichana people. With a master's degree in border society, she devotes herself to narrating the stories of her people, connecting the past and the present through her art and her commitment to culture and history.

In the installation *A Cura do Fio* [The Healing of the Thread] (2026), the artists present a large textile map conceived as an immersive space, where the public enters and interacts with objects, texts, and images that reveal the paths of the history of resistance and the intertwined struggles behind the threads.

LUCIA MARIA DE OLIVEIRA

Itapetininga, SP, 1964. Lives and works in Sorocaba, SP.

DENISE DE OLIVEIRA

Sorocaba, SP, 1993. Lives and works in São Paulo, SP.

Lucia Maria de Oliveira is a multi-artist who developed her career between São Miguel Arcanjo and Sorocaba. A mother of three Black women, she draws inspiration from her own experiences to create sculptures that evoke rural memories, urban experiences, and the diverse professional trajectories of Black people. Denise de Oliveira is a multi-artist, researcher, media educator, and cultural producer. Born in Sorocaba, she grew up surrounded by Black traditions that permeate her life and guide her work. She engages with Nagô ancestry, Afro-Brazilian religions, and the Black memories of her family. Her work examines the presence of Black women in Afro-diasporic narratives, constructing a poetics that celebrates territory, resistance, and reinvention.

Casa Ateliê: Onde o Tempo Espirala Entre Mãe e Filha [Home Studio: Where Time Spirals Between Mother and Daughter] (2026) proposes the creation of an expanded studio, inhabited by mother and daughter who not only share bloodlines but also elaborate their memories. The space evokes a

courtyard house on the ranch where both spent their childhoods, in São Miguel Arcanjo, in the interior of São Paulo. The installation creates an intimate, sensitive, and territorial space. It is a house with firm ground, a textured wall, a place that shelters memories of the land and time in a space to weave memory and future, art and ancestry, word and paper.

REGINA PEREIRA

Salto de Pirapora, SP, 1959. Lives and works in Salto de Pirapora, SP.

Activist, multi-artist, and resident of the Cafundó quilombo, on the outskirts of Sorocaba. Regina Pereira is one of the few people who wasn't born in the quilombo, but who felt the calling, from a young age, to join the community in struggle and resistance. She became one of the main leaders of Cafundó and a reference in the quilombola struggle, playing a key role in the land regularization process. She is the daughter of Teodoro Martins Pereira, a Mulungu quilombola from Boninal, Bahia. She served on the board of the Cafundó Kimbundu Quilombo Remnant Association and is the founder of the Cafundó Quilombola Women's Group, the Youth Group, the Agriculture Group, and the Turi Vimba Group. She creates artwork using fabric prints and materials found along her walks, such as leaves, branches, and fruits. These elements also mark her life's paths, grounded in relationships and dialogues with time, observing the sprouting, living, falling, and transforming—cycles of life that reach their images without aspiring to eternal permanence. Through the dye that dribbles from botanical life, she joins knowledge of sustainable dyeing with practices carried out in the quilombo. Her dyeing technique depicts and tells stories, preserving the memory of the plants, of the earth, and of her own hands.

Botanical Printing

This work consists of bringing the colors and shapes of Nature to fabrics and papers.

Also known as ECOPRINT, it is a handcrafted printing technique that uses plants—leaves, flowers, roots, and stems—to transfer their shapes and colors onto fabric through steaming.

The process involves preparing the fabric (or paper), arranging the plants on it, rolling them up on a support (bamboo or wood), and simmering them in a pan over the fire for two hours. The vaporization process will transfer the shapes and colors of the plants onto the substrate used, similar to a print. The arrangement of the leaves and flowers will create a unique, exclusive print.

This sustainable art form, which eliminates the use of chemicals, has been applied to fashion—clothing and accessories—and to decorative objects.

It is a handcrafted process that captures the beauty of nature.

Regina Pereira

A Line Made by Walking [Uma reta feita ao caminhar], 1967
Richard Long



SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO **Administração Regional no** **Estado de São Paulo**

Presidente do Conselho Regional

Ivo Dall'Acqua

Diretor do Departamento Regional

Luiz Deoclecio Massaro Galina

Superintendências

Técnico-Social

Rosana Paulo da Cunha

Comunicação Social

Ricardo Gentil

Administração

Jackson Andrade de Matos

Assessoria Técnica e de Planejamento

Marta Raquel Colabone

Assessoria Jurídica

Carla Bertucci Barbieri

Gerências

Artes Visuais e Tecnologia Juliana Braga

de Mattos **Estudos e Desenvolvimento**

João Paulo Guadanucci **Educação para**

Sustentabilidade e Cidadania Denise

Baena **Artes Gráficas** Rogério Ianelli

Difusão e Promoção Lígia Moreira Moreli

Desenvolvimento de Produtos Francisco

Santinho **Sesc Digital** Fernando Tuacek

Assessoria de Relações Internacionais

Heloisa Pisani **Sesc Sorocaba** Nilva Luz

FRESTAS – TRIENAL DE ARTES

do caminho um rezo

Curadoria Khadyg Fares, Luciara Ribeiro,

Naine Terena

Curadoria Assistente Cadu Gonçalves,

Cristina Fernandes

Conselho Territorial Ademir Martins (em

memória), Daia Moura, Kátia Pensa Barelli

Conselho Conexões Joana Maria de

Oliveira Santos, Gislana Vale, Coletivo

Kokir - Sheilla Souza, Tadeu Kaingang

Equipe Sesc Adriano Alves Pinto, Aline Tafner,

Aline Ribeiro Lúcio, Ana Beatriz Camargo

Feijó, Ana Carolina Massagardi, André Coelho,

Bertha Carrasco, Barbarah Barreto, Bruno

Melnic Incao, Cesar Albornoz, Cibele Mion

do Nascimento, Claudia Pacheco, Cristian

Diegoli, Diego Vinícius T. Ferreira, Fábio Saraiva

Teles, Fabio Vasconcelos, Fernando Aparecido

Silva, Heloísa Dias Gramari, Inara Mesquita de

Oliveira, Jefferson de Almeida Santaniello, José

Ventura Junior, Juarez Baniwa, Juliana Carolina

Salles Vieira, Karen Daniele Ap. Amorim Porcelli,

Karina Camargo Leal, Kátia Pensa Barelli, Laís de Jesus, Larissa Gonçalves de Oliveira Teles, Laura Claire Marvin, Leticia Mieca Hayoama, Lucas Bertolini, Marcos Tadeu Camargo da Silva, Marina Aquino Guimaraes Carvalho, Mário Sérgio Barroso, Millena Piva, Mirella Ghiraldi de Castro, Priscila Cristina Fernandes de Mello, Rodrigo Oliveira Sério, Sílvia Eri Hirao, Sílvia Mayeda Dangelo, Sílvia Basílio, Simone Wicca, Thais Angeline da Silva, Thalita Sales de Paula, Suellen de Sousa Barbosa

Produção Geral Nu Projetos de Arte –

Nathalia Ungarelli **Coordenação de**

Produção Heloisa Leite **Produção** Amanda

Prado, Andressa Vianna, Erick Azevedo,

Magda Barbosa, Marta Bruno **Gestão**

Financeira de Produção Bruna Dalmacio

Designer para Obras Bárbara Batista

Coordenação do Programa

Público Sttefania Mendes (Estaiada

CO) **Assistência de Produção do**

Programa Público Tay Moreira

Projeto Expográfico Superdimensão Estúdio

Pesquisa e Criação Expográfica Gabriela

de Matos **Coordenação Expográfica**

Audrey Carolini **Arquitetura** Antonio

Esteves **Colaboradores da Expografia**

Matheus Gumieri e Jones Nascimento

Arquitetura Projetos Especiais Marcus

Vinícius Santos **Adereçagem** Cenografia

Sustentável e Art Steel **Impressão Fine art**

Estúdio Oca **Molduras** Capricho Molduras

Coordenação Educativa Val Chagas

Programa Educativo Anderson Gabriel

da Silva, Beatriz Rodrigues de Carvalho,

Betabara Rodrigues, Claudilene Pedrosa

Caldas (Diâkarapo), Clenildo Rodrigues,

Enita Rosindo Manoel (Depe'atûna), Erickson

Paula e Silva de Azevedo, Evelyn Taynara

Rodrigues do Nascimento, Giovanni Takao

Oi Marangoni, Kuhupi Waura, Laura dos

Santos, Leone Regina Teixeira, Lu Bueno

Onodera Molero, Luis Gabriel Ferreira da Silva

(Wainambi), Mariana Santos, Maurício Vieira,

Melissa Oliveira Neto de Almeida, Nathalie

Cruz, Paulo Daniel Batista Esteves, Priscila

Leite, Priscilla Giannone, Vitória da Silva

Projeto de Acessibilidade AFENDA

Acessibilidade e Cultura – Anderson

Nascimento e Walkiria Santos

Costa Libras Hellen Araújo

Consultor de Audiodescrição Edgar Jacques **Equipe de Audiodescrição** Thonny Cavaglieri, Maria Fernanda Carmo, Gabi Flores, Gabriela Jacques, Marina Jacques, Flávia Lima **Legenda Descritiva** Thaís Ortega **Construção de Material Tátil** José Roberto Bueno Júnior **Projetos de Estrutura, Elétrica e Segurança** Jarreta Projetos **Projeto de Áudio** MIT ARTE - Patrícia Mesquita **Projeto Acústico** Miguel Galindo **Desenho de Iluminação** Charly Ho **Assistência de Desenho de Iluminação** Ana Caramelo **Assistência de Montagem de Iluminação** Giorgia Tolaini

Legendagem V Legendagem - Pedro Damiani

Assessoria de Imprensa Pool de Comunicação **Identidade Visual** Edson Ikê, Debora Oliveira **Projeto Gráfico** Vítor Ventola Bravin **Coordenação Editorial** Nabor Junior **Revisão de Textos** Cristiane Alves Avelar **Traduções Inglês** Paulo Futagawa **Traduções Kaingang** Adalton Cordeiro, Florencio Rékág Fernandes, Silvana Gagmu Pantu **Consultoria de Conservação** Rita Torquete **Montagem Cenográfica** Asia Stands **Comunicação Visual** Seritec Comunicação Visual

Montagem Fina Manuseio Arte **Técnicas Verticais** Haroldo Alves **Transporte e Seguro** Millenium Transportes e Logística **Montagem de Iluminação** KL Produções e Eventos **Montagem Audiovisual** Maxi Audio Luz Imagem

Fotografia

Camila Valerio pág. 27 (abaixo) **Karina Gonçalves** pág. 84-85, 122-123, 164-165, 198, 221, 254 (abaixo), **Natasha Amaral** pág. 259, **Nilton Fukuda** pág. 4-6, 13-83, 87-90, 106-120, 125-150, 157-160, 167-197, 199-219, 221-254 (acima), 255-257, 261-307, **Pedro Henrique Gomide** pág. 26-27 (acima e meio), **Rubens Tamashiro** pág. 10-11, 104-105, 155

Acervos e Coleções Acervo Allan Uzumizawa, Acervo MT Projetos de Arte, Acervo Nêgo Bispo, A Gentil Carioca, Almeida e Dale, Cerrado Galeria, Coleção Calmon-Stock, Coleção Monika, Coleção Moraes-Barbosa, Coleção Pallas, Eliana Mara e Lucas, Família Handa, Família Sidney Amaral, FAMA - Fábrica de Artes Marcos Amaro, Guá Arquitetura, Istephany Teixeira, Milani Gallery, Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, Museu do Pontal, Pedro Gama, Sesc em Minas, Simone Handa, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social - Bunkyo, Sociedade Cultural e Beneficente 28 de Setembro

Agradecimentos Adriano Ramos Molina, Baldoino, Biblioteca Nacional de Antropologia e História - Dr. Eusébio Dávalos Hurtado (México), Capela João de Camargo, British Council (Inglaterra), Carlos Carvalho Cavalheiro, Casé Angatú, Daniella Moreira, Ederon Marques, Emerson Castilho, Fernanda Teka, Futura - Envasadora de Bebidas, Instituto Tomie Ohtake, Jheff Cavalcante, ISA - Instituto Socioambiental - Frederico Viegas e Giovanna Bernardes, João Ferrari, Lu Bortoline, Luis Guedes, MACS - Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, Marcos Santos, Museu Histórico Sorocabano, Pablo do Vale, Parque da Autonomia, Pinacoteca do Ceará, Pötyra Kambeba, Quilombo André Lopes - Odacilio Pereira, Quilombo Galvão - Mizael Henrique dos Santos, Eliane Alves, Jacira Rodrigues dos Santos, Maria Aparecida dos Santos, Laura da Silva Santos, Julio Furquim dos Santos, Quilombo Ivaporunduva - Ivone da Glória Silva, Rosa Ribeiro da Silva e Toninho Ribeiro, Benedito Alves da Silva, Neire Alves da Silva, Elvira da Silva, Quilombo Nhunguara - João da Mota, Maria Tereza Vieira, Adair Soares da Mota, Danieli Ursulino da Mota, Quilombo Sapatu - João Rosa, Ivo dos Santos Rosa, Jorlene dos Santos Rosa, Quilombo São Pedro - Heloisa de França Dias, Valni de França Dias, Zeni França da Rosa, José da Guia Rodrigues dos Santos, Rotas Afro - Julia Madeira, Aurico Dias, SAADE - Secretaria de Ações Afirmativas, Diversidade e Equidade da UFSCar, Secretaria Municipal de Cultura, Tadeu Breda - Editora Elefante, Valéria Fares, Williams Macena, Virgílio de Brito

F887

Frestas – Trienal de Artes: do caminho um rezo / organizado por Sesc São Paulo; coordenado por Nabor Junior; traduzido por Florencio Rékág Fernandes, Paulo Futagawa. – São Paulo: Sesc São Paulo, 2026. 332 p.; 18cm x 26cm.

ISBN: 978-65-89239-55-0

1. Arte. 2. Arte Contemporânea. 3. Artes Visuais. 4. Práticas Artísticas. 5. Catálogo. 6. Exposição. 7. Práticas Sociais. I. Sesc São Paulo. II. Fernandes, Florencio Rékág. III. Futagawa, Paulo. IV. Título.

CDD 700

CDU 7

Promoção



Parceria Institucional



Realização



Este catálogo foi composto com as fontes Owners, Inter, Nunito e Lot, impresso nos papéis Duo Design 300 g/m² (capa) e Alta Alvura 120 g/m² (miolo), em julho de 2026.

FREESTYLE

