



TOO SEE THE EARTH AT THE END OF THE WORLD

CURADORIA DE:
REBECCA ROSE CUOMO

ANDRÉ KOMATSU, ANDREA GALVANI,
CARLOS NUNES, LIDIA LISBÔA,
MARCELO CIDADE, MARILÁ DARDOT
MARINA WEFFORT, NATALIE BRAIDO

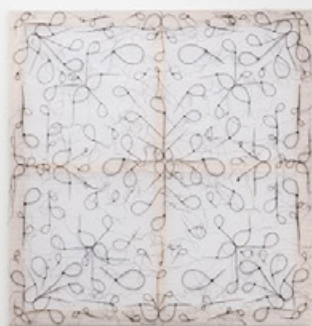
PROJETO FIDALGA
RESIDÊNCIA PAULO REIS
04.12.25–30.01.26





To See the Earth at the End the World, 2025, vista geral da exposição | To See the Earth at the End the World, 2025, general view of the exhibition



















To See the Earth at the End of the World

*We look upon the world
to see ourselves in the brief moment that we are of the earth
—Ed Roberson*

Nós olhamos, mas nem sempre vemos. Não se trata de capacidade visual, mas de percepção — sensibilidade, síntese, consciência, empatia. *Die Dinge sehen wie sie sind*, como na pintura de Sigmar Polke (1991). “Ver as coisas como elas são”.

To See the Earth at the End of the World parte da compreensão da Terra e do Mundo como duas entidades distintas. A Terra é planetária, cósmica — um fenômeno físico e geológico. O Mundo, por sua vez, abrange os sistemas, as estruturas e os costumes que nós, enquanto seres humanos, criamos e perpetuamos por meio de nossas crenças, culturas e instituições. Com que frequência confundimos o mundo com uma ordem natural, caracterizando construções como imóveis, inalteráveis, inevitáveis, certezas preconcebidas? “E é aí que erramos, e erramos gravemente”¹, pois fazê-lo nos despoja da capacidade de imaginar futuros alternativos e de promover transformações. Quando o alicerce do mundo é constituído por racismo, patriarcado, xenofobia, desigualdade socioeconômica, conquista, extração e exploração, a busca por justiça não exige uma transformação do mundo — como argumenta Denise Ferreira da Silva — mas o fim do mundo tal como o conhecemos.²

O título desta exposição, inspirado na coletânea poética de Ed Roberson, publicada em 2010, sugere “a negação do Mundo e a preservação da Terra”.³ Longe de uma leitura cínica ou fatalista, as obras reunidas nesta mostra abordam a realidade, de modo jubiloso, incisivo, humorado e melancólico, em toda a sua complexidade — com doses equivalentes de encantamento e crítica.

Apocalipse — termo apropriado no Livro Bíblico e frequentemente interpretado de forma equivocada como o fim catastrófico dos tempos — deriva do verbo grego *apokalyptein* (ἀποκαλύπτειν): “desvelar, revelar, trazer à luz”. Quando olhamos para o mundo para nos vermos, como escreveu Roberson, o que vemos?

A exposição pulsa com movimento, poesia, investigação e responsabilidade. A geometria sagrada de Marcelo Cidade ressoa como uma crítica sociopolítica aos códigos eugênicos e disgênicos. As visões de Marilá Dardot de mãos em trabalho, que carregam desejos em sua delicadeza, constituem uma reflexão provocadora sobre as condições de trabalho, as estruturas laborais, as necessidades básicas e as aspirações. O móbil oportuno de André Komatsu equilibra economias em desequilíbrio com o desenvolvimento perverso e contínuo da “Doutrina Donroe” — assim denominada pelo 45º / 47º Presidente dos Estados Unidos em referência a si próprio, aprofundando a política externa de dominação hemisférica dos Estados Unidos, inicialmente estabelecida pela Doutrina Monroe de 1823. O memorial de Carlos Nunes às moedas lançadas como oferendas votivas em fontes reimagina um ritual antigo, um pacto espiritual entre nós e a água, evocando o poema de Natalie Diaz: “We carry the river, its body of water, in our body.”⁴ Suas máscaras oferecem um antídoto lúdico à solidão e ao isolamento. Os têxteis desfiados de Marina Weffort apresentam uma

poética elementar, uma articulação sensível das dinâmicas dos fluidos. O oásis vaporoso de Natalie Braidão ativa tensões entre a produção industrial e os processos geológicos. O crochê em cascata de Lidia Lisbôa nos imerge em uma consciência transtemporal e em saberes incorporados. A ressurreição dos cantos de pássaros extintos por Andrea Galvani ecoa na biosfera do jardim do Projeto Fidalga — um coro cuja capacidade de acalmar é neurologicamente comprovada, mas que, simultaneamente, soa como um alerta em meio à extinção em massa.

To See the Earth at the End of the World nos pede que consideremos como preenchemos nosso tempo miraculoso nesta Terra. Estamos reforçando sistemas de trauma que mantêm a ordem do mundo? Ou estamos desvelando suas linhas de falha, abordando as maneiras pelas quais ela não nos serve nem aos nossos sonhos de futuro?

A exposição nos encoraja a imaginar como seria a Terra — nossa realidade física e planetária — se uníssemos nossas atividades enquanto cidadãos do mundo aos nossos cuidados e preocupações enquanto seres humanos coletivos. Por meio de escultura, instalação site-specific, têxtil, fotografia, vídeo, performance participativa e som, oito artistas nos orientam em direção à esperança como prática — um salto de imaginação com reverberações contagiantes e consequências mensuráveis. Seus trabalhos nos incentivam a ver o mundo de forma direta, a encarar a realidade de frente e a recusar aceitar que as coisas tenham de ser assim. “Essa orientação da esperança coloca nossa inteligência, criatividade, persistência, coragem e energia a serviço dessa insistência.”⁵ Trata-se de uma escolha consciente, apesar de um desespero profundo e razoável — uma escolha que acolhe a “força misteriosa e implacável de viver plenamente”,⁶ de viver juntos neste mundo, de estar juntos da Terra.

*Hay que aprender a recordar
Lo que las nubes no pueden olvidar
—Nicolás Guillén, “Elegía”*

Natalie Braidão investiga a física e a fenomenologia do tempo e da matéria, estendidos até seus limites extremos. Ao ativar o humor e o absurdo como dispositivos estéticos — à maneira como alguns artistas recorrem à beleza —, o trabalho de Braidão captura e sustenta nossa atenção, transformando nossa percepção de objetos cotidianos, do espaço e das convenções, e levantando questões sobre por que as coisas são como são e se precisam, de fato, sê-lo. Quais são as possibilidades e o potencial de mudança? Climatizando a galeria à esquerda da Sala Espelho, no Projeto Fidalga, Oasis (2021), de Braidão, configura-se como uma geologia sintética — uma síntese engenhosa de dois

materiais cotidianos: um umidificador envolto por blocos retangulares verde-azulados de espuma floral, empilhados uns sobre os outros em uma topografia geométrica. Vapor aquoso emana de um vazio central, uma névoa fria e turva que se dissipa por todo o espaço. Oasis sugere uma metafísica atmosférica — onde a água não se condensa, o tempo se condensa, fluindo de forma ambígua em direção ao desconhecido.

Oasis pode ser compreendida como parte de uma constelação de ambientes manufaturados de Braido. A artista mobiliza dispositivos eletrônicos como aquecedores de ambiente, aparelhos de ar-condicionado, umidificadores e máquinas de neve não apenas para observar transformações ao longo do tempo, mas também para examinar como buscamos criar, manipular e controlar nossos ambientes. No contexto da crise climática global, as sociedades industrializadas dependem cada vez mais dessas tecnologias de conforto, que ao mesmo tempo respondem à devastação planetária e a agravam, produzindo um nexo causal complexo. Braido constrói mundos configurados por elementos de sua própria catástrofe. Ao mesmo tempo, *Oasis* libera poesia — a simplicidade da evaporação da água emanando de um recipiente artificial, o estranhamento de elementos domésticos animados pelo mistério. Braido nos oferece um vulcão verde, portador de pulsações internas provenientes de uma ilha que nunca vimos.

Destined, to see the illuminated, not the light
—Goethe, “Pandora”

Destinados a ver o movimento, não o ar. Esse elemento invisível, tátil e, ainda assim, incorpóreo. Ele ridiculariza a matéria: esculpe as pedras mais duras; molda paisagens por meio da erosão e da sedimentação; transporta e deposita materiais através de topologias mutantes. Como um maestro de orquestra, o ar governa o clima, convocando nuvens e chuva, tornados e tempestades de areia—um agente de temperatura, pressão e fluxo omnidirecional.

Esta é a alquimia de Marina Weffort, uma sinfonia do ser. Por meio de sua prática luminosa, a artista convoca as propriedades misteriosas e elusivas da dinâmica dos fluidos. As obras sem título (ambas de 2025) de sua aclamada série *Tecido* surgem como aparições, presenças de outro mundo, lampejos de espírito. Coloque-se diante desses objetos etéreos—você não imaginava que causava tamanha perturbação atmosférica com os gestos mais delicados... apenas falando, respirando. O trabalho de Weffort suscita a pergunta formulada por Etel Adnan: “Será que se deixa no quarto uma forma esvaziada de seu corpo?”⁷

Uma forma, esvaziada. A artista cria por meio de um processo de subtração. Lenta e metodicamente, ela desfaz seus têxteis fio a fio. Talvez à maneira como Michelangelo concebia libertar figuras adormecidas no interior de blocos de mármore, Weffort libera delicadas abstrações geométricas a partir de fragmentos de tecido. Um ritual antigo, de despertar da forma interior. Por meio da tenuidade e da tensão, da fragilidade e do rigor, Weffort cristaliza estruturas sensíveis—femininas, como a poesia de Rosmarie Waldrop. Cativantes, cuidadosamente calibradas, silenciosas, fortes. Em comunhão com *Oasis*, de Braido, o trabalho de Weffort incita a potência e a poética das forças invisíveis que estruturam e mobilizam o nosso mundo.

The laws of science teach us a pound of gold weighs as much as a pound of flour though if dropped from any undetermined height in their natural state one would reach bottom and one would fly away
—Nikki Giovanni, “The Laws of Motion”

Em outubro de 2025, os Estados Unidos anunciaram um pacote de resgate financeiro multibilionário para a Argentina. O Departamento do Tesouro dos EUA concordou em fornecer um currency swap de US\$ 20 bilhões — trocando dólares norte-americanos por pesos argentinos com o objetivo de fortalecer a economia fragilizada do país. Um empréstimo adicional de US\$ 20 bilhões (posteriormente reduzido para cerca de US\$ 5 bilhões) seria financiado por bancos privados e fundos soberanos. Com uma condição: o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, deixou claro que o apoio financeiro de seu país estava condicionado ao êxito do partido La Libertad Avanza (LLA), do presidente Javier Milei, nas eleições legislativas de meio de mandato da Argentina, em 26 de outubro. Chame isso de extorsão, de interferência eleitoral, de reafirmação colonial da hegemonia dos Estados Unidos—chame como quiser. O fato é que o LLA obteve uma vitória expressiva, surpreendendo até mesmo seus apoiadores mais fervorosos, com um triunfo esmagador de quase 41% dos votos.

A nova série de esculturas cinéticas de André Komatsu corporifica as assimetrias econômicas e a codependência precária entre a América Latina e os Estados Unidos. Em *Sem título* (31/10/2025) —criado, como sugere o subtítulo, simultaneamente ao desenrolar do acordo financeiro entre os Estados Unidos e a Argentina—Komatsu materializa décadas de inflação debilitante e endividamento crônico na terceira maior economia da América Latina. Na obra, o artista apresenta a taxa de câmbio vigente na data de sua produção: 1 USD equivalente a 1.438,90 ARS. Quatro moedas de 25 centavos de dólar e uma quantidade exponencial de centavos argentinos. As moedas se equilibram sobre trechos de arame farpado—um material desenvolvido em paralelo e que se tornou fundamental para a expansão do Oeste norte-americano ao longo das Grandes Planícies, demarcando áreas de conquista e assentamento de agricultores e criadores de gado. Um material que foi bilateralmente instrumentalizado para manter certos corpos do lado de fora e aprisionar outros do lado de dentro. Enquanto os centavos argentinos estão acorrentados às extremidades de um material hostil, possessivo e punitivo, os quarters norte-americanos pendem de uma corrente dourada, fazendo oscilar o pêndulo do poder econômico global. *Sem título* (31/10/2025), de Komatsu, mobiliza esse frágil equilíbrio geopolítico. A que custo?

Les géographies solennelles des limites humaines ...
—Paul Eluard, “*Les Yeux Fertiles*”

Público e privado. Exterior e interior. Opulência e austeridade. Utopia e heterotopia. Autonomia corporal e sujeição. O novo corpo de trabalho de Marcelo Cidade, *a repressão da representação*, colapsa essas dicotomias, ocupando o lugar de sua densa convergência. Cidade tece composições elegantes e simétricas de arabescos sobre grades de tecido montadas em chassis de madeira. Do ponto de vista formal, o artista se vale de motivos curvilíneos das tradições islâmica, adinkra, barroca e rococó da história da arte—transferências universais da natureza para a abstração. Conceitualmente, propõe uma crítica subversiva às ideias racistas e eugênicas expressas—tanto de modo implícito quanto explícito—pelo arquiteto e teórico austro-tchecoslovaco Adolf Loos em seu ensaio de 1908 “Ornament und Verbrechen [Ornamento e Crime]”.

Em *a repressão da representação* #2, laços pretos se dispõem sobre uma grade branca—um jogo de alto contraste entre figura e fundo. O suporte têxtil é uma juta de algodão cru, de textura áspera, e os desenhos curvos são compostos por abraçadeiras plásticas, fixadas por fios negros quase imperceptíveis. Há violência aqui, uma sugestão de aprisionamento. As abraçadeiras plásticas vêm sendo cada vez mais utilizadas como instrumentos de contenção por forças policiais e agentes de segurança em todo o mundo, especialmente em contextos de detenções em massa—notoriamente pelo U.S. Immigration and Customs Enforcement (ICE). Uma cartografia de contenção e deslocamento que, observada de cima, revela uma harmonia inquietante.

Como vem fazendo há mais de duas décadas, Cidade expõe as políticas do espaço e as contradições da ordem capitalista mundial. Ele propõe questões em aberto que começam a desfazer as certezas inscritas nas estruturas que moldam e governam nossas vidas. De que modo os sistemas de valor estético operam escolhas por nós, e como influenciam nossos vieses? Quais percursos e geografias escolhemos apagar, e quais decidimos deliberadamente ficcionalizar? Quais corpos e comportamentos “pertencem” a determinados lugares? De que maneiras nos beneficiamos do desempoderamento econômico e social de outros? Por meio de sua estrutura fractal, *a repressão da representação* 2, de Cidade, revela ordem e caos, visibilidade e opacidade, leveza e força, capturadas em um continuum mais complexo de coexistência interpolar.

For the soul is a wanderer with many hands and feet.
—Joy Harjo, “*A Map to the Next World*”

Tudo começou em 2024. Marilá Dardot foi convidada para uma residência artística de uma semana no El Ganzo, um hotel boutique de luxo em Los Cabos, Baja California Sur, na costa noroeste do México. Em seu primeiro dia ali, um garçom lhe perguntou: “¿Qué desea?” [“O que você deseja?”]. O que era uma pergunta de rotina tornou-se a inspiração para este corpo de trabalho multimídia, delicado e íntimo. Durante sua estadia

no El Ganzo, a artista convidou funcionários do hotel a escreverem anonimamente seus desejos. Essa performance participativa resultou em *Tenemos deseo aún [Ainda temos desejo]* (2024)—uma obra em vídeo na qual vemos suas respostas manuscritas. “Dois dias de descanso; mais empatia entre nós.” “Ter a clareza necessária para tomar as melhores decisões em qualquer circunstância.” “Ser tão bem-sucedido quanto os donos deste hotel.” O vídeo é exibido em um monitor vertical: no registro inferior, os desejos das pessoas; no superior, suas mãos em ação. Limpando, lavando, dobrando, organizando, reparando, regando plantas, dispondo fatias de fruta em um padrão decorativo sobre um prato. Os desejos estão presentes enquanto realizam seus trabalhos—sonhos, vontades, objetivos e prioridades silenciosamente guardados e cultivados no decorrer da tarefa cotidiana.

No ano seguinte, Dardot expandiu o projeto por ocasião de sua exposição inaugural com a Galeria Lume, em São Paulo, dando origem a uma série de seis polípticos fotográficos com o mesmo título, agora em português: *Ainda temos desejo* (2025). “O que você deseja?” Ela perguntou a funcionários de um hotel de luxo, a trabalhadores de entrega de alimentos e encomendas, a operários da construção civil (dos apartamentos de alto padrão em frente à galeria), a montadores da 36ª Bienal de São Paulo e a funcionários de uma gráfica de livros. Em *Ainda temos desejo* #5, o tríptico apresentado na exposição, vemos suas mãos erguendo paredes temporárias, operando máquinas, exibindo uma cartela de cores e entregando o almoço de alguém. Eles desejam compreensão; feriados coletivos em junho; paz, reciprocidade e reconhecimento.

Nossas mãos carregam histórias. A sujeira sob as unhas, os calos, as linhas e manchas que se multiplicam com o tempo. Pós e pigmentos, óleos e ingredientes que mancham as palmas, por mais que as lavemos. Os anéis que usamos—e os que não usamos. Manicures e cores de esmalte. Inchaços, retenção de líquidos, musculatura, veias.

A maneira como os ossos de nossos dedos e articulações se fossilizam em torno das formas que manipulamos repetidamente, calcificando os gestos que realizamos com frequência. A cor da nossa pele.

Ao lado do tríptico de Dardot, Fonte (2025), de Carlos Nunes, abriga memórias de desejos. O artista reimagina o antigo ritual de lançar moedas como oferendas votivas em corpos d’água. Na base de uma ampla bacia de alumínio, vemos uma dispersão de reais brasileiros. Aqui, porém, a água evaporou e as moedas desapareceram—restaram apenas os relevos afundados de seus valores monetários e as imagens inscritas no fundo da fonte sem água. Esse gesto de lançar moedas exterioriza nossos desejos e ancora seu destino às energias de um lugar, demonstrando que o mundo material é, como escreveu Katherine McKittrick, “imbuído de sensações e maneiras distintas de conhecer.”⁸

Desejos são aspirações, ativações da esperança direcionadas a uma causa. São coisas pelas quais trabalhamos, pelas quais nos empenhamos; elas nos dão energia e nos impulsionam adiante. Imaginar futuros: as pessoas que queremos ser, os ambientes em que desejamos existir, como queremos nos sentir, os anseios por aqueles que amamos. Os desejos nos falam sobre nós mesmos, nossos hábitos, as formas como somos julgados pelos outros, as escolhas que fazemos e aquelas que a sociedade faz por nós. No painel central de *Ainda temos desejo* #5, uma pessoa escreve, com caneta vermelha: “Desejo ser bem tratado, porque nei sempre nos somos: si tiver um banheiro, água, é bom e importante o reconhecido do nosso trabalho”

Juntas, as obras de Nunes e Dardot estendem a pergunta a nós — *o que você deseja?* Elas nos convidam a refletir sobre como podemos realizar os desejos dos outros e sobre como, juntos, podemos criar um futuro para além de nossos sonhos mais audaciosos.

se la forma scompare, la sua radice è eterna
—Mario Merz

Conhecido por expandir os limites da fotografia, do vídeo, da escultura, da arquitetura e da performance, o trabalho de Andrea Galvani amplia nossa percepção e compreensão da realidade — frequentemente incorporando pesquisas aprofundadas, metodologias científicas e colaborações interdisciplinares.

Como ecos que ressoam a partir de outra dimensão, a instalação sonora Resurrection I, de Galvani, emana de uma fonte invisível e reverbera por todo o jardim interno do Projeto Fidalga. Meticulosamente restaurada a partir de gravações de arquivo que remontam a 1907, Resurrection I reanima cantos e chamados de pássaros melancólicos e de beleza assombrosa, pertencentes a espécies que desapareceram da Terra. Sons silenciados pela extinção — um estado de ausência mais permanente que a morte — irradiam-se por esse microcosmo de mata atlântica, unificando a exposição entre as galerias em uma síntese transtemporal e multissensorial. Essa ressonância constitui uma ressurreição que se apoia no sentido da audição como nossa conexão primordial com o mundo exterior — o primeiro a se formar no ventre e o último a se extinguir quando partimos. Para além de uma elegia às aves extintas e a seus cantos silenciados, Resurrection I configura uma paisagem sonora de alerta. O trabalho de Galvani é um chamado à consciência e à ação — quem são os seres vivos e os ecossistemas em risco de desaparecimento, e o que podemos fazer para salvá-los? Resurrection I assume uma direção política, filosófica e existencial clara — uma meditação lúcida sobre a presença constituída pela ausência. O artista nos confere uma consciência visceral da extinção em massa e, com ela, a responsabilidade

*Just like moons and like suns,
With the certainty of tides,
Just like hopes springing high,
Still I'll rise.*
—Maya Angelou, “Still I Rise”

Lidia Lisbôa entrelaça saberes ancestrais com a consciência do corpo e imaginações de futuro. Sua prática exuberante e multimídia se estende por um continuum que atravessa o crochê, a escultura, o desenho, a instalação e a performance. O trabalho de Lisbôa cristaliza processos de transformação: frequentemente se desdobra como reconstruções sensíveis de memórias expansivas, transcendendo sua própria experiência de vida por meio de uma compreensão intuitiva do tempo como não linear e multidimensional. Lisbôa reconhece que nosso envolvimento crítico com o passado é, como escreveu Wilson Harris, “igualmente importante é o envolvimento com o presente, mesmo que o presente se torne um limiar para o futuro”.⁹

Em *To See the Earth at the End of the World*, Lisbôa apresenta a instalação monumental e site-specific *Reis e rainhas* (2023), reconfigurada especialmente para o Projeto Fidalga após ter sido apresentada originalmente em sua exposição individual *Têta* (2024), no Museu de Arte do Rio – MAR. Diante de um fundo magenta luminoso, *Reis e rainhas* levita no espaço. Composta por uma pequena cadeira de madeira e uma cascata de tule roxo-real e crochê, a obra constitui uma fusão entre matéria e imaginação. O crochê de Lisbôa percorre um mar de tule, em redes nodais nas quais fragmentos de tecido emergem e se dissolvem novamente nas tranças. Esse processo de remendo, de recuperação e de reintegração é o centro gravitacional de sua prática reinventiva — a cura como criação, um gesto que reverbera para além de nós.

Incorporamos o passado em nível molecular — ancestralidades são *(ber)stories* geneticamente codificadas, transmitidas como memórias profundas e aveludadas por nossas mães (e pelas mães delas). Um saber mitocondrial, mais antigo que a própria espécie humana. Lisbôa compreende que nossos corpos têm acesso a formas de conhecimento às quais a mente não alcança. Eles estão afinados com vozes que jamais ouviremos, com ritmos e respirações instintivas, como as marés do oceano, a mutação do rosto da lua, a linguagem das flores e das coisas silenciosas.

Para entrar na galeria, precisamos transpor o fluxo de matéria que é Reis e rainhas. Ao fazê-lo, tornamo-nos conscientes de nós mesmos, do espaço que ocupamos com nossos corpos, de nossos passos intencionais — uma percepção intensificada de nossa presença física relativa. A obra de Lisbôa, ao incentivar nossa circulação ao seu redor, ativa nosso ser como “portais humanos”. Entramos psicossomaticamente na performance.

*Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.*
—Ferreira Gullar, “Traduzir-se”

Nos (2025), de Carlos Nunes, é alegre, experimental, coletiva e participativa — uma

performance-instalação com nove esculturas montadas nas paredes, articulando o perímetro oposto da Sala Aquário do Projeto Fidalga e equilibrando a presença de *Reis e rainhas*, de Lisboa. Ao mesmo tempo lúdica e ambígua, *Nos* toma forma em espessas camadas de papel com recortes abstratos e biomórficos que remetem às formas fluidas e orgânicas evocadas por Henri Matisse. As obras são suspensas em suportes sutis de madeira, ligeiramente afastadas da parede, enfatizando sua tridimensionalidade e a dualidade volume–vazio por meio do jogo mutável entre luz e sombra.

Para produzir *Nos*, o artista trabalhou com papéis comuns, funcionais — do tipo usado em papelarias para confeccionar envelopes, em açougues para embalar cortes frescos de carne, ou por vendedores ambulantes para as frutas e flores vendidas em suas bancas. Nunes utiliza uma gama de cores: amarelo-alaranjado intenso como a polpa madura da manga; rosa empoeirado como rosas ou peônias ao entardecer; cinza neutro de superfície texturizada; branco osso; amarelo mostarda; marrom canela. Ele cola as folhas de papel com carboximetilcelulose (CMC), um adesivo líquido de origem vegetal feito a partir da polpa da madeira—o mesmo material do papel. Matéria usada para se sustentar a si mesma e, ao fazê-lo, tornar-se algo inteiramente outro. Ao longo das últimas décadas, Nunes observa o mundo e vê o potencial infinito de combinar e transformar coisas, como descreveu Jacopo Crivelli Visconti, “num jogo, aparentemente inesgotável, de possibilidades escultóricas”.¹⁰

Não se trata apenas de objetos a serem contemplados. São máscaras. Foram feitas para ser retiradas das paredes, ativadas e compartilhadas. *Nos* é uma obra viva, mutável, recíproca. Faz parte do poderoso legado da performance no Movimento Neoconcreto brasileiro, descendente de trabalhos como os *Parangolés* (1964–1980), de Hélio Oiticica, *Divisor* (1968), de Lygia Pape, e *Estruturas vivas* (1969), de Lygia Clark. Como seus predecessores, *Nos* apresenta uma crítica sistemática contundente contra a alienação e a marginalização. “Usamos a máscara que sorri e mente”, escreveu o poeta e romancista afro-americano Paul Laurence Dunbar. “Ela esconde nossas faces e sombreia nossos olhos.” Quais são as máscaras que usamos para navegar o mundo, e como impomos máscaras aos outros? De que modo o mascaramento reforça e perpetua sistemas de violência e opressão? Com esta obra, Nunes convoca políticas mais profundas das corporalidades experienciais, do estar junto em novas relações intersubjetivas.

³ Ibid

⁴ Natalie Diaz, “The First Water is the Body”

⁵ Krista Tippett, “Hope Portal, Episode 1” On Being with Krista Tippett, 29 May 2025 (<https://onbeing.org/programs/krista-tippett-hope-portal-episode-1/>).

⁶ Elenice Lourenço, Elidayana Alexandrino, Gabriela Gotoda, and Stephanie Guarido, texto curatorial para “Entre colapsos e encantamentos” na Galeria Reocupa | Ocupação 9 de Julho, São Paulo, 31 August - 30 November 2025.

⁷ Etel Adnan, “Seasons”

⁸ Katherine McKittrick, “Introduction: Geographic Stories,” em *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006), ix.

⁹ Wilson Harris, “Judgement and Dream” in *The Radical Imagination: Lectures and Talks*, (Liège, Belgium: Liège Language and Literature, Université de Liège, 1992), 18.

¹⁰ Jacopo Crivelli Visconti, *Carlos Nunes*, (São Paulo: Galeria Raquel Arnaud).

¹ Henry Beston, *The Outermost House*, 1928

² David Joz Villaverde, “Decomposition: An Interview with Fred Moten,” (<https://sites.lsa.umich.edu/mqr/2024/03/decomposition-an-interview-with-fred-moten/>)

Agradeço a Fabiana Lopes, amiga querida, que compartilhou esta entrevista comigo quando lhe contei o título da exposição durante uma visita guiada na noite de abertura. Ela se lembrou da referência de Moten à poesia de Roberson.



André Komatsu, Sem título (31/10/2025), 2025.

Moedas dos Estados Unidos e da Argentina, arame farpado, arame de aço, cabo de aço, grampo de alumínio e correntes de latão, Aprox. 70 x 70 x 70 cm.

André Komatsu, Untitled (31/10/2025), 2025.

United States and Argentine coins, barbed wire, steel wire, steel cable, aluminum clamp, and brass chains. Approx. 70 × 70 × 70 cm.



Andrea Galvani, Study on Resurrection [Po'ouli], 2024



Carlos Nunes, Fonte, 2025
Tigela de alumínio sobre base de madeira. 51 x 51 x 51 cm.
Carlos Nunes, Fountain, 2025.
Aluminum bowl on wooden base. 51 × 51 × 51 cm.



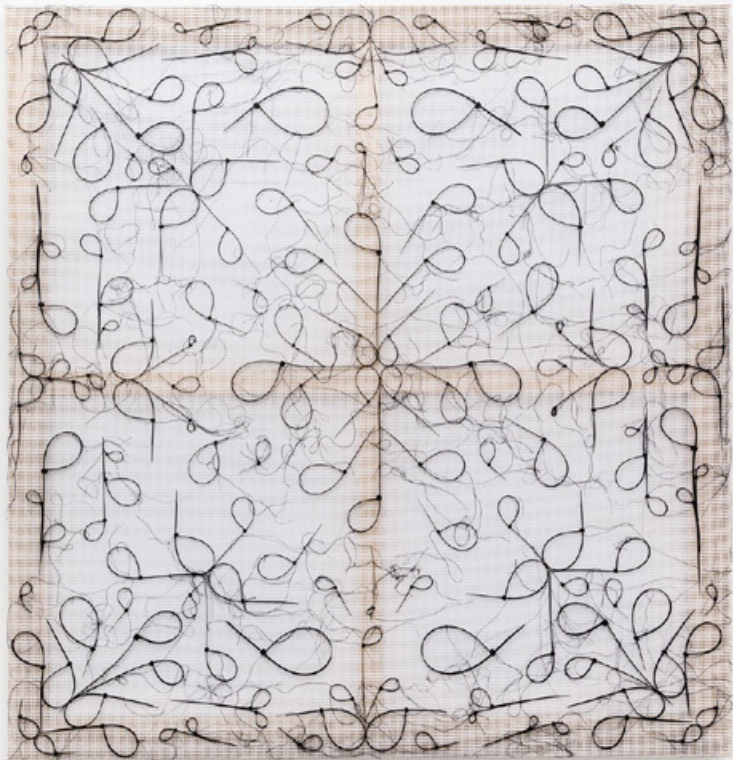
Carlos Nunes, Nós, 2025, Instalação e performance interativa com máscaras de papel, suportes de madeira e ímãs. Dimensões variáveis.
Carlos Nunes, Knots, 2025, Installation and interactive performance with paper masks, wooden mounts, and magnets. Variable dimensions.



Lidia Lisbôa, Reis e rainhas, 2023

Cadeira de madeira, tule e crochê. 55 × 50 × 350 cm. Cortesia da artista
Lidia Lisbôa, Kings and Queens, 2023.

Wooden chair, tulle, and crochet. 55 × 50 × 350 cm. Courtesy of the artist.



Marcelo Cidade, the repression of representation 2, 2025.

Plastic seals, sewing thread, raw coarse cotton canvas, and wooden stretcher. 130 × 125 × 4 cm.

Marcelo Cidade, the repression of representation 2, 2025.

Plastic seals, sewing thread, raw coarse cotton canvas, and wooden stretcher. 130 × 125 × 4 cm.



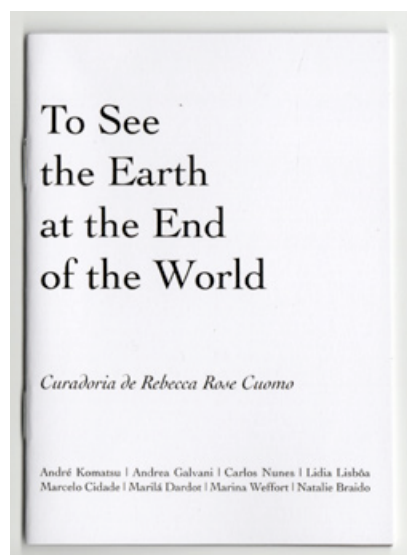
Marilá Dardot, Ainda temos desejo #5, 2025, Tríptico fotográfico impresso em papel de algodão, Hahnemühle 308 g, com molduras, 121 × 131 × 3 cm.
 Marilá Dardot, We Still Have Desire #5, 2025. Photographic triptych printed on cotton paper, Hahnemühle 308 g, with frames. 121 × 131 × 3 cm.



Marina Weffort, Sem título, 2025, Tecido e alfinetes, 45 x 42 x 2.5 cm
Untitled, 2025, Fabric and pins, 45 x 42 x 2.5 cm



Natalie Braidó, Oasis, 2021. Espuma floral "oasis" e umidificador
30 x 30 x 40 cm
Oasis, 2021, Floral foam ("Oasis") and humidifier
30 x 30 x 40 cm



Publicação especialmente realizada pela curadora Rebecca Rose Cuomo, durante a Residência Paulo Reis.
Publication specially created by the curator Rebecca Rose Cuomo, during the Paulo Reis Residency.



REBECCA ROSE CUOMO

Nova York, EUA, 1990
vive e trabalha em Nova York, EUA

Rebecca Rose Cuomo é curadora independente, escritora, consultora e produtora com base em Nova York. É mestre em História da Arte pelo Institute of Fine Arts da New York University, onde apresentou sua tese sobre performance contemporânea de mulheres brasileiras negras (“Matéria Negra: Notas sobre Ser e Tornar-se / Mulheres Negras e o Brasil”).

Ao longo da última década, Rebecca colaborou de perto com artistas para pesquisar, desenvolver, produzir e apresentar exposições e performances ambiciosas em instituições e galerias de todo o mundo. Ela idealizou e colaborou em projetos curatoriais no El Museo del Barrio, Nova York; Frieze London; ArtBasel Miami Beach; ARCOmadrid; Fabienne Levy, Lausanne; Mattatoio Roma; Lacasapark Artist Residency, Nova York; e Galería CURRO, Guadalajara; entre outros. Mais recentemente, coordenou “Andrea Galvani: The Void Migrates to the Surface”, uma instalação imersiva de vídeo e som multicanal apresentada no Fotografiska Shanghai (2025–2026).

A residência de Rebecca Rose Cuomo no Ateliê Fidalga, em São Paulo, é dedicada à pesquisa e ao desenvolvimento de seu projeto curatorial de longo prazo “To See the Earth at the End of the World”, inspirado na coletânea de poemas de mesmo nome de Ed Roberson. O trabalho de Rebecca reflete sobre como artistas imaginam futuros e constroem novos mundos neste momento de virada histórica. Ela investiga conexões e tensões entre sistemas criados pelo homem no contexto de transformação e renovação ecológica e geológica. Ao final de sua residência, Rebecca apresentará os resultados de sua pesquisa em uma exposição que ocupará as galerias do Ateliê Fidalga.

New York, USA, 1990
lives and works in New York, USA

Rebecca Rose Cuomo is an independent curator, writer, consultant and producer based in New York. She holds a Masters of Arts degree in Art History from the Institute of Fine Arts at New York University, where she presented her thesis on contemporary performance art by Brazilian women of African descent (“Black Matter: Notes on Being and Becoming / Black Women and Brazil”). For the past decade, Rebecca has closely collaborated with artists to research, develop, produce and present ambitious exhibitions and performances at institutions and galleries globally. She has generated and assisted curatorial projects at El Museo del Barrio, New York; Frieze London; ArtBasel Miami Beach; ARCOmadrid; Fabienne Levy, Lausanne; Mattatoio Roma; Lacasapark Artist Residency, New York; and Galería CURRO, Guadalajara; among others. Most recently, she facilitated “Andrea Galvani: The Void Migrates to the Surface”, an immersive multichannel video and sound installation at Fotografiska Shanghai (2025–2026).

Rebecca Rose Cuomo’s residency at Ateliê Fidalga in São Paulo is dedicated to researching and developing her long-term curatorial project “To See the Earth at the End of the World”, inspired by Ed Roberson’s similarly-titled poetry collection. Rebecca’s work reflects on how artists imagine futures and build new worlds at this sea-change moment in time. She explores connections and tensions between man-made systems in the context of ecological, geological transformation and renewal. Towards the end of her residency, Rebecca will present the results of her research in a show spanning the galleries at Ateliê Fidalga.

ATELIÊ FIDALGA:

Organizadores [Organizers]:

Albano Afonso e Sandra Cinto

Equipe Ateliê Fidalga [Ateliê Fidalga Team]:

Felipe Souto Ferreira, Joaldo Ferreira Santana, Márcia dos Santos Jesus, Neusa D. S. Ribeiro, Wilian de Souza

Fotos [photos]: Albano Afonso

O Projeto Fidalga é um espaço sem fins lucrativos para exposições, site specifics e apresentação de produções experimentais e em processo, realizados durante a Residência Paulo Reis.

Projeto Fidalga is a non profit space for temporary exhibitions, site specifics and presentation of experimental productions in process, made during the Paulo Reis Residency.