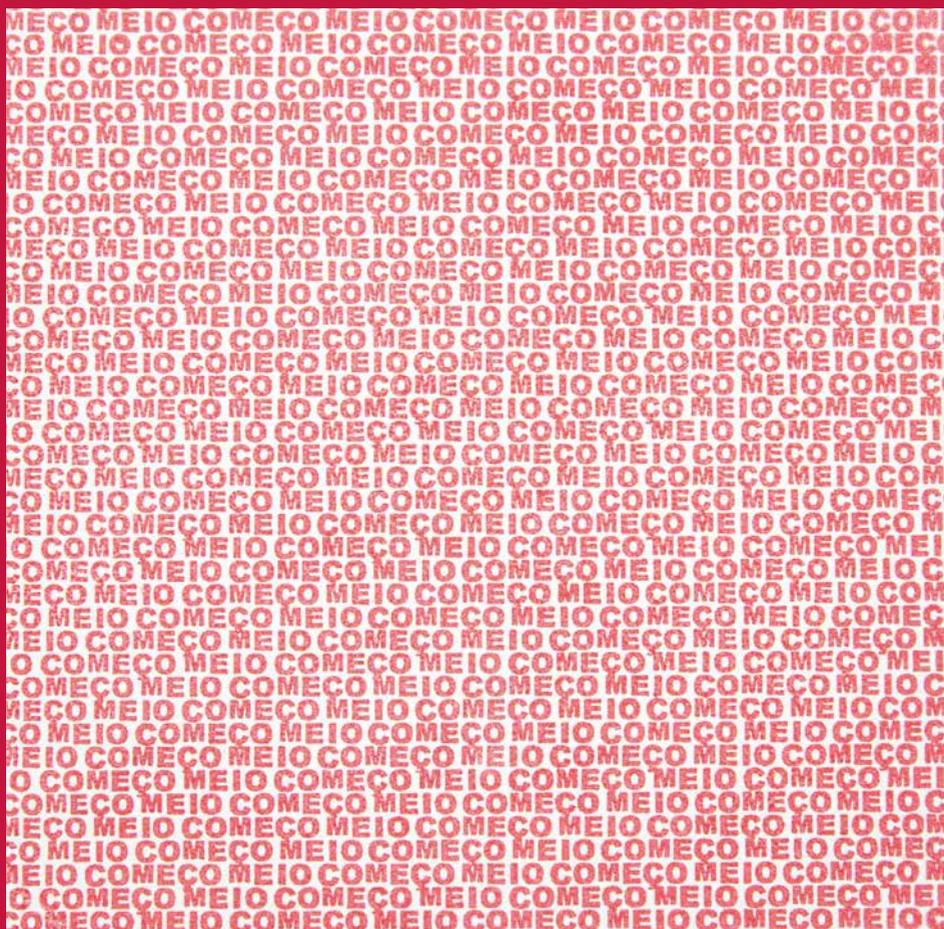


CINTHIA MARCELLE

começo, meio, começo



EXPOSIÇÃO EXHIBITION

A exposição é produzida pela Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, tem curadoria de Inês Grosso, curadora-chefe do Museu de Serralves e coordenação de Filipa Loureiro, coordenadora das exposições temporárias do Museu de Serralves.

O título *começo, meio, começo* é uma expressão de Antônio Bispo dos Santos.

This exhibition is Produced by the Serralves Foundation — Museum of Contemporary Art, the exhibition has been curated by Inês Grosso, curator-in-chief of the Museum and coordinated by Filipa Loureiro coordinator of the temporary exhibitions of the Serralves Museum.

The title *começo, meio, começo* [beginning, middle, beginning] is an expression of Antônio Bispo dos Santos.

Arquitetura e desenho de exposição
Architecture and exhibition design
Autoria Authored by vão (Anna Juni, Enk te Winkel, Gustavo Delonero)

Engenharia, Programação Criativa,
Desenvolvimento de Arquitetura de
Hardware, Softwares e integração de
todo o sistema Engineering, Creative
Programming, Hardware Architecture
Development, Software and System-Wide
Integration Adriano Ferrari

Implementação do projecto Project
implementation Renato Branco

Desenho de som Sound Design
Bruno Vasconcelos

AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGEMENTS

A toda a equipa que esteve envolvida nesse processo assim como To the entire team that was involved in this process as well as Ana Raylander Mártis dos Anjos, Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), Ava Miranda Mata Machado, Edison Silva Neto, Galeria Luisa Strina, Galeria Sprovieri, Gilberto Gil, João Gabriel Riveres, Joseph Kebara Rodrigues Siqueira, Kiki Mazzucchelli, Lânia Mara, Mãe Cristiane Natachi Oşundayó, Marcelo Cernuschi Agulha (Esteio Produções), Mauro Restiffe, Neusa Lopes dos Santos, Omo Afefe, Pai Uran de Oxossi, Rebeca Carapiá. Laroyê! Exú é Mojubá!

SOBRE A ARTISTA

Cynthia Marcelle, uma das vozes mais singulares da arte contemporânea brasileira, integra a geração que se afirmou no Brasil após a ditadura militar (1964–1985), no momento em que o país, em transição democrática, se reabria ao diálogo cultural com o mundo. Esta foi uma geração¹ que herdou as experiências das vanguardas da segunda metade do século XX e, ainda que não tenha vivido diretamente o tempo da censura aberta, da palavra proibida² ou da repressão a práticas artísticas e corpos dissidentes — realidades que, sob outras formas, persistem ainda hoje —, formou-se no rescaldo dessa história. O pensamento e a prática de Marcelle situam-se nesse interstício entre a memória desse passado e as lutas do presente — da justiça social às crises ambientais e laborais, da instabilidade económica à persistência das estruturas coloniais. É desse lugar que a sua obra se afirma,

1. É também a geração que assinalou uma viragem na Bolsa Pampulha, um dos programas pioneiros de residências artísticas no Brasil. Criado a partir do Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (1937) e reformulado em 2003, o programa consolidou-se como principal iniciativa do Museu de Arte da Pampulha, afirmando-o como espaço de formação, pesquisa e experimentação em arte contemporânea. Enquanto política pública, deu visibilidade a artistas que hoje ocupam lugar central nas artes visuais do país — entre eles, Cynthia Marcelle.

2. No III Festival Internacional da Canção (1968), no Rio de Janeiro, Caetano Veloso apresentou a canção *É proibido proibir*, inspirada em maio de 68. Vaidado pelo público estudantil, respondeu com um discurso contra a censura da ditadura e o conservadorismo da própria esquerda.

refletindo, tanto nas escolhas formais como no seu compromisso social e político, o Brasil contemporâneo. E talvez seja precisamente aí que resida um dos aspetos mais fascinantes do seu trabalho, reconhecível desde os primeiros vídeos realizados em Belo Horizonte, a sua cidade natal: o facto da sua prática estar profundamente enraizada no lugar de onde fala, num contexto marcado por continuidades e ruturas, cuja complexidade é a própria substância da sua obra.

Ao longo de mais de duas décadas, Cynthia Marcelle tem vindo a questionar os sistemas — visíveis e invisíveis — que regulam a vida coletiva no Brasil: das rotinas de trabalho aos mecanismos de poder, das convenções sociais às normas institucionais. Recordemos *Confronto* (2005), onde artistas de rua interrompem o trânsito com os seus malabares; *A família em desordem* (2018), que expõe a fragilidade das estruturas ao apresentar, em sequência, uma disposição meticulosa de objetos seguida pelo seu completo desarranjo; ou ainda de *Educação pela pedra* (2016), que parte da ordem geométrica de blocos de cimento para expor a fragilidade e a violência das estruturas disciplinares; ou *Chão de caça* e o vídeo *Nau/Now*³, em coautoria com Tiago Mata Machado, no projeto que representou o Brasil na 57.^a Bienal de Veneza

3. O vídeo mostra um grupo de homens prestes a organizar uma fuga ou um protesto coletivo. A cena remete para décadas de rebeliões em prisões de diferentes partes do mundo, de Banguecoque a Glasgow, de Milão ao Sri Lanka e a Sydney, mas também nas penitenciárias brasileiras.

(2017), onde a prisão surge como metáfora dos sistemas de disciplina e controlo, mostrando como, mesmo em contextos de clausura, podem surgir movimentos de resistência e rebelião. Cada um destes trabalhos mostra, a seu modo, como regras urbanas, sociais e institucionais podem ser expostas, questionadas e reorganizadas. O Brasil precisa de artistas como Marcelle: artistas que revelam fissuras e contradições, que desvelam o país pelas suas costuras, que o olham de dentro e expõem aquilo que se esconde nas margens e nos bastidores do quotidiano.

Sem hierarquias formais nem categorias rígidas, Marcelle transita entre meios e suportes diversos — do vídeo à performance, da instalação a intervenções espaciais—, sempre aberta à experimentação e atenta ao modo como elementos triviais podem adquirir valor plástico, mas também simbólico e político. As suas obras, de grande escala ou pequena dimensão, envolvendo ou não a colaboração com técnicos, operários, outros autores ou o próprio público, nascem muitas vezes do singelo, do quotidiano, daquilo que passa despercebido ou daquilo que preferimos não ver. É inevitável lembrar aqui o legado da arte brasileira e latino-americana, ao qual Marcelle dá continuidade crítica, retomando a tradição da improvisação, do uso de materiais comuns e da reinvenção das relações formais entre arte, corpo e espaço. No cerne da sua prática convivem forças opostas — ordem e caos, disciplina e improviso, gesto individual e ação coletiva —, não apenas em tensão, mas como campo fértil onde se exploram novas possibilidades para

além do binário, assegurando ao seu trabalho relevância no debate artístico global. As suas instalações e filmes partem de ações simples, microficcões quase rotineiras, que se ampliam através da repetição, da acumulação e pela participação coletiva e partilhada. O espaço expositivo — muitas vezes um espaço urbano ou outros contextos marcados por alguma fricção, por conflitos e desigualdades — transforma-se em cena; os corpos tornam-se performers; o público, cúmplice. Há uma lógica quase coreográfica no modo como os vários elementos se organizam — ou se desarranjam — num equilíbrio sempre instável entre ordem e colapso.

Cinthia Marcelle é uma artista livre, que não se submete às expectativas do meio. Essa liberdade é, em si mesma, uma posição política. Ser mulher, artista e racializada no Brasil significa, ainda hoje, enfrentar um acesso limitado a espaços públicos e institucionais — sobretudo no campo artístico, atravessado por desigualdades estruturais que não são apenas sociais, mas também económicas e geográficas, revelando diariamente as assimetrias entre os lugares de onde se fala e produz. Por tudo isto faz sentido que a sua primeira exposição individual em Portugal aconteça em Serralves; uma instituição que tem cultivado um diálogo crítico e continuado com a arte brasileira — lembremos as exposições de Fernanda Gomes (2006), Cildo Meireles (2013), José Leonilson (2022) ou Rivane Neuenschwander (2022) — e que, na sua programação principal e paralela, tem procurado trazer a debate muitas das questões que permeiam a obra de Marcelle.

CINTHIA MARCELLE

começo, meio, começo

começo, meio, começo, uma instalação concebida para a sala central do Museu de Serralves, assinala a primeira apresentação individual de Cinthia Marcelle em Portugal. O projeto convoca o pensamento de Antônio Bispo dos Santos (popularmente conhecido como Nêgo Bispo) — poeta, filósofo, professor e ativista quilombola nascido no Piauí, figura central na defesa dos territórios e das epistemologias afrodescendentes no Brasil — e a sua conceção de tempo não linear, feita de regresso e permanência.

À entrada da sala, uma cortina de veludo vermelho obriga a deter o passo. Do interior chega um som metálico e abafado, repetido de forma intermitente como um eco contido. A cortina, de grandes dimensões, sugere uma antecâmara ritual, marcando a transição entre o espaço funcional do museu e um outro ambiente. Ao transpô-la, mergulhamos na escuridão. Os olhos demoram a adaptar-se e, por instantes, tudo suspende. A atenção muda de registo: o corpo desperta, a respiração pesa, cada passo torna-se audível. Lá fora, o museu mantém as suas rotinas — visitantes que entram e saem, famílias reunidas no átrio, grupos que aguardam o início das visitas guiadas.

À medida que avançamos pelo espaço, sentimos uma descida, como se fôssemos conduzidos a um subterrâneo, a caverna escondida no espaço e no tempo. Tudo acontece rente ao chão, que assume aqui o papel de protagonista. Ao fundo, dezenas de lâmpadas vermelhas acendem e

apagam em sequências alternadas, segundo a segundo, sem que se revele uma lógica evidente. Não há narrativa, apenas pulsação. A luz respira, e com ela o edifício — num ritmo próprio, simultaneamente maquínico e orgânico, entre a lógica programada da tecnologia e a memória de forças ancestrais.

Quando o olhar se habitua ao ambiente imersivo, o som regressa — o mesmo que antes se insinuava como chamamento. Na verdade, são vários sons, enigmáticos, cruzando-se numa composição irregular, tão inquietante quanto o clarão de um relâmpago que, a intervalos, cega⁴ e provoca sobressalto. Entre eles, distingue-se o agogô, a oscilar entre timbres graves e agudos. É então que o vermelho invade o espaço, tingindo paredes, corpos e ar.

É quase inevitável recordar os penetráveis de Hélio Oiticica, em particular o *Penetrável Filtro* (1972), onde a experiência cromática se conclua com a ingestão da cor, através de um copo de sumo de laranja oferecido aos visitantes no final do percurso; ou ainda

4. Recordo aqui *Cura* (2017), de Julião Sarmento, apresentada na Anozero – Bial de Arte Contemporânea de Coimbra, no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova. A instalação conduzia o visitante por um corredor que desembocava numa série de refletores de luz dirigidos a uma tela branca, cegando a visão. Num breve texto que escrevi então, perguntava: «Será a cura a luz que também cega? Estamos todos *completely lost and already blind*? Será que a arte cura?» — questões que remetem para noções de redenção, salvação, libertação, catarse. No caso de Marcelle, contudo, talvez não se trate de cura, mas de um apelo a sair da cegueira. Continuaremos todos *completely lost and already blind*?

as ações de Ana Mendieta⁵, que fez do vermelho uma matéria vital — sangue, terra, fogo — associada à espiritualidade e à memória ritual. Em Marcelle, o vermelho é também matéria sensorial e política: evoca sangue, justiça, lava e fertilidade; e, no universo do Candomblé, remete para Exu e Xangô, entidades ligadas à abertura de caminhos e à justiça⁶.

A caminho da saída, deparamo-nos com uma estrutura circular acima da porta, lembrando os relógios das estações de comboio europeias ou de outros espaços marcados pelo movimento cotidiano. Não tem números nem mecanismo, apenas uma luz acesa que projeta sombras fixas sobre o fundo branco, vestígios de horas imóveis. Num ambiente regido pelo ritmo e pela repetição das luzes e do som, esta ausência de movimento cria um

5. São duas artistas com práticas distintas, mas com trajetórias marcadas pela não branquitude, pela experiência da colonização e pela condição de margem face ao centro — um ponto de afinidade crítica a partir do qual ambas interrogam as visões hegemônicas do Ocidente.

6. Exu é um orixá do panteão iorubá, presente no Candomblé e na Umbanda, associado à comunicação, ao movimento e à abertura de caminhos. Um dos provérbios populares ligados a Exu, e que a artista também associa a este projeto — “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só lançou hoje” — funciona como metáfora de uma conceção do tempo em que passado, presente e futuro se imbricam. Em vez de linear, o tempo de Exu é circular, descontínuo e simultâneo; um tempo retroativo, que escapa à lógica ocidental e colonial e em que causa e efeito podem inverter-se.

paradoxo — o tempo parece suspenso⁷. Compreendemos então que as lâmpadas dispersas no chão são, na realidade, as frações dos segundos, que aqui estão deslocados da sua função de ordenar e regular. Um gesto de subversão em relação à lógica estrita de um tempo linear e de abertura a uma pluralidade de ritmos descontínuos e coexistentes, em consonância com o pensamento de Nêgo Bispo.

Para Nêgo Bispo, o tempo não é linear⁸, mas feito de regressos e repetições que diluem as ideias e experiências de território, ancestralidade e existência. Ao questionar a cronologia instituída pela colonização e pelo capitalismo, defende uma visão contracolonial

7. Ainda que em contextos diversos, obras de distintos artistas, em diferentes décadas, têm proposto outras formas de pensar o tempo. Veja-se, por exemplo, *Um dia como outro qualquer* (2008), de Rivane Neuenschwander, ou *À meia-noite é também o meio-dia* (2004), de Marilá Dardot, ambas questionando a linearidade cronológica. Ou projetos como os de On Kawara, que marcou a passagem dos dias em séries de pinturas e telegramas, e de Felix Gonzalez-Torres, que colocou em diálogo relógios sincronizados, sugerindo simultaneamente sincronia, desencontro e finitude. Cada um destes trabalhos expõe, à sua maneira, a aparente neutralidade do tempo.

8. A ideia de uma temporalidade circular e plural aproxima-se, noutro registo, de críticas formuladas por outros filósofos e críticos culturais como Walter Benjamin ou Jacques Derrida. O primeiro, ao introduzir a noção de *tempo-agora*, rompe com a continuidade homogênea da história; o segundo, ao desenvolver o conceito de *différance*, questiona a ideia de um presente indivisível e linear. Embora oriundas de tradições distintas, ambas as abordagens convergem na vontade de desestabilizar o tempo único da modernidade ocidental e de abrir caminho a outras temporalidades.

que procura preservar modos de vida ameaçados pelo apagamento. A crítica estende-se ao monoteísmo — sobretudo ao cristianismo colonial — que institui categorias religiosas, morais e políticas subordinando outras cosmologias. Nessa perspectiva, quilombos e comunidades indígenas surgem como espaços de pluralidade, onde forças da natureza, entidades e ancestrais coexistem sem hierarquia. O tempo linear revela-se, assim, na sua dimensão política: um instrumento de colonização e, mais tarde, do capitalismo, que reduz a experiência a calendários, prazos e metas. Contra essa lógica, Bispo propõe uma temporalidade de regressos e confluências, em que os “saberes orgânicos”, enraizados na experiência e na ancestralidade, desafiam o “saber sintético” da modernidade colonial.

Nesta linha de pensamento, este trabalho inscreve-se como crítica à linearidade e ao pensamento único que ecoam no próprio campo da arte, onde persistem hierarquias linguísticas, temporais e culturais que determinam o que se legitima e o que permanece invisível. São noções fundamentais, aprendizagens necessárias para quem, como tantos de nós, foi formado num pensamento eurocêntrico e colonial, que instituiu a supremacia da visão branca e relegou a pluralidade de outros saberes para a margem — um pensamento que, muitas vezes sem nos darmos conta, continua entranhado nas nossas genealogias e nas formas como aprendemos a ver e a ordenar o mundo.

começo, meio, começo propõe uma experiência espacial e sensorial, mas também de liberdade, que envolve

o corpo no espaço e desperta os sentidos mais basais, numa vivência que se deseja transformadora. Ao sair, não regressamos ao ponto de partida, mas a um novo começo. A percepção do espaço, do corpo e do tempo foi alterada; como se a obra não terminasse na sala e continuasse a reverberar em nós, durante dias, como o som do agogô.

Talvez por isso a artista tenha decidido expandir a obra para além do museu, infiltrando-a na cidade. Sessenta pedras de basalto⁹ — conhecidas no Brasil como “pedras portuguesas”, que revestem as calçadas de tantas cidades — foram numeradas de 0 a 59 e pintadas com tinta de pau-brasil, um dos primeiros recursos naturais explorados pelos colonizadores portugueses. Distribuídas em pontos simbólicos — sedes de associações de imigrantes, coletivos LGBTQI+, institutos negros, becos e praças secundárias. Lugares historicamente periféricos ou silenciados, onde as pedras surgem como presenças quase camufladas, integradas na azáfama e no ruído do quotidiano, mas carregadas de história e ressonância crítica.

Cada pedra é uma extensão da intervenção da artista, ramificações de um corpo que tem o seu núcleo

9. Não é a primeira vez que a artista recorre a pedras de basalto. Recorde-se a performance *Na Batalha de Maria* (2003), em que Marcelle se coloca na posição simbólica de Maria Madalena — a primeira a testemunhar a Ressurreição de Cristo e que, segundo a tradição bíblica, teria sido apedrejada por adultério se não tivesse sido salva por Jesus.

palpitante no interior de Serralves. O que vibra na sala repercute no espaço urbano, e a cidade torna-se, por sua vez, parte da obra. O museu, para além dos seus códigos e hierarquias, dá lugar a uma outra experiência quando a obra se infiltra no espaço público: a cidade, território partilhado e em disputa, onde diferentes tempos e vozes coexistem. Ali, o tempo acelera-se, guiado pelas urgências do quotidiano; ao espalhar as pedras, Marcelle introduz uma pausa nesse fluxo, sugerindo outra forma de habitar o comum.

O calendário, o relógio e os prazos não são meros instrumentos de organização: carregam a herança colonial do controlo normativo, da hierarquia e da exploração. A instalação de Marcelle de certa forma convoca essa memória, mas abre-a a múltiplas temporalidades — das máquinas, dos ancestrais, do corpo e da cidade — coexistências que escapam à ordem única da cronologia linear.

Transformando radicalmente a sala central de Serralves, a artista retira-lhe a função habitual e quebra a ortogonalidade e a ordem modernista da arquitetura do museu. Num mundo dominado pela velocidade, pelo extrativismo e pela obsolescência programada, *começo, meio, começo* suspende o automatismo dos fluxos para ensaiar outras possibilidades de movimento, mais lentas, circulares e regenerativas. Afirmo um tempo de cuidado e de recomeço, em que a repetição não se esgota, mas renova o que importa manter vivo; cada ciclo de som e luz recomeça sem conclusão, abrindo espaço a outros inícios. O projeto desafia-nos a rever o que

tomamos como garantido — a linearidade do tempo, a ordem das coisas, o modo como habitamos o mundo — e convida a pensar a contemporaneidade a partir de uma outra lógica, descolonizada, plural e capaz de renovar o que herdamos do passado. Esse é, afinal, o papel de um museu hoje – reativar imaginários, propor outras formas de estar no mundo e pensar o presente.

Inês Grosso

ABOUT THE ARTIST

Cinthia Marcelle, one of the most unique voices in contemporary Brazilian art, is part of a generation that emerged in Brazil following the military dictatorship (1964–1985), at a moment when the country, undergoing its transition to a democracy, was once again opening up to a cultural dialogue with the world. This was a generation¹ which was heir to late-twentieth-century avant-garde experimentation, and while it may not have had to endure firsthand a climate of utter censorship, the forbidding of free speech² or the repression of artistic practices or dissident bodies — which, in point of fact, persist today, albeit in other forms — it took shape in the aftermath of this period. Marcelle's thinking and practice occupy the interstitial space between the memory of this past and the struggles of the present — from social justice to environmental and employment crises, economic instability to the

1. This very same generation was witness to a sea change at Bolsa Pampulha, one of the pioneering art residency programmes in Brazil. Created in the wake of the National Art Salon of the Municipal Prefecture of Belo Horizonte (1937), reformulated in 2003, the programme established itself as the flagship initiative of the Pampulha Art Museum, making its name as a space for academic learning, research and experimentation in contemporary art. As public policy, it granted visibility to artists which nowadays are at the forefront of the visual arts in the country — among them, Cinthia Marcelle.

2. At Rio de Janeiro's *III Festival Internacional da Canção* song festival (1968), Caetano Veloso took to the stage with the song *É proibido proibir* (Forbidden to Forbid), inspired by the events of May 68. When booed by the student audience, he gave a speech against dictatorial censorship and the left's own conservative streak. da própria esquerda.

tenaciousness of colonial frameworks. It is here at this crosspoint that her work has made its mark, reflecting the Brazil of today, as much in terms of form as in her social and political affiliations. And it is perhaps exactly there that one of the most fascinating aspects of her body of work has manifested itself, recognisable from the very first videos she made in the city of Belo Horizonte, her birthplace: this was a practice profoundly rooted in the place from where she speaks, against a backdrop defined by its continuities and schisms, of a complexity that is at the very heart of her work.

Over more than two decades, Cinthia Marcelle has taken issue with the systems — both visible and invisible — which dictate collective life in Brazil: from work routines to the mechanisms of power, social convention to institutional norms. A case in point would be *Confronto / Confrontation* (2005), where street artists stop the traffic with their hi-jinks; *A família em desordem / The Family in Disorder* (2018), which exposes structural fragilities by presenting, in sequence, a series of meticulously-arranged objects then shown in utter disarray; also *Educação pela pedra / Education by Stone* (2016), which uses the geometric order of cement blocks to lay bare the fragility and violence of our disciplinary frameworks; or *Chão de caça / Hunting Ground* and the video *Nau/Now*,³ a collaboration with Tiago

3. The video shows a group of men on the verge of organising either an escape or a collective protest. The scene recalls decades of prison uprisings across different parts of the world — from Bangkok to Glasgow, from Milan to Sri Lanka and Sydney, and in Brazilian penitentiaries as well.

Mata Machado, which was chosen to represent Brazil at the 57th Venice Biennale (2017), in which the prison serves as a choreographic metaphor for the disciplinary and control systems in place, revealing how rebellions and resistance movements can arise, even in such oppressive contexts. Each of these works shows, in its own way, how urban, social, and institutional mandates can be exposed, questioned and reordered. Brazil needs artists of the likes of Marcelle: artists who reveal the cracks and contradictions, who unpick the country at its seams, who peer within and reveal what hides in the margins and backlots of the everyday.

Without adhering to strict categories or formalist hierarchies, Marcelle alternates between mediums and materials — from video to performance, installation to interventions within a space — in a constant spirit of experimentation and openness to how trivial elements can acquire an aesthetic intensity that is also symbolic and political. Her works, whether on a large or more humble scale, requiring or not the input of technicians, working staff, other artists or the public itself, often arise from the simplest of elements, the day-to-day, from what might go unnoticed or we actually prefer not to see. It inevitably reminds us of the legacy of Brazilian and Latin American art, which Marcelle continues as a critical exponent by revelling in its penchant for improvisation, the use of common materials and the reinvention of the formalist tropes of art, the body and space. At the heart of her practice, opposing forces coexist — order and chaos, discipline and improvisation, the

individual gesture and collective action — not solely in tension, but as fertile ground for exploring new possibilities beyond the binary equation, thereby granting her work a relevance to the global artistic debate. Her installations and films are inspired by the simplest of actions, almost routine microfictions which are intensified through repetition, accumulation and shared participation. The exhibiting space — often an urban environment, or other scenarios of potential friction — becomes a stage; its bodies, performers; the public, an accomplice. There is a quasi-choreographic intent behind how the different parts come together — or fall apart — in an ever-unstable balancing act between order and collapse.

Cynthia Marcelle is a free-spirited artist, keen to shatter the expectations of the medium. This freedom is, in itself, a political act. Being a female, racialised artist in Brazil means, even today, being granted limited access to public and institutional spaces — and decidedly so in the arts, which is prone to structural inequalities which are not just social, but also economic and geographical, and that reveal, on a daily basis, the disparities manifested by the seats of production and discourse. Which is why it is fitting that her first solo exhibition in Portugal is taking place at Serralves; an institution that has fostered a constant critical dialogue with Brazilian art — the exhibitions of Cildo Meireles (2013), José Leonilson (2022) and Rivane Neuenschwander (2022) being cases in point — and which, in its institutional and supplementary programming, has sought to bring to the table many of the issues that pervade Marcelle's body of work.

CINTHIA MARCELLE

começo, meio, começo

começo, meio, começo, the installation conceived for the Central Gallery of Serralves Museum, marks Cinthia Marcelle's first every solo showing in Portugal. The project draws from the thinking of Antônio Bispo dos Santos (popularly known as Nêgo Bispo) — Quilombola poet, philosopher, professor and activist born in Piauí, and a pivotal figure in the defence of the lands and Afro-descendent epistemologies of Brazil — and his conception of a non-linear time, of returning and permanence.

At the entrance to the room, a red velvet curtain impedes our path. From within we hear a metallic, muffled sound, repeating itself intermittently like a pent-up echo. The massive drapes of the curtain evoke a ritual antechamber, heralding our transitional journey from the functional space of the museum to elsewhere. As we breach its folds, we are plunged into darkness. Our eyes take their time to get used to the gloom, and for a brief instant, all is on hold. Our mental state is then altered: the body stirs, our breath weighs heavier, we hear every footfall. Outside, the museum goes about its routine business — the toing and froing of visitors, families gathered in the lobby, groups awaiting the start of guided tours.

As we venture further into the space, we seem to be descending as if being led underground, to a cavern hidden somewhere in space and time. The floor beneath our feet grounds us, our staunch companion. At one end, dozens of red lamps switch on and

off in alternating sequences, from one second to the next, without apparent logic. There is no clear narrative, just this constant throbbing pulse. The light draws breath, and with it so does the building — according to its own rhythm, simultaneously machinal and organic, suspended between the programmed logic of technology and the memory of ancestral forces.

As our gaze grows accustomed to this immersive environment, the sound comes back — the same sound that before seemed to draw us in like a calling. As a matter of fact, it is an array of sounds, difficult to pinpoint and seemingly at random, as unexpected as the glare of a sudden flash that, sporadically, dazzles us⁴ and catches us unawares. Among them, we can hear an agogo bell, its tones rippling from high to low-end. It is then that red tones envelop the space, tinging the walls, bodies and air itself.

We inevitably are reminded of Hélio Oiticica's "Penetrable" series, and in particular *Penetrável Filtro* (1972), where the chromatic odyssey ends with the

4. One is reminded of Julião Sarmento's *Cura/Cure* (2017), presented at Anozero – Coimbra's Biennale of Contemporary Art at Santa Clara-a-Nova monastery. The installation led visitors down a corridor which opened onto a series of light reflectors aimed at a white screen, temporarily dazzling the viewer. In a short text I wrote at the time, I asked: «Is it the light that cures that also blinds us? Are we all *completely lost and already blind*? Does art actually cure?» — questions which bring us to notions of what is redemption, salvation, liberation, and catharsis. In Marcelle's case, however, it is perhaps not a cure, but a call to step out of the darkness. Are we to continue to be *completely lost and already blind*?

imbibement of colour in the form of a glass of orange juice offered to visitors at the exit; or Ana Mendieta's actions,⁵ which made the red of blood, earth, and fire their raw material, freely associated with spirituality and ritual memory. In Marcelle's work, red is likewise a sensorial and political matter: it evokes blood, justice, lava and fertility; and, within the universe of Candomblé, it refers to Eshu and Xangô, entities associated with the opening of paths and with justice.⁶

At the exit, we notice a circular structure over the door, which reminds us of the clocks in train stations across Europe, or other spaces that follow the ebb and flow of daily movement. It is lacking numbers or hands; in their place, just a light casting a frozen shadow over the white background, hinting at time at a standstill. In this setting, where the rhythmic repetition of light and sound holds sway, the sudden absence of

5. These are artists with distinct practices, but whose career paths have both focused on non-Whiteness, the experience of colonisation and the condition of marginalisation orbiting the centre — a critical affinity point with which both call into question hegemonic Western ideals.

6. Eshu is an orisha of the Yoruba pantheon, present in Candomblé and Umbanda, associated with communication, movement, and the opening of paths. One of the popular proverbs linked to Eshu — also invoked by the artist in relation to this project, "Eshu killed a bird yesterday with the stone only thrown today" — serves as a metaphor for a conception of time in which past, present, and future are interwoven. Eshu's time is not linear but circular, discontinuous, and simultaneous: a retroactive temporality that escapes Western and colonial logic, where cause and effect may even be reversed.

movement creates a paradox where time appears suspended⁷. It then dawns on us that the ground-level interplay of light represents the passing of the seconds, but stripped of their purpose to order and regulate. A gesture subverting the unbending logic of linear time, embracing a wealth of discontinuous, coexisting rhythms, in accord with the ideas of Nêgo Bispo.

Nêgo Bispo argues that time is not linear⁸, but rather a culmination of returnings and repetitions that entwine ideas and experiences of territory, ancestry, and existence. By taking issue with the chronology of colonisation and capitalism, a contra-colonial vision

7. Albeit in a diverse range of contexts and works belonging to different artists across a number of decades, there have been all kinds of attempts to envisage time in other ways. Cases in point would be Rivane Neuenschwander's *Um dia como outro qualquer / A Day Like Any Other* (2008), or *À meia-noite é também o meio-dia / Midnight is also Midday* (2004), by Marilá Dardot, which both question time's linearity. Or projects such as those by On Kawara, who registered the passing of time in series of date paintings and telegrams, and Felix Gonzalez-Torres, who juxtaposed synchronised clocks, thus evoking synchronicity, disconnection and finitude. Each one of these works portray, in their own way, the apparent neutral nature of time.

8. The idea of a circular, pluralistic temporality has been explored, in other forms, in the critical thinking of the likes of Walter Benjamin and Jacques Derrida. The former, by introducing the notion of *jetztzeit/now-time*, attempts to break with the homogeneous continuity of history; the latter, in his concept of *différance*, questions the idea of an indivisible, linear present. Although borne of distinct traditions, both approaches converge when it comes to wishing to destabilise the single time frame of western modernity and to open the way for other temporalities.

prevails, which seeks to safeguard ways of life that are threatened by erasure. A similar critique also extends to monotheism — above all colonial Christianity — which imposed religious, moral and political categories that negate other cosmologies. Seen from this perspective, *Quilombo* and other indigenous communities arise as pluralistic spaces, where natural and ancestral forces and entities coexist without any kind of hierarchy. The political opportunism of linear time is thus unmasked: as a tool for colonisation and, at a later date capitalism, which belittles lived-in experiences in the interest of timetables, deadlines and endgames. Resisting such inexorable logic, Bispo proposes a time where returning and confluence meet, where “organic knowledge” rooted in experience and the ancestral offer an alternative to the “synthetic knowledge” of colonial modernism.

According to this line of thought, this installation offers a critique of linearity and the one-track thinking that still persist in the arts themselves, with their linguistic, temporal and cultural hierarchies which decide what is acceptable and what is to remain invisible. These are fundamental notions and necessary learning curves for so many of us who were educated according to schools of Eurocentric, colonial thought, where white voices and ideas reigned supreme, and the sheer diversity of other knowledge systems was relegated to the margins — a way of thinking which often we are absolutely unaware of, still ingrained in our genealogies and the ways we learn to see and structure the world around us.

começo, meio, começo not only offers a sensory experience of our surroundings, but also one that intimates freedoms for our bodies in space, summoning our most primaevial senses, in a moment one hopes will be transformative. As we leave, we do not go back to where we came from, but to a new beginning. Our perception of space, the body and time has been altered; as if the work did not come to an end in the gallery, but continued to echo within us, days after, like the sound of the *agogo* bell.

Perhaps for this very reason, the artist has decided to expand the installation beyond the museum space, insinuating itself within the city fabric. Sixty basalt stones⁹ — known in Brazil as “Portuguese stones”, which pave so many of our city streets — were numbered 0 to 59 and painted with Brazilwood dye, one the first raw materials exploited by the Portuguese colonisers. The numbering reminds us of the clock suspended on the wall of the exhibition space, perpetrating itself in the urban space. Spread out over symbolic landmarks — the offices of immigrant associations, LGBTQI+ collectives and Black institutions, lesser-known alleyways and squares. Historically peripheral or silenced places, where the stones loom like quasi-camouflaged presences, dropped within the hustle and bustle of our everyday

9. It is not the first time the artist has turned to basalt stones. One may recall the performance *Na Batalha de Maria* (2003), in which Marcelle assumes the symbolic position of Mary Magdalene — the first to witness the Resurrection of Christ and who, according to biblical tradition, would have been stoned for adultery had she not been saved by Jesus.

lives, still brimming with history and resonantly critical intent.

Each stone is an extension of the installation, outgrowths of a body with its beating heart deep within Serralves. What throbs in the room has repercussions across the urban fabric, and the city in turn becomes part of the work. The museum, with its own codes and hierarchies, acquiesces before another experience whenever the work infiltrates the public space. The city, that shared and disputed territory, where different times and voices coexist alongside each other. Out there, time speeds up, the demands of the day-to-day guiding us; by scattering these stones, Marcelle creates a pause in this ebb and flow, suggesting alternative ways to experience the shared everyday.

Calendars, clocks and timekeeping are not just instruments for tools for keeping ourselves organised: they carry within them the colonial legacy of normative control, hierarchisation and exploitation. Marcelle's installation summons this memory, but opens it up to multiple temporalities — those technological, those ancestral, of the body and the cityscape — coexistences which sidestep the single order of linear, chronological time.

By radically transforming Serralves' Central Gallery, the artist divests it of its traditional purpose, the geometric, Modernist order of the museum's architecture. In a world so fixated on speed, the exploitation of resources and programmed obsolescence, *começo, meio, começo* brings this inevitable flux to a halt, in an attempt to

explore possibilities of movement that are slower, circular and regenerative. It avows a time for caregiving, and rebeginning, where repetition does not exhaust itself, but rather renews what is in need of sustainment; each cycle of light and sound begins again without end, opening space for other beginnings. The project challenges us to reconsider all we take for granted — the linear nature of time, the order of things, the way we live the world — and invites us to contemplate contemporaneity from another decolonised and pluralistic perspective, capable of renewing what we have inherited from the past. This is, ultimately, the role of the museum in today's day and age – to spark the imagination once again, propose other forms of being in the world and to rethink the way we understand the present.

Inês Grosso

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias. Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h – 13h e 14h30 – 17h)

Minimum two-week advance booking is required.
For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 am – 1 pm and 2:30 pm – 5 pm)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel. (linha direta direct line): 226 156 546

Tel: 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional. Calls to the national landline network.

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

loja.online@serralves.pt

www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

BAR

Onde pode fazer uma pausa, acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após a visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated with one of the most beautiful views over the Park.

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

INFORMAÇÕES E HORÁRIOS: INFORMATION AND OPENING HOURS:

www.serralves.pt/visitar-serralves

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto — Portugal

serralves@serralves.pt

Linha geral General lines:

(+351) 808 200 543

(+351) 226 156 500

Chamadas para a rede fixa nacional.
Calls to the national landline network.

www.serralves.pt

 [/fundacao_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

 [/fundacaoserralves](https://www.youtube.com/fundacaoserralves)

 [/serralves](https://twitter.com/serralves)

Apoio Institucional
Institutional Support

Mecenas do Museu
Museum Sponsor

