

Abiniel João Nascimento

Vive e trabalha em Recife – Brasil  
*Live and works in Recife - Brazil*



*Carpina, Brasil, 1996*

A prática artística de Abiniel João Nascimento é amparada por suas vivências em territórios pelos quais transita e se origina. As relações entre diferentes corporeidades, humanas e não humanas, com espaços naturais e de cultivo é um dos temas presentes em seus trabalhos.

Sua pesquisa artística investiga especialmente a vida e as temporalidades animais, vegetais e minerais em um esforço de inscrevê-las em uma historicidade compartilhada com a vida social e conjugadas à história brasileira com implicações no presente.

Com espírito crítico, questiona o antropocentrismo e suas determinações em busca de articulações cosmológicas alargadas, anti-deterministas e que centralizem outros seres vivos. Sua prática é centrada em metafísicas indígenas e investiga a permanência dessas cosmovisões no presente.

*Abiniel João Nascimento's artistic practice is informed by their experiences in the territories he traverses and from which he hails. The relationships between different corporealities, human and non-human, natural and cultivated spaces are among the themes present in his work.*

*Their artistic research specifically explores the life and temporalities of animals, plants, and minerals in an effort to inscribe them within a historicity shared with social life and intertwined with Brazilian history, with implications for the present.*

*With a critical spirit, she questions anthropocentrism and its determinations in search of expanded, anti-deterministic cosmological articulations that center other living beings. Their practice is centered on indigenous metaphysics and investigates the persistence of these worldviews in the present.*



**Escarpa**  
da série **Falange-caminho**  
2026  
Ferro e fibra de carnaúba  
150x90x120

*Cliff*  
from the *Falange-caminho*  
series  
2026  
Iron and carnaúba fiber  
150x90x120

© Robson Lemos





**Barriguda I**

2025

Cerâmica, cera de abelha, cera  
de carnaúba, sementes  
34x22x23cm

***Potbelly I***

2025

*Clay, beeswax, carnaúba wax,  
seeds*  
34x22x23 cm

© Robson Lemos



**Barriguda II**

2025

Cerâmica, cera de abelha, cera  
de carnaúba, sementes

28x24x23

**Potbelly I**

2025

Clay, beewax, carnaúba wax,  
seeds

28x24x23

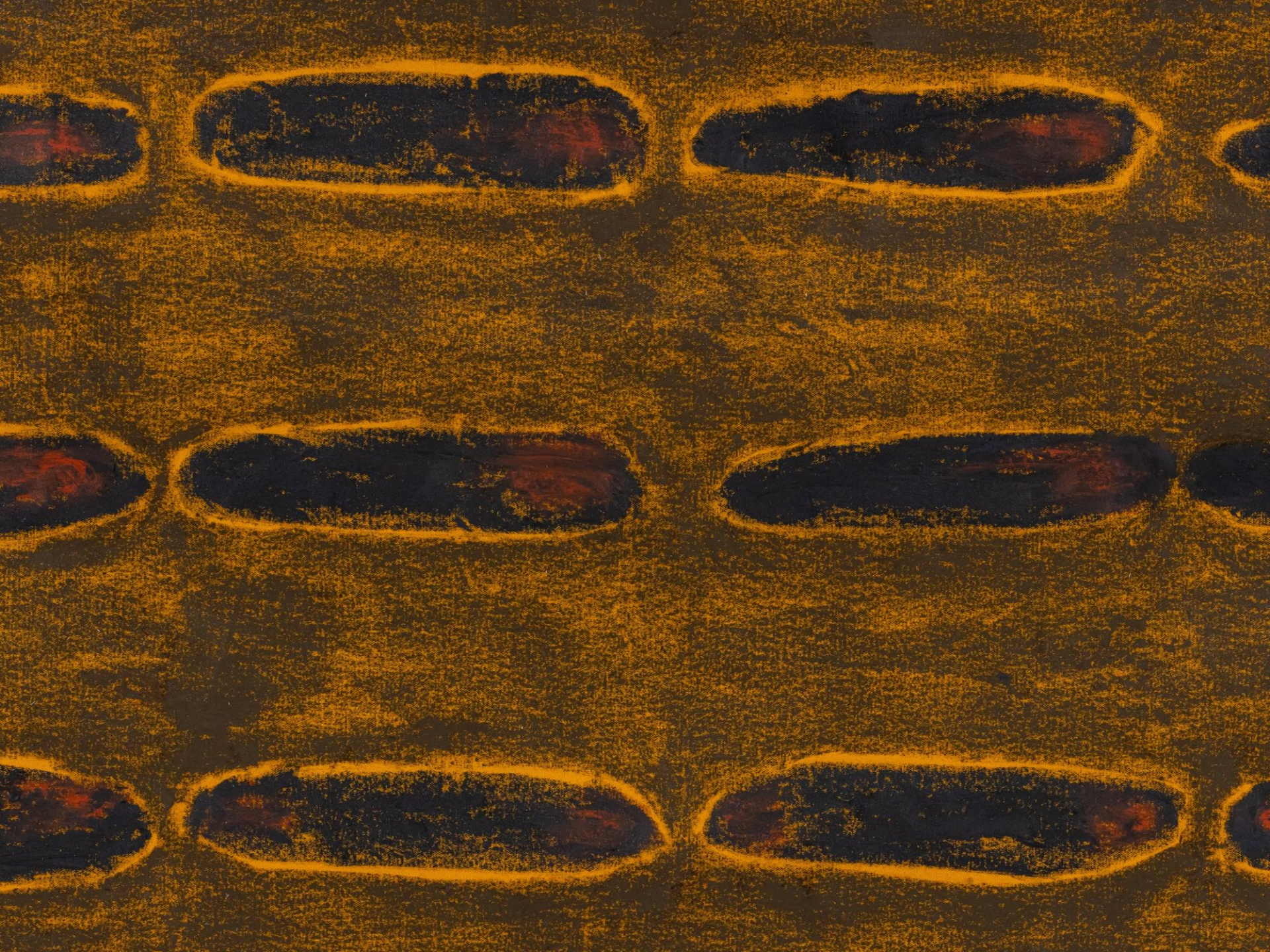
© Robson Lemos

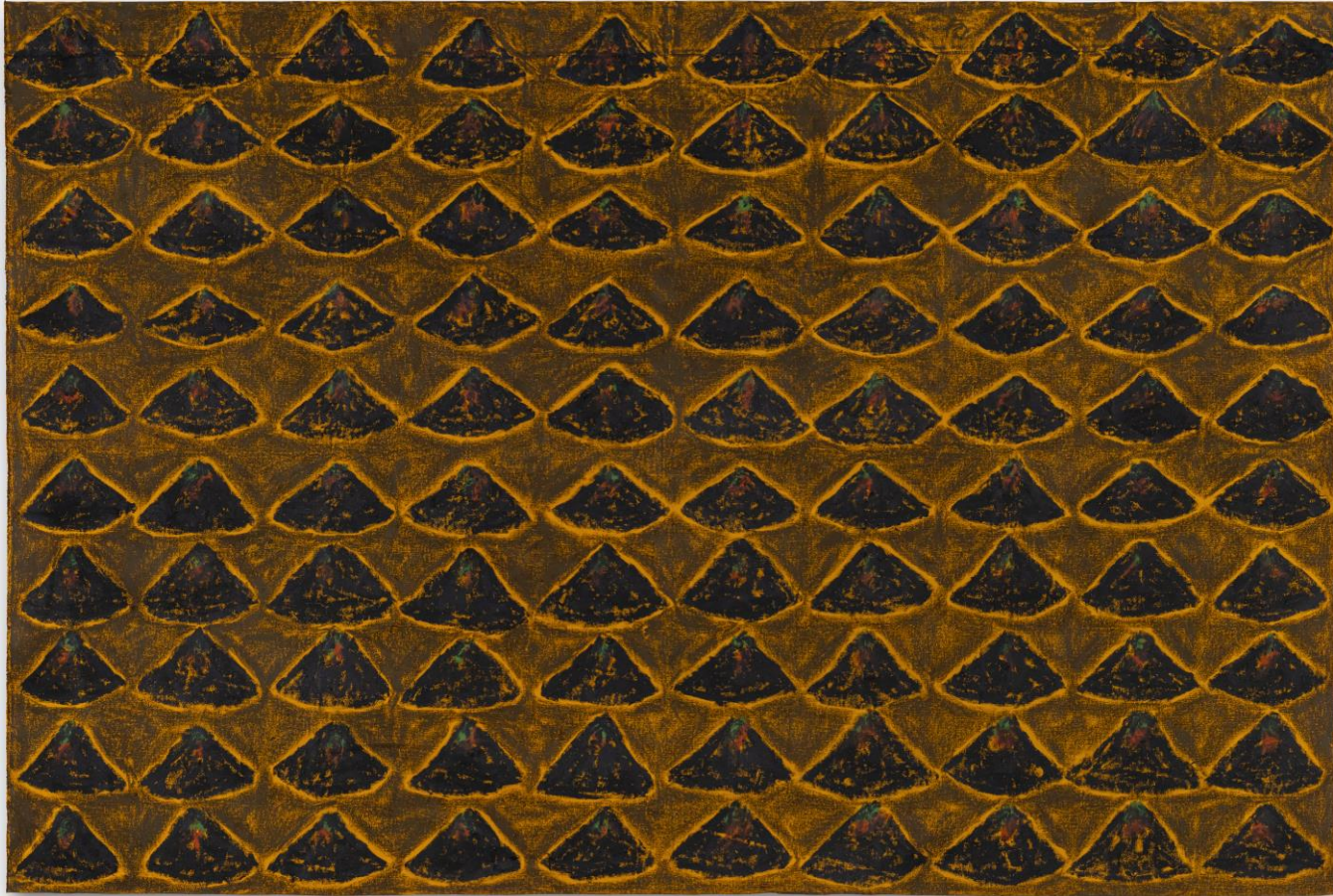




*Antítese do tempo (tymbaba)*  
2026  
Giz pastel oleoso sobre lona  
140x300cm

*Antithesis of Time (tymbaba)*  
2026  
Oil pastel on canvas  
140x300cm





*Antítese do tempo (aynhapuera)*

2026

Giz pastel oleoso sobre lona

140x200cm

*Antithesis of Time (aynhapuera)*

2026

Oil pastel on canvas

140x200cm



**Pinhão Bravo (-7.780182. -35.369192)**  
da série **Inventário errante das plantas-irmãs**  
2025  
Óleo sobre tela  
150x130

***Pinhão Bravo (-7.780182. -35.369192)***  
*from the series **Errantry Inventory of sister-plants***  
2025  
*Oil on canvas*  
*150x130cm*

© Robson Lemos

**Mandioca (-7.780378. -35.369776)**

da série **Inventário errante das plantas-irmãs**

2025

Óleo sobre tela

40x30cm

*Mandioca (-7.780378. -35.369776)*

*from the series **Errantry Inventory of sister-plants***

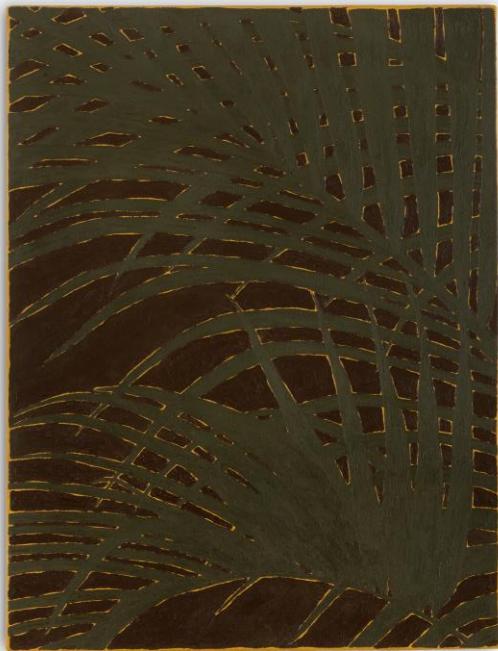
2025

*Oil on canvas*

*40x30cm*

© Robson Lemos





**Palmeira (-7.780388. -35.368726)**  
da série **Inventário errante das plantas-irmãs**  
2025  
Óleo sobre tela  
40x30cm

**Palmeira (-7.780388. -35.368726)**  
2025  
*Oil on canvas*  
40x30cm

© Robson Lemos



**Experimento Cultivo de nada**  
2025  
Terra fértil e vasos de barros  
Dimensões variadas

*Nothing's cultivation experiment*  
2025  
*Fertile land and clay pot*  
*Variable dimensions*





**Boca I**

2025

Cerâmica, ferro, cera de abelha  
e de camaúba  
150x60cm

***Mouth I***

2025

*Clay pot, iron, bee wax and c  
arnaúba wax*  
150x60cm

© Domar





**Boca II**

2025

Cerâmica, ferro, cera de abelha e de carnaúba

30x60cmx40

***Mouth II***

2025

*Clay pot, iron, bee wax and carnaúba wax*

30x60cmx40

© Domar

**A sentinela**  
2024  
ferro e fibra de sisal  
dimensões variáveis

***The sentry***  
2024  
*Iron and sisal fiber*  
*Variable dimensions*





Esse trabalho compõe o acervo do Museu de Arte do Rio  
(Rio de Janeiro - RJ)

*This work is part of the collection of the Rio Art Museum  
(Rio de Janeiro - RJ)*



**A testemunha**

2023

fibra de taboa e fibra de sisal

500x50cm

***The witness***

2023

*taboa fiber and sisal fiber*

500x50cm

© Estúdio em Obra





**Composição para envultar silêncio**

2021

Autorretrato

Impressão de pigmento mineral sobre papel

100% algodão 300g

50x40

***Silence's camouflage composition***

2021

*Selfportrait*

*Mineral pigment print on 300 gsm 100% cotton*

*paper*

50x40

Textos  
*Texts*

**Yuri Quevedo para *Jirau* (2026)**

Jirau é o ponto de partida e chegada; varanda que circunda a casa, lugar onde se realizam as tarefas conforme o ritmo das plantas, desde a semeadura até a morte. Ao batizar sua primeira exposição em São Paulo com esse nome, Abiniel João Nascimento quer equacionar a presença nesses dois espaços. De um lado, a atitude de quem observa os ciclos da vida no dia a dia. Do outro, a de quem busca de modo disperso pelas galerias o extraordinário. Propondo ao seu público o trânsito entre esses dois regimes, a artista apresenta o trabalho com a terra enquanto forma, ao passo que retira essas mesmas formas de seus contextos de uso para inscrevê-las no tempo da arte.

Abiniel quer com isso demarcar seu pertencimento ao lugar de onde veio; comprová-lo a partir de indícios que registram sua experiência na roça, ainda que dela tenha se afastado. Mas, quer também sublinhar suas qualidades estéticas, aproximando o tempo da vida e seus gestos com a prática artística. Assim, formas efêmeras, que obedecem aos ritmos de cada vida, aqui são figuradas em objetos que interrompem seu fluxo natural para se consolidarem como potencialidade. São as sementeiras que encerram dentro de si a promessa de vingar; ou o desenho das covas preparadas para fazer delas brotar o futuro.

Mas, se olharmos com atenção para esses trabalhos, eles não são tão diferentes por serem agora considerados arte. Da galeria, a roça pode parecer extraordinária, mas do jirau a potência convertida em arte é apenas mais um movimento; como um encantamento (...).

**Yuri Quevedo for *Jirau* (2026)**

*Jirau is both the starting point and the destination; a veranda that encircles the house, a place where tasks are carried out in tune with the rhythm of the plants, from sowing to death. By naming his first exhibition in São Paulo after this place, Abiniel João Nascimento seeks to reconcile the presence in these two spaces. On the one hand, the perspective of one who observes the cycles of life in everyday life. On the other, that of someone who seeks the extraordinary in a scattered way through galleries. By proposing to his audience a transition between these two regimes, the artist presents work with earth as form, while removing these same forms from their contexts of use to inscribe them in the time of art.*

*Through this, Abiniel seeks to mark her belonging to the place from which she came; to prove it through traces that record her experience in the fields, even though she has distanced herself from it. But she also wishes to highlight its aesthetic qualities, bringing the time of labor and its gestures closer to artistic practice. Thus, ephemeral forms, which obey the rhythms of each life, are here represented in objects that interrupt their natural flow to consolidate themselves as potentiality. They are the seedbeds that hold within themselves the promise of success; or the design of the holes prepared to make the future sprout from them.*

*But if we look closely at these works, they aren't all that different just because they're now considered art. From the gallery, the farm may seem extraordinary, but from the jirau's perspective, the power transformed into art is just another movement; like a spell (...).*

## Ariana Nuala para *A Grande Boca* (2025)

Em *A Grande Boca*, Abiniel J. Nascimento propõe um desvio das ideias de organismo como contomo fechado, da escultura como permanência, da arte como contenção formal. O que se vê — ou melhor, o que se sente — não é apenas uma metáfora da digestão, mas uma prática crítica que dissolve fronteiras entre corpo, técnica, ecologia e tempo. Digestão, aqui, funciona como método especulativo: um modo de pensar com os resíduos, escutar os ritmos de uma decomposição ativa, fabular tecnologias frágeis a partir daquilo que foi deixado de lado.

(...)

O pensamento da boca atravessa toda a exposição. Boca como técnica, linguagem e abertura. Em diferentes cosmologias, ela canta, reza, mastiga, cospe, sopra, guarda. Como os roedores que estocam sementes nas bochechas. Como certas árvores que desenvolvem cavidades para abrigar reservas. Como o intestino, que dissolve fronteiras entre dentro e fora, metabolizando o mundo em fluxo contínuo. Essa lógica dialoga com os modos de fazer da agroecologia familiar — onde o tempo da terra se organiza em ciclos, e o que se transforma em resíduo funda a continuidade. Um saber que tensiona a racionalidade colonial e sua ideia de produtividade linear. É aí que se inscreve uma política do cuidado, da adaptação, do uso atento daquilo que está à mão. Um conhecimento cultivado no corpo, transmitido por gestos, oralidade e escuta do chão.

Compostar, nesse contexto, não se reduz a uma metáfora ecológica — é forma de pensamento. Fermentar uma banana, observar o mamão azedar, acompanhar o mofo cobrindo a superfície: tudo exige atenção e entrega a tempos que não obedecem ao controle. Esse gesto questiona as lógicas de assepsia que marcaram a história da arte ocidental e seus espaços. Das naturezas-mortas que fixaram o orgânico em uma imagem sem deterioração aos paradigmas modernos do cubo branco, há uma longa tradição de contenção e higienização. A Grande Boca propõe outro caminho: não um corpo que se conserva, mas que se contamina. Não uma superfície vitrificada, mas uma pele por onde o tempo escorre.

Ao longo do século XX, diversas artistas tensionaram a pureza dos materiais — das viscosidades de Eva Hesse aos resíduos e organismos vivos de Helen Chadwick. Abiniel desloca esse campo ao enraizar seus gestos na terra e na sobrevivência. Suas cerâmicas manchadas, as frutas em colapso, as sementes armazenadas não se organizam como sobras, tampouco como alegorias do fim. O que se propõe é uma torção nos formatos: gestos que, à primeira vista, poderiam ser lidos como resíduos, restos ou técnicas alimentares, aqui se apresentam como estruturas de pensamento, modos de construção plástica, formas de inscrição no tempo. A fermentação, o amadurecimento, o tingimento, a reserva — tudo aquilo que costuma habitar campos específicos do saber — se desdobra como princípio formal, como método sensível, como inteligência cultivada.

Mais do que tomar emprestados os léxicos da nutrição, da agricultura ou da biologia, A Grande Boca desloca os sentidos dessas práticas para além de seus usos funcionais. Abiniel ativa gestos muitas vezes tratados como secundários — fermentar, guardar, apodrecer — como modos de compor e sustentar outras relações com a matéria e o tempo. O trabalho não busca ilustrar esses saberes, mas afirmar que ali se fundam estruturas essenciais da vida. Entre técnica e poética, entre o fazer com o corpo e com a terra, entre conservar e transformar, emerge uma fabulação material que escapa às categorias fixas da arte e da ciência — e que se mantém, viva, por sua própria insistência. E por que não uma mesa expandida, onde microrganismos e espíritos se reúnem em banquete — imagem de um imaginário moderno em que convivência é também tumulto, fermentação e excesso?

(...)

Evocar o “orgânico” como princípio ativo em um campo historicamente moldado pela negação da natureza não é um gesto neutro. Abiniel não mobiliza a ideia de natureza como pureza ou retorno, mas como disputa. Em suas formas — bocas, buracos, cavidades — não se afirma a função, mas a fabulação. Cada estrutura, ainda que mínima — um fruto, um pedaço de terra, um pigmento que se espalha — carrega em si uma tensão latente, contaminada por toxinas invisíveis e marcada por camadas de tempo sobrepostas: o presente contaminado, o passado que insiste, o porvir que fermenta. O que está em jogo não é a celebração do natural, mas a persistência daquilo que, mesmo envenenado, ainda resiste. O que permanece, mesmo quando disseram que já não devia mais estar aqui.

Ariana Nuala for *The Great Mouth* (2025)

*In A Grande Boca, Abiniel J. Nascimento proposes a departure from the ideas of the organism as a closed contour, sculpture as permanence, and art as formal restraint. What we see—or rather, what we feel—is not just a metaphor for digestion, but a critical practice that dissolves boundaries between body, technique, ecology, and time. Digestion, here, functions as a speculative method: a way of thinking with waste, listening to the rhythms of active decomposition, fabulating fragile technologies from what has been left behind.*

(...)

*The idea of the mouth runs through the entire exhibition. The mouth as technique, language, and opening. In different cosmologies, it sings, prays, chews, spits, blows, and stores. Like rodents that store seeds in their cheeks. Like certain trees that develop cavities to shelter reserves. Like the intestine, which dissolves boundaries between inside and outside, metabolizing the world in continuous flux. This logic dialogues with the ways of doing family agroecology—where the time of the land is organized in cycles, and what becomes waste finds continuity. This knowledge challenges colonial rationality and its idea of linear productivity. This is where a politics of care, adaptation, and attentive use of what is at hand comes into play. Knowledge cultivated in the body, transmitted through gestures, oral tradition, and listening to the ground.*

*Composting, in this context, is not reduced to an ecological metaphor—it is a way of thinking. Fermenting a banana, watching a papaya sour, watching mold cover the surface: everything requires attention and surrender to times that do not obey control. This gesture questions the logic of asepsis that has marked the history of Western art and its spaces. From the still lifes that fixed the organic in an image without deterioration to the modern paradigms of the white cube, there is a long tradition of containment and sanitization. A Grande Boca proposes another path: not a body that preserves itself, but one that contaminates itself. Not a vitrified surface, but a skin through which time flows.*

*Throughout the 20th century, several artists challenged the purity of materials—from Eva Hesse's viscosities to Helen Chadwick's residues and living organisms. Abiniel shifts this field by rooting her gestures in the earth and in survival. Her stained ceramics, collapsing fruits, and stored seeds are not organized as leftovers, nor as allegories of the end. What is proposed is a twist in formats: gestures that, at first glance, could be read as residues, remains, or food techniques, are presented here as structures of thought, modes of plastic construction, forms of inscription in time. Fermentation, ripening, dyeing, storage—everything that usually inhabits specific fields of knowledge—unfolds as a formal principle, as a sensitive method, as cultivated intelligence.*

*More than borrowing the lexicon of nutrition, agriculture, or biology, A Grande Boca shifts the meanings of these practices beyond their functional uses. Abiniel activates gestures often treated as secondary—fermenting, storing, rotting—as ways of composing and sustaining other relationships with matter and time. The work does not seek to illustrate this knowledge, but to affirm that essential structures of life are founded there. Between technique and poetics, between working with the body and with the earth, between preserving and transforming, a material fabulation emerges that escapes the fixed categories of art and science—and that remains alive through its own insistence. And why not an expanded table, where microorganisms and spirits gather for a banquet—an image of a modern imaginary in which coexistence is also turmoil, fermentation, and excess?*

(...)

*Evoking the “organic” as an active principle in a field historically shaped by the denial of nature is not a neutral gesture. Abiniel does not mobilize the idea of nature as purity or return, but as dispute. In its forms—mouths, holes, cavities—it is not function that is affirmed, but fabulation. Each structure, however minimal—a fruit, a piece of earth, a pigment that spreads—carries within itself a latent tension, contaminated by invisible toxins and marked by overlapping layers of time: the contaminated present, the insistent past, the fermenting future. What is at stake is not the celebration of the natural, but the persistence of that which, even poisoned, still resists. What remains, even when they said it should no longer be here.*

### Mônica Hoff para *Pivô Arte e Pesquisa* (2023)

E se o conjunto vazio da matemática fosse interpelado por um ponto riscado de caboclo? E se os fantasmas fossem, na verdade, testemunhas? É possível trabalhar o imaginário produzindo as mesmas imagens? O que existe entre a existência e a extinção? *Deslembrar* ou *desesquecer* são possibilidades?

No trabalho de Abiniel João Nascimento, presença e ausência, morte e vida não são condições opostas, tampouco constroem uma relação incompatível – coexistem questionando um certo sistema de verdades e assumindo diferentes materialidades. Mais do que gerar um espaço narrativo ficcional, interessa à artista a liminaridade como método de pesquisa e criação, por sua capacidade de materializar o que não se vê do que se conta, e o que não se conta do que também existe. Entende, na liminaridade, a fantasmagoria como uma presença que se apresenta a partir de costumes e práticas que não existem para o estado.

Nessa investigação arqueológica da construção – histórica e metafórica – das imagens, Abiniel se abre às presenças. Ao habitar o encontro entre o humano e o encantado, produz presenças ancestrais a partir de materialidades que, ao serem reorganizadas e reapresentadas, reinventam sua própria condição de existência, torcendo a carga de verdade (e realidade) que até então continham. Com isso, burla a maquinaria da memória historicamente empenhada em nos dizer o que lembrar e o que esquecer.

“A testemunha”, trabalho desenvolvido pela artista durante a residência no Pivô, veio para reafirmar isso. A grande boca–primeiro sustento”, também. Na performance, que toma como epistemologia o reconhecimento de um processo cruzado, uma dobra de tempo, entre a tecnologia milenar da TPI – terras pretas de índio na Amazônia – e as oferendas de caboclo, cabocla, mestres e mestres na Jurema Sagrada no nordeste do Brasil, Abiniel ocupa parte do espaço da refinaria da Usina Santa Terezinha, em Pernambuco, com alimentos ofertados à terra. A terra preta é um tipo de substrato extremamente fértil criado pela presença humana indígena e cultivado por povos tradicionais ao longo dos últimos milênios. Deste modo, ao alimentar a terra, a artista a prepara para aqueles que se nutrem dela em vida, e também para os encantados, que a seguem nutrindo espiritualmente.

*Mônica Hoff for Pivô Arte e Pesquisa (2023)*

*What if the empty set in mathematics were challenged by a scribbled mark of a caboco? What if ghosts were actually witnesses? Is it possible to work with the imaginary by producing the same images? What exists between existence and extinction? Are "unremembering" or "forgetting" possible?*

*In Abiniel João Nascimento's work, presence and absence, death and life are not opposing conditions, nor do they construct an incompatible relationship—they coexist, questioning a certain system of truths and assuming different materialities. More than generating a fictional narrative space, the artist is interested in liminality as a method of research and creation, for its capacity to materialize what is unseen in what is told, and what is untold in what also exists. She sees liminality as a form of ghostliness that emerges from customs and practices that do not exist for the state.*

*In this archaeological investigation of the historical and metaphorical construction of images, Abiniel opens herself to presences. By inhabiting the encounter between the human and the enchanted, she produces ancestral presences from materialities that, when reorganized and re-presented, reinvent their own condition of existence, twisting the burden of truth (and reality) that they previously contained. In doing so, she subverts the machinery of memory historically tasked with telling us what to remember and what to forget.*

*"The Witness," a work developed by the artist during her residency at Pivô, reaffirms this. "The Big Mouth—First Sustenance" does as well. In the performance, which employs epistemology as a cross-processed, folded time between the ancient technology of TPI—black earth of the indigenous people in the Amazon—and the offerings of caboco, cabocla, masters, and mistresses in Jurema Sagrada in northeastern Brazil, Abiniel occupies part of the space at the Santa Terezinha Refinery in Pernambuco with food offerings to the land. Black earth is an extremely fertile substrate created by indigenous human presence and cultivated by traditional peoples over the last millennia. By feeding the land, the artist prepares it for those who draw sustenance from it in life, and also for the enchanted beings who continue to nourish it spiritually.*

### **Moacir dos Anjos para *Aceiro* (2022)**

A palavra *Aceiro*, que dá nome à exposição de Abiniel João Nascimento, possui ao menos dois significados. Segundo uso corrente, é prática de limpeza de terreno entre áreas de vegetação que impede que o fogo se alastre em caso de incêndio, risco sempre presente nas zonas rurais em épocas de estiagem. É, contudo, também metáfora para formas de resistência de comunidades no campo ameaçadas, no passado e agora, pela violência de predadores do ambiente natural e de gentes – busca de proteção contra o fogo humano que esgota a terra e mata o diferente.

Na mostra, os dois sentidos da palavra se articulam e se reforçam, oscilando entre a referência a uma luta comum a muitos povos e a uma luta singular, própria de seu lugar de origem, a Mata Norte pernambucana. Essa foi uma das regiões, afinal, em que a violência colonial do Brasil ganhou seus contornos mais visíveis ainda no século 16, com a introdução do cultivo da cana e da produção do açúcar para atender a demanda crescente do mercado europeu pelo alimento. A multiplicação de engenhos de açúcar em funcionamento, ali e em outras partes do país, requereu um acréscimo constante de mão-de-obra, somente satisfeito com a escravização das populações indígenas, em um primeiro momento, e, logo em seguida, com o afluxo de homens e mulheres africanos roubados de suas famílias e transportados para o Brasil para o trabalho forçado na empresa colonial.

*Aceiro* articula, no avizinhamo de trabalhos feitos em mídias diversas – pintura, vídeo, instalação, fotografia, áudio, performance –, informações diversas sobre a violência colonial açucareira e suas atualizações contemporâneas. Em três pinturas, o artista mais sugere do que exhibe cenas de destruição e resistência. São imagens que criam atmosfera densa, aproximando ameaça de danos e sensação de encantamento. Ambiguidade também presente na instalação em que um tecido branco encobre da vista um objeto disposto sobre uma mesa ao mesmo tempo que sua superfície flexível é moldada por aquilo que esconde – um instrumento de tortura utilizado contra escravizados no Brasil. Há, ainda, um agrupamento de velhas garrafas de aguardente de cana de açúcar cujos rótulos são evidência gráfica de uma distribuição de possibilidades de vida fundada em preconceitos e interdições, ecoando as hierarquias racistas gestadas ao longo do processo de colonização do Brasil.

Uma série de antigas fotografias, porém, apresenta imagens de corpos indígenas, pretos e pardos que se movimentam em danças como modos de afirmar origens e de combater seu aniquilamento. Delas, uma somente é exibida inteira. As demais foram editadas para realçar olhares de pessoas fotografadas, dirigidos a quem as registrou à época ou a quem as observa depois de muitos anos: interpelação crítica que atravessa o tempo. Em vídeo sem áudio, ademais, narrativa escrita evoca violências contra a terra e contra modos de existência, mas também resistências à morte e vontade de reconstrução permanente. Combates que se amparam na memória de outras lutas, que de alguma maneira são ainda as mesmas de outros momentos. Memória que, em áudio sem vídeo, ganha a voz de antepassada de Abiniel João Nascimento, mas que fala por tanta gente. Juntos, esses trabalhos são reunião de indícios de que arte é *aceiro* também.

### *Moacir dos Anjos for Aceiro (2022)*

*The word Aceiro, which names Abiniel João Nascimento's exhibition, has at least two meanings. According to common usage, it refers to a practice of clearing land between areas of vegetation to prevent the spread of fire in case of a blaze, a constant risk in rural areas during dry seasons. However, it is also a metaphor for forms of resistance by communities in the countryside threatened, both in the past and now, by the violence of environmental and human predators—seeking protection against the human fire that depletes the land and kills the different.*

*In the exhibition, these two meanings of the word interrelate and reinforce each other, oscillating between a reference to a struggle common to many peoples and a unique struggle specific to its place of origin, the Mata Norte region of Pernambuco. This was one of the regions where Brazil's colonial violence took its most visible contours as early as the 16th century, with the introduction of sugarcane cultivation and sugar production to meet the growing demand of the European market. The proliferation of sugar mills there and elsewhere in the country required a constant increase in labor, initially satisfied by the enslavement of indigenous populations, and soon thereafter by the influx of African men and women stolen from their families and transported to Brazil for forced labor in the colonial enterprise.*

*Aceiro articulates, in the proximity of works in various media—painting, video, installation, photography, audio, performance—diverse information about colonial sugar violence and its contemporary updates. In three paintings, the artist suggests rather than displays scenes of destruction and resistance. These images create a dense atmosphere, combining the threat of damage with a sense of enchantment. Ambiguity is also present in the installation where a white fabric covers an object on a table while its flexible surface is shaped by what it hides—an instrument of torture used against enslaved people in Brazil. Additionally, there is a grouping of old sugarcane aguardente bottles whose labels provide graphic evidence of a distribution of life possibilities based on prejudices and prohibitions, echoing the racist hierarchies developed throughout Brazil's colonial process.*

*A series of old photographs, however, presents images of indigenous, black, and mixed-race bodies moving in dances as a way to affirm origins and combat their annihilation. Only one of these photographs is shown in its entirety. The others have been edited to emphasize the gazes of the photographed individuals, directed either at the person who took the photo at the time or at those who view it many years later: a critical interrogation that transcends time. Furthermore, in a silent video, written narrative evokes violence against the land and ways of existence, but also resistance to death and the will for permanent reconstruction. These struggles are supported by the memory of other fights, which in some way are still the same as those from other times. Memory, in audio without video, takes on the voice of Abiniel João Nascimento's ancestor but speaks for many others. Together, these works demonstrate that art is also a form of aceiro.*



### Formação acadêmica / Academic background

- Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (em processo)
- Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Pernambuco (2022)
- Formação em Fotografia Expandida pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2022)

### Exposições individuais / Solo exhibitions

- JIRAU – Claraboia / São Paulo – SP. 2026.
- A GRANDE BOCA – Oficina Francisco Brennand / Recife – PE. 2025.
- NADA ACABA NO VAZIO - Torre Malakoff / Recife - PE. 2024.
- Além. Aquém. Aqui. - Galerie Paradise / Nantes - FR. 2022.
- ACEIRO – Galerias Massangana e Baobá – Fundação Joaquim Nabuco / Recife – PE. 2022.

### Exposições coletivas selecionadas / Selected olective exhibitions

#### 2026

- AtlânticoSertão – Centro Cultural Banco do Brasil / São Paulo - SP

#### 2025

- A4 – Ateliê 397 / São Paulo - SP
- ARCHIVES #8: Résidences croisées France & Brésil – Galerie Paradise / Nantes – FR.
- TERRA – Galeria Claraboia / São Paulo – SP
- 76º Salão de Abril – Casa Barão de Camocim / Fortaleza – CE

#### 2024

- ATLÂNTICOFLORESTA - Museu de Arte do Rio / Rio de Janeiro - RJ
- Pôr defesa - Galeria Amparo 60 / Recife - PE.
- Invenção dos reinos - Instituto Francisco Brennand / Recife - PE

#### 2023

- Radical Sounds Latin America 5a edição / Berlim - DE
- Diálogo Fugidio - Garrido Galeria / Recife - PE
- 1a Semana de Arte Contemporânea de Ouro Preto - Museu da Inconfidência / Ouro Preto - MG
- Memórias dissidentes - Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães / Recife - PE
- Me Aguento - Galeria Boi / Recife - PE
- Tertúlia Telúrica - Christal Galeria / Recife - PE

#### 2022

- Sindicato da Performance - Festival de Performance / Crato, Juazeiro, Barbalha – CE
- Exposição coletiva Todo trânsito é uma escuta - Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães / Recife – PE
- Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás - Museu MAPA / Goiás – GO
- VERBO Mostra de Performance - Galeria Vermelho; Chão SLZ / São Paulo, São Luiz do Maranhão - SP/MA
- Exposição coletiva RAI0 A RAI0 - Museu de Arte do Rio / Rio de Janeiro - RJ

#### 2021

- Exposição permanente Acervo 01 - Maumau Galeria / Recife – PE
- XIII Salão Universitário de Arte Contemporânea do SESC / Recife - PE
- Afluentes - ArtRio 2021 / Rio de Janeiro - RJ

#### 2020

- XII Salão Universitário de Arte Contemporânea do SESC / Recife - PE

#### 2019

- Mostra de processos Autopografias - Prêmio Eduardo Souza de Artes Visuais – Centro Cultural Brasil Alemanha / Recife – PE

#### 2018

- Exposição coletiva Atos de Mover - Galeria Capibaribe / Recife – PE
- X Salão Universitário de Arte Contemporânea do SESC - Galeria Corbiniano Lins / Recife - PE

### Residências artísticas / Artistic residences

- Sertão Negro / Goiânia – GO. 2025.

- Residência artística na Villa Arson / Nice - FR. 2024.

- Residência artística SAÚVA / Botucatu – SP. 2024.

- Pivô Arte e Pesquisa / São Paulo – SP. 2023.

- Programa de Residências Artísticas da FUNDAJ / Recife – PE. 2022.

- Residência Artística “Tempo” no Instituto de Arte Contemporânea de Ouro Preto / Ouro Preto – MG. 2022.

- Residência Cruzada Nantes-Recife – Galerie Paradise / Nantes – FR. 2022.

- Residência Negre-Natives / Fortaleza – CE. 2020.

- ENA - Residência Artística / Diamantina – MG. 2019

- Festival e Residência Corpus Urbis IV Edição / Oiapoque – AP. 2018.

### Prêmios/ Awards

- Cysneros Fontanals Art Foundation Grants and Comissions 2026

- Prêmio FOCO Artrio 2025

- VI Prêmio de Residências Artísticas da Fundação Joaquim Nabuco

- Prêmio Eduardo Sousa de Artes Visuais

[abineljnascimento@gmail.com](mailto:abineljnascimento@gmail.com)

+55 81 9 9647-5143