



ARTE & CRÍTICA

ANO XXIII - Nº 73 - MARÇO 2025



ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Alessandra Simões Paiva

Revista Arte & Crítica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão
[UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [UNIZAR/Espanha]

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação Editorial

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Revisão

Silvia Santos Vieira

Editorias:

Arte/Atualidades

Sylvia Werneck

Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva

Arte/Ensaio Visual

Jacob Klintowitz

Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira

Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Arte/Ecologia

Maria Amélia Bulhões

Arte/Tecnologia

Lilian França

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte & Crítica

ano XXIII – nº73 – março 2025

Imagem da capa: Anita Malfatti.

Tropical, 1917. Óleo sobre tela,
77 X 102. Pinacoteca do Estado,
São Paulo.

A Revista Arte & Crítica é uma
publicação da Associação Brasileira
de Críticos de Arte

Caros leitores

Esta é a primeira edição da revista *Arte & Crítica* na gestão 2025/2027, sob a presidência de Alessandra Simões Paiva na Associação Brasileira de Críticos de Arte/ABCA. Apresentamos uma nova proposta para ampliar os horizontes desta publicação. Sandra Makowiecky, que acaba de finalizar a gestão 2022-2024 na ABCA, e Lisbeth Rebolo Gonçalves, presidente honorária da Associação Internacional de Críticos de Arte/AICA, se unem à jornalista Leila Kiyomura compondo a Coordenação Editorial de *Arte & Crítica*.

A meta é corresponder às expectativas criadas em torno desta publicação que já teve variados nomes: *Boletim da Crítica*; *Jornal da Crítica* (anos 70 e 90); *Jornal da ABCA / Arte & Crítica* (2000 a 2021) e *Revista Arte & Crítica* (2022). Importante destacar que, desde 2019, a publicação com ISSN e um perfil mais acadêmico, foi considerada um periódico científico e recebeu sua primeira avaliação no sistema Qualis da Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, órgão do Ministério da Educação, incentivando a produção de artigos acadêmicos para a melhoria da educação no País.

Nestas 226 páginas, os leitores podem conferir o empenho da Associação Brasileira de Críticos de Arte/ABCA de abrir espaço para divulgar os caminhos da arte no Brasil e no exterior. São 75 anos de desafios que se renovam com a participação dos associados. Críticos, artistas, professores, escritores que se empenham em apresentar a infinitude da arte.

A capa desta edição 73 traz *Tropical*, de Anita Malfatti, levando o leitor ao artigo de Annateresa Fabris, professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fabris analisa, questiona e reflete a construção da figura da artista como “vítima ou mártir” da causa modernista.

Arte & Crítica tem apresentado a contribuição de críticos de arte de diferentes países, quase sempre, integrantes da Associação Internacional de Críticos de Arte. São profissionais que atuam em diversos campos, seja o da curadoria, seja no âmbito ensaístico, seja junto à imprensa. Em nossa revista, os textos são publicados em inglês ou espanhol, ou, algumas vezes, vertidos ao português pelo próprio autor. Os artigos versam sobre os diferentes temas que eles observam e pesquisam.

Esta edição apresenta o artigo de Claire Taylor e Maria Monica Fuentes Leal, professoras da Universidade de Liverpool, na Inglaterra. Ambas são especialistas em projetos de comunicação e educação em museus, instituições culturais e mídia.

Gabriele Romeo, da Itália, crítico, professor e curador, em entrevista com o jovem artista Bruno Salvattore Latella, discorre sobre uma experiência de *Street Art* ocorrida no sul da Itália, observando o fato no contexto da ebulição do ativismo na arte. Também María Luz Cárdenas, presidente da AICA/Venezuela, discorre sobre a representação da paisagem na literatura latino-americana e sua relação com a pintura, apontando para o enriquecimento que este exercício pode trazer ao estudo da arte.

A edição destaca um artigo enviado por Cristian Horgos, da Romênia, sobre Hilma af Klint, com análise do trabalho desta artista, em que o crítico articula astronomia, arte e inconsciente.

Na coluna *Ensaio Visual*, Alecsandra Matias de Oliveira traz a produção escultórica de Flávio Cerqueira. Uma análise sensível a partir de três chaves de leitura: as memórias, as referências e as ficções.

Alessandra Simões Paiva surpreende com o artigo sobre a sua visita à 60ª Bienal de Veneza, em 2024. O título já diz tudo: *Estrangeiros sim, mas não em todo lugar: a Bienal de Veneza e a virada decolonial na arte global*.

A arte de JCamillo Pena é analisada por Isis Braga. Observa a sua “percepção singular em composições dinâmicas, onde formas etéreas e intrigantes emergem ora vibrantes, ora monocromáticas”. Também Janaína Barros e Wagner Leite Viana destacam a obra de Sonia Gomes no contexto da mostra “*I Rise - I’m a Black Ocean, Leaping and Wide*” no Museum Frieder Burda, em 2019.

No artigo de Walter Miranda, o leitor vai acompanhar a sua análise sobre as mulheres nas artes plásticas desde a Idade Média. Miranda constata “a criatividade e a importância dos seus trabalhos, suplantando o machismo histórico e enriquecendo o curso da história humana”.

Percival Tirapelli registra a sua visita à “surpreendente exposição no Museu do Louvre de Paris de uma obra apenas, resultando em uma aula magna de curadoria. *A Virgem do chanceler Rolin* (1430 e 1435), de Jan van Eyck, que foi

adquirida pelo Louvre em 1800”. O crítico e professor observa que a obra continua sendo uma das mais fascinantes realizadas no final da Idade Média.

“Uma reflexão: ‘Ainda somos os mesmos?’”. Este é o título do artigo de Sandra Ramalho e Oliveira que também traz para o leitor as suas impressões sobre a mostra do artista grego contemporâneo *Theodoros*, em cartaz no Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia, de fevereiro de 2025 até fevereiro de 2026, em Atenas.

Nos caminhos da arte em nosso país, está o artigo de Flávio Rocha de Deus. O crítico apresenta o Circuito de Arte em Boteco (CAB), idealizado pelos artistas Milena Ferreira e Busca, na cidade de Salvador, que propõe uma democratização da arte ao levar exposições para bares, promovendo acesso livre e interação direta entre artistas e público.

Importante também é a reflexão ou sugestão de Carlos Perktold registrada na coluna *Opinião* de *Arte & Crítica*. Ele sugere e convida: “É imperativo que todo brasileiro de bom gosto e com um verniz cultural conheça a Vila Rica dos inconfidentes e de Guignard”.

Caros leitores, esperamos que tenham uma boa leitura. E compartilhem a infinitude do ser da arte que a revista *Arte & Crítica* propõe.

*Leila Kiyomura, Lisbeth Rebolo Gonçalves
e Sandra Makowiecky*

Coordenação Editorial

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA,
LISBETH REBOLLO GONÇALVES
E SANDRA MAKOWIECKY

INTERNACIONAIS

8

A MUSEUM FOR ME:
ENGAGING COMMUNITIES
THROUGH SELF-CURATION
CLAIRE TAYLOR
MARÍA MÓNICA FUENTES LEAL

20

STREET ART: REDEFINING
SEMANTIC LANGUAGE
IN ACTIVISM
THE MASSACRE OF MIGRANTS
IN CUTRO (2023) AND THE
ARTISTIC OPERATION OF
LBS IN THE MEMORY
GABRIELE ROMEO

30

EL PAISAJE EN LA
PINTURA Y LA LITERATURA
LATINOAMERICANA –
UNA APROXIMACIÓN
MARÍA LUZ CÁRDENAS

ENSAIO VISUAL

38

FLÁVIO CERQUEIRA: MEMÓRIAS,
REFERÊNCIAS E FICÇÕES
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

ARTIGOS

62

PARTE I
ANITA MALFATTI: VÍTIMA DE QUEM?
ANNATERESA FABRIS

88

ESTRANGEIROS SIM,
MAS NÃO EM TODO LUGAR:
A BIENAL DE VENEZA
E A VIRADA DECOLONIAL
NA ARTE GLOBAL
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

SUMÁRIO

102

JCAMILLO PENNA E GAIA:
A SUBUTILIZAÇÃO DA FORMA
EM *GAIA, O ENIGMA HUMANO*
ISIS BRAGA

118

MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS
ATRAVÉS DOS TEMPOS
IDADE MÉDIA (PARTE I)
WALTER MIRANDA

132

SOBRE ESCRITOS DE ARTE POR
ARTISTAS: O TATO COMO PRÁTICA
CURATIVA NA DIMENSÃO
DO AFETO E DA POLÍTICA
NA OBRA DE SONIA GOMES'
JANAÍNA BARROS
WAGNER LEITE VIANA

146

O CIRCUITO DE ARTE EM
BOTEÇO (SALVADOR, BA):
A ARTE ESTÁ ONDE
O ARTISTA ESTÁ
FLÁVIO ROCHA DE DEUS

164

JAN VAN EYCK NO LOUVRE:
A VIRGEM DO CHANCELER ROLIN
UMA AULA DE CURADORIA
À LUZ DE TEORIAS DA ARTE
PERCIVAL TIRAPELI

OPINIÃO

176

VILA RICA,
GUIGNARD E NÓS
CARLOS PERKTOLD

EXPOSIÇÃO

182

UMA REFLEXÃO:
“AINDA SOMOS OS MESMOS?”
SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA

DESTAQUE

192

AF KLINT, UM ASTROFÍSICO
CIENTÍFICO NOSTRADAMUS
CRISTIAN HORGOS



A participant customising the *A Museum For Me* materials, drawing images that represent the experiences of their community, at a workshop held in Bogotá, Colombia, in October 2019

INTERNACIONAL

A MUSEUM FOR ME: ENGAGING COMMUNITIES THROUGH SELF-CURATION

CLAIRE TAYLOR – UK

MARÍA MÓNICA FUENTES LEAL – COLOMBIA

ABSTRACT: This article presents the *A Museum For Me* projects and methodologies which were developed by an international interdisciplinary research project that has collaborated with community groups and museums in Colombia and beyond. This project has used the concept of the museum as a memory prop to work with communities to document, create, curate, and narrate self-directed representations of their lives and stories. The article describes the process of creating the *A Museum For Me* products and methodologies, and proposes how they could be employed in different contexts.

KEYWORDS: Co-creation, co-curation, museums, community engagement, creative methodologies.

A growing body of research in museology over recent decades has taken as its focus the shape and focus of the museum as an institution. Numerous scholars have pointed out that the museum as an institution is, conventionally, a top-down entity representing the interests of the elite (see for instance Bennet 1995: 30 & 46, and McCall & Gray 2014: 20). As these and other scholars have revealed, museums have held a role in controlling the populace, in differentiating between “high” and “low” cultural forms, and in instilling top-down notions of cultural value in their visitors.

Similarly, scholars have criticised the museum as an institution for naturalising patriarchal norms, for functioning according to “an organizing structure grounded in cultural assumptions about race, gender, and sexuality” (Robert 2014: 26), and for structuring spaces and exhibitions along the “association of active/passive and male/female” (Porter 2004 64). Moreover, several scholars have pointed out how the museum is also a colonial institution, having its roots

in imperial endeavours, with most museum practices being “distinctly western cultural inventions and preoccupations” (Kreps 2003: 1), and with museum collections being “an assemblage of colonial histories and unequal power relations” (Matherne and Quaintance 2019: 16).

In the light of these criticisms, recent debates in museology have proposed challenging the classic model of the museum with propositions including co-curation and decolonial museum practices. Co-curation, referring to “a variety of museum approaches to working with an outside community through collaboration or consultation”¹ has involved opening out the role of curator - previously the preserve of the educated, elite expert - to community groups, and for some this opening out of curation and engagement with communities is closely linked to the endeavour of decolonising museum practices (see for instance Onciul 2015: 1, Chipangura 2020: 437 and Lonetree 2012).

With these debates in mind, the project *A Museum for Me* has aimed to

create materials and practices that open out the concept of the museum to interrogation and co-creation from below. The project is led by Professor Claire Taylor of the University of Liverpool, UK, and has been supported by several research grants, including a UKRI GCRF Translation Grant, and an AHRC Creative Economy Grant.² An interdisciplinary team of experts, bringing in specialisms including modern languages, memory studies, museum studies and design, amongst others, worked together to design the products and methodologies.³

Starting in 2019, the project team undertook a lengthy period of designing and piloting, in order to develop the central *A Museum For Me* product. This comprises a mini-museum, consisting of pre-designed cardboard kits that the participant can adapt, colour, design and build to represent their own life story and experiences. This design process involved addressing the conceptual issues discussed above: namely, we wished to open out the concept of the museum, and put curation into the hands of the participants. The

design, thus, had to represent this idea of the museum no longer being behind closed doors, and the idea of its contents being designed by the participant. For this reason, we decided on a mini-museum which would be adapted and customised by the participant.

At the same time, the design also had to take into concern practical considerations. Firstly, the design had provide a generic representation of a museum so that the kits could work in any setting. Secondly they had to be appealing to users - visually, the kits had to look like something the users would want to work with. Thirdly, they had to be simple to assemble, since the kits were designed to be used in workshops within museums or other settings where visitors would be available for a limited amount of time; similarly, these visitors would not require any specialist training to use the kits. Fourthly, they had to be cheap to produce, given that the project works primarily with LMEs (Low-to-Middle income countries), and frequently with not-for-profit organisations. To

achieve a low production cost, the project team designed a cardboard model with no pre-cut elements, but sufficient instructions for an easy assembly by users of any age and skill. The resulting kits were based on sheets of cardboard big enough for people to draw on, cut and

assemble easily, but small enough to have structural strength and be produced, packaged and distributed. An example of the pre-assembled kits can be seen in Figure 1.

The project’s logo was designed to be as simple as possible, comprising



Figure 1 caption: the pre-assembled *A Museum For Me* kit

the words *A Museum for Me*, with the keywords chosen to highlight the concepts of place and personal ownership. In particular, in choosing the phrasing “for me”, we aimed to convey the idea that the kit, when assembled, would represent the interests, ideals, experiences or achievements of the individual or collective who had assembled it.

For the graphic look of the kit, we had to achieve two competing goals: it had to present both the image of a contemporary and inclusive museum and still have elements that users could relate to a more traditional notion of the museum. To achieve a contemporary look, we chose a palette of colours that were adapted to the main products within our suite. We also left the walls white, so users could create customised walls, and add details that represented their own life experiences at their will.

The model of this kit, which was the first of the museum products to be developed by the project, became the prototype that then allowed us to develop other products

based on the same principles and ideas, which have been trialled and developed over time, covering 8 prototypes, and now refined into 3 main products: a mini-museum kit, a timeline, and a visitor book.⁴

Alongside each set of materials, a detailed workshop methodology was developed, as well as a didactic and methodological toolkit to help activate the materials in different communities and museums. The toolkit contains training videos and presentations from the project team, along with five guide sheets with instructions, tips and methodologies that could be used by educators, guides or facilitators within museums.

The instructional guides are carefully designed to support educators, facilitators, and community leaders in implementing the materials effectively within diverse contexts. Each guide is divided into five key sections: (1) recommendations for the optimal use of the materials, (2) suggested icebreaker activities to foster an open and engaging atmosphere, (3) characterization of

the target audience to tailor the activities to their specific needs and interests, (4) connections between the various materials provided, and (5) strategies to relate the activities to participants’ daily lives and local contexts. These guides not only provide clear, step-by-step instructions for assembling and using the kits but also include methodologies to spark meaningful conversations about memory, identity, and human rights.

In workshops, the instructional guides serve as a roadmap for facilitators to lead participants through a multi-step process of co-creation and reflection. Workshops often begin with introductory activities designed to build trust and encourage interaction among participants, such as collective storytelling or group-based exercises. Once participants are familiar with the materials, they move on to the personalization phase, where they design their own mini-museums, timelines, or visitor books (see Figure 2). Frequently, participants will bring along to the workshop

images or other materials that are important for them, and stick them onto the walls of their mini-museum. For example, participants may paste a photograph of their loved one, or a

newspaper clipping about an event that was important in their lives. Overall, these activities are highly flexible, allowing individuals to express their personal narratives while also exploring collective themes.

Facilitators are encouraged to use the guides to introduce discussion prompts and reflective questions that help participants draw connections between their creations and broader themes of community memory and cultural heritage. By providing a structured yet adaptable framework, the instructional guides ensure that the workshops remain inclusive, accessible, and impactful, empowering participants to share their voices and reimagine the role of museums in their lives.

In this way, these materials, and the accompanying methodologies and activities, have been designed as tools with which museums and grassroots groups could work with local communities to discuss the museum as a space for commemoration and memory, as well as to develop spaces for reflection and dialogue.

The project team provides these materials and guidelines, as well as training in the form of videos and online support, to museums, community groups and other organisations for free. To date, the project has provided materials and



Figure 2 caption: a participant customising the *A Museum For Me* materials, drawing images that represent the experiences of their community, at a workshop held in Bogotá, Colombia, in October 2019

facilitated workshops with over 60 museums and community groups across Colombia, the UK, Mexico, Chile and elsewhere. In so doing, the project has worked with four main types of organizations/events:

1. Existing museums. These are museums that already existed at the time of the project. Our project has worked with close to 30 museums in Colombia, and has helped these museums develop new forms of participation and engagement, has brought local communities into the museum, has developed new routes for museums, and has co-created content with them.
2. Museums at planning stage. These are museums that are planned, but are in the process of being scoped. A particular example of this is the Afro-Colombian Museum. The project was approached in 2022 by a team set up by the Colombian Ministry of Culture and the National Museum Colombia, which is designing a strategy for the forthcoming Afro-Colombian Museum. This will be the first museum of its kind

in the country to represent the descendants of enslaved peoples. The Afro-Colombian Museum team is employing a co-creation methodology, and the PI's team was invited to run co-creation laboratories using the *A Museum For Me* products (see Figure 3).

3. Grassroots community groups. These comprise a wide range of grassroots groups, predominantly in Colombia, who represent the victims of the armed conflict. The *A Museum For Me* products and methodologies have been employed by these community groups to engage with their local communities and to enable the telling of difficult or traumatic stories.
4. Continuing Professional Development. The project has run a number of CDP workshops and events for museum professionals and others, including at the International Council of Museums' General Conference - a hub for exchange about issues facing museums today, and innovative solutions - and at the Regional Encounter of CECA LAC.



Figure 3 caption: a poster advertising the co-creation laboratories with the Museo Afro de Colombia team

In these sessions, the *A Museum For Me* activities have been used as ways to train and engage museum professionals with new modes of engagement with communities.

In summary, built up over a number of years this project has developed a series of tools and best practice to support community groups and museums in telling untold stories. The team is keen to continue their collaborations in other geographical contexts, and would welcome expressions of interest from any organisation who would like to work with these materials.

FOOTNOTES

1 N. Matherne, and H. Quaintance, “Meaningful Donations...,” *op. cit.*: 15.

2 The full references for these grants are as follows: UKRI GCRF Global Research Translation Award, *Translation to Policy, Practice and Product for Low and Middle Income Countries*, ref. EP/T015217/1 and AHRC Follow-on Funding - UN Creative Economy for Sustainable Development Grant, *Community Museums in the Creative Economy*, ref AH/W006693/1.

3 The full team involved in the design of and implementation comprise: Claire Taylor (University of Liverpool), Ailsa Peate (University of Westminster), Lucia Brandi (University of Liverpool), Patricia Barrera (University of Liverpool), Camilo Sánchez (International Quilt Museum, Lincoln), María Mónica Fuentes Leal (National Museum Colombia), Rob Miles (University of Liverpool), Cecilia Andrea Acosta Sánchez (Independent Researcher) and Andrew Robertson (University of Liverpool).

4 Earlier kits that the team designed and trialled also include a theatre

stage, a personal timeline, a human-rights “museum scavenger hunt”, a bookmark, a calendar and several virtual products that were developed as a response to the Covid-19 pandemic.

REFERENCES

Chipangura, N. (2020). Co-curation and New Museology in Reorganizing the Beit Gallery at the Mutare Museum, Eastern Zimbabwe. *Curator: The Museum Journal*, 63(3): 431-446. DOI: 10.1111/cura.12375.

Kreps, C. F. (2003). *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. London: Routledge.

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Matherne, N. and Quaintance, H. (2019). Meaningful Donations and Shared Governance: Growing the Philippine Heritage Collection through Co-Curation at the Field Museum. *Museum Anthropology*, 42(1): 14-27. DOI: 10.1111/muan.12200.

McCall, V. and Gray, C. (2014). Museums and the “New Museology”: Theory,

Practice and Organisational Change. *Museum Management and Curatorship*, 29(1): 19-35. DOI: 10.1080/09647775.2013.869852.

Onciul, B. (2015). *Museums, Heritage and Indigenous Voice: Decolonising Engagement*. New York: Routledge.

Porter, G. (1995). Seeing Through Solidity: A Feminist Perspective on Museums. *The Sociological Review*, 43(1): 105-126.

Robert, N. (2014). Getting Intersectional in Museums. *Museums & Social Issues: A Journal of Reflective Discourse*, 9(1): 24-33, DOI: 10.1179/1559689314Z.00000000017.

CLAIRE TAYLOR

She is Gilmour Chair of Spanish and Professor of Hispanic Studies at the University of Liverpool UK. She is a specialist in Latin American culture, with a particular interest in two main areas: literary and cultural genres developed online by Latin(o) Americans; and memory practices and transitional justice contexts in Latin America, especially Colombia. She is the Principal Investigator of the project Memory, Victims and Representation of the Colombian Conflict, and also leads two impact projects which follow on from this main project, focussed on archives of human rights and historical memory (ArchiCom), and the development of community museums and processes of co-curation (*Un Museo Para Mí*).

MARÍA MÓNICA FUENTES LEAL

She is an internationalist with extensive experience in communication and education projects within museums, cultural institutions, and media. She has worked on designing engaging experiences for diverse audiences, developing digital content, cultural programming, educational strategies, and mediation processes. She has collaborated with museums to create narratives that promote cultural heritage and community engagement through transdisciplinary approaches. She is a correspondent for CECA Colombia, ICOM Colombia, a consultant for the University of Liverpool in the “A Museum for Me” project, and a producer at Prisa Media and BiblioRed in Colombia.



ARTWORK BY LBS: "THE MASK OF PAIN"

Photo courtesy LBS

Steccato of Cutro Beach, Italy

February 26, 2025

INTERNACIONAL

STREET ART: REDEFINING SEMANTIC LANGUAGE IN ACTIVISM THE MASSACRE OF MIGRANTS IN CUTRO (2023) AND THE ARTISTIC OPERATION OF LBS IN THE MEMORY GABRIELE ROMEO - AICA/ITALY

ABSTRACT: Bruno Salvatore Latella, aka LBS, is a young visual artist born in the city of Reggio Calabria, Italy, in 1999. Gabriele Romeo interviewed him on the occasion of his recent donation in the Municipality of Crotona, during the commemorative anniversary dedicated to the migrants who were victims of that very violent shipwreck, which occurred in Italy, on the Calabrian coast, on February 26, 2023. His artwork refers to the news value that the research of the visual arts in the new languages of Street Art assumes in relation to the ferment of activism and the multiple fundamental democratic languages of civil rights, in a dialogue open to all social classes to raise awareness of public opinion, Italian, European, world, so as to help it reflect and raise awareness of the many victims and the many misfortunes that immigration often entails.

KEYWORDS: art, streetart, Calabria, Italy, freedom, activism, Bruno Salvatore Latella, Gabriele Romeo

Finding myself as a correspondent for Italy, in my dynamic observatory that I build daily from all my numerous trips that see me every week divided between the North and the South of Italy, from Venice, Turin and Reggio Calabria, I decided to deal with a theme lateral to visual art, precisely of the era that I call Netflix Generation. In these last three years, the news, the pages of newspapers, or rather of news programs that fill the television schedules in columns overflowing with the most dramatic situations, the most varied to describe our world - with an extension from social media - have led to a redefinition of the semantic superstructures on young artists, so as to decode them from street-art, (think of the activist work of JR who arrived for the first time in Italy in Turin in 2023, with the great success of the exhibition entitled *JR. Déplacé·e·s*, at the Gallerie d'Italia) to the new allergic urban pollens of visual activism and repositioning in what I define as “art-grammar” the media languages of the phygital stele, between incursions of the Past

Up multiples, and performance reforms that in this context are called, in jargon, sit-in.

This study aims to be impartial, not ideological, and the following conversation with the artist aims to serve the reader as a moment of comparison in this discussion to think about the multiple functions that art ethically holds, especially when it performs a social function socially untied from the logic of the market and is destined to live among the “community”.



Bruno Salvatore Latella: visual artist born in Reggio Calabria in 1999 - Photo: LensCulture

Bruno Salvatore Latella, aka LBS, is a young visual artist born in Reggio Calabria in 1999. Graduated from the Single Cycle Master's Course in Primary Education Sciences, educator and activist for human rights, from social analysis to visual art, LBS uniquely combines pedagogical humanistic studies with his artistic production, transforming ideas and visions into phygital visual works, halfway between the virtual and the real world, trying to stimulate, through Street Art and the exhibitions of his works at Public and Private entities, the now “decadent” consciences of the human.

Situated at the crossroads between pedagogism and “arte alacre”, Latella's artistic activity has grown gradually; coming from a classical musical education at the Francesco Cilea Conservatory, and always in contact with contemporary arts, in 2016 thanks to his passion for photography he began his journey as an amateur photographer following RAI television crews together with his non-biological father, thus creating a work of visual documentation of a reportage-type of phenomena

concerning the social, and then in 2018 he began an activity aimed at the union between conceptism and artistic photography with his first personal exhibition at the Caffè

Storico Letterario le Giubbe Rosse in Florence in 2019, with the GHOSTS project, an exploratory field of action on the concept of postmodern ghosts cited by the theories of the



Photo: courtesy Luigi Maida Place Steccato of Cutro Beach, Italy Febraury 26, 2025

philosopher Gunther Anders. From the social stimulus that the pandemic in 2020 transmitted, that is, the need to get out of the walls of domestic confinement, the artist began to devote himself to the activity of Street Art of social denunciation, evolving into a typology of semantic language, dealing with themes ranging from social and symbolic to political and hermetic ones; simultaneously building with Urban Art a teaching methodology for the “oppressed” (a core of thought born from the ideas framed on the research of the pedagogist Paulo Freire), working on an educational project in 2023 at the Ministerial Community for Minors of Reggio Calabria, which became an academic research work for the degree thesis entitled “*Art as an expressive and educational means of youth discontent; The Urban Art project Is it possible?!*”. Also following his artistic research project Globalized Street Art, which took place in October 2023 and was based on a simultaneous posting of the work *No Money, No War, No Web* in ten different countries around the globe,

glocalizing his art. His powerful and socially critical street art has received widespread recognition and appearances in national media. LBS courageously addresses the problems of society, inviting the viewer to openly confront the challenges of the contemporary world.

His “art-lens” vision of the “liquid society” symbolically and allegorically explores the cataracts of contemporary society and the lack of dreams and certainties of the new “artificial” generations. With a technique that combines photography, digital drawing, fine art print design and painting, LBS draws inspiration from different artistic currents, creating an incisive visual language, alongside the literal transcriptions of the hypertext of the enunciated messages. His works communicate, in fact, a conceptual and social message, with a pedagogical profile that reflects his academic training.

FOLLOWING THE MEETING WITH THE ARTIST IN FRONT OF THE POSE OF ONE OF HIS URBAN PASTE UPS, DEDICATED TO THE CASE OF IMPRISONMENT

OF THE KURDISH-IRANIAN ACTIVIST MAYSOON MAJIDI, DETAINED IN THE PRISON OF REGGIO CALABRIA, ACQUITTED ON FEBRUARY 5, 2025, WE ASK HIM TO TELL US ABOUT HIS LATEST PROJECT DEDICATED TO THE STECCATO DI CUTRO MASSACRE, THE SHIPWRECK OF AN IMMIGRANT BOAT IN 2023, WHICH LED TO THE DEATH OF ABOUT 94 PEOPLE, INCLUDING 35 CHILDREN. OUR FIRST QUESTION IS HOW AND WHY THIS WORK WAS BORN.

*The work entitled **Born with the guilt of being born** was created to tell and artistically disseminate one of the many horrors of my native land Calabria, but above all of Italy as a whole: The Cutro massacre, called a massacre precisely because of the dramatic scale of the event, carries several shared responsibilities, especially on the lack of intervention by the many institutions responsible, due to an international human rights system that is collapsing. The uniqueness of this event was above all for the solidarity expressed by*

us Calabrian citizens, who united in grief, went to the site of the crime a few days after the news to support the families of the victims, who had come to Italy. There were intense days of sadness, regret and peaceful rebellion. One of the things that remained most impressed on me was precisely when, during the national protest of March 11, we, united people, all went to the beach where this tragedy took place, still finding the remains of the debris emerging from the beach and the sea. A few days earlier, on March 2, the great personality of our Head of State, the President of the Republic of Italy, Sergio Mattarella, also intervened, representing all of us Italians with his moving visit to the San Giovanni di Dio Hospital in Crotona and to the PalaMilone. Two years after those dramatic days, I returned to the land of Crotona for the last hearing that led to the acquittal of the activist Maysoon Majidi. Walking through the city, my memory revived those images seen daily in that cold February, and learning about the story of KR46M0 (the identification code of one of



ARTWORK BY LBS:
“BORN WITH THE GUILT OF BEING BORN”
Past Up/ Affiche,
Photo courtesy LBS
PalaMilone, Crotona, Italy
February 26, 2025

*the children who were victims of the shipwreck, disclosed by the journalist Vincenzo Montalcini in his book *Quale umanità?*, published by IDEMEDIA) I decided to design such an emblematic work that could do justice to the victims of the shipwreck and with the delicate hope of raising public awareness and the Italian and European institutions on how much still needs to be done to protect the rights of the most unfortunate and disadvantaged people.*

FROM A PHENOMENOLOGICAL POINT OF VIEW, EXPLAIN TO ME THE CHARACTERISTICS RELATED TO THE DUPLICITY OF THE FUNCTIONS OF THIS RESEARCH WORK OF YOURS, WHICH EPISTOLARY, MUSICAL AND VISUAL EMBLEMS OF THE PAST COULD HAVE A MEANING IN THE REAFFIRMATION OF YOUR VALUES AND IN THE INFLUENCE OF YOUR IDEATIONAL THOUGHT?

We live in a world of injustice and discrimination, of expectations and disappointments, of positive and negative actions, of apparent inclusion and decisive exclusion. A world that

*appreciates and mythologizes the exclusivity of a few individuals. Is the exclusive also excluded? What is the excluded? The deviant perhaps? And what is deviance? Everything that goes outside the norm is epistemologically deviant. Right norms and wrong norms... We live in a society that hopes and tends towards an inclusive model, creating ideological boundaries that close themselves in a hyperuranion made of walls, closures and injustices. Thinking of Sartre we could take the idea of the wall as an example or we could think of Pink Floyd and their masterpiece *The Wall*. WE DON'T NEED NO EDUCATION.*

Shaking consciences is something utopian, we know! Today the function of the visual medium has become almost a basic necessity. We artificially consume projections of utopian ghosts, but everyone responds to the scandal present. The brutal circumcision of the external walls and the power represented by the internal walls led me to think of an operation, in collaboration with the Rete 26 febbraio committee, which was based on a dualist performance that involved

the declination of two versions: a variant of the same phygital work, with the language of street art at the PalaMilone in Crotone, (external walls); the other instead a painted monotype that was donated to the Municipality of Crotone (internal walls). The performance included a ritual route during the night of February 25, starting with the sit-in dedicated to the anniversary of the massacre, making the monotype emerge from the sand in a procession that took it from the beach to the town hall. On the pilgrim route, a stop was made at the Palamilone, to place on the walls of the building the work of street art technique affiche dedicated to the anniversary, which with its brutality aims to educate citizens to active citizenship, and also to remember how in the face of a tragedy, mutual aid by the people becomes a gesture of solidarity of re-emerged conscience. A clear reference, this, to the chained hand of the fisherman that bursts into the scene from the left diagonal of the composition.



ARTWORK BY LBS: "THE MASK OF PAIN", Photo courtesy LBS, Steccato of Cutro Beach, Italy, February 26, 2025



Gabriele Romeo:
critic, journalist,
investigator, teacher.

GABRIELE ROMEO

He was born in Palermo, Sicily, in 1983. After obtaining a high school diploma in applied art from the State Institute of Mosaic Art in Monreale, he graduated in Art Science and Technology from the Faculty of Arts and Philosophy of the University of Palermo, and later obtained a Master's degree in History of Art (contemporary curriculum) from the Faculty of Literature and Philosophy at the Alma Mater Studiorum (University of Bologna). In 2014 he specialized in the curation of photographic images, attending the advanced training course called ICON at the

Modena Photography Foundation. In 2017 he was appointed curator of the Pavilion of the Plurinational State of Bolivia at the 57th International Art Biennale in Venice. In 2021 he was elected president of the AICA Italia section (International Association of Art Critics) and holds the position of President of the Italian Scientific Committee. For several years he taught various academic subjects: History of contemporary art, Multimedia Languages, History of applied arts, History and methodology of art criticism. He is a permanent professor, 1st level (Full Professor) in Phenomenology of contemporary arts, teaching the same at the

Albertina Academy of Fine Arts in Turin, Piedmont. He also taught at the Academy of Fine Arts in Reggio Calabria, Calabria.

In addition, he has also held several workshops related to those involved in the ERASMUS+ Teaching Mobility programme: University of the Arts, Helsinki (2018); TAI, Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos, Madrid (2019); Athens School of Fine Art (ASFA), Polytechnic, Athens (2020-2021); Javna Ustanova Univerzitet Crne Gore, Podgorica, Faculty of Fine Arts (Montenegro), (2022); Panepistimio Dytikis Attikis / University of West Attica (2023). Gabriele Romeo is the president of Nuova Aica Italia.



Nicolas-Antoine Taunay.

*Vista da Estrada do Quebra Chângala,
no Alto da Boa Vista, c. 1816-1830*

INTERNACIONAL

EL PAISAJE EN LA PINTURA Y LA LITERATURA LATINOAMERICANA - UNA APROXIMACIÓN

MARÍA LUZ CÁRDENAS - AICA/VENEZUELA

RESUMEN: Se propone una primera exploración de la representación del paisaje desde la literatura latinoamericana en su relación con la pintura, a partir de una selección de tres encuentros clave que relacionan ambas disciplinas: 1) *Las Crónicas de Indias*; 2) *La Silva a La Agricultura de la Zona Tórrida*, de Andrés Bello; 3) *Gloria Tropical*, de Horacio Quiroga. Desde esta doble perspectiva es posible establecer un cruce de fronteras y de pensamiento que podría eventualmente enriquecer la lectura crítica del arte y la literatura. Se han seleccionado tres textos de tres momentos diferentes de la historia, que nos permite recorrer la relación en su trayectoria: 1) el imaginario de la conquista – el paisaje alucinado; 2) el imaginario del Romanticismo – el paisaje idealizado; 3) el imaginario desbordado del siglo XX – el paisaje caníbal.

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana, pintura, imaginario, historia.

En este corto ensayo, entendemos que la creación literaria se puede comportar como una fuente enriquecedora de nuestra aproximación a la crítica de arte. Tomamos como base la relación de tres textos clásicos de la literatura latinoamericana con la construcción de la noción de la territorialidad y el paisaje en la pintura latinoamericana, en tres momentos claves de su acontecer: el paisaje alucinado, el paisaje idealizado y el paisaje caníbal. Desde esta doble perspectiva (la iluminación poética y la literatura latinoamericana) es posible marcar un cruce de fronteras y de pensamiento que nos indica cómo la literatura tiene la capacidad de penetrar y comprender obra de arte desde el acto poético y, a la vez, la obra de arte tiene la capacidad de visualizar la realidad para fortalecer la literatura.

Iniciamos con algunos fragmentos de *Las Crónicas de Indias* y sus referentes visuales que manifiestan el imaginario de la conquista de América — un paisaje alucinado. Tomemos, por ejemplo, el tono del Inca Garcilazo de la Vega cuando en los *Comentarios*



Figura 1.
Anônimo,
Gravura II

Reales describe de la naturaleza en lo que significó ese choque de mundos al encuentro con el territorio americano: “En la Ciudad de los Reyes [...] La granada era mayor que una botija de las que hacen en Sevilla para llevar aceite a Indias [...] y mucho se

han visto membrillos como la cabeza de un hombre, y cidras como medios cántaros”¹. En la *Historia General de las Indias*, Francisco López de Gómara se refiere a “la desmesura” y llega a decir que una de las islas “tenía perlas mayores que un ojo de hombre,



Figura 2. Nicolas-Antoine Taunay. *Vista da Estrada do Quebra Chângala, no Alto da Boa Vista*, c. 1816-1830

sacados de ostiones tamaños como sombreros”²; en la *Historia General y Natural de las Indias*, Gonzalo Hernández de Oviedo llama *dragones a los lagartos*. Compara a las arañas con los gorriones, las abejas con las moscas. En cada animal o planta, los cronistas subrayan sus semejanzas con los que ellos traen en la memoria y en la imagen, y después establecen el rescate por las diferencias. Pensemos sencillamente en los primeros grabados de la naturaleza americana: un paisaje alucinado, donde se fracturan las escalas y se rompe la proporción convencional.

La segunda fuente se relaciona con las relaciones que hemos seleccionado para vincular la imagen literaria a la imagen del paisaje en el arte es *La Silva a La Agricultura de la Zona Tórrida*, de Andrés Bello. La figura de Andrés Bello es fundacional en la construcción literaria y poética del territorio americano. Después de él, la representación del paisaje de América adquiere nuevos matices que nos acercan, no solo a su dimensión estética, sino a su talante moral —

como activador de los valores de las nuevas naciones, que iniciaban su consolidación después de las luchas por la independencia. Es una visión diferente a la de los Cronistas de Indias. De la desproporción pasamos a la idealización del paisaje. El programa de Bello es un programa estético, pero a la vez político. Los temas, las expresiones y reflexiones que desarrolla este poema de Bello, invocan inevitablemente a la construcción el paisaje como fuente de formulación de la identidad. Lo más importante es que el autor incorpora el Romanticismo en los cimientos del lenguaje literario y también define un territorio. Podríamos establecer una analogía con el tema del paisaje en los pintores viajeros por América. Ellos conforman la expresión visual de los versos de Andrés Bello – y, aunque la tradición comienza en 1600, mucho antes de *A la Silva*, en el siglo XIX vemos su florecimiento. Estos pintores fijan en el espacio pictórico la dimensión gigantesca que señala a la Agricultura de la Zona Tórrida. Se aprecia el asombro, las mismas imágenes que se describen en el poema,



Figura 3.
Huracán,
Wifredo
Lam, 1945

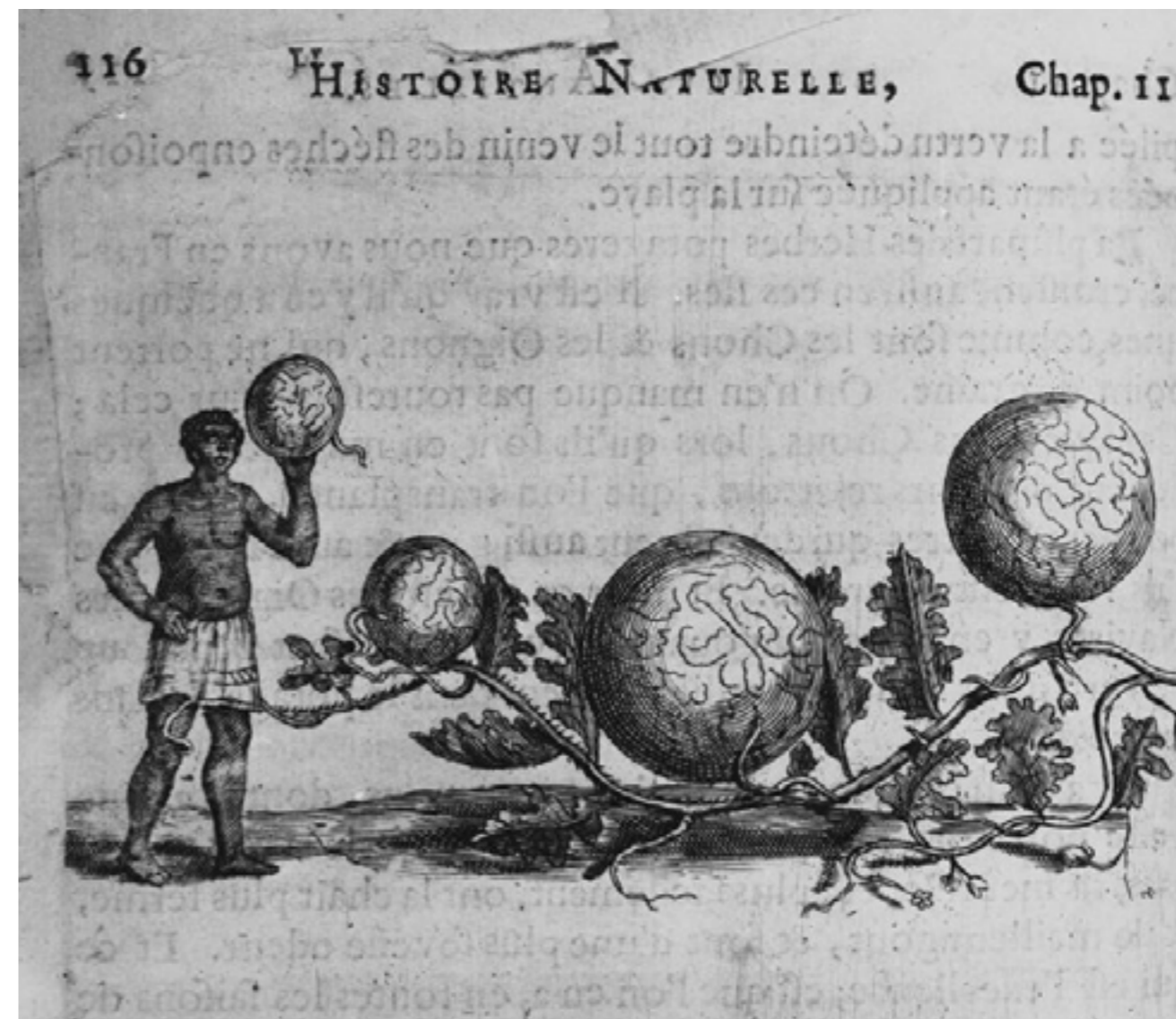


Figura 4. Anónimo, *Gravura I*

en comunión con la naturaleza. No hay narraciones, solo la mirada conmovida ante las mismas plantas, *las urnas de coral* o el *erguido monte inaccesible nieve siempre cano*. Son ellas imágenes que viven en nuestras mentes de espectadores, así como las imágenes literarias de *A La Agricultura de la Zona Tórrida* viven en nuestras mentes de lectores de Andrés Bello. El mismo hilo (el del Romanticismo), que las teje en la pintura y la poesía.

El tercer espacio de relaciones lo define una narración – poderosa, desconcertante – de Horacio Quiroga, que nos conduce a un territorio desbordado. *Gloria Tropical* refiere la experiencia de un extranjero que llega a la selva amazónica con la idea de vivir la experiencia voluptuosa en un paisaje que abraza los sentidos, así como cultivar y ver crecer su siembra. Sin atender a las advertencias del peligro que significa la aventura, se establece una relación en la cual el paisaje lo engulle, donde la naturaleza y la enfermedad lo llevan a una situación límite: prácticamente se lo tragan y lo convierten en una sombra de sí.

El encuentro entre arte y literatura lo ubicamos en *Huracán*, 1945, de Wifredo Lam. En esta obra hay una reinención del paisaje, que cubre y trastoca la experiencia en un ritmo vertiginoso. La vegetación cerrada impide los ingresos y salidas y en ella domina la arremetadora fuerza de la naturaleza: la energía desmembradora de lo caníbal. He allí la capacidad de movernos entre la fascinación y el espanto, la maravilla y el asombro – estados del ser que quizá permitan solamente los cruces entre la imagen visual y la literatura.

NOTAS

1 Garcilazo de la Vega, Inca: *Comentarios Reales*. Ediciones Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pág. 499.

2 López de Gómara, Francisco: *En la Historia General y vida de Hernán Cortés*, Ediciones Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, pág. 114.

MARÍA LUZ CÁRDENAS

Investigadora, curadora y crítico de arte contemporáneo. Sociólogo con Postgrado en Filosofía y Maestría en Literatura Latinoamericana. Ha desarrollado su carrera como investigadora, curadora y gerente en los museos venezolanos (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Museo de Bellas Artes, Galería de Arte Nacional). Autora de numerosas curadurías de exposiciones y ensayos sobre arte contemporáneo. Labores de Docencia en la Universidad Católica Andrés Bello (1980-1988), la Universidad Central de Venezuela (2003-2004), Universidad Metropolitana de Caracas y Universidad de Los Andes. Actual presidente de AICA Venezuela.



Better Together, 2020,
brnze e Vinil adesivo sobre parede,
235 x 58 x 45 cm (escultura)
Adesivo dimensões variáveis.
Edição de 5 + 2 PA.
Foto: Romulo Fialdini

ENSAIO VISUAL

FLÁVIO CERQUEIRA: MEMÓRIAS, REFERÊNCIAS E FICÇÕES

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Neste ensaio visual, observa-se a produção escultórica de Flávio Cerqueira (São Paulo, 1983) a partir de três chaves de leitura: as memórias, as referências e as ficções. Nessa jornada, quatro obras são evocadas com mais ênfase: *Foi assim que me ensinaram* (2011), *Se precisar, conto outra vez* (2016), *Em memória de mim* (2017) e *Uma palavra que não seja esperar* (2018). Ressalte-se, ainda neste exercício, que os eixos de interpretação perpassam as motivações, os modos de produção, os materiais e as técnicas do artista - todos aqueles elementos aplicados a essas e às demais obras de sua criação.

PALAVRAS-CHAVE: Flávio Cerqueira; ensaio visual; artes visuais.

ABSTRACT: In this visual essay, we observe the sculptural production of Flávio Cerqueira (São Paulo, 1983) from three perspectives: memories, references and fictions. In this journey, four works are evoked with greater emphasis: *That's how they taught me* (2011), *If I need to tell you again* (2016), *In memory of me* (2017) and *A word that is not waiting* (2018). It is also worth highlighting in this exercise that the axes of interpretation permeate the artist's motivations, production methods, materials and techniques - all elements applied to these and other works of his creation.

KEYWORDS: Flávio Cerqueira; visual essay; visual arts.

Os modos da produção contemporânea são plurais e, igualmente, são os processos criativos; sendo assim, a obra de arte torna-se campo aberto para diversas interpretações - algo que encontra eco no fazer artístico de Flávio Cerqueira (São Paulo, 1983). Ao longo dos seus 15 anos de percurso, narrativas pessoais, ficcionais e históricas se entrelaçam. Suas esculturas contam sobre memórias, surgem de diversas referências da história da arte, mas também se prestam à construção de **ficções**.

Esses três eixos de leitura das obras são interseccionados e, de modo algum, restringem-se cronologicamente; eles atravessam as obras, tornando-as pluriversais. Essas chaves de interpretação se tornam mais porosas, especialmente quando se aliam às técnicas e aos materiais empregados pelo artista. Dar conta dessa complexidade, por meio da descrição de conceitos, com certeza é tarefa incipiente, mas o acréscimo de um ensaio visual parece ser mais interessante.

Pela perspectiva das referências, observa-se em Cerqueira a opção

pelo processo tradicional de escultura em bronze, conhecido como fundição por cera perdida - uma prática inspirada por Auguste Rodin. Porém, a escolha do bronze, um material associado aos heróis e à monumentalidade, contrasta com a representação de crianças e jovens pobres destinados a uma existência efêmera. Essa traição do artista é ainda mais conflituosa, quando, nas primeiras peças, ele decide recobrir o bronze com pintura, ou seja, de algum modo, o escultor intenciona a negação do material.

Em *Foi assim que me ensinaram* (2011), a experiência com outros materiais diversos ao bronze acontece provocada pela referência do local de produção: a obra foi criada durante residência artística em Portugal, no Palácio Pombal. O uso da faiança, uma forma de cerâmica branca, que possui uma massa menos rica em caulim do que a porcelana, torna-se alusão ao lugar. Nessa peça, também merece destaque a introdução de objetos alheios ao bronze, tal como os livros que servem de assento para o menino de castigo.

Na obra de Cerqueira existe, ainda, o desejo pelo átimo - semelhante a Henri Cartier-Bresson -, porém, no seu repertório, o “instante decisivo” acontece quando as figuras estão no limite de uma descoberta ou de uma transformação. Como na fotografia, o escultor captura o repouso antes de se tornar movimento. Suas cenas e personagens revelam a profundidade da vida no seu manifesto mais simples. Seus trabalhos evocam uma sensação de pausa, um convite ao espectador para refletir sobre sua própria jornada.

Na chave **memórias**, estão as narrativas pessoais que se fazem presentes nas suas obras - algo sutil que varia entre a exclusão e a resiliência, entre a solidão e a resistência. Algumas esculturas são autorreferenciais; são motivadas por histórias e sentimentos do artista. Suas figuras, embora muitas vezes imersas em introspecção ou vulnerabilidade, carregam uma força intrínseca de superação das adversidades. Isso pode ser visto como um reflexo do próprio artista, que dá à arte a função de diálogo com o mundo.

Em seus trabalhos, a vertente surreal surge do paralelo com o artista suíço Alberto Giacometti, que, frequentemente, explora temas existenciais e filosóficos, refletindo sobre as formas de percepção e a condição humana. Por sua vez, Cerqueira aborda questões relacionadas à identidade, memória e história, especialmente no contexto brasileiro, através de figuras apartadas do mundo ou, ainda, no espaço onírico.

É justamente a relação espacial que o aproxima de um terceiro escultor, o espanhol Juan Muñoz. Ambos os artistas usam o espaço para criar uma conexão com o espectador, embora de maneiras diferentes. Cerqueira busca uma interação mais introspectiva e reflexiva, enquanto Muñoz cria cenários que evocam uma resposta emocional e intelectual. Eles constroem narrativas e contextos para suas esculturas, enriquecendo a experiência do observador e adicionando camadas de significado.

Assim sendo, as esculturas de Cerqueira oferecem **ficções**. Nessa

chave, estão as narrativas repletas da poética do lúdico, das pequenas alegrias, da simples brincadeira do menino que faz bolhas de sabão ou da imaginação do outro que flutua com balões coloridos, alçando voos maiores do que a vida real lhe permite. Os títulos dos trabalhos somam-se à ficção. Geralmente, são títulos poéticos que, à semelhança da pintora e escritora Lynette Yiadom-Boakye, transformam o público em coautor do significado da obra.

Nesse ponto, a escolha da figura humana entra em discussão. Seus protagonistas aproximam-se dos personagens negros do pintor norte-americano Jerry James Marshall, porém, Cerqueira segue além... suas crianças e adolescentes são negros, indígenas, mestiços, mas, acima de tudo, periféricos. Quando percebeu que a maioria dos seus personagens eram homens, ele buscou o corpo feminino. Em entrevista recente, ele disse: “Minha mãe via isso e falava: ‘Quando você vai fazer uma menina?’”. Há uma conexão entre Cerqueira e Marshall: ambos atribuem vida, **memórias** e **ficções** aos seus

personagens por meio de um trabalho detalhado e expressivo; eles apreendem a essência e as histórias de seus personagens.

Retomam-se, então, as **memórias** e **referências**. Elas envolvem questões ligadas à história, à história da arte e à construção do conhecimento. Em *Se precisar, conto outra vez* (2016) surgem elementos tais como os livros (dessa vez, representados em bronze), a cruz e a caveira; particularmente esse último objeto remete ao *memento mori*, expressão latina que significa “lembre-se de que você é mortal”, “lembre-se de que você vai morrer” ou “lembre-se da morte”.

Acerca de *Em Memória de mim* (2017), o rapaz negro que faz das mãos castiçais com velas queimadas surge como citação das esculturas *black moor*. Produzidas, em especial, durante o Renascimento e o Barroco, essas esculturas representam figuras africanas, muitas vezes em posturas e trajes exóticos, que serviam como símbolos de luxo e exotismo nas cortes europeias. Elas

eram frequentemente representadas segurando objetos preciosos, como bandejas de prata, castiçais e suportes de plantas, e eram colocadas em espaços de prestígio.

Em *Uma palavra que não seja esperar* (2018), o artista faz uma junção de imagens: a primeira referência vem das mulheres pobres com latas d'água na cabeça e a segunda, da célebre foto da menina norte-americana Ruby Nell Bridges Hall, a primeira criança negra a frequentar uma escola primária branca nos EUA. A menina negra de Cerqueira traz uma pilha de livros na cabeça e abre-se para diversas interpretações, especialmente quando se relaciona com o espaço de exibição.

Na mostra *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*, ocorrida no Instituto Moreira Salles, em 2023, a menina poderia ser a própria Carolina. Já na exposição *Flávio Cerqueira, um escultor de significados*, encerrada recentemente no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB São Paulo), a menina dava boas-vindas ao público. E, diga-se aqui,

sobre a pesquisa e o trabalho de arte-educação desta última exposição. Sendo as esculturas de Cerqueira um terreno fértil para refletir sobre questões que envolvem a condição humana, a identidade e a memória, a equipe do CCBB São Paulo produziu visitas guiadas, oficinas de contação de histórias e um espetáculo musical que permitiram o surgimento de novos e múltiplos significados.

Por qualquer chave de interpretação, as esculturas de Cerqueira podem ser vistas como catalisadoras de diálogos e reflexões, ou seja, tornam-se instrumentos para a arte-educação. Como contador de histórias, Cerqueira constrói narrativas abertas, captura ações e eterniza o instante. Ele retrata seus personagens em situações comuns, pessoais e, simultaneamente, universais. O escultor permite que o público seja coautor de ficções. Suas referências pertencem à história e à história da arte e são trabalhadas e deglutidas em seu processo criativo. Vê-se ainda que sua arte pode servir como um meio poderoso para a educação, promovendo uma compreensão mais profunda e diversa do mundo.



Foi assim que me ensinaram, 2011, faiança e livros 104 x 30 x 40 cm. Edição de 5 + 2 PA
Foto: Romulo Fialdini



Iceberg, 2012,
pintura eletrostática sobre bronze,
45 x 30 x 45 cm. Edição de 5 + 2 PA
Foto: Romulo Fialdini



Antes que eu me esqueça, 2013, pintura eletrostática sobre bronze, madeira e espelho, 123 x 35 x 20 cm. Edição de 5 + 2 PA, Foto: Edouard Fraipont

Pretexto para te encontrar, 2013,
pintura automotiva sobre
bronze e cabos de aço,
209 x 50 x 50 cm. Edição de 5 + 2 PA
Foto: Edouard Fraipont



Na medida do Impossível, 2014,
bronze e vidro, Escultura 210 x 60 x 55 cm
+ Bolas de vidros medidas variáveis.
Edição de 5 + 2 PA
Foto: © Ding Musa



Eu vi o Mundo e ele começa dentro de mim, 2015,
bronze, aço inox, sistema de bombeamento
hidráulico, plantas aquáticas, bonsai e água,
165 x 200 x 200 cm. Edição de 3 + 2 PA.
Foto: © Romulo Fialdini



Amnésia, 2015,
tinta latex sobre bronze,
137 x 30 x 26 cm, edição de 5 + 2 PA,
Foto: © Romulo Fialdini



Amnésia,
2015,
tinta latex
sobre bronze,
137 x 30 x
26 cm.
Edição de
5 + 2 PA,
Foto:
© Romulo
Fialdini



Se precisar, conto outra vez, 2016,
bronze, 119 x 56 x 35 cm. Edição de 3 + 1 PA
Foto: © Romulo Fialdini



Eu te disse..., 2016, bronze e livros, dimensões variáveis. Edição de 3 + 1 PA. Foto: © Romulo Fialdini



Em memória de mim, 2017,
bronze e velas derretidas, 118 x 40 x 45 cm.
Edição de 5 + 2 PA
Foto: © Romulo Fialdini



Tião, 2017, bronze, 120 x 35 x 35 cm. Edição de 5 + 2 PA. Foto: © Romulo Fialdini



Uma palavra que não seja esperar, 2018, bronze, 175 x 38 x 49 cm. Edição de 5 + 2 PA. Foto: © E. G. Schempf

Cansei de aceitar assim, 2020,
bronze e sinalização de trânsito,
260 x 60 x 35 cm. Edição de 5 + 2 PA.
Foto: © Romulo Fialdini



No meu céu ainda brilham estrelas, 2023,
bronze, 232 x 52 x 80 cm.
Edição de 5 + 2 PA.
Foto: © Romulo Fialdini





Desenho Cego, 2024, bronze, 155 x 115 x 40 cm.
Foto: Alecsandra Matias de Oliveira

REFERÊNCIAS

CAMERON, Dan. *Seres em intersecção*. Disponível em: <http://flaviocerqueira.com/textos/seres-em-interseccao-dan-cameron/>. Acesso em 12 nov. 2024.

CHIARELLI, Tadeu. *Flávio Cerqueira e a promessa de uma obra*. Disponível em: <http://flaviocerqueira.com/textos/flavio-cerqueira-e-a-promessa-de-uma-obra-tadeu-chiarelli/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

CHIARELLI, Tadeu. *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2015.

Flávio Cerqueira Apresenta Nova Individual “Se precisar, conto outra vez”. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/05/flavio-cerqueira-apresenta-nova-individual-se-precisar-conto-outra-vez/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

FLÁVIO CERQUEIRA (2009/2019). Textos de Dan Cameron e Tadeu Chiarelli. São Paulo, 2020.

MENEZES, Hélio. *A escultura no flagrante da ação*. Disponível em: [http://flaviocerqueira.com/textos/a-](http://flaviocerqueira.com/textos/a-escultura-no-flagrante-da-acao-helio-menezes/)

[escultura-no-flagrante-da-acao-helio-menezes/](http://flaviocerqueira.com/textos/a-escultura-no-flagrante-da-acao-helio-menezes/). Acesso: 12 nov. 2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Flávio Cerqueira e nossas memórias exiladas. *Jornal da USP* 06 set. 2019. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/flavio-cerqueira-e-nossas-memorias-exiladas-2/>. Acesso em 11 ago. 2020.

Plataformas de pesquisa

<https://projetoafro.com/>

<https://flaviocerqueira.com/>

FLÁVIO CERQUEIRA

Nasceu em 1983, em São Paulo, Brasil, onde vive e trabalha. É mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2018. Atualmente é doutorando em Artes Visuais também na UNESP. Trabalha com os processos tradicionais de fundição em bronze e tem a figura humana como protagonista de sua poética. Ao longo de sua trajetória, Cerqueira participou de inúmeras exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Suas obras podem ser encontradas em importantes coleções, como o Instituto Inhotim, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Afro Brasil e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Nasceu em 1972, em São Paulo, onde vive e trabalha. Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Curadora independente. Professora da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP). Especialista em Cooperação e Extensão Universitária no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Articulista do *Jornal da USP*, editora da *Revista Arte & Crítica* e colaboradora da *DasArtes*. Autora dos livros *Schenberg: crítica e criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).



Anita Malfatti. *Tropical*, 1917.
Óleo sobre tela, 77 X 102.
Pinacoteca do Estado, São Paulo.

PARTE I

ANITA MALFATTI: VÍTIMA DE QUEM?

ANNATERESA FABRIS - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo analisa a construção pública da figura de Anita Malfatti como vítima/mártir da causa modernista. A imagem de uma mulher frágil e extremamente sensível é posta em xeque pela correspondência com Mário de Andrade, que revela uma personalidade decidida na defesa de suas ideias artísticas, em nítido contraste com o projeto expressionista do amigo íntimo.

PALAVRAS-CHAVE: Anita Malfatti; Mário de Andrade; modernismo; expressionismo; historiografia.

ABSTRACT: This paper analyses the public construction of the figure of Anita Malfatti as a victim/martyr of the modernist cause. The analysis of the correspondence with Mário de Andrade contradicts the image of a fragile and extremely sensitive woman. In her letters Malfatti displays a resolute personality in the defense of her ideas about art in a vivid contrast with the expressionist project of her close friend.

KEYWORDS: Anita Malfatti; Mário de Andrade; modernism; expressionism; historiography.

No ensaio “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte”, escrito em 1975, Gilda de Mello e Souza bosqueja um perfil aparentemente paradoxal de Anita Malfatti. “Indiferente à beleza”, sua pintura da década de 1910 nada tem do que “se convencionou chamar de feminino”, sendo caracterizada por “um senso dinâmico admirável, traduzido no desenho vigoroso, na cor, na composição”. Na síntese “Vanguarda e nacionalismo”, publicada no catálogo da exposição “O modernismo de 1917 a 1930” (Museu Lasar Segall, 1975), a autora é ainda mais explícita, pois se refere a uma pintora “de dotes excepcionais, que se expressava com igual segurança viril e senso dramático nos desenhos e nos óleos”. Feminista sem carteirinha, Mello e Souza apresenta o avesso desse retrato vigoroso, quando reflete sobre a personalidade da artista. De “temperamento tímido”, é possível que Malfatti se tenha sentido mais livre e mais segura nos períodos em que estudou na Alemanha e nos Estados Unidos, “longe da repressão familiar e dos estereótipos femininos,

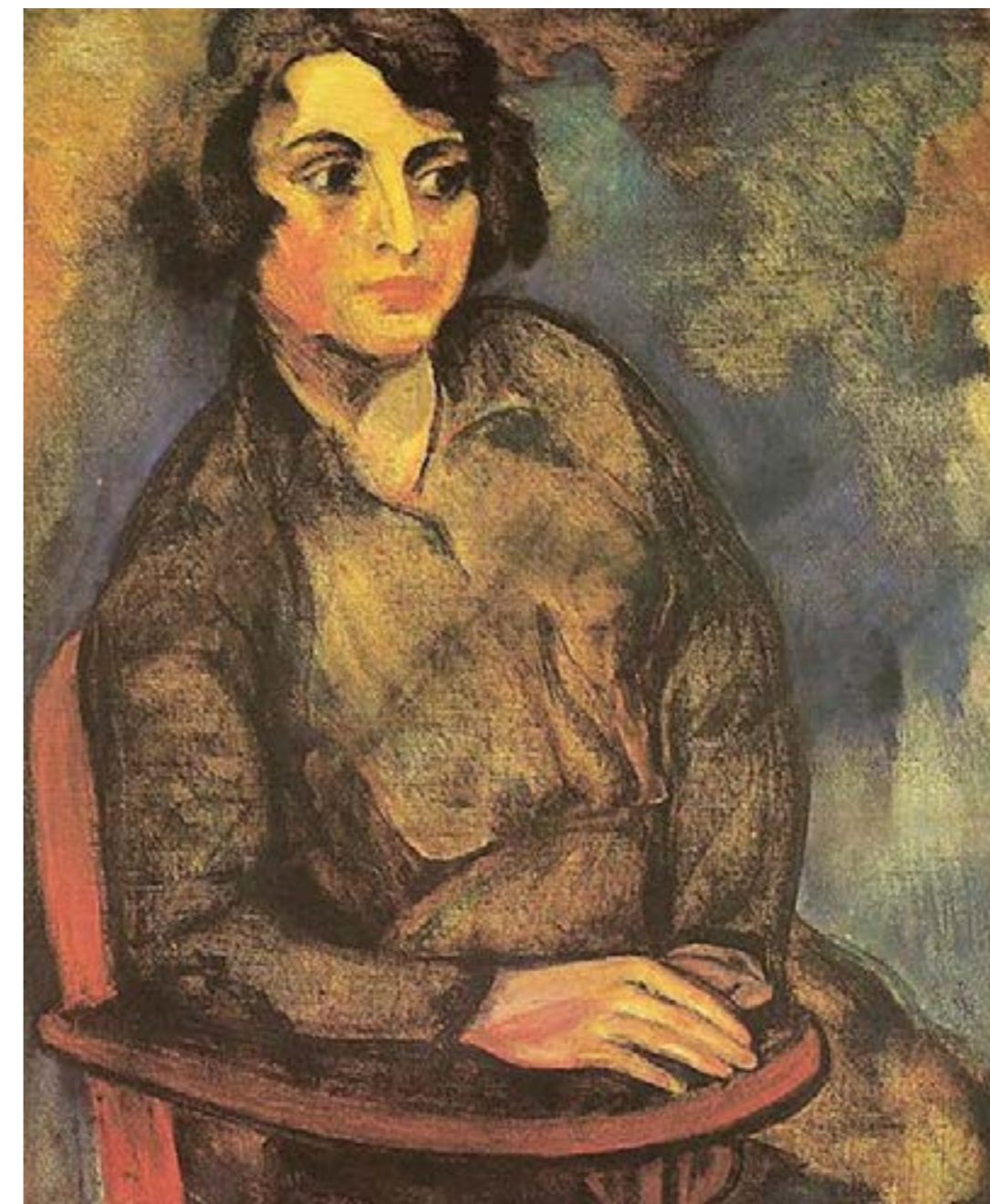
que pesavam tanto na sociedade provinciana paternalista”.

De volta ao Brasil em 1915, a pintora viu-se às voltas com “três provas igualmente difíceis: a hostilidade do meio, o nacionalismo e a companhia de Tarsila”. Se a autora relativiza o papel de Monteiro Lobato no “insucesso posterior da pintora”, ao reconhecer que, no artigo “A propósito da exposição Malfatti”, este tinha como alvo a arte moderna em geral, lamentando que uma artista dotada “estivesse em tão má companhia”, sua avaliação das outras duas provas é mais severa. Tendência voltada para a pesquisa da realidade exterior, dos “aspectos pitorescos dos costumes e do país”, o nacionalismo não se coadunava com um “temperamento fechado e solitário”, com uma “alma ferida, esquiva e no entanto sequiosa de comunicação”. O confronto com Tarsila do Amaral foi a prova “mais sofrida, porque Anita não pôde confessar nem a si mesma”.

A análise da terceira prova demonstra que Mello e Souza está escrevendo a partir de um ponto de

vista que, posteriormente, receberá o nome de “lugar de fala”. Com efeito, ela lembra que o confronto com a companheira não tinha sido mencionado até aquele momento porque “a crítica reflete a visão masculina e estabelece de antemão a importância dos motivos, esquecendo na sombra os que reputa insignificantes”. Pondo em dúvida o processo de racionalização, Mello e Souza contrasta o aspecto físico de Malfatti com a beleza de Amaral, tão apreciada pelos modernistas, e formula uma pergunta: “Para a moça feia e sem afeto amoroso, o que teria sido mais traumatizante: o artigo genérico de um estranho, como Monteiro Lobato, ou o comportamento dos companheiros, cuja agressão, em geral inconsciente, podia às vezes ser direta, devassando em público o que a sua alma reservada procurava manter em segredo?”.

O aspecto físico de Malfatti e a rivalidade com Amaral são igualmente centrais na análise feita por Sergio Miceli num dos capítulos de *Nacional estrangeiro* (2003). O defeito congênito na mão direita, ao qual Mello e Souza tinha feito alusão ao destacar o “curioso cacoete de

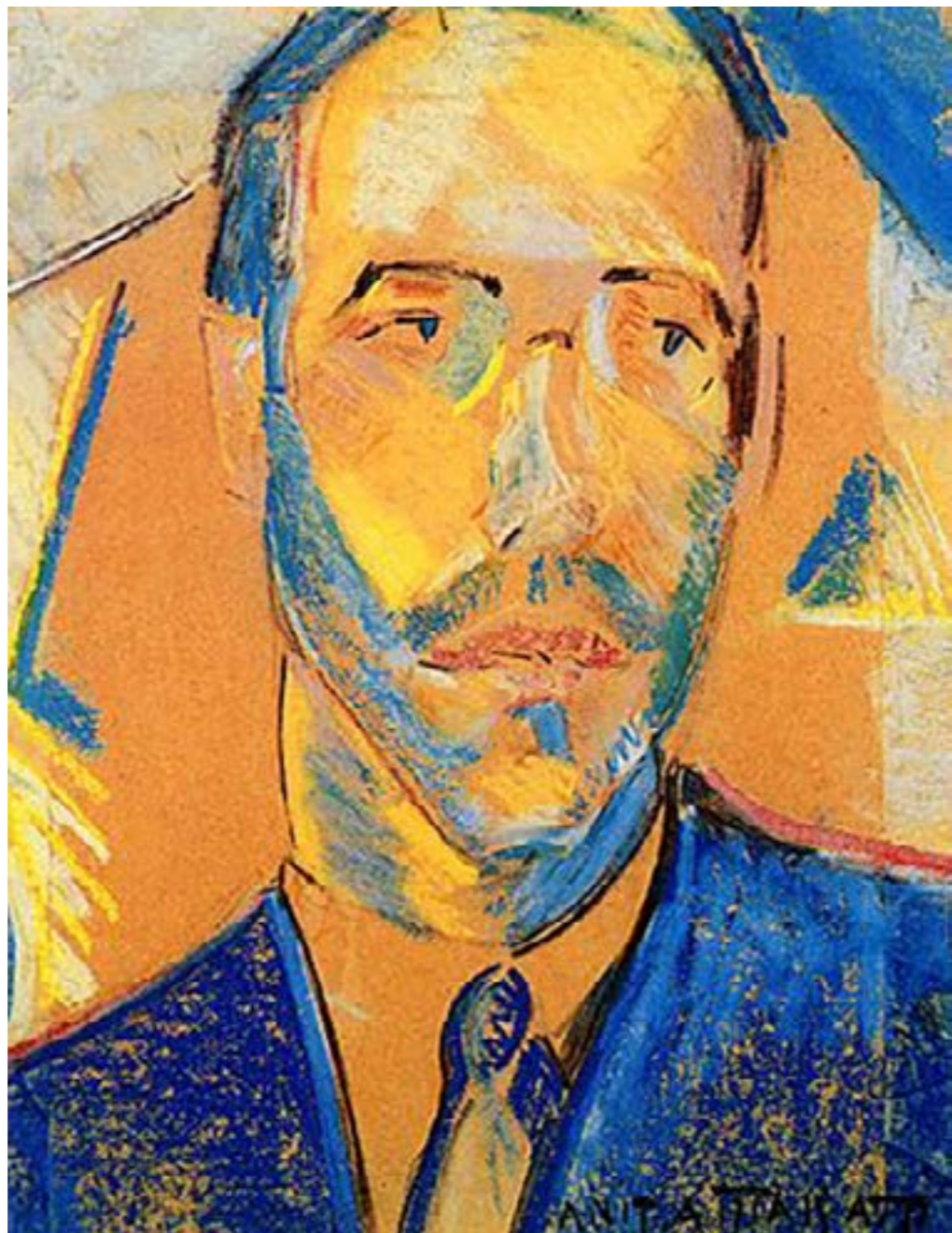


Anita Malfatti. *A estudante russa*, 1915. Óleo sobre tela, 76 X 61. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

representar os retratados escondendo sempre uma das mãos”, é transformado em “estigma” capaz de explicar “sua extremada condição de isolamento e singularidade”. O entusiasmo dos modernistas pelos “encantos de Tarsila” e a competição entre ela e Malfatti na disputa pela liderança no campo visual tornam ainda mais aguda a diferença entre ambas. Mais jovem, embora mais experiente e dona de “um acervo considerável de obras inovadoras”, Malfatti tinha nas mãos um trunfo e um obstáculo. De um lado, “o instrumento de sua redenção pessoal, social”; de outro, “o estigma responsável pelo bloqueio de uma vida amorosa”. Amaral, que a desafiava nos campos artístico e pessoal, originária de uma família da aristocracia rural, desquitada, “estava decidida a mobilizar o que fosse preciso para afirmar sua condição de mulher e artista bem-sucedida”.

O autor detecta um novo motivo de desassossego para Malfatti no “relacionamento íntimo, mas platônico” com Mário de Andrade, minado pelos “sentimentos de inadequação de ambos para lidar com

um experimento amoroso integral”. Vestígios desse relacionamento podem ser observados nos retratos que a pintora dedica ao escritor entre 1921 e 1923, marcados pela “mescla reinventada” de um Mário real e de outro almejado: “jovem intelectual, compenetrado, belo, sensível, elegante e inteligente”. Miceli avança a hipótese de que o *Autorretrato* de 1922 poderia formar um díptico com o pastel *Mário de Andrade II* (1922), “no intuito de sugerir a potencialidade de um casal que não tinha lugar na vida real”. O trabalho mais revelador dos sentimentos e “eventuais expectativas que Anita andou nutrindo em relação a Mário de Andrade” seria a tela *Nu*, composta antes da viagem à Europa em 1923. O que chama a atenção na obra são os dois quadros pendurados na parede, que representam *A estudante russa* (1915), considerada um autorretrato, e o *Retrato de Mário de Andrade* (c. 1923). A contiguidade entre as duas telas é interpretada pelo autor nos termos de uma “parceria amorosa virtual, que só tem lugar nesse invento pictórico”.



Anita Malfatti.
Mário de Andrade II, 1922.
Carvão e pastel
sobre papel,
36,5 X 23,5.
Coleção de
Artes Visuais
do Instituto
de Estudos
Brasileiros da
Universidade
de São Paulo.

Num balanço final, Miceli detecta no itinerário modernista de Malfatti raízes e motivações que explicam tanto sua vontade de ser artista quanto a crise de identidade profissional, que a fez retroagir depois de 1917:

“A marca autoral de Anita tem a ver, sobretudo, com suas dificuldades de assumir sua plenitude afetiva como mulher, em parte por conta de suas restrições de imigrante, que a condenam ao celibato, em parte por força da postura defensiva, que se viu impelida a adotar em virtude da mão defeituosa. Decerto assustada pela repercussão inesperada de seus trabalhos, o estágio final do treinamento europeu a ajudou a baixar a voltagem de suas ambições artísticas”.

Num artigo publicado em 2008, Maria de Fátima Morethy Couto demonstra seu desconforto com os argumentos de Miceli e com a contraposição entre a existência de Malfatti, resumida a um “protocolo sofrido de um itinerário afetivo marcado pela solidão e pelo

isolamento, acossada por carências físicas e afetivas”, e a criatividade de Amaral, desenvolvida “nos ritmos e conteúdos ditados pela parceria amorosa com o escritor Oswald de Andrade”. O desconforto produzido por semelhante diagnóstico explicita-se numa pergunta e em algumas considerações. A pergunta “Mas estaríamos nós, mulheres, fadadas por questões de gênero, a rivalidades em tais termos e a misturar o campo pessoal e o profissional de forma tão emotiva?” é seguida pela ponderação de que Malfatti, durante a estada em Paris, procurou um caminho próprio, de maneira independente, sem dar ouvidos a interferências e sugestões, como as do amigo Mário de Andrade. A autora não nega o encantamento dos modernistas por Amaral, mas argumenta que Malfatti não permaneceu à sombra desta. Cada uma delas buscou inserir-se no meio artístico parisiense, lançando mão dos recursos (efetivamente desiguais) de que dispunham. Só num ponto Couto concorda com Miceli, ao estabelecer uma associação entre a crescente afinidade de Amaral com o ideário modernista e sua relação afetiva com

Oswald de Andrade. E se for necessário pensar em “rivalidade”, que ela seja de caráter artístico. É o que a autora demonstra, tendo como motivo uma carta de Amaral datada de setembro de 1923, em que esta confia aos pais ter a sensação de disputar o primeiro lugar na arte brasileira com Di Cavalcanti e Malfatti, e ter nesta “em vez de uma amiga [...] uma rival”¹.

A problemática da rivalidade é igualmente analisada por Ana Paula Cavalcanti Simioni, que a reporta inicialmente a um modelo crítico instaurado no século XVIII em volta das figuras de Élisabeth Vigée Lebrun e Adelaïde Labille-Guiard, cujo resultado foi a construção de “um nicho paralelo para interpretá-las”, apartando-as da comparação com os colegas de sexo masculino e das obras centrais no sistema de arte daquele momento². A pesquisadora detecta a presença de mecanismos semelhantes no “caso ‘Anita x Tarsila’”, no qual a suposta rivalidade entre mulheres adquire os foros de uma “força motriz constante e natural”, levando a crítica a buscar em suas obras “testemunhos de uma suposta

feminilidade compartilhada, o que pode se converter numa perigosa forma de essencialização”. Amigas próximas em 1922, quando travam conhecimento no ateliê de Pedro Alexandrino, as duas artistas acabam se afastando a partir do ano seguinte, quando as escolhas artísticas que Malfatti vai fazendo em Paris são colocadas pelos modernistas sob o signo da viagem “regressiva”, ao passo que as de Amaral sintetizam a viagem “progressiva”. A primeira poria em xeque a experiência modernista, vivenciando apenas “as franjas da vanguarda”; a segunda, ao contrário, iria do pós-impressionismo à vanguarda, numa linha ascendente que une São Paulo a Paris.

Simioni enumera os motivos do descontentamento dos modernistas com Malfatti. Tendo viajado a Paris como bolsista do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, a pintora interessa-se pelos ensinamentos de Maurice Denis, considerado “passadista”; investe no estudo do modelo vivo, visto como algo tradicional; busca um caminho próprio, distante de afirmações nacionalistas, o que lhe aliena inclusive as simpatias



Anita Malfatti.
Interior de Mônaco, c. 1925.
Óleo sobre tela, 73 X 60.
BM&F, São Paulo.

da crítica parisiense, sequiosa de exotismo. A partir da correspondência que Mário de Andrade lhe envia e das observações de Sérgio Milliet, a autora compõe um panorama negativo das relações do grupo modernista com o novo momento de Malfatti, mas sua argumentação não leva em conta a atuação do primeiro quando da volta da pintora a São Paulo em 1928 e a recepção da mostra do ano seguinte por figuras como Yan de Almeida Prado e Guilherme de Almeida.

Na realidade, o empenho de Andrade em resgatar a produção da amiga do ostracismo começa em 31 de julho de 1926, com o artigo “Anita Malfatti”, publicado no Suplemento de São Paulo do jornal *A Manhã*. Nele, o escritor analisa as obras do período norte-americano e as produzidas no momento de dúvidas, envereda pela questão dos problemas plásticos do expressionismo e aborda, por fim, sua nova fase, depois de ter tomado conhecimento da recepção crítica favorável aos quadros *Interior de Mônaco* (c. 1925) e *Dama de azul* (1925), expostos no Salão dos Independentes daquele ano. O afastamento do expressionismo por um

“realismo plasticamente expressivo, sem abandonar as conquistas das teorias modernas” é considerado um “progresso enorme”, pois permitiu que a artista achasse “de novo a mão perdida” e iniciasse, “depois do turtuveio longo e tão dramático, um período novo de criação”.

O elogio ao reencontro da artista consigo mesma, que o leva a falar de uma “Anita forte e expressiva, com uma bruta propensão pro desenho expressionista”, numa carta dirigida à amiga em 25 de abril de 1926, deve ser analisado com cautela, pois Andrade adota outra atitude nos bastidores. É o que demonstra uma carta escrita a Prudente de Moraes Neto, em 28 de julho, na qual confessa ter escrito

“um artigo de anúncio sobre a coitada da Anita que está penando na Europa e toda a gente fala que completamente estragada. Pelas reproduções que vi em revistas francesas e fiz reproduzir aqui não me parece que esteja completamente estragada não porém essa é a opinião geral. E isso me entristece que você não

imagina. [...] Anita quero muito bem e imagino que será terrível se quando ela chegar eu tiver a mesma opinião que toda a gente. Não sei se terei coragem de dizer pra ela não”.

O carinho pela amiga demonstra ser um elemento decisivo nas diversas tomadas de posição públicas de Andrade em relação ao novo momento de Malfatti. Num artigo publicado em fevereiro de 1928, o escritor justifica a produção da temporada parisiense (1923-1928)³ com uma argumentação um tanto peculiar, pois cria uma associação entre a moderação do ímpeto expressionista do primeiro momento e a busca de características “femininas” como “um colorido sutil e finíssimo” e “inspirações suaves”, realizadas com “uma delicadeza excepcional”. A tentativa de manter vivo o nome da pintora na opinião pública é ainda mais evidente no artigo publicado em 29 de setembro do mesmo ano, em coincidência com o regresso da amiga ao Brasil. Além de inseri-la na “orientação construtora” da arte moderna, o escritor ressalta as características principais de

seu estilo: “técnica perfeita” e expressão “calma e firme”, distante das “pesquisas inquietas” e nem sempre justificadas do começo do século XX, que não tinham mais razão de ser naquele momento.

Próxima dos postulados da volta à ordem, essa visão é retomada em dois artigos dedicados ao quadro *Ressurreição de Lázaro* (1928)⁴, no mês de novembro. Apesar de tratar-se de uma obra problemática, caracterizada por um desenho duro e uma distribuição rígida das figuras, Andrade apresenta-a como “um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil”. A par disso, o escritor não hesita em ver nela um progresso em relação ao “expressionismo técnico e romântico do período 1915-1923”. Em *Ressurreição de Lázaro*, Malfatti atingiu “o classicismo”, ou seja, “o equilíbrio perfeito da sua personalidade”. Sem poupar elogios, Andrade enfatiza a gestação da obra ao longo de quatro anos: depois do esboço inicial datado de 1924, a pintora “veio corrigindo, recomeçando, transformando, aperfeiçoando com a paciência e a sinceridade artística dum da Vinci,



Anita Malfatti.
Ressurreição de Lázaro,
1928. Óleo sobre tela,
196 X 129.
Museu de Arte Sacra,
São Paulo.

até alcançar a perfeição atual”. O quadro volta a ganhar destaque no artigo dedicado à exposição que a artista apresenta em São Paulo em fevereiro de 1929. Sua “intensidade dramática magnífica” é comparada com os “trabalhos mais intensamente dramáticos, [...] mais profundos, calando mais na gente”, que tinham caracterizado o primeiro momento de Malfatti. A atenção dedicada ao quadro ganha uma explicação no mesmo artigo, quando o escritor convida o governador Júlio Prestes a adquiri-lo para a Pinacoteca⁵.

A artista sabia muito bem que os elogios rasgados do amigo à obra não passavam de um jogo de cena. Pondo de lado o receio de magoá-la manifestado na carta a Moraes Neto, Andrade tinha se pronunciado sem rodeios a respeito do quadro na mensagem de 25 de abril de 1926:

“Engraçado é que eu estava pra acusar recebimento daquele quadro religioso de você mas não tinha coragem porque não tinha gostado. Preocupação de construtivismo meio forçada, até

muito forçada, mania de francês que pensa que pra construir basta pôr uma coisa dum lado outra do outro etc. mania, de que o temperamento de você está tão longe, não gostei não e tinha ficado numa bruta duma tristeza que você nem imagina. Agora posso falar tudo isto claramente porque tornei a encontrar a minha Anita, forte e bem Anita mesmo”.

A ideia de que o escritor pudesse ter revisto a própria opinião diante da versão definitiva é logo dissipada por uma carta de 1º de abril de 1939, na qual ele rememora as mentiras de 1928-1929: “E se lembre ainda daquele homem ao qual você mesma veio dizer que sabia que ele mentira publicamente nos elogios que fizera ao seu *Lázaro*, na amiga intenção de conseguir alguma coisa, uma compra do Governo etc. pra você”⁶.

No artigo dedicado à mostra de 1929, Andrade faz malabarismos para justificar o novo momento da carreira de Malfatti. Perplexo com a “variedade estética até estonteante”, conseguida

às custas da “grande força expressiva que tinha dantes”, o crítico busca justificativas no domínio dos “valores plásticos” e no virtuosismo técnico, que lhe permite concluir que Malfatti é uma das melhores representantes do modernismo nas artes visuais. Além de *Ressurreição de Lázaro*, o escritor destaca outras duas obras recentes nas quais detecta a permanência do primeiro interesse pelos “tipos excepcionais”. Em *No balcão* (1927), a pintora representa uma “figura diabólica [...] com um realismo à Regnault”⁷. Em *Puritas* (1927), Andrade encanta-se com o tratamento dado ao ventre e às pernas da figura por meio de linhas e volumes de um “valor plástico bem sentido” e com a “inspiração lírica de botar um jabuti aos pés da nudez da Pureza e muitos mais outros dados...”.

O que o crítico denomina “lado [...] diabólico” da obra da amiga corresponde a um erotismo contido, mas assim mesmo visível para um olhar atento. Inspirada numa mulher vestida com roupão transparente, sandálias e de cabelo armado, que Malfatti vira tomando sol numa



Anita Malfatti.
No balcão, 1927.
Óleo sobre tela,
80 X 65.
Coleção
particular,
Salvador.

sacada de Belém do Pará, a primeira figura tem um tratamento muito mais erótico no desenho do que na composição final. Como aponta Ana Paula Simioni, o corpo em que se viam os pelos pubianos é escondido sob uma “vestimenta idealizada”; os olhos “espessos, expressivos, que rabisca no desenho, complementando essa figura feminina erótica, cedem lugar a uma representação casta”, em que se destacam a vestimenta branca, “denotando pureza”, as flores no cabelo e as mãos postas num gesto de oração.

Andrade não é o único a dedicar um artigo à exposição de 1929. Talento viril para Yan de Almeida Prado, em virtude da dedicação absoluta à pesquisa e à experimentação, Malfatti é valorizada por Guilherme de Almeida pelo motivo oposto. É pela pintora de algumas obras “claras, frescas, surpreendentes: [...] coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer” que o poeta se interessa, longe de qualquer outro tipo de preocupação de caráter propriamente plástico, a não ser pela referência a uma pintura “bonita, simples, colorida e vária”⁸.

Menotti Del Picchia, por sua vez, manifesta a própria perplexidade diante da mostra, apesar de reconhecer que a pintora estava apresentando uma “*parada total nos seus vários estágios artísticos*”. Defensor do momento inicial de Malfatti e, particularmente, do viés nacional de *Tropical*, que via ressurgir em *Festa na roça* (c. 1928), o escritor não acredita na possibilidade de um “retorno ao primitivismo”, representado na mostra por *Ressurreição de Lázaro* e *Puritas*. Ao mesmo tempo em que reafirma seu “melhor carinho” por *A estudante russa*, o escritor destaca “as qualidades excelentes de ‘matéria’ pictórica” de dois quadros realizados em Paris: *Interior de Mônaco* e *Dama de azul*. Este é definido “limpo de cor, bem pintado, realizado com absoluta consciência”.

Por entre perplexidades e malabarismos retóricos, começa a tomar corpo uma operação crítica que pretende determinar o papel desempenhado por Malfatti na instauração de uma nova visualidade no Brasil. No artigo dedicado à exposição de 1929, Andrade insere-a



Anita Malfatti. *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77 X 102. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

no “grupo de absoluto destaque”, constituído por uns seis pintores, “que fazem a pintura brasileira de hoje”. O crítico, no entanto, já tinha sido mais enfático em relação a seu papel, como demonstram dois artigos datados de 1928. Naquele publicado em fevereiro, Andrade não só assevera que o nome de Malfatti estava “definitivamente colocado na história da arte brasileira”, como destaca sua coragem e sua originalidade na instauração de uma nova ideia artística no país. No de setembro, o escritor sobrepõe a inscrição do nome da amiga na “história das artes brasileiras” ao papel representado por ela “no início do movimento renovador contemporâneo”.

A figura da pioneira, movida pela necessidade de “buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística”, adquire foros de santidade com Menotti Del Picchia, cuja avaliação vai muito além da afirmação de que Malfatti tinha sido “chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista de pintura de São Paulo”. Recebida “a pedradas”, sua arte “merece a honra consagradora do

martírio”, o que faz da pintora “uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores”. Atacada por Monteiro Lobato, Malfatti passou “para o nosso martirologio artístico” e teve seu mérito reconhecido com a concessão do Pensionato Artístico. Repudiada “pelos últimos representantes de uma crítica intolerante”, a pintora voltou para a Europa, onde, “heroica, paciente, tenaz, continuou seus esforços e seus estudos”.

Também uma nota anônima publicada na revista *Movimento Brasileiro*, em março de 1929, dá sinais de que Malfatti é apreciada sobretudo por seu momento inicial, como demonstram as referências ao “sugestivo *Homem amarelo*”, a *Tropical*, definido “talvez o melhor quadro”, e às “suas tendências fundamentais, vindas do *expressionismo*”. Artista “de real mérito, no meio do marasmo infecundo, em que se arrasta a nossa pobre pintura”, Malfatti é “sobretudo uma pintora de grande objetivismo, mesmo quando da realidade deva sugerir as mais transcendentais consequências”. *Puritas* é apresentada como exemplar nesse sentido. A “mulher nua e abstrata”

bastaria por si só, dispensando o ambiente, “talvez muito acentuado, com as pombas, as borboletas, os carneirinhos, o córrego límpido, todo esse arsenal desnecessário de coisas puras”. As paisagens são consideradas “diretas”, sem “nenhum pieguismo”. Outras composições, finalmente, são contrastadas com o expressionismo por trazerem a marca “de uma doçura e de uma delicadeza admiráveis”, como é o caso de *Romântica* (1928/1929), *Espanha* (1928/1929) e *Camponesa* (s. d.).

Renata Cardoso, que aventa a hipótese de que a nota poderia ser de Mário de Andrade em virtude de sua abertura⁹, propõe analisá-la em paralelo com outra dedicada a Tarsila do Amaral, pois elas resumiriam “a posição que cada uma das artistas ocupava então no cenário nacional”. O autor do artigo divide a obra da pintora modernista em três momentos: o início “impressionista”, o “cubismo integral” e as “manifestações atuais, em que se libertou dessa tendência, para uma arte profundamente brasileira, em que se combinam acentos super-realistas, marcando o primitivismo de certos quadros”. As preferências

do articulista manifestam-se sem rodeios na ênfase dada às últimas produções, “fora do cubismo estático” e “inspiradas no meio brasileiro, com prodigioso vigor de expressão e rara força de coloridos[1], equilibrando volumes, que se deformam e dissociam, nas mais estranhas e sugestivas combinações. A sua exposição afirmará, significativamente, o modernismo da nossa pintura”.

Publicadas na mesma página, as notas instauram um jogo entre a figura de uma artista que inaugurou um novo momento, mas cuja produção recente não se coadunava com as aspirações da geração atual, e o despontar de uma personalidade singular, capaz de imprimir rumos inéditos ao modernismo visual. Renata Cardoso assim caracteriza a fixação dos lugares que as duas pintoras passaram a ocupar na história da arte brasileira: Malfatti é apontada como “modelo” para as inquietações que iriam permitir, aos poucos, o surgimento de uma arte moderna no Brasil. Nesse sentido, apenas sua produção inicial é considerada relevante. Os quadros da década de

1920, que dialogavam com algumas tendências expressionistas do meio artístico francês, não respondiam ao “tipo de renovação da linguagem [pela qual] o contexto brasileiro ansiava nesses anos”. Amaral, ao contrário,

“soube balizar as demandas do contexto brasileiro, no que tange aos assuntos tratados em sua produção, com uma linguagem que se baseava no estudo de certos modelos cubistas e do mais recente surrealismo, o que conferia à sua pintura uma designação de modernidade considerada por seus contemporâneos, naquele momento, como mais atualizada e, portanto, mais original, para figurar como modelo do então modernismo, em plena articulação nesses anos”.

O artigo, que antecipava as exposições que Amaral realizaria no Rio de Janeiro (julho) e São Paulo (setembro), receberá uma espécie de resposta a distância. Ao visitar a primeira, hospedada no Palace Hotel, Carlos Flexa Ribeiro decepciona-se com as obras apresentadas, que não

traziam nenhuma “inovação pictural” em relação ao que ele tinha visto em Paris dezesseis anos antes. Por isso, o crítico considera a artista retardatária e portadora de “uma linguagem curiosa, mas já desusada, com clichês conhecidos”. Essas ressalvas não impedem que Ribeiro reconheça que Amaral era dotada de um “talento de colorista” e de uma “inteligência alerta”, qualidades que gostaria de ver a serviço do começo de “uma era moça [2] na pintura brasileira”. Para tanto, aconselha-a a “não se deixar seduzir por figuras que já estão fora de moda”, como o “alfandegário Rousseau”, que não passava de “um ingênuo, um inábil, sem educação técnica de espécie alguma”. O veredito final sobre as obras expostas, definidas “fantasmas de uma era fanada”, produzidas por “mero automatismo pictural”, é acompanhado de um convite a “vencer o último preconceito: a moda de Paris”¹⁰ e a “entregar-se a seu próprio gênio. E ver-se-ia como a arte brasileira vai encontrar a sua reveladora consciente, sincera, significativa”. Se, mesmo um crítico das realizações da nova

geração via em Amaral a figura de uma “libertária”, que só precisava trilhar o caminho certo para revelar o Brasil a si mesmo, só restava a Malfatti aceitar o papel de precursora bosquejado pelo grupo modernista.

Na visão de Sérgio Milliet, porém, nem esse papel lhe é conferido com firmeza. O escritor que, num artigo publicado em 1922, tinha apresentado Malfatti como “o melhor pintor” da Semana de Arte Moderna em virtude de “puras obras-primas” como *O homem amarelo* (1915-1916) e *O japonês* (1915-1916), decepciona-se com a produção parisiense, comentada de maneira depreciativa em cartas enviadas a Mário de Andrade e Yan de Almeida Prado. Em 1939, o crítico refere-se ao papel da pintora em artigos dedicados ao III Salão de Maio e ao V Salão do Sindicato de Artistas Plásticos de São Paulo. No primeiro, o nome de Malfatti figura entre “os precursores da arte moderna no Brasil”. No segundo, a pintora é lembrada depois de Lasar Segall, a quem é conferido o papel de “pioneiro porta-bandeira” graças à exposição realizada em São Paulo em 1912. As oscilações de avaliação

Anita Malfatti.
O japonês,
1915-1916.
Óleo sobre
tela, 61 X 51.
Coleção de
Artes Visuais
do Instituto
de Estudos
Brasileiros da
Universidade de
São Paulo.



caracterizam também textos da década de 1940. Em 1946, Malfatti é incluída no rol de artistas “rebelados contra a pasmaceira satisfeita”, que inclui os nomes de Segall, Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. Dois anos mais tarde, nem chega a ser citada numa avaliação da Semana de Arte Moderna, que não comportou “grande originalidade” e cujo legado só frutificou mais tarde com Di Cavalcanti e Amaral, dos quais “surgiriam pintores paulistas e cariocas mais originais”.

A atitude de Milliet não surpreende de todo, pois a figura de Malfatti já tinha sofrido diversos “apagamentos” por parte de seus companheiros modernistas. Contudo, não é a partir dessa questão que Ana Paula Simioni apresenta a problemática dos lugares simbólicos ocupados por Malfatti e Tarsila do Amaral na construção das narrativas sobre o modernismo: a mártir e a musa, respectivamente. Ao acrescentar o lugar da esposa, associado a Regina Gomide Graz, a autora argumenta que essas posições reproduzem e reforçam “lugares de feminilidade convencionais, indicando

limites para a radicalidade do modernismo brasileiro quando pensado a partir das questões de gênero”. Se é possível concordar com a autora sobre as figuras da musa e da esposa, a da mártir, porém, representa um caso bem mais complexo, que não é analisado em todas as suas implicações.

É interessante averiguar como Simioni constrói essa figura. Usando como instrumento analítico uma carta de Mário de Andrade (1º de abril de 1939), na qual a pintora é definida “a maior vítima do ambiente infecto em que vivemos”, a autora argumenta que tal figura é fruto de uma decepção com a mudança de rumo que ela imprimira à sua obra depois da diatribe de Monteiro Lobato, que teria interrompido o “destino espontâneo” que ele vislumbrava numa trajetória ascendente. E conclui: “Mário formula essa poderosa imagem de Anita como vítima, e esta passa para a historiografia como fato”. O argumento não é de todo convincente, pois não há nenhuma relação de causa e efeito entre uma manifestação particular e uma construção historiográfica. Esta pode ser encontrada, ao que

tudo indica, em Menotti Del Picchia, o verdadeiro artífice da figura da mártir/vítima.

Numa crônica publicada em novembro de 1920, o escritor destaca o grande mérito dessa “mulher singular”: ter “rompido, com audácia, de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”. O texto traz uma declaração que, vista a distância, se afigura como prenúncio da batalha modernista: é possível que, através de Malfatti, Monteiro Lobato “quisesse ferir a casta arrelenta e delirante dos futuristas. Mas, positivamente, foi injusto e cruel”. Essa primeira caracterização heroica da artista como precursora - e ela realmente desempenha esse papel vanguardista em 1917, tomando a dianteira, aventurando-se no território inimigo e abalando a instituição arte - não consegue, no entanto, ser absorvida pelos modernistas, que designam como símbolo da postura moderna um artista de feição eclética como Brecheret. Portanto, na contramão da afirmação de Andrade, a pintora parece ter sido “vítima” não só de Lobato, mas também

de seus companheiros, que preferem apostar na figura do escultor, criando um novo tipo de “isolamento”.

A ideia da vítima é retomada por Simioni quando se refere a livros de Mário da Silva Brito e Paulo Mendes de Almeida, que teriam atribuído à artista o papel de “catalisadora do movimento dos modernos” em função das “críticas recebidas de Monteiro Lobato”. “Mais do que suas obras”, pondera Simioni, “foi a sua função de vítima que permitiu [...] o autorreconhecimento de artistas como Di, Oswald e Menotti Del Picchia como ‘modernos’. Em última instância, foi o ‘caso Anita’ que fomentou a formação do grupo que, posteriormente, realiza a Semana de 22, evento sempre enaltecido nas narrativas modernistas”. Silva Brito, retomando Del Picchia, faz da mostra de 1917 o estopim da formação do grupo modernista, mas essa datação não se sustenta, já que uma ação coletiva só se constitui em 1920-1921, em volta de Brecheret.

O breve trecho de *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1971)

desperta o seguinte comentário: “Anita Malfatti é descrita como alguém cujo mérito foi o de congregar o grupo dos modernos, e, vale sublinhar, algo não pretendido por ela. Com isso, se lhe retira qualquer tipo de agência acerca dos desígnios do desenvolvimento da arte moderna no Brasil. Nesse processo, a artista ocupa, segundo Paulo Mendes de Almeida, uma ‘função polarizadora’”. É necessário fazer algumas ponderações a respeito dessas assertivas, a começar pelo contraste entre o que a autora leu e o que Brito de fato escreveu. Este não atribui a Malfatti a formação do grupo modernista, pois afirma que “Lobato teve, sobretudo, o não pretendido nem almejado mérito de congregar, em torno da pintora escarnecida, o grupo dos modernos”. Quanto a Mendes de Almeida, Simioni não leva em conta o prosseguimento de seu raciocínio: “A convivência dos inovadores fora por ela instigada, e o número deles, se bem que lentamente, ia aumentando”. Considerando que, em 1917, a artista não integrava nenhum grupo, a autora não enfrenta uma questão nuclear: de que modo a

historiografia poderia qualificar o papel desempenhado por ela?

É possível que a parcialidade da leitura proposta por Simioni tenha como fundamento o fato de não levar em conta a construção da figura da mártir, engendrada por Del Picchia. O escritor, que aplicara à pintora a imagem de precursora, torna-se posteriormente o divulgador de uma visão trágica. Silva Brito reproduz em seu livro um trecho de um artigo de Del Picchia datado de 1929, em que fica claro que “a honra consagradora do martírio” que a pintora adquirira era uma construção *a posteriori* do grupo modernista. Num artigo dedicado a Tarsila do Amaral em 1950, Del Picchia define Malfatti “a protomártir, uma espécie de Tiradentes de saia, que o ferino Lobato tentou trucidar à frente dos canibais passadistas, felpudos homens da caverna estética continental”. Em *A longa viagem: 2ª etapa* (1972), a pintora é apresentada como a pioneira “crucificada pela crítica do Monteiro Lobato”, numa exaltação do papel dos jovens artistas como heróis solitários, cujo sacrifício era inevitável para pôr fim

ao velho regime artístico degenerado e propiciar o advento do novo.

Não é apenas Malfatti que desempenha esse papel: desde o discurso do Trianon (9 de janeiro de 1921), Del Picchia vinha mobilizando imagens de martírio e sacrifício, apresentando os modernistas como vítimas-heróis. Tal atitude corresponde a uma das funções da vanguarda, denominada “momento agônico” por Renato Poggioli. Essa função não é escolhida por acaso pelo escritor, já que se trata da “motivação psicológica mais profunda” do decadentismo, associada à transformação da catástrofe em milagre. Feito de tensão e “sacrifício ao Moloch do historicismo”, o momento agônico demonstra preferência pela imagem hiperbólica e pela ideia de que o ato criador ocorre num estado de crise, podendo ser definido um autossacrifício em prol do futuro em termos pessoais e coletivos. A outra figura na qual Del Picchia investe é Mário de Andrade, cujo papel na Semana de Arte Moderna é analisado pelo prisma do martírio, o que poderia levar não só a corroborar a ideia de Henri Meschonnic de que a modernidade

gosta de se reconhecer na figura de um herói, de um semideus epônimo, de um pai fundador, mas a ir além, afirmando que Del Picchia propõe a imagem do casal fundador para a arte moderna brasileira¹¹.

A insistência na figura da mártir não pode ser dissociada de momentos históricos precisos. A criação da Bienal de São Paulo parece estar na base da ênfase na figura da “protomártir”. Diante de um panorama de intensa transformação, o escritor sente-se obrigado a lembrar, não sem exagero, que os artistas que haviam participado da Semana de Arte Moderna “antecipavam as irreverências da ‘Bienal’ com telas abstracionistas, cubistas, surrealistas”. A retomada das figuras de Anita Malfatti e Mário de Andrade no livro de memórias inscreve-se em outro contexto. A partir da segunda metade da década de 1940, a primeira geração modernista havia perdido definitivamente terreno com o surgimento de novas vozes literárias, interessadas primordialmente em pesquisas de linguagem, na busca do apuro estilístico e de um grande rigor formal, que não haviam sido

o eixo determinante da produção do grupo de 1922. Em termos visuais, as décadas de 1950 e 1960 haviam sido dominadas pelas vertentes abstratas, avessas a todo tipo de naturalismo, e pelas novas figurações, que assumem, não raro, contornos políticos em virtude do estado de exceção em que vivia o Brasil desde 1964. Convertido definitivamente em fato histórico, o modernismo começa a ser resgatado nos anos 1970, com a publicação da 3ª edição de *História do modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1971)¹², de Mário da Silva Brito, e *Artes plásticas na Semana de 22* (1972), de Aracy Amaral. O resgate histórico-crítico do empreendimento-símbolo da primeira geração modernista é paralelo à determinação de Del Picchia de contribuir para a consolidação de um fenômeno que Tadeu Chiarelli denominou “história ideal do modernismo”. Tendo em vista a institucionalização do movimento, o escritor carrega ainda mais nas tintas para evocar o sacrifício enfrentado por Malfatti e Andrade a fim de afirmar a primazia de seu grupo na transformação da cultura brasileira.

Se todas essas questões forem levadas em conta, o papel de “mártir” atribuído a Malfatti vai muito além daqueles que Simioni define “lugares de feminilidade convencionais” para adquirir foros de um discurso bem mais amplo, no qual são determinantes as funções que a modernidade e a vanguarda atribuem ao artista. Nesse sentido, seria interessante esboçar um paralelo com a “lenda de Van Gogh”, construída sobre a falsa ideia de que ele foi incompreendido por seus contemporâneos. Dessa falsa premissa surgem a transformação da biografia em hagiografia e a concepção heroica do artista como um “maldito”, que se sacrifica pessoalmente em prol da arte do futuro. Se há semelhanças entre essa construção, analisada passo a passo por Nathalie Heinich em *La gloire de Van Gogh: essai d’anthropologie de l’admiration* (1991), e a configuração da figura da vítima/mártir, as considerações finais da autora sobre a recepção do artista no final do século XX parecem aplicar-se muito mais a Tarsila do Amaral do que a Anita Malfatti.

A ideia da transformação do museu num “espaço de exercício público de admiração, no qual o olhar é uma obrigação e o ver se torna um dever”, pode ser utilizada para analisar a conversão de Tarsila do Amaral em ícone *pop* depois da aquisição de *Abaporu* (1928) por Eduardo Costantini, pela cifra então fabulosa de um milhão e trezentos e cinquenta mil dólares (1995). O público começou a lotar as mostras dedicadas a ela, como comprovam “Tarsila viajante” (Pinacoteca do Estado, 19 de janeiro-16 de março de 2008) e “Tarsila popular” (Masp, 5 de abril-28 de julho de 2019). Em termos bibliográficos, ao estudo pioneiro de Aracy Amaral, *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975), e à pequena biografia *Tarsila do Amaral: a musa radiante* (1983), de Nádia Battella Gotlib, somam-se *Tarsila do Amaral: a modernista* (1998), da mesma autora; *Aí vai meu coração: as cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins* (2003), de Ana Luísa Martins; *Tarsila por Tarsila* (2004) e *Abaporu: uma obra de amor* (2017), de Tarsila do Amaral (Tarsilinha); *Tarsila* (2011), de Maria Adelaide Amaral;

Tarsila: uma vida doce-amarga (2022), de Mary Del Priore; *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda* (2022), de Carolina Casarin; *Tarsila: os anos secretos* (2024), de Renata Koraicho.

Não faltam livros dedicados à atividade jornalística da artista - *Tarsila cronista* (2001) e *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral* (2008), organizados por Aracy Amaral e Laura Taddei Brandini, respectivamente - e às cartas trocadas com o maior representante do modernismo - *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (2001) -, com organização de Aracy Amaral. O que chama bastante a atenção no universo editorial é o número de títulos dedicados à artista e dirigidos ao público infantojuvenil: *Tarsila do Amaral* (1998), de Nereide S. Santa Rosa; *A infância de Tarsila do Amaral* (2004), de Carla Caruso; *Tarsila, menina pintora* (2009), de Lúcia Fidalgo; *Brincando com arte: Tarsila do Amaral* (2010), de Ângela Braga Torres; *Tarsila e o papagaio Juvenal* (2011), de Mércia Maria Leitão e Neide Duarte; *Tarsilinha* (2013), de

Patrícia Engel Secco e Tarsilinha do Amaral; *Contando a arte de Tarsila do Amaral* (2018), de Ângela Braga Torres; *Tarsilinha e as cores* (2021), de Patrícia Engel Secco; *Tarsilinha e as formas* (2021), de Patrícia Engel Secco e Tarsilinha do Amaral; *Tudo sobre Tarsila do Amaral* (2023), da editora Pé da Letra.

A esse mesmo público destinou-se o longa-metragem animado *Tarsilinha* (2021), dirigido por Célia Catunda e Kiko Mistrorigo. Obras da pintora servem de ambientação e de fio condutor para a história da destemida menina de oito anos que sai em busca das memórias da mãe roubadas por uma Lagarta que vivia no *Abaporu*¹³. O público adulto, por sua vez, teve oportunidade de entreter-se com a vida da artista no musical *Tarsila, a brasileira*, escrito por Anna Toledo e José Possi Neto e dirigido por este; estrelado por Cláudia Raia, o espetáculo esteve em cartaz em São Paulo entre 25 de janeiro e 26 de março de 2024.

O panorama do interesse despertado por Amaral em diversos campos encontra

seu apogeu na aquisição pelo Museu de Arte Moderna de Nova York de um quadro de 1928, *A lua*¹⁴. Adquirida por cerca de vinte milhões de dólares em 2019, a obra foi incorporada ao acervo da instituição em consequência da mostra “Tarsila do Amaral: inventando a arte moderna no Brasil”, apresentada em sua sede entre 11 de fevereiro e 3 de junho de 2018¹⁵. A ela deve ser acrescentada a exposição “Tarsila do Amaral: pintar o Brasil moderno”, aberta ao público em 9 de outubro de 2024 e que permaneceu em cartaz no parisiense Museu de Luxemburgo até 2 de fevereiro de 2025. Com curadoria de Cecilia Braschi, a mostra será apresentada também no Museu Guggenheim de Bilbao, entre 28 de fevereiro e 8 de junho de 2025.

Anita Malfatti não despertou um interesse tão variado e intenso. Depois da exposição “Anita Malfatti: 100 anos de arte moderna”, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 7 de fevereiro e 30 de abril de 2017, não se tem notícia de nenhuma iniciativa semelhante. No campo editorial, além do estudo de Marta Rossetti Batista, *Anita*

Malfatti no tempo e no espaço (1985), foram publicados os livros *Anita Malfatti: tomei a liberdade de pintar a meu modo* (2007) e *Anita Malfatti* (2013), de Luzia Portinari Greggio; *Anita Malfatti: a festa da cor* (2009), de Ani Perri Camargo; e *Minha tia Anita Malfatti* (2009), de Dóris Maria Malfatti. Do mesmo modo que Amaral, a pintora foi abordada em alguns livros destinados ao público infantojuvenil - *Anita Malfatti* (2002), de Carla Caruso; *Anita Malfatti* (2002), de Ângela Braga Torres; e *Diário de Anita* (2023), de Patrícia Raffaini - e também na história em quadrinhos *A outra Anita: a trajetória de Anita Malfatti, precursora do modernismo no Brasil* (2022), de Paulo Garfunkel e Yuri Garfunkel. No campo teatral, Mariana Queiroz escreveu e dirigiu *Anita: a festa da cor*, encenada no Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro), entre 19 e 28 de maio de 2023.

O predomínio de Amaral no campo historiográfico e crítico é confirmado por um livro recente, *A história da arte sem os homens* (2023), de Katy Hessel. No capítulo dedicado às novas

identidades nacionais no Brasil e no México, a autora começa citando o papel exercido por Malfatti e Amaral na configuração de um novo tipo de arte, atribuindo a suas viagens pelo mundo a possibilidade de sintetizar “diferentes estilos das Américas e da Europa em suas pinturas ousadas”. Enquanto Anita é apresentada como “a primeira artista brasileira a levar o Modernismo europeu para São Paulo”, Tarsila é definida a pintora que forjou “uma linguagem especificamente brasileira, que refletia o povo e a paisagem do país”. Depois dessa apresentação, Hessel debruça-se apenas sobre Amaral, de quem é lembrada a origem burguesa, que lhe permite viajar para Paris, onde começa a desenvolver um vocabulário próprio. “Influenciada pelos cubistas, pela arte popular brasileira e por suas viagens pela região de Minas Gerais”, a pintora transforma a “identidade nacionalista de seu país ao trabalhar com temas que faziam referência a criaturas míticas do folclore guarani, canibais, favelas e áreas industriais de um Brasil em pleno desenvolvimento”. Mais conhecida por sua contribuição

ao movimento antropofágico, Amaral sofre as consequências da crise de 1929, o que provoca uma mudança dramática em seus temas. Nos dias de hoje, é uma das artistas mais famosas do Brasil e “uma exposição no MoMA em 2018 ajudou a catapultá-la para o reconhecimento mundial”. A autora encontra um único senão em sua obra: na qualidade de “brasileira branca e privilegiada”, conferiu, por vezes, a seu trabalho um aspecto “racialmente problemático”. É o que demonstram *A negra* e as “representações estilizadas dos corpos das mulheres negras, que parecem sempre intrinsecamente maternais e inseridas na natureza”.

NOTAS

1 Esse comentário está de acordo com o “caráter competitivo” da artista, como demonstra uma carta enviada a Anita Malfatti em 26 de outubro de 1920. Nela, de acordo com Carolina Casarin, Amaral “se porta como uma avaliadora em condição superior às colegas de curso” na Academia Julian.

2 A rivalidade entre as duas pintoras é criada pela crítica depois do ingresso de ambas na Academia Real de Pintura e Escultura em 1782. No Salão do ano seguinte, as duas artistas são comparadas com argumentos que remetem a diferenças de gênero. Enquanto o toque de Vigée Lebrun é definido “delicado e suave”, o de Labille-Guiard recebe apreciações que o remetem à esfera do masculino: forte, vigoroso, másculo e firme. Apelles demonstra ser um dos admiradores mais entusiastas de Labille-Guiard ao elogiar seu “toque firme e audacioso, que parece ir além do alcance de seu sexo”. Uma segunda contraposição é criada pela crítica para definir os estilos das duas pintoras. O artifício, simbolizado por um colorido muito brilhante,

falso e inatural, é a marca distintiva de Vigée Lebrun; Labille-Guiard, ao contrário, é vista como uma artista fiel à natureza e à verdade, capaz de colocar a reprodução fiel do objeto acima do artifício. Cf. SHERIFF, Mary.

3 Sobre o assunto, ver: CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928.

4 Dados sobre o contexto em que a obra foi concebida podem ser encontrados em: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti.

5 O quadro foi doado ao Museu de Arte Sacra de São Paulo pela família da artista na década de 1960. Pelo regulamento do Pensionato Artístico, que permitiu a longa temporada parisiense, Malfatti deveria entregar à Pinacoteca duas cópias de quadros célebres e uma obra original. A pintora cumpre a primeira exigência, entregando à instituição cópias de *Mulheres de Argel* (1833), de Eugène Delacroix, e *As respigadoras* (1857), de Jean-François Millet, mas, em lugar de uma obra produzida durante a vigência da bolsa de estudos, opta pela doação de *Tropical*, finalizado em 1917. Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti.

6 Para dados ulteriores sobre os artigos de Andrade, ver CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade* e FABRIS, Annateresa. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929).

7 Existem dois pintores franceses com o sobrenome Regnault: o orientalista Henri (1843-1871) e Georges (1898-1979), que se definia “o último dos impressionistas”.

8 Para dados ulteriores sobre os dois artigos, ver: FABRIS, Annateresa. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929).

9 A hipótese não parece ser corroborada pelo artigo de Andrade (março de 1929), em que há a valorização da presença de um jaboti aos pés da figura e de “muitos outros dados...”.

10 Carolina Casarin faz uma leitura peculiar do “pedante artigo” de Flexa Ribeiro, não levando em consideração que os “formosos dotes” da pintora diziam respeito a suas qualidades artísticas (e não a sua aparência) e que a referência à “moda de Paris” se justificava num contexto

de transformações contínuas, sem qualquer alusão ao guarda-roupa tarsiliano.

11 Ver a esse respeito: FABRIS, Annateresa. Gênio solitário e mártir: o artista moderno segundo Menotti Del Picchia.

12 O livro tinha sido publicado em 1958 pela Editora Saraiva (São Paulo) e em 1964 pela Civilização Brasileira.

13 Para dados suplementares, ver: FABRIS, Annateresa. Cinema de animação e artes visuais: encontros e desencontros. Parte III.

14 Em 2023, a instituição publicou o livro *Tarsila do Amaral: The moon*, de Beverly Adams, na coleção *One on one*.

15 Com curadoria de Luis Pérez Oramas e Stephanie D’Alessandro, a mostra tinha sido apresentada anteriormente no Instituto de Arte de Chicago, entre 6 de outubro de 2017 e 7 de janeiro de 2018.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Mendes de. A Semana de Arte Moderna. In: ———. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

———. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: IBM Brasil, 1985.

———. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CARDOSO, Renata Gomes. Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan-jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm>. Acesso em: 20 set. 2024.

———. *Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920*. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2012.

———. Sérgio Milliet: críticas a Anita Malfatti. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 63, jan.-abr. 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i631p219-234>>. Acesso em: 24 fev. 2024.

CASARIN, Carolina. *O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHIARELLI, Tadeu. Anita Malfatti no tempo e no espaço. In: ———. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

———. *Um Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

———. *Tropical*, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão. *Novos Estudos*, n. 80, mar. 2008. Disponível em: <researchgate.net/250047967-Tropical-de-Anita-Malfatti-reorientando-uma-velha-questao>. Acesso em: 23 fev. 2024.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Caminhos e descaminhos do modernismo brasileiro: o “confronto” entre Tarsila e Anita. *Esboços*, Florianópolis, v. 15, n. 19, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.5007/2175-7976.2008v15n19p125>>. Acesso em: 14 set. 2024.

DEL PICCHIA, Menotti. *A longa viagem: 2ª etapa*. São Paulo: Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1972.

———. A “Semana” revolucionária”. In: ———. *A “Semana” revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

———. Tarsila. In: ———. *A “Semana” revolucionária*. Campinas: Pontes, 1992.

DEL PRIORE, Mary. *Tarsila: uma vida doce-amarga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

FABRIS, Annateresa. Cinema de animação e artes visuais: encontros

e desencontros. Parte III. *Arte & Crítica*, ano 21, n. 65, mar. 2023. Disponível em: <abca.art.br/wp-content/uploads/2023/05/Arte-Critica-ed-65-2.pdf>.

———. A difícil arte de ser mulher: Anita Malfatti e os modernistas (1928-1929). *Arte e Crítica*, ano XIX, n. 59, out. 2021. Disponível em: <abca.art.br/httpdocs/difícil-arte-de-ser-mulher-anita-malfatti-e-os-modernistas-1928-1929-annateresa-fabris>.

———. Gênio solitário e mártir: o artista moderno segundo Menotti Del Picchia. *Lumen et Virtus*, v. IX, n. 21, abr. 2018. Disponível em: <jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_21/annateresa_fabris.html>.

———. O modernismo nas artes plásticas: algumas releituras. In: FERREIRA, Antonio Celso; LUCA, Tania Regina de; IOKOI, Zilda Gricoli (org.). *Encontros com a história: percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

HEINICH, Nathalie. *La gloire de Van Gogh: essai d’anthropologie de l’admiration*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

HELIOS. Crônica social: Uma palestra de arte. *Correio Paulistano*, 29 nov. 1920.

HESSEL, Katy. *A história da arte sem os homens* (trad. Marina Vargas). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

IONTA, Marilda A. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Campinas: IFCH/Unicamp, 2004.

KORAICHO, Renata. *Tarsila: os anos secretos*. São Paulo: Labrador, 2024.

M. de A. Annita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 11 fev. 1928.

_____. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 set. 1928.

_____. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 21 nov. 1928.

_____. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 nov. 1928.

_____. Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 5 mar. 1929.

MENOTTI. Anita Malfatti. *Correio Paulistano*, 20 fev. 1929.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1988.

MICELI, Sergio. Anita Malfatti: gênero e experiência imigrante. In:_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1968.

PRADO, Yan de Almeida. Exposição Anita Malfatti. *Diário Nacional*, São Paulo, 23 fev. 1929.

RIBEIRO, Flexa. Tarsila retardatária. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1929.

SHERIFF, Mary D. *The exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1996.

SILVA, Maurício Trindade da. *Mário de Andrade, epicentro: sociabilidade e correspondência no Grupo dos Cinco*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. Vanguarda e nacionalismo. In: *O modernismo de 1917 a 1930*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1975.

_____. Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. In:_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

ANNATERESA FABRIS

Crítica de arte e professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou diversos livros sobre arte moderna e contemporânea. Entre suas últimas publicações, destacam-se *A fotografia e a crise da modernidade* (2015), *Fotografía y artes visuales* (2017) e *Realidade e ficção na fotografia latino-americana* (2021). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).



Pintura do coletivo Mahku,
no Giardini. Cortesia Bienal de Veneza.
Foto: Matteo De Mayda

ESTRANGEIROS SIM, MAS NÃO EM TODO LUGAR: A BIENAL DE VENEZA E A VIRADA DECOLONIAL NA ARTE GLOBAL

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA - ABCA/BAHIA

RESUMO: Neste artigo de opinião, a autora apresenta uma reflexão sobre sua visita à 60ª Bienal de Veneza, em 2024, que teve como título “Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere”. Com curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa, o primeiro latino-americano a ocupar o posto, esta Bienal procurou promover uma melhor compreensão, recepção e visibilidade de artistas do Sul Global, bem como de artistas indígenas, *queers*, autodidatas, entre outros nomes historicamente invisibilizados no sistema artístico hegemônico. O texto se concentra nos desafios e contradições dos processos de reparação histórica em um contexto altamente contaminado por interesses capitalistas, como as grandes bienais.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Veneza; decolonialidade; arte contemporânea; bienais; Sul Global

ABSTRACT: In this opinion article, the author reflects on her visit to the 60th Venice Biennale in 2024, titled "Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere." Curated by Brazilian Adriano Pedrosa, the first Latin American to hold the position, this Biennale aimed to foster a better understanding, reception, and visibility of artists from the Global South, as well as Indigenous, queer, self-taught artists, and other historically marginalized figures within the hegemonic art system. The text focuses on the challenges and contradictions of historical reparations in a context heavily influenced by capitalist interests, such as major biennials.

KEYWORDS: Venice Biennale; decoloniality; contemporary art; biennials; Global South

Não é novidade que a arte contemporânea avança para uma mudança de paradigma. Este movimento crescente e multifacetado, que ao longo dos últimos anos vem mostrando o reconhecimento das perspectivas historicamente marginalizadas no sistema hegemônico, parece ter chegado a um ponto máximo: a tal da virada decolonial nas artes. Se a decolonialidade é uma invenção ou não no mercado da espetacularização das identidades, talvez o melhor termômetro para se refletir sobre este fenômeno seja a Bienal de Veneza. Em sua 60ª edição, em 2024, o evento, sob o título “Stranieri Ovunque - Foreigners Everywhere”, reuniu mais de trezentos artistas de diversos países para representar um sul global não necessariamente geográfico, mas metafórico, permeado pela ideia de que estrangeiros não são apenas imigrantes e expatriados, mas *queers*, indígenas, forasteiros e assim por diante.

Não se trata aqui de elaborar mais uma análise a respeito da curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa, como muitos críticos de arte já se



Fig.1 - Claire-Fontaine, Cortesia Bienal de Veneza. Foto: Matteo de Mayda

encarregaram de fazer. Me parece mais pertinente tecer uma reflexão sobre o que de fato esta bienal teve a nos dizer do ponto de vista de seu eixo conceitual, “estrangeiros em toda parte”, o título emprestado do néon criado pelo coletivo Claire Fontaine (figura 1). Aliás, não deixo de discordar das críticas que apontaram resultados aquém das expectativas. Os núcleos contemporâneo e histórico perderam sua força ao se tornarem um grande emaranhado de referências, com excelentes artistas, porém sem uma trajetória clara que os interligasse de forma coerente para os fruidores. O impacto causado pela beleza monumental da pintura do coletivo Mahku (figura 2), na fachada do pavilhão central do Giardini, vai se esmaecendo à medida que o mega percurso esgota paulatinamente nossos limites perceptivos.

Exposições de arte têm potencial crítico de grande envergadura para pensarmos o mundo. E, de forma geral, esta curadoria alinha-se a outras anteriores, compondo uma corrente de pressão contínua que vem provocando mudanças significativas



Fig 2 - Pintura do coletivo Mahku, no Giardini. Cortesia Bienal de Veneza. Foto: Matteo De Mayda

no estilo colonialista do Giardini de reunir majoritariamente nomes europeus e masculinos. Artistas até então desconhecidos de um sistema comercialmente alimentado por galerias e museus de Nova York e Berlim ganharam os holofotes, como latino-americanos, africanos, asiáticos e árabes. Foram vistas desde grandes instalações, como o imenso mural genealógico feito pelo artista aborígine Archie Moore, no Pavilhão da Austrália, até obras de excelente qualidade formal, como as aquarelas pontuadas pela linguagem pop da artista argentina *queer* de ascendência indígena La Chola Poblete.

São tempos complexos, como expressam os próprios artistas. É sintomático ver como diversos pavilhões evocaram o arquivo como símbolo máximo do acúmulo de informações e memórias. Excelentes instalações foram montadas em torno desta ideia, como o Pavilhão Chinês inspirado no *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. O artista Robert Zhao Renhui criou o pseudo-científico *Instituto de Zoologistas Críticos*, onde plantas e animais invasores da mata secundária de Singapura foram o motivo do tema

da migração representado na floresta como espaço hospitaleiro. No Pavilhão Espanhol, Sandra Gamarra Heshiki, de ascendência peruana-japonesa, recriou uma enorme *Pinacoteca Migrante* (figura 3), que abordou o legado da colonização espanhola, que se estende da América Latina ao Sudeste Asiático.

Mas voltemos à reflexão sobre ser estrangeiro em qualquer parte. Se uma das funções da Bienal é ser o mais contemporânea possível, tentando apontar o que vem pela frente, esta proposta revela exatamente as contradições do mundo da arte. *Foreigners Everywhere* parece um slogan pseudo-cosmopolita e multicultural, que desvela muito bem os paradoxos de um sistema cada vez mais ávido por temas como racismo, misoginia, xenofobia e destruição ambiental. Todos estes temas são urgentes e imprescindíveis, porém aparecem embaralhados com as incoerências de um mundo dominado por uma restrita elite transnacional, especialmente, por colecionadores ávidos pela chancela veneziana de seus artistas e subsequente valorização financeira no mercado global.

Estrangeiros em toda parte é uma chave crucial não porque representa uma crítica, mas um contrassenso. Soa como um marketing vazio que brilha sobre as águas turvas do Gaggiandre, no Arselane, onde estão instaladas as peças em neon com a expressão em diversas línguas. Um dado interessante: vemos as pessoas fotografando especificamente as peças que estão em sua própria língua, expressão máxima de sua nação e lugar. Então, pergunto: somos mesmo assim tão estrangeiros em qualquer parte? O relativismo embutido nesta expressão parece denotar exatamente o que interessa ao jogo do neoliberalismo: privatizar e desnacionalizar os imensos e estratégicos recursos dos países no permanente extrativismo do Norte contra o Sul Global. Se todos somos estrangeiros, não há soberania nacional a ser defendida.

Ironicamente, o melhor da Bienal apareceu nas representações nacionais onde, para além da temática identitária, estavam presentes experimentações com linguagens ousadas e inovadoras. E ainda mais em locais onde a curadoria não cerceou a liberdade



fig.3 - Pinacoteca Migrante (2024), de Sandra Gamarra Heshiki. Foto: Alessandra Simões Paiva

dos artistas, como no Pavilhão da Nigéria (figura 4), onde a curadora Aindrea Emelifé lançou a pergunta “Como você imagina uma nação?”, para que seus artistas pudessem criar uma memória emocional do mundo. Algumas interessantes experiências tecnológicas também estavam lá. Por exemplo, o enorme ecossistema sonoro ativado por objetos cotidianos pelo artista Yuko Mohri, para criticar a emergência climática, no Pavilhão do Japão. E o trabalho do cineasta John Akomfrah, que transformou o Pavilhão da Grã-Bretanha (figura 5) em uma gigantesca narrativa cinematográfica sobre memória, injustiça racial e mudanças climáticas, inspirada no campo cromático do artista norte-americano Mark Rothko (1903-1970).

Somos estrangeiros sim, mas não em toda parte. Somos estrangeiros muito bem localizados na geopolítica internacional: separados pela linha que divide a miséria dos países pobres e as rígidas leis migratórias dos países ricos. Estamos unidos apenas retoricamente pelos discursos metafóricos sobre o Norte e o Sul Global, isto é, na ilusão generalizada



Fig.4 - Pavilhão da Nigéria, Cortesia Bienal de Veneza. Foto: Andrea Avezzù



Fig.5 - Pavilhão da Grã-Bretanha, Cortesia Bienal de Veneza. Foto: Matteo de Mayda

construída pelas disputas e negociações simbólicas, nas exposições de arte, como já explicou Pierre Bourdieu (2005). Podemos até ser estrangeiros bem-vindos quando interessa ao capital explorar mão de obra barata nos subempregos que nenhum nativo mais quer. Mas quando nos tornamos uma ameaça à segurança nacional, aí sim somos estrangeiros descartáveis em todo e qualquer lugar, alojados em centros de detenção ou deportados, como a própria Itália fez com seus imigrantes recentemente. Estava certo o poeta Aimé Césaire quando disse que a Europa é indefensável.

Se o governo de extrema direita daquele país deu total liberdade ao curador (como Pedrosa afirmou na imprensa), isto nos faz suspeitar de que uma curadoria seja apenas uma pequena peça no grande tabuleiro comandado por banqueiros e outros financeiristas mais interessados no jogo do patrimonialismo do que na arte em si. No caso das grandes bienais, um teatro montado para que possamos acreditar no poder político da estética. Ao incorporar a ideia de uma diáspora atual e historicamente

ligada à colonização, enviesada principalmente pela temática étnico-racial e de gênero, a Bienal de Veneza está fazendo a lição de casa. Afinal, Veneza precisa continuar a ser Veneza em um circuito transnacional e multifacetado marcado por bienais como a de São Paulo, Istambul, Gwangju, Taipei, Xangai e Dakar.

Estrangeiros em toda parte interessam porque suas identidades são o próximo produto no mercado da obsolescência programada do sistema da arte. Isto expõe uma contradição que parece insuperável: ao mesmo tempo em que o movimento anticolonial nas artes apresenta desafios aos modos de operação do sistema hegemônico ocidental, reproduz esse domínio na medida em que almeja estar intimamente ligado a ele. Como afirmou o crítico Gerardo Mosquera (2000), o pluralismo é uma prisão sem muros. No Brasil, por exemplo, artistas indígenas dizem que não querem ser vistos como estereótipos, representantes de um mundo selvagem e distante, reacendendo o velho debate sobre a identidade latino-americana, porém com a roupagem étnico-racial.

Mas como não parecer exótica aos olhos dos europeus uma indígena que performa seminua com o corpo vermelho coberto de urucum, como aconteceu na inauguração do Pavilhão Brasileiro? A propósito, o Pavilhão Brasileiro (figura 6) foi composto exclusivamente de artistas e curadores indígenas.

Parece mais fácil o mundo mudar as bienais do que as bienais mudarem o mundo. É claro que há sempre alguns lampejos efetivamente políticos, como os boicotes promovidos por artistas e curadores às bienais, visto nesta Bienal no fechamento do Pavilhão de Israel até um cessar-fogo em Gaza (figura 7). Ou ainda experiências muito instigantes, como as obras do Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), coletivo de artistas trabalhadores de plantações congolezes. No Pavilhão Holandês (figura 8), as esculturas de forte impacto estético e uma inovadora videoperformance mostravam a relação espiritual e política da comunidade com sua arte. Com sede em Lusanga, em uma plantação anteriormente de propriedade da multinacional Unilever, o coletivo tem como *leitmotiv* mostrar



Fig.6 - Pavilhão Brasileiro, com obra de Glicéria Tupinambá. Foto: Alessandra Simões Paiva



Fig.7 - Pavilhão de Israel com as portas fechadas.
Foto: Alessandra Simões Paiva



Fig.8 - Escultura do coletivo CATPC,
Cortesia Bienal de Veneza.
Foto: Matteo de Mayda

que as instituições de arte são financiadas pelas mesmas empresas que exploram o trabalho nas plantações. Desde 2014, com a venda de sua arte, o CATPC tem comprado terras ancestrais, transformando-as em agroflorestas. Parece uma estratégia similar à do coletivo Mahku, que usa dinheiro da venda de obras de arte para comprar terras na Amazônia e protegê-las do desmatamento.

Estas são algumas das poucas respostas para a velha armadilha da qual a arte tenta escapar, para agir politicamente num mundo soterrado pela espetacularização. Mas esse desencanto melancólico é apenas uma opinião atravessada pela experiência subjetiva desta crítica de arte da velha guarda, que aqui escreve este texto. Uma brasileira que realmente se sentiu estrangeira entre a multidão frenética de turistas ávidos por consumir os *souvenirs* massificados de Veneza. Ainda resta alguma fé no poder transformador da arte? Ou continuaremos conformados à ilusão conivente descrita por Jacques Rancière (2012)? O filósofo Herbert Marcuse (1986) responderia

que a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para mudar a consciência de pessoas que podem mudar o mundo. Entretanto, este também parece ser um poder um tanto oblíquo, nas mãos de poucos, já que são justamente as pessoas do Sul Global que não podem pagar por uma viagem à Europa. Ser estrangeiro em Veneza ainda é um privilégio.

REFERÊNCIAS

Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Marcuse, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Mosquera, Gerardo. “Good-bye identidade, welcome diferença: da arte latino-americana à arte da América Latina”. Fórum Permanente, 2000. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/revista/periodico-permanente-9/textos-em-html/good-bye-identidade-welcome-diferenca-da-arte-latino-americana-a-arte-da-america-latina>.

Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Crítica de arte na imprensa brasileira e internacional há mais de duas décadas, Alessandra Simões Paiva é atualmente presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), também é autora do livro *A Virada Decolonial na Arte Brasileira* (Editoria Mireveja, 2022). Integra a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e a Rede Europeia de Brazilianistas de Análise Cultural (REBRAC).



Personagens coloridas.
Técnica: pastel seco e carvão.
Obra escaneada por Rosiane Moraes,
na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

JCAMILLO PENNA E GAIA: A SUBUTILIZAÇÃO DA FORMA EM *GAIA*, *O ENIGMA HUMANO* ISIS BRAGA - ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: J. Camillo Penna, artista visual, transforma sua percepção singular em composições dinâmicas, onde formas etéreas e intrigantes emergem, ora vibrantes, ora monocromáticas. Por meio dessa abordagem, ele busca revelar um dos grandes mistérios da humanidade: a existência humana. Suas obras de grande escala foram expostas na Galeria do Centro Cultural Olido, localizada no coração histórico de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: homem, natureza, arte, caos, harmonia, pareidolia, carvão, cores.

ABSTRACT: J. Camillo Penna, a visual artist, channels his unique perspective into dynamic compositions, where ethereal and intriguing forms emerge, sometimes vibrant, sometimes monochromatic. Through this approach, he seeks to unveil one of humanity's great mysteries: human existence. His large-format works were exhibited at the Olido Cultural Center Gallery, in the historic heart of São Paulo.

KEYWORDS: mankind, nature, art, chaos, harmony, pareidolia, charcoal, colors.

JCamillo Penna representa, em si, um enigma a ser desvendado. Para compreender sua arte e trajetória, é fundamental mergulhar em suas raízes familiares.

Descendente de uma linhagem de artistas, JCamillo herdou a sensibilidade estética de seu avô, João Baptista Isnard Gouvêa, conhecido como João Gouvêa. Engenheiro formado pela UFRJ, presidente da Brasilit e atuando na empresa familiar, Isnard & Cia., João sempre cultivou um desejo latente de estudar arte, embora sua trajetória profissional o tenha conduzido por outros caminhos. Mesmo assim, manteve-se ativo como pintor amador e fundou, ao lado de Ângelo Simeone, um ateliê na Praça da República. Esse espaço tornou-se ponto de encontro para nomes como Francisco Rebolo Gonsales, Clóvis Graciano, Emiliano Di Cavalcanti, que inclusive pintou o retrato de Marieta Marinho Gouvêa, avó de JCamillo, obra hoje pertencente ao acervo do MAC/USP. Foi nesse ambiente efervescente que JCamillo, ainda menino, deu seus primeiros passos na arte, pintando a guache ao lado do avô.



Fig. 1 - Retrato de sua avó Marieta Marinho Gouvêa por Emiliano Di Cavalcanti - foto de autor desconhecido



Fig. 2 - Retrato de seu avô de costas, pintando no ateliê da Praça da República. Autor não identificado e foto de autor desconhecido

O ateliê de João Gouvêa não era apenas um espaço de criação, mas também um núcleo de debates artísticos. Frequentado por artistas locais e visitantes, funcionava como um verdadeiro laboratório de experimentação visual. Além disso, João possuía uma valiosa coleção de arte, que incluía obras de Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Rebolo, Volpi e Simeone. Para o pequeno Camillo, essas telas representavam um portal para um universo de formas, cores e expressões.

Apesar de seu interesse natural pela arte, JCamillo seguiu inicialmente outro rumo. Seu irmão, Paulo Camillo Penna, tornou-se referência na gravura, coordenando o Ateliê de Gravura do Museu Lasar Segall. Mestre e doutor pela USP, Paulo se especializou na xilogravura, perpetuando a tradição artística da família. Contudo, JCamillo percorreu um caminho próprio, guiado por uma inquietação singular.

Aos 19 anos, movido por fascínio pelo artesanato e influenciado pelo pai, mudou-se para Silveiras, uma

pequena cidade do interior. Ali imergiu na natureza e desenvolveu um olhar mais apurado para a arte. Junto à esposa Denise, estabeleceu-se como artesão, mas logo sua produção ultrapassou os limites do ofício. Inspirado na fauna brasileira, começou a retratar pássaros sobre esculturas de amigos e a criar peças autorais. Seu impacto na comunidade foi significativo, transformando Silveiras em um polo de referência para o artesanato.

No entanto, a repetição dos padrões artesanais logo o incomodou. Em busca de novas formas de expressão, iniciou um percurso autodidata, estudando filosofia e história da arte. Reuniões em cidades como Silveiras, São José do Barreiro e Cunha, para desenhar e ler, tornaram-se espaços de trocas intelectuais, ampliando sua compreensão estética e conceitual.

Sua trajetória sofreu um ponto de inflexão em 2016, com a cofundação da Bienal Bocaina de Arte e Cultura (BiBo): incentivado por João Lutz, JCamillo expôs na Bienal daquele ano,



Fig. 3 - Camillo criança e seus irmãos, Manoel e Deborah, em frente aos quadros do acervo de seu avô. Autor desconhecido



Fig. 4 - Guache pintado por JCamillo no ateliê de seu avô. Nota-se aí uma tendência à pareidolia, embora ele ainda nem tivesse noção do seu significado. Foto de autor desconhecido

numa galeria rústica construída no sítio do amigo, batizada de Casulo. Compartilhando o espaço com Sonia Dietrish, apresentou trabalhos que marcaram um divisor de águas em sua carreira.

Em 2018, expandiu o conceito do Casulo, transformando-o em uma instalação sensorial denominada Casulo Psíquico, onde arte e música se fundiam em uma experiência imersiva.

O reconhecimento chegou por meio de Joaquim Marçal Andrade, que o descobriu e incentivou na primeira BiBo, no Sítio São José do Formoso, São José do Barreiro, e do cineasta e produtor cultural Jerônimo Vilhena, que o indicou para uma exposição individual no Centro Cultural Olido, em São Paulo. Sob curadoria de Luciana Ramin e Joaquim Marçal Andrade, a mostra *Gaia, o Enigma Humano* consolidou sua pesquisa artística.

Segundo Giulio Carlo Argan, “na cultura moderna, a arte é objeto de estudo por parte de uma disciplina autônoma e especializada, a Crítica de Arte, que opera segundo metodologias

próprias, tem como fim a interpretação e avaliação de obras artísticas e, ao longo de seu desenvolvimento, deu origem não só a terminologias apropriadas, como a uma autêntica ‘linguagem especial’”.



Fig. 5 - A cabana do Casulo Psíquico. Foto de Estêvão Pinto da Silva

Foi com esta intenção que eu me debrucei sobre a obra de JCamillo Penna, a fim de observar e avaliar o seu trabalho, que tanto me atraiu.

A obra de JCamillo Penna nos conduz a um confronto silencioso



Fig. 6 - Interior do Casulo Psíquico. Foto de JCamillo Penna

olido

GALERIA OLIDO apresenta

GAIA
O ENIGMA HUMANO

Uma narrativa antropocênica intramental

Obra de João Camillo Penna
Curadora: Luciana Ramin e Joaquim Marçal Andrade

18 JAN — 16 MAR

Av São João 473 - 1º andar Centro histórico de São Paulo SP

A exposição *Gaia o Enigma Humano* intenciona propiciar, através de 40 desenhos, ensejos para que sejam criadas pelo observador, narrativas com o objetivo de estimular a possibilidade de um novo olhar para uma averiguação física e psíquica de si mesmo.

(JCamillo Penna)

50 anos
São Paulo Capital da Cultura

Substancial

90 anos

SP

dp

olido

CIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

VERNISSAGE

GAIA
O ENIGMA HUMANO

Uma narrativa antropocênica intramental

Obra de João Camillo Penna
Curadora: Luciana Ramin e Joaquim Marçal Andrade

08 FEV

Das 11h às 19h

Av São João 473 - 1º andar Centro histórico de São Paulo SP

São Paulo Capital da Cultura

Substancial

90 anos

dp

Fig. 7 - A e B - Convites para a exposição



Fig. 8 - Personagens a grafite e carvão. Obra escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

entre a forma e a imaterialidade, entre a presença do gesto e a efemeridade da matéria. Na exposição *Gaia, o Enigma Humano*, essa dinâmica se intensifica e alcança uma expressão quase metafísica. O artista não se limita a criar imagens; ele desafia os limites do visível, explorando os mistérios que envolvem a existência humana e sua conexão com a Terra.

A matéria-prima do artista, na exposição em questão, tem como elemento central o carvão, material carregado de significado: simultaneamente origem e fim, vestígio e potencial de transformação. JCamillo Penna utiliza esse recurso de forma a explorar opacidades e transparências, superfícies sólidas e etéreas, em representações pareidólicas que refletem a incerteza inerente à condição humana.

Gaia, o Enigma Humano não se limita a uma reflexão sobre o planeta e sua materialidade, mas também sobre os rastros que nele deixamos, sobre os enigmas do que fomos e do que seremos.

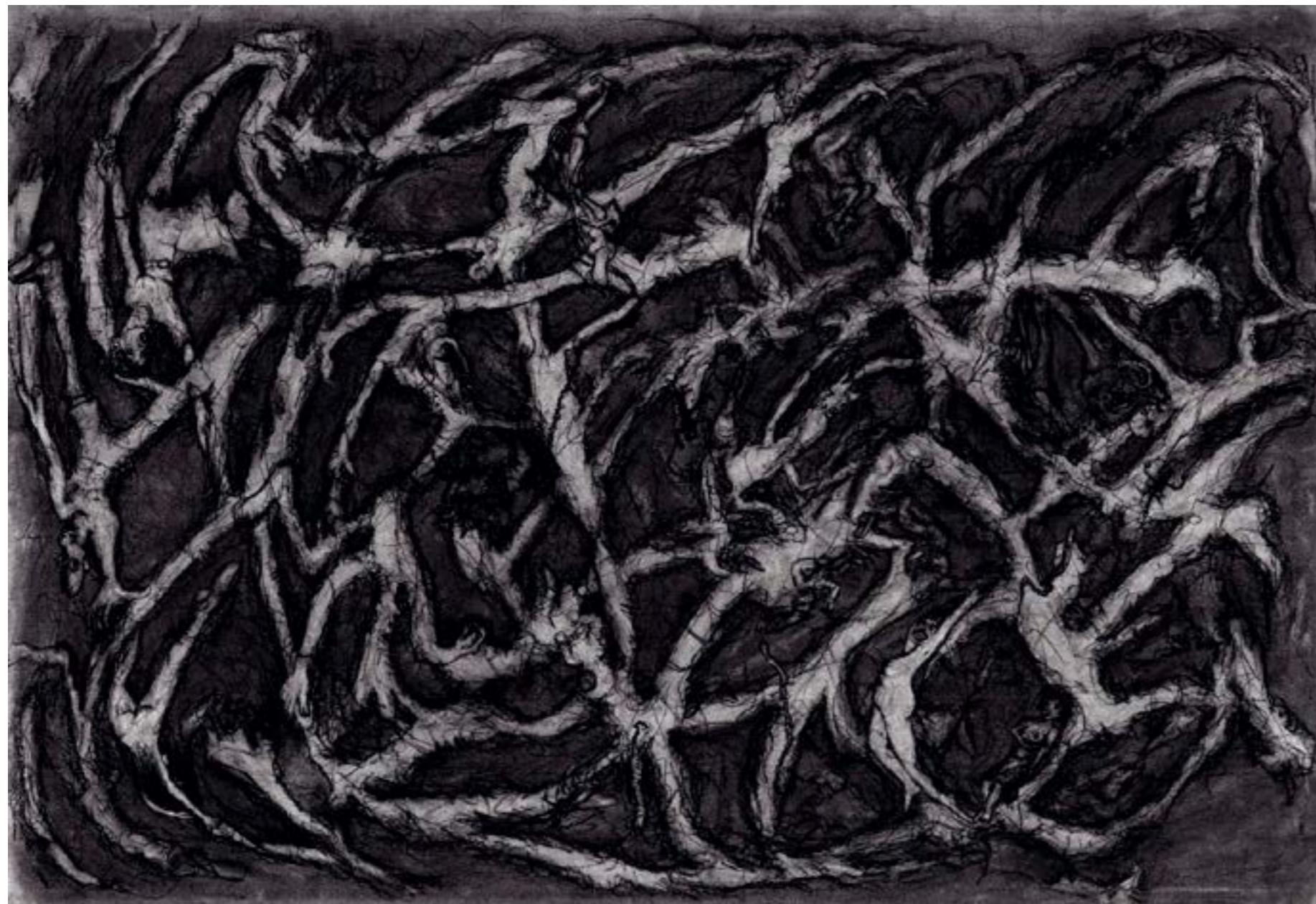


Fig. 9 - Personagens monocromáticas. Grafite e carvão. Escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

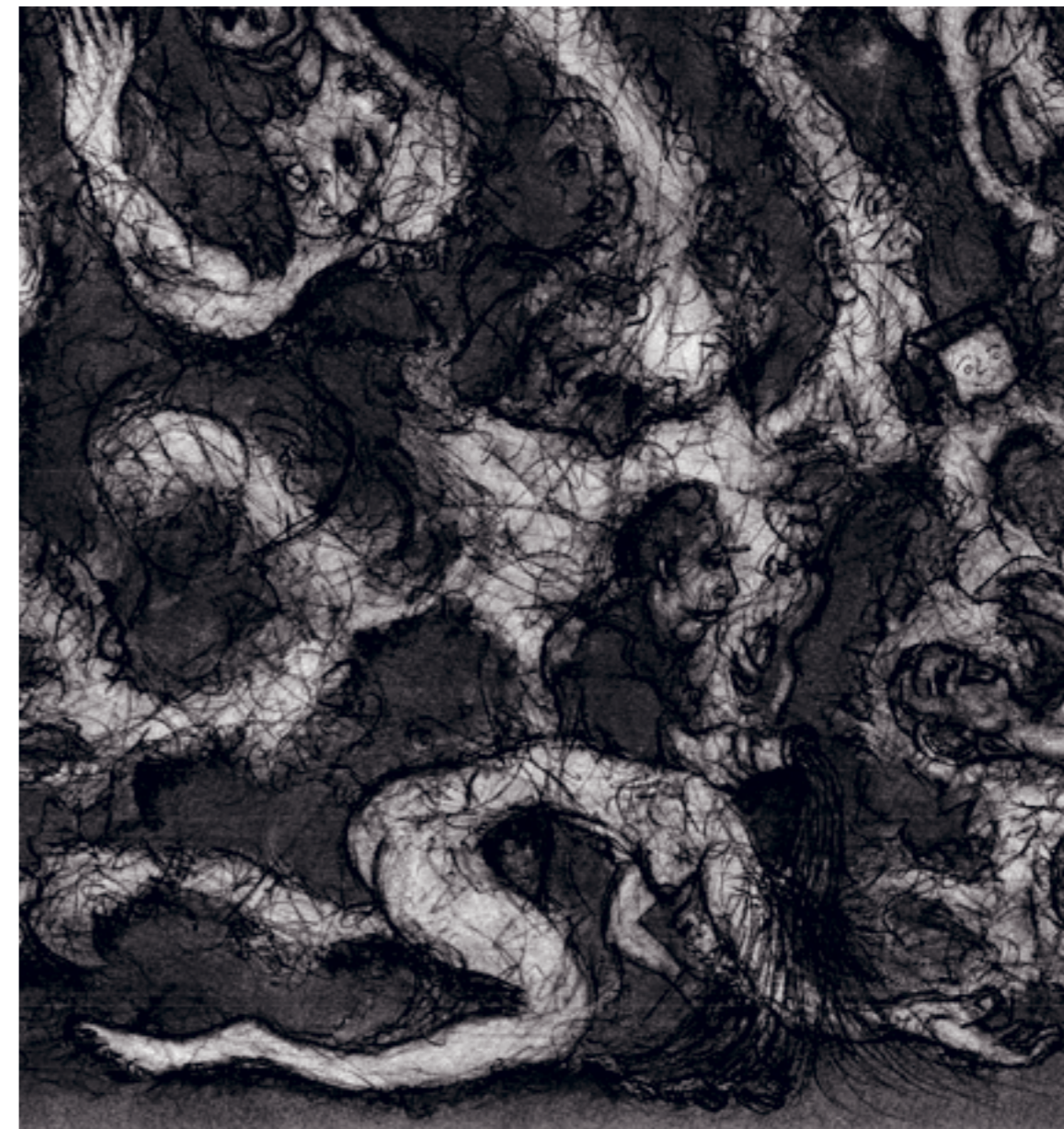


Fig. 10 - Recorte. Grafite e carvão. Obra escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

Quando JCamillo Penna utiliza a cor, ou melhor, a economia cromática que prioriza o essencial, ela torna-se um dos pontos de maior impacto nesta exposição. Ele evita a exuberância das cores vibrantes e busca uma expressividade que emerge do contraste entre luz e sombra, entre a densidade do negro e as nuances intermediárias. As cores não gritam, mas sugerem, ecoam, sussurram. Essa escolha vai além do estético e se torna um elemento conceitual: cada tonalidade atenuada evoca um vestígio, uma presença fugidia, que nunca se revela por inteiro.

A força de suas imagens sutis reside exatamente na negação do excesso. A composição visual da exposição exige um olhar paciente, atento às nuances. Seus desenhos apresentam figuras encapsuladas que parecem emergir da própria superfície, num movimento que vai além da técnica e se torna uma forma de escavação simbólica. O artista não apenas desenha, mas revela camadas ocultas, trazendo à tona fragmentos de um tempo não existente.



Fig. 11 - Personagens coloridas. Técnica: pastel seco e carvão. Obra escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP



Fig. 12 - Personagens intrigantes. Pastel seco e carvão. Obra escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

Em algumas peças, a matéria se impõe com texturas que desafiam a lógica. O gesto de JCamillo Penna é firme, mas nunca arbitrário; é uma força que se expressa naquilo que é sugerido, no que permanece indefinido. Esse jogo entre vigor e sutileza é um dos aspectos mais cativantes da exposição, pois nos leva a refletir sobre a fragilidade que permeia os elementos mais resistentes da natureza e da existência. Suas formas ampliam essa sensação de enigma. Algumas delas evocam paisagens erodidas, como fragmentos de um mundo desvanecido ou vislumbres de um futuro espectral. O espaço expositivo se torna, assim, um território de interrogação, onde a presença humana é sutil, jamais revelada de forma explícita. Ela vai se mostrando aos poucos, delicadamente, misteriosamente.

O conceito de Gaia, aqui, transcende a noção de mito primordial e se manifesta como metáfora da interdependência e do ciclo incessante da matéria. Camillo nos convida a pensar naquilo que se revela pela ausência, no que persiste mesmo na

efemeridade. Na poética visual do artista, o ser humano é tanto um agente de transformação quanto uma sombra em dissolução.

Ao deixar a exposição, é inevitável sentir a permanência de um enigma que escapa à compreensão imediata. A potência de *Gaia, o Enigma Humano* reside exatamente nessa dialética entre matéria e ausência, entre os rastros do passado e as incertezas do futuro.

JCamillo Penna, com sua técnica precisa e olhar atento às interações entre natureza e humanidade, reafirma-se como um criador singular, capaz de traduzir o indizível em imagens de rara intensidade e mistério.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica da Arte Editorial Estampa*. Lisboa, 1993.

KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture em particulier*. Editions Denoël, 1969.

ENTREVISTA com JCamillo Penna.



Fig. 13 - Detalhe das obras policromáticas. Pastel seco e carvão. Obra escaneada por Rosiane Moraes, na empresa Yasutaca, Cruzeiro, SP

ISIS BRAGA

Artista-gravadora, atua nas áreas de fotografia, computação gráfica, gravura em metal e pesquisas no âmbito da imagem e cultura. Docente aposentada pela EBA/CLA/UFRJ. Membro da ABCA. Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA, onde também lecionou. Doutora em Ciências pelo PEC/COPPE/UFRJ. Inúmeros artigos, apresentações e críticas publicados em periódicos e publicações acadêmicas.

Hildegard de Bingen

Fonte: Liber Divinorum Operum

Imagem em domínio público.

Detalhe editado por Walter Miranda



MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS IDADE MÉDIA (PARTE 1) WALTER MIRANDA - ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Este texto, dividido em duas partes, é a continuação da matéria publicada em *Arte & Crítica* 53, de março de 2020 (<https://abca.art.br/arte-critica-53/>), abordando as mulheres atuantes no ramo das artes plásticas durante a Antiguidade. Nesta parte abordo as mulheres artistas da Idade Média. Existe uma recorrência metodológica ou insciente que omite a participação das mulheres nos livros de história das artes. Essa percepção me veio quando, no final da década de 1980, visitei o National Museum of Women in the Arts (NMWA), em Washington. Fiquei incomodado ao conhecer o trabalho de algumas artistas pintoras que não constavam nos livros tradicionais. Ao aprofundar minha pesquisa, ficou claro que elas sempre estiveram presentes, embora não tenham seu trabalho reconhecido oficialmente.

PALAVRAS-CHAVE: ABCA, mulheres pintoras, História da Arte, Idade Média, artes visuais, artes plásticas.

ABSTRACT: This text, divided in two parts, is a continuation of the article published in *Arte & Crítica* 53, March 2020 (<https://abca.art.br/arte-critica-53/>), addressing women active in the field of visual arts during Antiquity. In this section, I address female artists from the Middle Ages. There is a methodological or unconscious recurrence that omits the participation of women in art history books. This realization came to me when, in the late 1980s, I visited the National Museum of Women in the Arts (NMWA) in Washington. I was bothered to learn about the work of some female painters who were not included in traditional books. As I deepened my research, it became clear that they have always been present, although their work has not been officially recognized.

KEYWORDS: ABCA, women painters, Art History - Middle Ages, plastic arts.

Embora o início da Idade Média esteja correlacionado ao final do Império Romano Ocidental no ano de 476, o cristianismo, um dos principais elementos dessa nova era, surgiu bem antes, durante a Antiguidade.

A oficialização da nova religião consumada por Constantino (222-337), por meio do Édito de Milão em 313 e do Concílio de Niceia em 325, possibilitou aos cristãos se organizarem em comunidades eclesiais sob a direção de um bispo local.

Assim, quando o advento da queda do Império Romano Ocidental ocorreu, o cristianismo já estava estabelecido e ativo nas diversas localidades do território conhecido hoje como Europa e continuou se fortalecendo, mesmo nos territórios ocupados pelos povos muitas vezes apenas migrantes, mas considerados pelos romanos como bárbaros.

Apoiada pela igreja sediada em Bizâncio, onde o Império Romano Oriental ainda era forte e mantinha relações comerciais, políticas e religiosas com os novos reinados vizinhos, a Igreja Católica ocidental

se expandiu por meio da criação de mosteiros e conventos em vários pequenos reinos locais, tornando-se um poder religioso e, até mesmo, político. Esse crescimento propiciou a ela tornar-se detentora do conhecimento religioso e filosófico ao angariar importantes documentos, textos religiosos e filosóficos antigos que foram usados para estudos e pesquisas pelos monges internos.

Entretanto, a necessidade de disseminar seus ensinamentos alterou a visão austera que a igreja tinha e ela passou a criar oficinas chamadas de *scriptoria* em seus mosteiros, a fim de produzir artisticamente manuscritos religiosos decorados por desenhos, arabescos e as letras capitulares pintadas que dividiam os parágrafos. Muitas vezes essas decorações usavam um pigmento vermelho denominado *minium*, de onde surgiu a técnica *miniare*, que hoje conhecemos como Iluminura. Com o tempo, o termo Iluminura passou a designar a decoração total ou parcial das páginas dos manuscritos. Quando essas páginas eram agrupadas, elas passavam a ser chamadas de códices,

compostos de fólhos de pergaminhos (como as folhas dos livros atuais), porque eles facilitavam o manuseio e a leitura. Como as Iluminuras valorizavam visualmente os códices, eles passaram a exercer forte influência não só no meio religioso, mas também no meio social e cultural gerando um novo gosto artístico. Inicialmente, os códices eram produzidos por monges e monjas e o registro de seus autores e participantes era feito na página de créditos, chamada de colofão.

O convívio entre os cristãos e os povos migrantes, resultante de invasões bélicas ou pacíficas, gerou mútuas influências sociais e culturais. Por isso, além das atividades caseiras, as mulheres passaram a exercer algumas atividades comuns aos homens e as famílias mais respeitadas socialmente permitiam que elas também pudessem estudar. Essas mulheres letradas passaram a ser merecedoras de algum respeito local. Outra forma de reconhecimento social feminino, fora do casamento, era o religioso, obtido por meio da condição de santidade e pureza ilibada ao se internarem em conventos

e exercerem atividades beneficentes, consideradas nobres pelas comunidades locais, fato que as colocavam em um patamar superior ao dos humanos comuns. Várias se tornaram abadessas ou madres e dirigiram conventos.

Algumas mulheres letradas se internavam, mas não professavam como freiras ou monjas, mesmo assim, eram respeitadas devido aos serviços prestados à igreja e à comunidade. As mulheres procedentes de famílias pobres também podiam se internar, mas se dedicavam aos trabalhos braçais e domésticos dos conventos. Com isso, elas eram protegidas dos abusos e abandonos sociais, pois os conventos também recebiam filhas ilegítimas, portadoras de deficiências, viúvas etc. Em função do recebimento da mulher em suas instituições e de reconhecer seus talentos, a igreja passou a viver a dicotomia de relacioná-la ao pecado original de Eva e, ao mesmo tempo, à santidade da Virgem Maria¹.

A disseminação dos códices manuscritos entre os mosteiros, conventos e igrejas proporcionou o desenvolvimento de uma produção

artística imensa, e aqueles que não tinham esse tipo de produção em suas dependências faziam encomendas aos mosteiros produtores ou solicitavam o empréstimo de códices para serem usados temporariamente em eventos locais e específicos.

O crescimento da procura e o escasso número de profissionais aptos ao ofício levaram vários conventos e mosteiros a prestar atenção aos internos que eram letrados e que tinham habilidades para a confecção dos códices. Isso demandava saber ler e escrever e, por isso, as monjas letradas passaram também a escrever e ilustrar os manuscritos, juntamente com os monges. Alguns mosteiros chegaram a ser usados especificamente para ensinar a arte da Iluminura e o ensino da escrita, da pintura e da tapeçaria². Existem registros de algumas abadessas que exerceram forte influência nos serviços e ensinamentos da igreja e que se tornaram responsáveis pela produção dos manuscritos, bem como de outros trabalhos artísticos direcionados ao uso religioso. Além de tutoras, elas também eram

artistas, mas nem sempre seus nomes apareciam nos códices³.

No século VIII, a produção para uso religioso de tapeçarias, objetos diversos, relicários, manuscritos etc. já estava amplamente estabelecida em vários mosteiros, alguns deles mistos, onde trabalhavam monges e monjas. Como é de se esperar, a mulher sempre prova o seu valor em qualquer atividade humana e, certamente, assim também o foi no campo das artes durante a Idade Média. Nesse sentido, é interessante notar o caso do mosteiro de Chelles, na França, que foi fundado, por volta de 658, exclusivamente para mulheres. Ainda hoje são conhecidos 16 comentários sobre os Salmos feitos pelas monjas desse convento. Os estudos divulgados por meio dos manuscritos delas atraíram tanto o interesse masculino que foi necessário expandir o mosteiro para transformá-lo em um mosteiro misto⁴.

Como os mosteiros mantinham independência entre si, cada um seguia suas próprias regras. A fim de normatizar a organização religiosa, os sínodos realizados na França

em 816, 817 e 819 regulamentaram a vida monástica⁵. Como somente homens participavam dos sínodos, não é surpresa constatar que as novas normas dificultaram a produção artística das monjas nos conventos franceses, bem como a identificação de suas autorias. A partir de então, os territórios germânicos passaram a ter predominância feminina na produção artística religiosa medieval.

De maneira bem sucinta, passo a mencionar o nome de algumas dessas admiráveis artistas medievais e de seus trabalhos no território hoje conhecido como Europa.

As irmãs Harlinde e Renilde, ativas por volta de 710 na cidade de Maaseik (antiga Maes-Eyck), são um bom exemplo do alcance desse tipo de atividade. Em 714, elas fundaram um convento e passaram a transcrever textos antigos e ilustrá-los para serem usados pelas igrejas. De acordo com um relato anônimo sobre a vida delas, escrito no século IX, “seus trabalhos feitos com ouro e pedras preciosas ainda continuavam ótimos e com as cores brilhantes”⁶.

Outro nome feminino do século VIII aparece no manuscrito “Cambrai 300”, um sacramentário escrito para a abadia de Gellone, próxima a Montpellier e fundada em 804. No fólio 155r, aparece claramente o nome Madalberta, uma monja que provavelmente atuou em algum mosteiro misto na região de Meaux durante o final dos anos 700. Provavelmente, o sacramentário foi escrito a quatro mãos, pois, além do nome de Madalberta, também

foi identificada caligraficamente a participação do monge David do mosteiro da Santa Cruz, em Meaux⁷. Esse tipo de colaboração era comum entre os conventos da época. Dessa forma, até onde sabemos, Madalberta pode ter sido a primeira artista a registrar seu nome em uma obra de arte e cujo nome chegou até nós.

Outro registro feito pela própria autora em uma pintura é

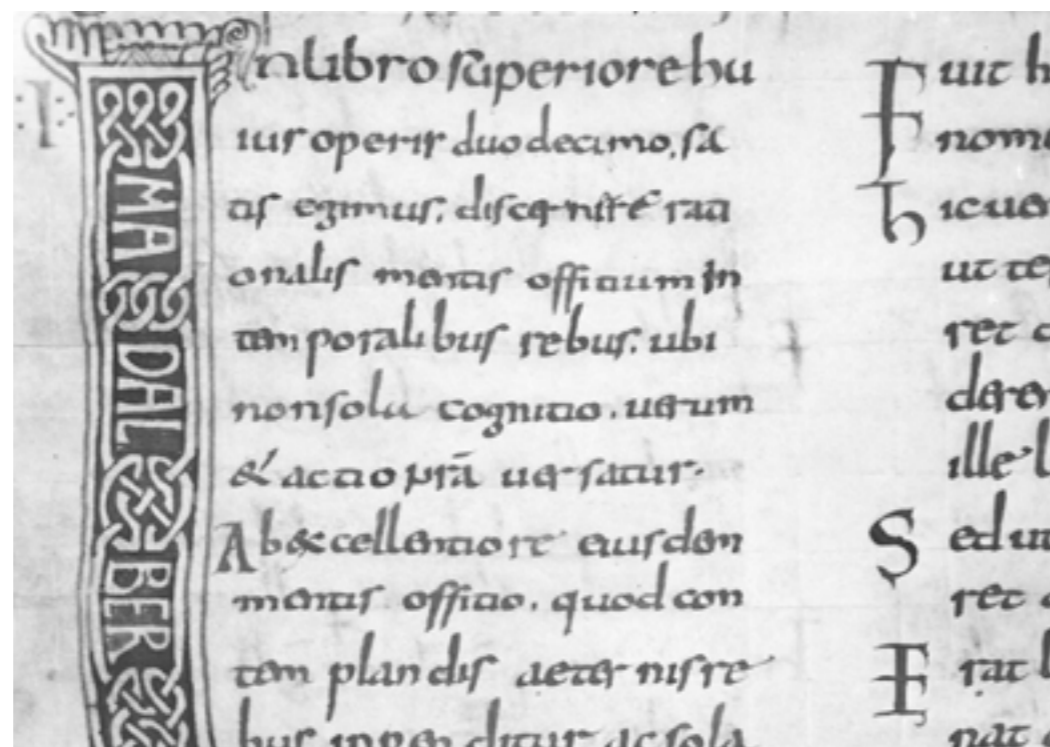


Figura 1 :
Madalberta
- Manuscript
Cambrai 300
folio 155r
Fonte:
Bibliothèque
municipale de
Cambrai

atribuído a Ende ou En (c. 950-?), possivelmente uma monja pintora nascida em Leon, noroeste da Espanha. Em 975, ela ilustrou magnificamente, no códice de Gerona, os comentários sobre o Apocalipse escritos pelo Beato de Liébana em 776. O manuscrito contém 114 Iluminuras, além de adornos, letras figuradas e vinhetas, e encontra-se conservado pela Catedral Santa María de Gerona, na Catalunha. No colofão, aparece a inscrição: *Ende, pintrix et Dei aiutrix frater Emetarius et presbiter* (Ende, pintora e serva de Deus, irmão Emetério e padre). Ocorre que entre as letras “En” e “de”, existe um pequeno espaço que gera a dúvida se o nome seria En ou Ende. Entretanto, o nome de Ende aparece antes dos demais créditos e isso comprovaria sua primazia como pintora da obra. Além disso, as terminações “trix” em latim se referem a mulheres e o termo *aiutrix*, também era outorgado a mulheres que ficavam internas nos conventos e que possuíam elevado *status* social. Estes termos são

fortes indicativos de sua condição social e religiosa⁸.

Outra pintora, cuja obra é conhecida, é Diemud (c. 1050-c. 1130), Diemot ou Diemuds (em latim). Provavelmente era um nome monástico, pois “Demut” em alemão significa humildade. Ela foi monja da abadia de

Wessobrunn na Bavária, Alemanha. Não assinava seus trabalhos, mas existem registros escritos sobre a autoria dela. Pintora de Iluminuras com ótimo domínio técnico, ela era famosa por ter uma escrita excepcionalmente bela e copiou aproximadamente 45 livros, entre eles a *Bíblia da Moralia*, *A vida de*



Figura 2 : Beato de Gerona: Os Apóstolos. Fonte: Códice de Gerona.. Folios 052v-53r
Imagem em domínio público

São Gregório, sete trabalhos de Santo Agostinho e vários livros litúrgicos⁹.

A abadessa de Quedlinburgo, Agnes de Meissen, conhecida como Agnes II (1139-1203), foi madre superiora de um convento feminino em Quedlinburg, Alemanha, de 1184 até sua morte. Além de pintar Iluminuras e fazer gravuras, ela apoiava e incentivava a produção de pinturas, relicários e relevos de cunho religioso. Sob sua administração, as monjas do convento ficaram famosas como criadoras de tapeçarias e grandes cortinas, que são preservadas e admiradas até hoje¹⁰.

Guda (séc. XII), monja de um mosteiro na Westfalia, Alemanha, escrevia e pintava livros de homilias (comentários do Evangelho). Ela notabilizou-se devido a um autorretrato que fez dentro de umas das letras em um manuscrito com a inscrição: *Guda, peccatrix mulier, scripsit et prinxit hunc librum* (Guda, uma pecadora, escreveu e pintou este livro). Ela é considerada a primeira mulher artista a fazer um autorretrato assinado¹¹.



Figura 3 : Detalhe da homilia pintada por Guda
Fonte: Biblioteca da Universidade de Frankfurt
Manuscrito Barth42 folio 110v
Imagem em domínio público

Hildegard de Bingen (1098-1179), conhecida como Santa Hildegarda, foi uma monja alemã beneditina, escritora, mística, teóloga, compositora, pregadora, naturalista, médica informal, poetisa, dramaturga e mestra do mosteiro de Rupertsberg. Ela afirmava que via e ouvia coisas em

sua alma desde os três anos de idade. Dizia que tinha sensações táteis e olfativas, mesmo estando alerta ao que se passava ao seu redor e em plena posse de suas faculdades mentais. Esses eventos a exauriam, a ponto de deixá-la constantemente doente. Entretanto, ela mantinha em segredo suas visões, até que, aos 43 anos, recebeu uma mensagem divina explicando que essa característica fazia parte de sua missão e que ela deveria divulgar suas visões. Passou, então, a escrever textos teológicos e a fazer traduções. Nunca contestou a autoridade masculina e da igreja sobre as mulheres, mas representou a mulher de forma positiva em suas ilustrações. Fez pregações, com autorização papal, em várias cidades europeias. Era extremamente respeitada religiosa e politicamente a ponto de ser consultada, com frequência, por monges, monjas, abadessas, bispos e até mesmo imperadores.

Uma de suas obras mais conhecidas é o livro *Liber Divinorum Operum* (Livro da Obra Divina), em que mostra e explica a forma humana como manifestação da vitalidade, amor e beleza de Deus. É interessante notar uma provável

influência de Vitruvius sobre as proporções humanas desenhadas por ela e que redundará no homem vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci.



Figura 4 : *O Homem Universal*.
Fonte: Liber Divinorum Operum
Imagem em domínio público

No livro *Scivias*, redução da frase *Scito Vias Domini* (Conhece os Caminhos do Senhor), Hildegard descreve de maneira explícita 26 das suas visões e depois as interpreta em termos religiosos¹².

Outra artista oriunda de família nobre foi Herrad de Landsberg (c. 1130-1195). Ela nasceu no castelo de



Figura 5 : *Hortus Deliciarum*, tábuia 12
Fonte: Facsímile do Hortus_Deliciarum
Imagem em domínio público

Landsberg e entrou ainda jovem para o convento de Odilenberg, onde se tornou abadessa em 1167. Em 1165, começou a escrever e ilustrar o livro *Hortus Deliciarum* (Jardim das Delícias), um compêndio de teologia e das ciências estudadas em sua época. Provavelmente ele era usado para educar as noviças do seu convento e também para influenciar os ensinamentos em outros conventos¹³.

O manuscrito contém 336 ilustrações, várias de sua autoria, comprovando sua criatividade e domínio técnico. As ilustrações abrangem uma vasta gama de conhecimentos filosóficos, teológicos, literários e científicos de sua época. Infelizmente esse livro foi queimado durante um incêndio, em 1870, na Biblioteca Municipal de Estrasburgo, porém, ele e as ilustrações haviam sido copiados em 1818 e, por sorte, sabemos da qualidade do trabalho original. A ilustração do fôlho XII apresenta seu autorretrato e o desenho de 60 freiras que trabalhavam com ela.

Clarícia (?), pintora alemã de Iluminuras, é outra monja que,

em 1200, fez um autorretrato, em um livro de salmos. Ela aparece cantando e deitada como se fosse a perna da letra “Q” que inicia o Salmo 51 (hoje Salmo 52). Seu nome está inscrito logo acima de seus ombros¹⁴.



Figura 6 : Clarícia, Salmo 52
Fonte: Walters Gallery - Baltimore.
Imagem em domínio público.

Cabe destacar que, a meu ver, Ende, Guda e Clarícia foram três artistas audaciosas ao reconhecer o valor do próprio trabalho e requerer para si a autoria deles. Nesse sentido, é preciso lembrar que até mesmo a autoria de obras de arte feitas por artistas homens se iniciou décadas após a ousadia delas, com os artistas Cimabue (c. 1240-1302), Duccio (1255-1319) e Giotto (1267-1337).

Gisela de Kerzenbroeck (?-1300) foi uma freira da ordem cisterciense que escreveu e ilustrou muitos manuscritos. Seu trabalho é reconhecido hoje em dia porque, na ocasião de seu falecimento, alguém anotou na primeira página de um de seus manuscritos musicais que ela escreveu, paginou, pintou e decorou com letras douradas e lindas imagens todo o manuscrito¹⁵. Hoje ele é conhecido como o *Códice de Gisela* ou *Gradual de Gisela*. As páginas referentes às missas da Páscoa e do Natal exibem imagens de freiras ajoelhadas, sendo que uma delas é identificada como seu autorretrato.

Giovanna Petroni (c. 1335) foi pintora e madre superiora do



Figura 7 : Gisela orando
Fonte: Commentary of Hoheburg folio 323r
Imagem em domínio público

convento de Santa Maria, em Siena. Em 1375, ela criou uma escola de miniaturistas no convento. Essa escola produziu oito coros iluminados para a igreja vizinha de

Lecceto. Embora o livro *Bibliografia Storico-Ragionata della Toscana*, de 1805, mencione existir em arquivo o registro completo da obra dela, até o momento, não consegui encontrar essa fonte¹⁶.

Outra artista pintora de Iluminuras foi Loppa de Speculo (?-?). Em 1350, ela teve seu nome registrado como autora do manuscrito musical do antifonário produzido para o Mosteiro das Clarissas de Santa Clara, em Colônia, Alemanha. Porém, nada de sua vida pessoal é conhecido hoje em dia¹⁷.



Figura 8 : Detalhe de uma antifona do Convento Franciscano de Santa Klara, Colônia, Alemanha
Fonte: V&A Victoria and Albert Museum
© Victoria and Albert Museum, London



Figura 9 : *Liber hymnorum* – Rothenmünster, 1366, folio: 1r.
Fonte: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IX,66.
Imagem em domínio público

Um registro interessante sobre o respeito profissional obtido pelas artistas pode ser constatado pela aquisição feita em 1366, pelo monge cisterciense Jacob do convento em Lindau, Alemanha. Conhecedor do talento da monja Katherina de Brugg (?), da Abadia de Rothenmünster, ele encomendou a confecção de um manuscrito musical, em cuja primeira página há um desenho que se acredita ser o autorretrato dela¹⁸.

Aqui termina a primeira parte deste relato sobre a participação da mulher no campo das artes durante a Idade Média. Em breve, publicarei a segunda parte, onde demonstrarei a participação e a importância da mulher na elaboração de obras plásticas tais como painéis, livros, quadros etc. Até lá.

NOTAS

1 LE GOFF . 2013, op. cit. p. 10-11; CARR, Annemarie Weyl. *Women artists in the Middle Ages*. 1976. New York. *The feminist Art Journal*. 1976, vol. 5, nº 1, p. 3-9 e 26.; CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. 1997. New York. Pub. Thames & Hudson World of Art, p. 44 e 46-7; POWER, Eileen Edna. *Medieval English nunneries, c. 1275 to 1535*. 1922. Londres. Cambridge University Press. 1922, p. 25-38.

2 ECKENSTEIN, Lina. *Woman under monasticism*. 1896. The Cambridge University Press. 1896, p. 230-2; PETERSEN, Karen e WILSON, J.J. *Women artists, recognition and reappraisal from the Early Middle Ages to the twentieth century*. 1976. Harper Colophon Books. 1976, p. 11-12.

3 PETERSEN. 1976, op. cit., p. 14; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 230-1; GAZE, Delia. *Dictionary of women artists*. 1997. Vol 1. Middle Ages. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997, p. 3,4 e 7.

4 GAZE. 1997. Op.cit., p. 10.

5 CARR, 1976, op. cit., p. 5-6.

6 BRADLEY, John W. *A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copists*. 1888. Londres. Pub. Bernard Quaritch. 1888. Vol. 2, p. 86-8; GAZE, 1997, op. cit., p. 3-4; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 11-13; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 230-1.

7 BALDWIN, Carl R. *The Scriptorium of the Sacramentary of Gellone*. 1971. *Scriptorium - Persée*. École Normale Supérieure de Lyon. Tomo 25, nº 1, p. 3-17; CARR, 1976, op. cit., p. 6; MITCHELL, Linda E. *Women in Medieval Western European Culture*. 1999. Nova York. Routledge, p. 367.

8 CORGNATI, Martina. Ende, la pintora de Dios. *Revista digital Vida Nueva Digital* nº 2992. Publicada em 10/06/2016. Acessível em: <https://www.vidanuevadigital.com/2016/06/10/ende-la-pintora-de-dios/>; CHADWICK.1997, op. cit., p. 46-7; MARTIN, Therese and WILLIAMS, John. Espacios de mujeres – auténticos e imaginados – en los Beatos ilustrados. *ARENAL Revista de historia de las mujeres* Vol.25, nº 2, julio-diciembre 2018, p 357-396; CID, Carlos e VIGIL, Isabel.

Las Miniaturas que Faltan en el Beato de Gerona”. *Revista de Gerona*, nº 20, 1962, pp. 42-58; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 13-14; GAZE, 1997, op.cit., p. 7-8; CARR, 1976, op. cit., p. 6; BLUESTONE, Natalie Harris. *Double Vision, Perspectives on Gender and the Visual Arts*. 1995. Cranbury, NJ. Pub. Associated University Presses. 1995, p. 68; ECHOLS, Anne e WILLIAMS, Marty. *An Annotated Index of Medieval Women*. 1992. Princeton, NJ. Markus Wiener Publishing. 1992, p. 179; GREER, Germaine. *The Obstacle Race*. 2001. Londres. Pub. Tauris Parke Paperbacks. 2001, p. 152; SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History: From Antiquity to the Present*. 1997. New Jersey. Prentice Hall, p. 47; MARTIN, Therese. *Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture*. 2012. Danvers, MA. Ed. Therese Martin. p. 1-33.

9 FALEY, John Cardinal. *The Catholic Encyclopedia*. 1913. Pub. The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. 4, p. 785-6; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 236-7; CHADWICK. 1997, op. cit., p. 54; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 13; GAZE, 1997, op. cit., p. 8-9;

CARR, 1976, op. cit., p. 6; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 1, p. 283; ECHOLS. 1992, op. cit., p. 136; GREER, 2001, op. cit., p. 157-9.

10 GUHL, Von Ernst. Die Frauen in die Kunstgeschichte (As Mulheres na História da Arte), *The Westminster Review*, vol. LXX, julho 1858, p. 167; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 233-4; CARR, 1976, op. cit., p. 5; GAZE, 1997, op. cit., p. 5; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 1, p. 12; ECHOLS. 1992, op. cit., p. 22; ELLET, Elizabeth Fries. *Women Artists in All Ages and Countries*. Harper & Brothers Publishers.1859, p. 29; BRYAN, Michael. *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*. 1899. Pub. George Bell and Sons. 1899. Vol. I, p. 8; GREER, 2001, op. cit., p. 159.

11 CARR, 1976, op. cit., p. 5; GAZE, 1997, op. cit., p. 9; CHADWICK.1997, op. cit., p. 54; MARTIN e WILLIAMS, 2018, op. cit., p. 362; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 2, p. 74; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 11; BLUESTONE. 1995, op. cit., p. 68; ECHOLS. 1992, op. cit., p. 204; GREER, 2001, op. cit., p. 158.

12 POLL, Maria Carmem Gomes M.

Oliveira Van de. *A Espiritualidade de Hildegard Von Bingen: Profecia e Ortodoxia*. Tese de Pós-Graduação pela Faculdade de Filosofia da USP, p. 37-91. São Paulo, 2009; CHADWICK. 1997, op. cit., p. 55-65; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 256-277; CARR, 1976, op. cit., p. 7; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 14-5; GAZE, 1997, op. cit., p. 9-10; BLUESTONE. 1995. op. cit., p. 77-89; ECHOLS. 1992, op. cit., p. 218-9; ELLET. 1859, op. cit., p. 28; SLATKIN, op. cit., p. 49-9.

13 HERBERMANN, Charles G. et al. *The Catholic Encyclopedia*. Pub. The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. 7, p. 294; ECKENSTEIN. 1896, op. cit., p. 238-255; LE GOFF. 2013, op. cit., p. 165-8; CHADWICK. 1997, op. cit., p. 55-8; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. 2, p. 98-100; CARR, 1976, op. cit., p. 7-8; GAZE, 1997, op. cit., p. 9-10; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 15-6; BLUESTONE. 1995, op. cit., p. 90; ECHOLS. 1992, op. cit., p. 217; GREER, 2001, op. cit., p. 156-7.

14 CARR, 1976, op. cit., p. 6; CHADWICK, 1990, op. cit., p. 54; PETERSEN, 1976, op. cit., p. 11; BLUESTONE, 1995, op.

cit., p. 68; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 118; GREER, 2001, op. cit., p. 158. 15 TAYLOR, Jane H. M. e SMITH, Lesley. *Women and the Book: Assessing the visual Evidence*. Pub. The British Library, 1996, p. 108-119; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 46; GAZE, 1997, op. cit., p. 11; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 201; GREER, 2001, op. cit., p. 158-9.

16 MORENI, Domenico. *Bibliografia Storico-Ragionata della Toscana*. 1805. Firenze. Ed. Domenico Ciardetti. 1805. Tomo II, p. 168; ZANI, Pietro. *Enciclopedia Metodica Critico-Regionata delle Belle Arti*. 1823. Parma. Dalla Tipografia Ducale. 1823. Volume XV, p. 86; PAUTASSI, Vincenzo. *I Codici Miniati*. 1883. Torino. Ermanno Loescher. 1883, p. 83; BRADLEY, John W. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Caligraphers and Copyists*. 1889. London. Ed. Bernard Quaritch. 1889. Vol. III, p. 61; GAZE, 1997, op. cit., p. 11.

17 TAYLOR e SMITH, 1996, op. cit., p.108-119; VICTORIA AND ALBERT Museum. *Manuscript cutting: Leaf from an Antiphoner from the Franciscan*

Convent of St Klara, Cologne. Search the Collections. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/088841/leaf-from-an-antiphoner-from-manuscript-cutting-loppa-de-speculo/>.

18 WATTENBACK, Wilhelm. *Das Dchriftwesen im Mittelalter* – A escrita na Idade Média. 1875. Leipzig. Ed. Verlag Von S. Herzel. 1875, p. 376; GAZE, 1997, op. cit., p. 11.

WALTER MIRANDA

Crítico de arte, artista plástico; professor de história da arte e técnicas artísticas; lecionou no Liceu de Artes e Ofícios por 10 anos; atua como membro de júri de salões de arte desde 1987; pesquisador nas áreas de História da Arte e Técnicas artísticas; ministra palestras e workshops em universidades, museus e instituições culturais; coordenador da área de Artes Visuais do “Mapa Cultural Paulista” da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (2015/16); presidente da APAP - Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013- 2018); coordenador cultural e técnico do projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013); curador independente para exposições de arte.



A artista Sonia Gomes em seu ateliê em São Paulo, 2017.
Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

SOBRE ESCRITOS DE ARTE POR ARTISTAS: O TATO COMO PRÁTICA CURATIVA NA DIMENSÃO DO AFETO E DA POLÍTICA NA OBRA DE SONIA GOMES¹

JANAÍNA BARROS - ABCA/MG

WAGNER LEITE VIANA - ABCA/MG

RESUMO: Este artigo, escrito inicialmente para o contexto da mostra “*I Rise - I’m a Black Ocean, Leaping and Wide*” da artista visual Sonia Gomes, no Museum Frieder Burda, em 2019, tem o interesse de discutir os entrelaçamentos das referências de criação constituídas em diferentes camadas de narrativas. Neste sentido, na escrita sobre a artista, inter-relacionam-se um olhar realizado por artistas relativo a uma produção. A leitura sobre a obra da artista que esteve na mostra parte dos indícios do ato criador na urdidura de materiais têxteis na composição de objetos tridimensionais, numa possível trama de relações macroestruturais como organismos sociais e formas comunitárias que são ativadas por diferentes camadas de memórias individuais e coletivas entrelaçadas à experiência social.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea de autoria negra, Sonia Gomes, arte têxtil, performatividades, epistemologias de criação.

ABSTRACT: This article, initially written for the context of the exhibition “*I Rise - I’m a Black Ocean, Leaping and Wide*” by visual artist Sonia Gomes, at the Frieder Burda Museum in 2019, aims to discuss the intertwining of creative references constituted in different layers of narratives. In this sense, in writing about the artist, a perspective assumed by the artists regarding a production is interrelated. The reading of the artist’s work that was presented in the exhibition starts from the evidence of the creative act in the warp of textile materials in the composition of three-dimensional objects in a possible web of macrostructural relations as social organisms and community forms that are activated by different layers of individual and collective memories intertwined with social experience.

KEYWORDS: contemporary art by black authors, Sonia Gomes, textile art, performativities, epistemologies of creation.

VOCÊ FAZ UMA BOLA E COM UMA AGULHA E COM LINHA VOCÊ VAI COSENDO E PERGUNTA À PESSOA: “QUE QUE VOCÊ QUÊ QUE COSE?”. AÍ RESPONDE: “CARNE QUEBRADA”. AÍ VOCÊ VAI COSENDO, NÃO NA PERNA DA PESSOA, MAS NO NOVELO. VOCÊ VAI COSENDO E FALANDO: “EU COSO CARNE QUEBRADA, OSSO RENDIDO, NERVO TORTO, VEIA DESLINHADA... [BENZEDEIRA HILDA ISABEL CHAGAS]²

A mostra *I Rise - I'm a Black Ocean, Leaping and Wide* da artista visual Sonia Gomes, no Museum Frieder Burda em Baden-Baden e Berlim, apresenta 18 obras realizadas durante o período de 2006 a 2019. Numa breve digressão, Sonia, em seu primeiro ato de insurgência durante o período de sua infância, após ficar de castigo na biblioteca da casa de seu pai, rasga vários livros. *A minha história de vida é o meu trabalho. Porque eu trabalho com questões populares e tem coisas mais eruditas no trabalho. Então, a minha vida também foi assim, sair de*



A artista Sonia Gomes em seu ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

um meio extremamente pobre, minha avó era negra, minha mãe era muito pobre. A minha mãe morreu. A minha avó não tinha condições de me criar e me levou para a família do meu pai, que na época tinha condições. Mas, nesse lugar, eu não recebi afeto. Eu

não vou tirar o mérito também, não! Acho que eu fui bem educada. Fui educada para a vida.

Certo tempo depois, na biblioteca da família do pai, Sônia leu o romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e somando outras

referências foi construindo a sua formação de artista. Numa certa convergência espacial, Dostoiévski escreveu este texto durante a sua estada na Alemanha, Wiesbaden, e, em seguida, Baden-Baden. Esta última cidade abriga parte da pesquisa visual da artista no Museum Frieder Burda. Num entrecruzamento de referências, entre tantas outras, o livro *Crime e Castigo* também fez parte das leituras feitas pela poeta, atriz, escritora e ativista estado-unidense Maya Angelou, cujo título do poema *And Still I Rise* (1978) também nomeia esta mostra.

Na obra *Hiato* (2019), de Sonia Gomes, esta relação dos caminhos que formam uma artista e os modos que performatizam o saber e suas epistemologias são atravessados pelos tecidos de renda, as tramas de crochê, as costuras aparentes que interligam essas tessituras. Daquilo que pela sua transparência cria veladuras e leituras de mundo. Formas que pendem em diálogo com o espaço circundante. São frestas que acionam um complexo de interações³.

Essas relações dentro de um contexto de redes de performatividades caracterizadas pelos saberes associados a manualidades também se estendem entre Sonia Gomes e outras autorias na arte brasileira: Bispo do Rosário (SE /RJ, 1909/1911 - RJ, 1989), Madalena Santos Reinbolt (BA, 1919 - RJ, 1977), Letícia Parente (BA, 1930 - RJ, 1991), Regina Vater (RJ, 1943), Tunga (PE, 1952 - RJ, 2016), f.marquespenteado (SP, 1955), José Leonilson (CE, 1957 - SP, 1993), Ana Linnemann (RJ, 1958), Beth Moisés (SP, 1960), Leda Catunda (SP, 1961), Nazareth Pacheco (SP, 1961), Ana Miguel (RJ, 1962), Rosana Palazyan (RJ, 1963), Martinho Patrício (PB, 1964), Nazareno (SP, 1967), Rosana Paulino (SP, 1967), Clarisse Tarran (DF, 1968), Rodrigo Mogiz (MG, 1978), Lídia Lisboa (PR, 1970), Laura Lima (MG, 1971), Carolina Ponte (BA, 1981).

O poema *And Still I Rise*, escrito em 1978, de Maya Angelou, como partindo de uma autoetnografia ativa a proposição de uma epistemologia de insurgência: *Eu me levanto/ De um passado que se ancora doloroso/ Eu me levanto/ Sou um oceano*

negro, vasto e irrequieto/ Indo e vindo contra as marés eu me elevo/ Esquecendo noites de terror e medo/ Eu me levanto. Em certo sentido, referenciar uma obra de Dostoiévski, considerada cânone da literatura “universal”, faz atravessar o que para estas duas mulheres é universal na compreensão da subjetividade de diferentes corpos em suas experiências intersubjetivas. Para o filósofo camaronês Jean-Godefroy Bidima, em seu texto *Da travessia: contar experiências, partilhar o sentido* (2002), pensar em travessia é conjugar as possibilidades históricas existentes no tecido social e as tendências e motivações subjetivas de trânsitos. Dessa maneira, os lugares de memória são indicadores de um jogo tenso entre os não-lugares de memória. Pois, *todo o conteúdo da memória está exposto à corrosão do devir.* E, conseqüentemente, implica nesta narrativa a experiência colonial e suas contranarrativas.

O percurso formal-conceitual de Sonia Gomes partilha do seguinte caminho epistemológico, por suas

Ateliê da artista
em São Paulo.
Trabalho em processo.
Registro fotográfico:
Wagner Leite Viana



palavras: *Eu pesquiso muito. Eu vou a brechó. Muita gente confunde, acha que eu bordo. Eu não bordo. Eu aproprio-me dos bordados. Eu aproprio-me das histórias das pessoas, dos crochês. Eu sou mineira. Eu fui criada no meio*

desses crochezinhos, das bandejas [...] A costura que eu faço é uma característica. Eu faço questão de deixar essa costura bem aparente. É uma marca do trabalho também, essas costuras. Todos têm costura assumida. Não aquela costura que ninguém vai



Registro de obra. Ateliê da artista Sonia Gomes em Belo Horizonte, 2016.
Registro fotográfico: Janaína Barros Silva Viana

ver. A costura é assumida. Porque eu acho esteticamente linda essa costura. Essa costura que não é bordado, é simplesmente costura. Eu acho bonito isso.

Tanto nas obras *Moulage II* (2019) e *Sem título* (2005) há a sobreposição de tecidos que se moldam em formas circulares. O vazio torna-se informação. O cheio em sua voluptuosidade de movimento. Ora suave. Ora enérgico. São corpos num movimento infinito que sugerem acontecimentos. Aqui a metáfora da memória encontra-se como uma série de lacunas provocada pelo risco do esquecimento. Pois refere-se a tudo aquilo que precisa ser cuidadosamente manuseado e guardado. Seja em nossos afetos ou desafetos.

Logo, a obra *Eu Me Levanto*, série *Raiz* (2018), reafirma a noção de solidez a partir da materialidade da madeira amalgamada por diferentes tecidos delicadamente entrelaçados e costurados. O sentido de raiz aqui é o desdobramento em rede de toda forma de relação. Seria aquilo

que o poeta, escritor e etnógrafo martinicano Édouard Glissant, em seu texto *Poética da Relação* (2011), define o conceito homônimo como o prolongamento da identidade *numa relação com o Outro*. Quem é esse outro senão um transbordamento do mesmo, numa movimentação de apreensão do Eu transmutada no diverso? Esse entrelaçamento de captura das relações aparece na obra *Picaré*, série *Raiz* (2018). *Picaré* é a rede de arrasto de pesca. São tramas sobrepostas. Linhas retas. Movimento de expansão. Aconchego de formas arredondadas que paradoxalmente se encontram em suspensão. A solidez da matéria é um corpo distendido de modo tênue no emaranhado de fios. O vestígio de um movimento que se lançou no passado para alcançar o futuro. A respeito, uma sentença proverbial iorubá diz que “Exu acertou um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje”. Pois, numa leitura cosmológica, o orixá Exu estabelece intermediação entre os mundos. Instaura o tempo, por isso o atravessa. É o mensageiro. É o Senhor dos caminhos.

Ateliê da artista Sonia Gomes em Belo Horizonte, 2016. Registro fotográfico: Janaína Barros Silva Viana



Em *Aninhado* (2019), a imagem de uma gaiola já não aprisiona, mas acolhe quando a sua posição é invertida. O fio tênue do arame da gaiola em contraposição à materialidade do tronco de uma árvore diz muito sobre o vestígio de uma temporalidade. Matérias que guardam vestígios de uma existência de outrora e subvertidas no agora, no acalanto das formas em tecidos, arredondadas num aparente aconchego. Da mesma maneira que em *Voo* (2014), as estruturas são ramificações que rompem a gaiola. Já não é mais possível romper o movimento de uma existência que compartilha outras experiências sociais. A história torna-se um emaranhado de fios que interligam uma vida às outras vidas, ao passado, presente, futuro.

A dimensão compartilhada do trabalho de Sonia Gomes encontra nas histórias uma potencialidade comunitária: *Eu trabalho com vida, com movimento, com histórias. Eu vejo isso chegar cada vez mais. Porque as pessoas veem o trabalho e começam a mandar as histórias delas para mim, como se eu ficasse com essa*

responsabilidade de guardar aquela história daquela pessoa. Mas, quando ela vem até mim, essa história está ali. Ela vai ver e nunca vai perder a história dela nesse emaranhado de coisas. Mas, a partir do momento que o material chega para mim, dali vai começar outra história! Eu tenho

pensando nisso. Por que aquele material chegou até mim?

A importância de uma trama comunitária é algo que partilha da sua construção poética, onde o tema e o método fundem-se como procedimentos têxteis/plástico técnicos da costura. Como nas obras



Exposição individual “Ainda Assim Me Levanto”. Sonia Gomes. MASP/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

Memória (2006) e *Tecidos Leves Atados em Força* (2013), Sonia reúne trechos de tecidos e de histórias, como uma tradução visual da escuta, como uma postura epistêmica na relação eu-outra.

Ela e essas outras pessoas que confiam suas histórias guardadas em pedaços de tecidos. Ela e outras pessoas que lhe falam, como na escuta “vasta e irrequieta” de Maya Angelou, que por sua vez comunica Sonia a outras redes, ao cruzar com a história da poeta que escreveu *And Still I Rise* em resposta à personagem Nanny do romance *Seus olhos viam Deus* (1937), da antropóloga, escritora e cineasta norte-americana Zora Neale Hurston, que diz: “A mulher negra é a mula do mundo”. Em sua pesquisa etnográfica sobre saberes tradicionais afro-americanos e caribenhos, Zora propunha o rompimento dos limites do que seria o Outro cultural, estabelecendo formas de escuta nas quais participava da comunidade. Ou seja, uma por meio de uma experiência de cognição incorporada, performatizava em relação às

diferentes práticas comunitárias de dança, cantos e ritos, propondo não apenas registrar os cantos, mas aprender a cantá-los de modo que a atravessava o enraizamento destas relações.

A pesquisa visual de Sonia Gomes configura-se em formas num campo expandido de desenho e pintura. Sobrepostas. Retorcidas. Sinuosas. São corpos num espaço de tensão e estiramento de afetos. O ato de urdir fios e tecidos na composição de objetos tridimensionais, como formas que se conectam no espaço em camadas de cor, texturas e linhas que estabelecem uma relação entre o dentro e fora. No diálogo estabelecido na obra *Para De Kooning* (2019), remete ao procedimento plástico pictórico. Como na pintura, Sonia parece estar interessada no desdobramento que as formas têm para além do próprio espaço, como se este estivesse disponível ao próprio gesto expressivo tensamente equilibrado à precisão na composição. Essas relações e confrontos entre o gesto e a forma são explorados num aspecto não

concluído de sua forma, no limiar de uma forma expressiva que parece ter por tema tornar visíveis sua própria fatura e continuidade.

Ao mesmo tempo, suas formas sugerem tanto partes internas de um mesmo organismo expostas em relação, como na obra *Trouxa* (2004), como também organismos em relação ocupando um espaço, numa dimensão externa, como a obra *Número 4* da série *Torções circulares* (2016). Formas que sugerem corpos, estabelecendo vínculos a partir do movimento, propondo dinâmicas tais como organismos sociais. Ou ainda, formas comunitárias que são ativadas por memórias e entrelaçadas à experiência social da artista, e entregues à nossa própria experiência.

Algo que a escritora e professora Sobonfu Somé, nascida em Burkina Faso, no livro *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar* (2007), entende que a comunidade é um espaço de compartilhamento de *seus dons e que recebem as dádivas dos outros*. Não obstante a lembrança de



Sem título. Série *Patuás*, 2006. Sonia Gomes. Costura, amarrações, tecidos e rendas diversos. Ateliê da artista em Belo Horizonte. Registro fotográfico: Janaína Barros Silva Viana

Sonia em relação a sua avó materna benzedeira: *A minha avó lidava com vida... que ela era parteira [...] Ela era benzedeira e parteira... Arruda... No princípio eu colocava arruda em algum trabalho assim, porque até hoje eu amo cheiro de arruda. [...] Eu sinto o cheiro dela benzendo. Ela benzia com essa arruda batendo assim o ramo de arruda. Eu sentia aquele cheiro, como é que fica na memória da gente? E, também, com rolo de linha. Eu queria saber aquelas palavras que ela falava. Era um rolo de linha e ia costurando assim, benzendo as pessoas.*

A mão traduz a fruição tátil do mundo como um lugar de memória e conhecimento. Segundo o historiador e teórico da arte francês Henri Focillon, em seu texto *O Elogio da Mão* (1934), o gesto criador potencializa uma *ação permanente sobre uma vida anterior*. Logo, a mão a partir do tato manifesta-se por meio da experiência e metamorfoseia a matéria que se transmuta em forma. É o que instaura um lugar de autoinscrição. Simetricamente, há a ressonância na reflexão da

escritora brasileira Conceição Evaristo quando, em seu texto *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* (2007), aborda a ideia de acúmulo em sua produção. O sentido de acúmulo aparece na coleta de histórias, memórias de infância, histórias de sua casa e adjacências. O ato de escrita alcança uma forma de insubordinação, ao mesmo tempo em que o gesto inscreve uma história que possui uma anterioridade e, quando posta no presente, remete a tudo aquilo que foi vivido a partir de certo lugar.

A mão em Sonia Gomes recupera o gesto de cura de sua avó, que praticava o benzimento que tece e modela o corpo para além de uma dimensão física, animado por forças vitais não visíveis; uma concepção que restabelece o corpo para além de suas carnes, ossos, veias, esse corpo tantas vezes esgarçado, cindido, estirado, partido, quebrado, nas mãos da artista refeito. Um corpo cuja vitalidade é restabelecida nas práticas de medicina afro-indígenas mescladas num catolicismo popular

das benzedeadas, particularmente no procedimento de coser, no qual a benzedeadora cria um duplo do corpo, um análogo que, ao ser atado pelo procedimento da costura, vai, assim, atando e restabelecendo as partes quebradas, machucadas nesse corpo real de carne vivo e íntegro.

NOTAS

1 O presente artigo com algumas alterações foi publicado inicialmente em língua inglesa e alemã no contexto do catálogo da exposição individual Sonia Gomes: *I Rise - I'm a Black Ocean, Leaping and Wide – At Museum Frieder Burda* em 2019.

2 Trecho retirado do livro *Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra*, de autoria de Edimilson de Almeida Pereira e Núbia Pereira Magalhães Gomes, 2018.

3 As obras citadas neste texto fazem parte da mostra “*I Rise - I'm a Black Ocean, Leaping and Wide*” da artista Sonia Gomes, no Museum Frieder Burda em Baden-Baden, setembro de 2019, e em Berlim, fevereiro de 2020, e foram publicadas no catálogo: *I Rise - I'm a Black Ocean, Leaping and Wide - Sonia Gomes*, Berlim (2020). Parte das obras também pode ser acessada por meio do portfólio publicado pela galeria Mendes Wood pelo seguinte link: https://mendeswooddm.com/usr/library/documents/main/mwdm_soniagomes_2025_1r.pdf

REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. *And Still I Rise*. Londres: Virago Press Ltd, 1986.

BIDIMA, Jean-Godefroy. *De la traversée: raconter des expériences, partager le sens*. Rue Descartes, 2002/2, n. 36, p. 7-17. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Organização Constância Lima Duarte; Isabella Rosado Nunes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FOCILLON, Henry. *A Vida das Formas: Seguido de Elogio da Mão*. Portugal: Edições 70, 2016.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Portugal: Sextante, 2011.

GOMES, Sonia. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. [Entrevista cedida a] Janaína Barros Silva Viana. *A cena afro-brasileira nas artes visuais de*

São Paulo. São Paulo, 8 set. 2017. Gravação (48 min).

HURSTON, Zora Neale. *Seus olhos viam Deus*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.

KAMP, Patricia; VIANA, Janaína Barros Silva; VIANA, Wagner Leite. *I rise - I'm a black ocean, leaping and wide* - Sonia Gomes, ed.1. Berlin: dcv-books, 2020.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; MAGALHÃES, Núbia Pereira de. *Assim se benze em Minas Gerais: um estudo sobre a cura através da palavra*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2018.

REBOUÇAS, Júlia. *Uma história para Sonia Gomes*. In: *Sonia Gomes: a vida renasce/ainda me levanto*. MASP; MAC Niterói, 2018.

SOMÉ, Sobonfu. *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. São Paulo: Editora Odysseus, 2007.

JANAÍNA BARROS

Artista visual, pesquisadora, curadora, crítica de arte, professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Pós-doutorado, bolsa CAPES PNPd 2018-2020, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na área de Teoria, Crítica e História da Arte. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

WAGNER LEITE VIANA

Artista visual de origem familiar quilombola das comunidades Fidelão e Lagoa do Tanque, na cidade Capoeiras (PE), remanescente do Quilombo de Palmares. Curador educativo, crítico de arte e professor adjunto do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atua na área de Educação, com ênfase em Práticas de Educação, Processos Artísticos e Curadoria, Educação para as relações étnico-raciais e Educação ambiental. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).



CAB II, Exposição Alex Oliveira,
Bar do Codorna, 2024

Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

O CIRCUITO DE ARTE EM BOTEÇO (SALVADOR, BA): A ARTE ESTÁ ONDE O ARTISTA ESTÁ

FLÁVIO ROCHA DE DEUS - ABCA/BAHIA

RESUMO: O texto trata do Circuito de Arte em Boteco (CAB), idealizado pelos artistas Milena Ferreira e Busca, na cidade de Salvador, que propõe uma democratização da arte ao levar exposições para bares, promovendo acesso livre e interação direta entre artistas e público. O evento questiona as hierarquias do meio artístico e ressignifica o valor da arte, destacando a produção local e a diversidade de linguagens. O CAB transforma espaços cotidianos em locais de experiência estética, reforçando que “a arte está onde o artista está”.

PALAVRAS-CHAVE: Circuito de Arte em Boteco, arte soteropolitana, arte contemporânea, instituições de arte, crítica de arte.

ABSTRACT: The text discusses the Circuito de Arte em Boteco (CAB), conceived by artists Milena Ferreira and Busca in Salvador (Bahia, Brazil), which proposes a democratization of art by bringing exhibitions to bars, promoting free access and direct interaction between artists and the public. The event challenges the hierarchies of the art world and redefines the value of art, highlighting local production and the diversity of artistic languages. CAB transforms everyday spaces into places of aesthetic experience, reinforcing the idea that “art is where the artist is”.

KEYWORDS: *Circuito de Arte em Boteco*, Soteropolitan art, contemporary art, art institutions, art criticism.

Como bem destacou Aracy Amaral (1983, p. 348), todo crítico enfrenta a “inerente dificuldade” de apreciar uma obra apenas por si mesma. Cada avaliação, análise ou opinião de gosto sempre estará permeada por “implicações de toda ordem, inclusive afetivas”,

que influenciam, inegavelmente, o resultado de nosso exame. Neste ínterim, sendo as artes e os botecos duas grandes fontes de alegria para este que vos escreve, há de se indicar uma inclinação muito acidentada em meu juízo para exaltar qualquer coisa que consiga



Fig. 1. Artistas do CAB I, abril de 2024. Foto: Arquivo CAB

unir os dois, como é o caso do CAB, o Circuito de Arte em Boteco de Salvador. Ainda sim, de igual forma, como também nos lembra José França (1967, p. 35), o trabalho do crítico é, essencialmente, *ver e fazer ver*. Logo, neste escopo, sem nenhuma pretensão formalista, dedicar-me-ei, nestes próximos caracteres, a elencar as virtudes desta iniciativa que tanto brilha ante meus olhos.

O CAB é uma criação idealizada pelos artistas visuais Milena Ferreira (@mmmilenar) e Busca (@busca.busca.busca), ambos baianos, naturais de Salvador. A produção artística de Milena tem se dedicado à composições aludidas pela *estética da ruína*, que, para a artista, pode ser vista “como lugar de memória e pertencimento”. Sua composição *Habitar é obra*, uma série de pinturas de tinta acrílica sobre azulejos, tem se mostrado como seu principal trabalho deste período. Só em 2024, a composição integrou exposições e circuitos como o 65º Salão de Artes Visuais da Bahia, o 33º Programa de Exposições do Centro Cultural São

Paulo, o 21º Programa de Exposições do Museu de Arte de Ribeirão Preto e a exposição “Carolinas” (2024) na Caixa Cultural de Salvador.

Contemporaneamente, Busca, que transformou este substantivo simples em sua assinatura, tem se mostrado um artista visual/conceitual de múltiplas experimentações. Sua obra *Pró-labore*, uma cédula de R\$ 50,00 carimbada “Sem Valor”, que só pode ser vendida por menos de R\$ 40,00, talvez seja sua obra conceitual mais interessante e crítica, onde ele materializa a reflexão das condições de sustento dos artistas que, até alcançar algum espaço de consagração social, pagam para trabalhar. De igual forma, sua produção *Só saudade mata* ainda hoje é facilmente encontrada nas carteiras de cigarros dos fumantes que sofrem mais pelo amor que pelo alcatrão.

Ambos, Milena e Busca, em análise do cenário de produção, distribuição e atribuição de valor das artes em Salvador e na contemporaneidade como um todo, se orientaram a repensar a relação entre arte e

espaço expositivo e desta reflexão surgiu o CAB. O circuito, conforme destacado pelos idealizadores, intenta ampliar o acesso às artes visuais e promover uma relação mais livre e espontânea com elas. Ao inseri-las no cotidiano, a iniciativa ressalta a diversidade



Fig. 2. Busca, *Só saudade mata*, adesivo. Foto: Busca

e a riqueza da produção artística baiana, propondo um formato aberto e acessível, “tão democrática quanto a mesa de bar”.

Realizado, até o momento, semestralmente, no bairro boêmio do Dois de Julho, em Salvador, o evento transforma dez bares em galerias temporárias ao longo de um percurso de 300 metros. Cada artista dispõe de uma mesa para apresentar suas obras, sem restrição de quantidade, permitindo uma curadoria livre e alinhada ao contexto do evento. A proposta não só intenta ampliar o acesso à arte, mas também questiona a escassez de espaços institucionais para exposição em Salvador, criando uma experiência em que o público pode interagir diretamente com os artistas, trocar ideias e conhecer as histórias por trás de cada criação.

Como percebido, o CAB amplia as estruturas tradicionais dos circuitos artísticos ao deslocar a experiência expositiva dos museus e galerias para os bares, o que promove um giro singular na lógica de atribuição de valor à arte. Como bem evidencia



Fig. 3. Circuito do CAB, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

Bourdieu (2007), o campo artístico, como todo campo de poder, é um espaço de disputas onde o capital simbólico - isto é, o reconhecimento e a legitimidade concedidos por instituições e agentes consagrados

- desempenha um papel central na validação qualitativa das obras e dos artistas. No entanto, ao operar fora desses circuitos de consagração mais tradicionais, o CAB ressignifica as hierarquias

do meio artístico, tornando o reconhecimento um processo menos mediado por agentes institucionais e mais pautado pelo contato direto entre o artista e o público, o artista e o outro artista: o que a arte contemporânea *deve e intenta* ser.

De igual forma, esse deslocamento espacial também subverte o fetichismo da arte enquanto mercadoria. Em contextos mais ordinários, o valor de uma obra costuma ser determinado por sua exclusividade e pelo controle de sua circulação nos recortes dos roteiros sociais, em que a escassez deliberada de acesso a seus espaços, sua linguagem e seus discursos potencializam sua valorização. No CAB, essa lógica se inverte: o contato imediato entre criadores e apreciadores da arte desmistifica sua aura de inacessibilidade e reaproxima o objeto artístico de sua função mais humana e intencional.

De igual forma, essa democratização da arte, proposta e encarnada pelo CAB, remete à ideia de Rancière



(2005) sobre o *partilhamento do sensível*, em que a arte se torna um meio de redistribuir a experiência estética, ultrapassando as fronteiras sociais. Ao inserir a arte no cotidiano do bar, o evento dissolve a separação comum entre produção e consumo artístico, promovendo um modelo mais horizontal de circulação da cultura viva/visual. Neste ínterim, como outrora dito, o CAB vai à contramão das galerias e feiras mais consagradas que,

Fig. 4.
CAB II, Julia Kan (@juliakan___), 2024
Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

ordinariamente, avançam e firmam-se na cena artística por meio de lógicas centralizadas de prestígio e por espaços fortemente delimitados pelos estratos de classe.

Assim, nesse escopo, o Circuito de Arte em Boteco apenas amplia o acesso à arte, mas também questiona a lógica por trás das estruturas que tradicionalmente determinam o que é digno de ser exposto e apreciado,

Fig. 5.
CAB II, Gabriella Correia (@korreya.correia), 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)



evidenciando que a experiência estética pode ser tanto um direito coletivo quanto um campo aberto à ressignificação constante. Neste sentido, reafirma-se a máxima recentemente pichada na entrada da Galeria Canizares, na Escola de Belas Artes da UFBA: “A arte está onde o artista está” e, acrescento, sobretudo, onde a coletividade se reúne para experienciá-la.

Ante tal cenário, justificase, em subserviência à finalidade deste texto, destacar alguns artistas cuja produção evidencia a diversidade de experimentações promovidas pelo CAB. Longe de estabelecer uma hierarquia qualitativa entre os aqui citados e os demais artistas que também participaram em ambas as edições do evento, nesta crítica, a seleção que se segue visa apresentar um panorama representativo da riqueza estética e fecundidade técnica desta exposição, ressaltando a pluralidade das abordagens e linguagens presentes neste circuito.



Fig. 6. Autor desconhecido, “A arte está onde o artista está”. Picho, Escola de Belas Artes da UFBA, Salvador, sem data
Foto do autor, 2025



Natural de Cruz das Almas, Ludimila Lima (@ludimilalimas) vem, mesmo em um período relativamente curto, se consolidando como um dos nomes mais promissores da pintura soteropolitana. Sua linguagem visual afigura-se, notadamente, por sua capacidade de destacar fragmentos do cotidiano e traduzi-los à tela em uma representação que, de certa forma, comunica, com muita eficácia, seu sentimento e sua

Fig. 8. CAB II, Ludimila Lima, Bar Sankofa, 2024
Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)



Fig. 7. CAB I, Jeisiekê de Lundu (jeisieke) e Duda Toro (dudatoro), 2024
Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

intenção. Em sua notável variedade de inspirações temáticas, que vão de manifestações religiosas da Bahia até cenas banais do dia a dia, como uma camisa de time secando no varal, Ludimila consegue conferir a cada tela uma identidade própria, ao mesmo tempo que também as torna, por seu traço tão característico, facilmente reconhecíveis às mãos de quem as pintou.



Fig. 9. CAB II, obras de Ludimila Lima, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

Embora seja mais conhecida por suas pinturas em suportes bidimensionais, explorando diferentes materiais como aquarela, acrílica, nanquim, terra, etc., a artista também integrou ao CAB apresentando seu recente processo de experimentação da cerâmica. A obra *Ipa Irantí* (memória afetiva, em iorubá), um dorso moldado em barro, com formas cardíacas no crânio e lacunas no tronco preenchido por luz, que, ainda em desenvolvimento, também revela um novo caminho de

experimentação que reforça sua versatilidade artística.

Para além de uma demonstração das potencialidades inexploradas de uma artista que ainda há muito a explorar e a nos apresentar, ela, que já possui em sua biografia obras expostas em relevantes centros de arte, como o Museu Nacional da Cultura-Afro Brasileira e o Centro Colombo Americano de Medellín, ao integrar os artistas do CAB não só demarca sua percepção da arte enquanto um fazer que integra subjetividades coletivas, mas também nos apresenta, em contato



Fig. 10. CAB II, Wesley Silva, o ex-adulto, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

direto, um percurso de constante evolução – e nos alegamos por isso.

Do outro lado do bairro, na frente do bar Flor do Lago, Wesley da Silva (@wesleydasilva__), um artista visual que se apresenta como um “ex-adulto”, no chão que nos dias úteis é comumente ocupado pelos livros do sebo que há em frente, montou a exposição de suas obras: todas brinquedos.

Em aproximadamente seis metros quadrados, Wesley ordenou carrinhos

e partes de carrinhos, ferramentas e aviões de papel, alguns objetos ordinários como fraldas e outros mais especiais como um livro. À primeira vista, sua proposta poderia remeter a uma formulação experimental dentro da tradição dos *ready-mades* de Duchamp – e talvez, em certa medida, seja. No entanto, mais do que um simples jogo formal com a apropriação de objetos cotidianos, Wesley investiga a brincadeira enquanto

processo de criação, em que ele busca desestabilizar as convenções associadas ao universo infantil -- uma atividade que transpõe sua arte para algo além do exibicionismo curatório generalizado que Hal Foster (2021, p. 80) comungou em *O que vem depois da farsa?*.

O processo criativo de Wesley passa pela reinvenção de elementos como brinquedos, roupas e embalagens, que, ao serem deslocados de seus contextos usuais, perdem sua funcionalidade original e ganham um novo estatuto dentro da composição. Esse gesto não apenas reformula visualmente os objetos, mas questiona os significados que lhes são socialmente atribuídos, criando um campo de reflexão sobre a construção simbólica da infância e sua posição no espaço social. Pode-se dizer que o artista brinca com o *principium divisionis* destacado por Bourdieu em seu texto *Disposition esthétique et compétence artistique* (1971), termo elegido pelo sociólogo francês para referenciar o *habitus* “que designa à admiração adequada os objetos

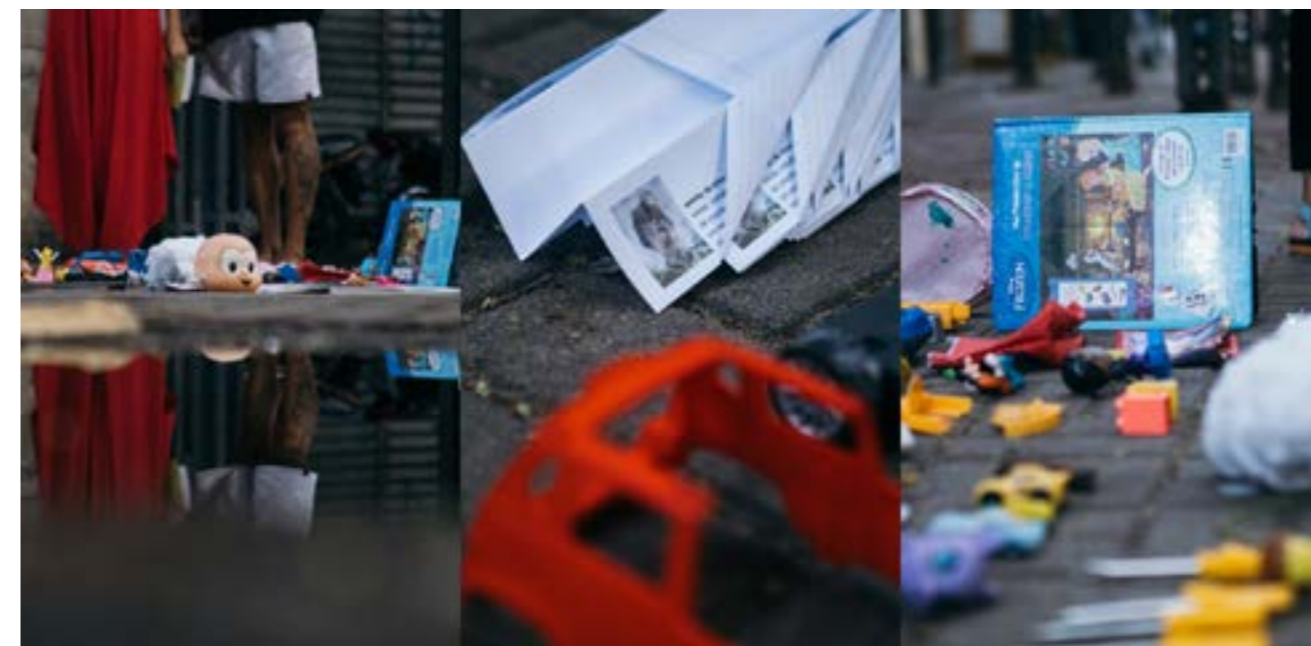


Fig. 11. CAB II, Exposição de Wesley Silva, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

que merecem e exigem admiração” (cf. Bourdieu, 2007, p. 271).

Alguns meses antes do II CAB, a menos de um quilômetro dali, Nino Cais realizou a exposição “Cada pessoa guarda um museu dentro de si” (2024), na Caixa Cultural de Salvador. A mostra curada por Nathalia Lavigne teve como um de seus destaques as foto-performances de Nino com pinturas de Caravaggio expostas junto a vários objetos arbitrários, como cavaletes, estátuas clássicas, manequins, serrotes, desmontes de cadeiras e utensílios de cozinha.

O artista, nos diz a curadora, ao pôr em disputa de olhar os objetos sacros da arte clássica com a ordinariedade de um rolo de massa, não só põe em evidência uma lógica própria de nosso tempo - a economia da atenção - como também nos mostra “as muitas configurações em que um museu pode existir”, seja com os “ícones do barroco, [ou com] os objetos corriqueiros do cotidiano alçados a um *status* museológico” (Lavigne, 2023).

Neste ínterim, vejo no deslocamento proposto por Wesley aos brinquedos e outros artefatos infantis uma operação semelhante: ao expô-los fora de seu contexto habitual, instaura um espaço de reflexão onde os objetos ganham nova existência. Em ambos os casos,



Fig. 12. CAB II, Alex Oliveira, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

o que está em jogo é uma disputa sobre o que merece ser visto, preservado e reinterpretado; sua expografia evidencia esse interesse: os objetos não estão ali apenas como relíquias de um passado lúdico, mas como elementos tensionados, ressignificados

e, em muitos casos, radicalmente transformados. Essa transformação vista na exposição de Wesley, também se vê no CAB, que transforma espaços cotidianos em locais de questionamento visual, tensionando hierarquias e expandindo as possibilidades do olhar.

Paralelamente, no Point da Codorna, Alex Oliveira (@presente.vivo), artista visual, fotógrafo e filmmaker, natural da cidade de Jequié, Bahia, nos apresentou uma série de álbuns fotográficos que, além de evidenciarem um domínio maduro do uso das cores, revelavam uma proposta de interação direta com o espaço urbano e seus transeuntes. Seu processo de direção e constituição das cenas de seus registros consistiu em abordar pessoas na rua, convidando-as a posar e se expressar livremente diante da câmera. Trabalhadores, comerciantes e passantes tornaram-se protagonistas das imagens, compondo retratos que incorporam tanto os gestos espontâneos quanto os objetos de seu cotidiano como elementos cênicos. Assim, o espaço



Fig. 13. CAB II, Exposição Alex Oliveira, Bar do Codorna, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

público foi convertido em um estúdio, e cada fotografia parecia resultado de uma sensível negociação entre o fotógrafo e o modelo.

O uso expressivo da cor é um dos aspectos mais marcantes de sua produção. A paleta vibrante, muitas vezes composta de tons saturados e contrastantes, não apenas revela um refinado entendimento sobre harmonia cromática, mas também intensifica a presença

dos retratados, conferindo-lhes uma alegria singular. Essa escolha estética não parece gratuita; ao contrário, sugere um interesse em exaltar a vida ordinária e enxergar protagonismo naqueles que normalmente passariam despercebidos. A direção dos modelos reforça essa intenção - em vez de impor poses rígidas, Alex lhes oferece um espaço de experimentação, incentivando

gestos naturais ou até mesmo a reinvenção da própria postura diante da câmera. O resultado são imagens que oscilam entre o espontâneo e o encenado, sem que essa fronteira seja inteiramente resolvida.



Fig. 14. CAB II, Bar do Codorna, 2024
Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

Neste escopo, a valorização dos retratados não se dá apenas pela imagem fixada, mas também pelo processo de produção que os insere como participantes ativos. Sua proposta não apenas documenta, mas reconfigura o olhar sobre o cotidiano, trazendo



Fig. 15. CAB I, Geovana Côrtes, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

à tona uma dimensão performativa da fotografia. Ao fazer do espaço público um lugar de experimentação e encontro, Alex materializa um dos sentidos fundamentais do CAB: não só expõe a arte na cidade, também a convida para integrar ativamente este processo.

Quanto aos trabalhos da primeira edição do CAB, destacarei apenas dois que, além do esmero técnico, foram escolhidos essencialmente, mas não exclusivamente, pela permanência de suas imagens em minha memória: e custa-me imaginar melhores objetivos para a obra de arte. De igual forma, creio que ambos também realizam uma das maiores dificuldades de nossa época, em nossa cidade: conseguir, tensionar, na própria arte, o pertencimento biográfico a uma produção que ultrapasse a obviedade – uma produção que, mesmo aludindo a de onde partiu, percebe-se, claramente, no artista, os méritos de onde ele chegou.

A primeira, Geovana Côrtes (@geovanacortes), artista visual natural da cidade de Palmeiras (Bahia), trabalha e mora em Salvador, onde desenvolveu a maior parte de seus trabalhos. No CAB I, também realizado em 2024, Geovana apresentou uma seleção de obras bi e tridimensionais, que posteriormente integralizaram a sua exposição individual “bicho

metamorfose” (Ativa Ateliê, 2024), com curadoria de Ticiano Lamêgo. A maior virtude de Geovana, em suas obras apresentadas até o momento, é sua sensibilidade em conseguir reduzir suas intuições ao essencial. Há, em mim, um genuíno sentimento de que nelas *nada sobra*. Não por um minimalismo tímido, mas por um uso muito consciente e acertado das

poucas cores, formas e texturas escolhidas para a composição.

Destaco, em especial, para ilustrar tal percepção, sua série *Cartas ao Vento* (2023-2024), um de seus principais trabalhos até o momento. A coleção de doze aquarelas é composta de silhuetas de margens de rios, em que a ausência de tinta define o próprio curso d’água. Os



Fig. 16. CAB I, Exposição de Geovana Côrtes no Bar Sem Nome, 2024
Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

rios não são pintados, mas aparecem em branco, na cor do papel, enquanto as margens ganham corpo com os pigmentos terrosos produzidos pela artista a partir do barro de sua terra natal - a Chapada Diamantina. Esse contraste entre presença e ausência não apenas reforça a

materialidade da obra, mas também evoca a memória da paisagem e sua transformação no tempo.

Além da escolha cromática e da economia de elementos, destaca-se em Geovana o domínio técnico do desenho. Sua precisão na construção das curvas e contracurvas das margens



Fig. 17. CAB I, Chancko Karann, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

demonstra um apurado senso de ritmo e fluidez. A variação da espessura das linhas e o sutil jogo de *cheios* e *vazios* conferem à superfície da imagem um dinamismo notável: mesmo sem a representação direta da água, sentimos sua presença, seu peso e sua velocidade. O desenho, assim, sugere o fluxo do rio sem que ele precise ser desenhado, fazendo da ausência um elemento expressivo tão potente quanto a própria matéria pictórica.

À guisa de conclusão, comento em eleição, a participação de Chancko Karann (@chanckokarann), por sua obra *O que cresce se arrasta*, que não apenas integrou o CAB I como também esteve, recentemente, no 65º Salão de Artes da Bahia. Criada em 2024, utilizando a técnica de *slumping* de vidro em diálogo com papéis de cobre e alumínio, mais do que um objeto artístico, a peça se impõe como um organismo que oscila entre solidez e fluxo, evocando tensões entre permanência e mutação. Desenvolvida durante o estágio doutoral do artista na Universidade do Porto (Portugal), a obra, nos diz Chancko, carrega as marcas de um deslocamento



Fig. 18. CAB I, Chancko Karann, *O que cresce se arrasta*, 2024. Foto: Antonio Neto (@cabeloneto)

tanto geográfico quanto sensorial. A distância de referências familiares e a imersão em um novo ambiente não apenas modificaram a relação de Karann com os materiais, mas também amplificaram a carga afetiva impregnada no gesto artístico.

O vidro, tradicionalmente associado à transparência e à rigidez, aqui se converte em matéria dúctil, um corpo em transição que se dobra, expande e resiste, ora lembrando líquidos espessos, ora evocando a dureza

mineral. Há uma potência paradoxal na obra: embora estruturada por materiais que sugerem fragilidade, ela transmite uma densidade inesperada. A interação entre os elementos desestabiliza leituras previsíveis, tensionando a relação entre leveza e peso, rigidez e flexibilidade, fragilidade e força. O resultado é um campo de forças plásticas que exige do espectador não apenas observação, mas um envolvimento sensorial, uma aproximação tátil imaginária. Neste ínterim, compartilhada em diferentes contextos e exposições, a peça se reafirma como uma investigação sobre a materialidade e a condição dos objetos no mundo.

Assim, em síntese para o desenlace, creio que Chancko não apenas modela vidro e metais, mas ensaia sobre a persistência da forma na efemeridade da vida que cria a arte, lembrando-nos uma verdade da condição humana insuperada, extensível a todos nós: *tudo que cresce, em algum momento, se arrasta.*

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FRANÇA, José-Augusto. *Oito ensaios sobre arte contemporânea*. Porto: Publicações Europa-América, 1967.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle*. Tradução de Célia Euvaldo, com colaboração de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LAVIGNE, Nathalia. Universo ao meu redor [Texto Curatorial]. *Cada pessoa guarda um museu dentro de si*. Salvador: Caixa Cultural de Salvador, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34. 2005.

FLÁVIO ROCHA DE DEUS

Filósofo, professor e crítico de Arte. Natural de Salvador (1999), é mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia e doutorando em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto. Professor de Filosofia da Secretaria de Educação do Estado da Bahia e parecerista de Humanidades do Ministério da Cultura do Brasil. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), a Associação Brasileira de Estética (ABRE) e a Seção Latino-Americana da *Société des Études Camusiennes* (SLEAC).



Quadro *A Virgem do chanceler Rolin*

**JAN VAN EYCK NO LOUVRE:
A VIRGEM DO
CHANCELER ROLIN
UMA AULA DE CURADORIA
À LUZ DE TEORIAS DA ARTE
PERCIVAL TIRAPELI - ABCA/SÃO PAULO**

RESUMO: Surpreendente exposição no Museu do Louvre de Paris de uma obra apenas, resultando em uma aula magna de curadoria. *A Virgem do chanceler Rolin* (1430 e 1435), de Jan van Eyck, que fora adquirida pelo Louvre em 1800, passou por longa restauração que revelou qualidades pictóricas antes pouco percebidas. A obra continua sendo uma das mais fascinantes realizadas no final da Idade Média e há muito tempo atrai grande interesse, não apenas por seu realismo extraordinário e cor brilhante, mas também pela aparente ousadia do chanceler Nicolas Rolin de se mostrar representado de forma tão proeminente, tendo a Virgem e o Menino Jesus à sua face.

PALAVRAS-CHAVE: expografia, restauro, pintura a óleo, iconografia, Gestalt, Renascimento.

ABSTRACT: A surprising exhibition of just one work at the Louvre Museum in Paris, resulting in a masterclass in curatorship. *The Virgin of Chancellor Rolin* (1430 and 1435), by Jan van Eyck, which had been acquired by the Louvre in 1800, underwent a lengthy restoration that revealed previously little-noticed pictorial qualities. The work remains one of the most fascinating works of the late Middle Ages and has long attracted great interest, not only for its extraordinary realism and brilliant color, but also for Chancellor Nicolas Rolin's apparent boldness in showing himself represented so prominently, with the Virgin and Child Jesus in front of him.

KEYWORDS: expography, restoration, oil painting, iconography, Gestalt, Renaissance.

A EXPOSIÇÃO NO LOUVRE

No período de 20 de março a 17 de junho de 2024 ocupou sala especial no Louvre em Paris a exposição da pintura de Jan van Eyck, representada por uma restauração histórica. Esta obra nunca havia sido reparada desde a sua entrada no museu, em 1800. O Louvre decidiu dedicar a primeira de suas exposições de 2024 à obra-prima do pintor flamengo, mantida na sala de La Chapelle desde 2014.

A mostra *A Virgem do chanceler Rolin* foi enriquecida de forma inovadora graças à comparação dessa obra com outras de Van Eyck, mas também de Roger Van der Weyden, Robert Campin e dos grandes iluminadores da época. Cerca de sessenta painéis pintados, manuscritos, desenhos, baixos-relevos esculpidos e objetos de ourivesaria foram reunidos excepcionalmente, graças ao apoio de numerosos museus e instituições na França e no exterior, como o Museu Städel de Frankfurt (que empresta a *Virgem de Lucca*), a Gemäldegalerie em Berlim, a Biblioteca Real em Bruxelas, a Biblioteca e Museu Morgan em Nova York e o Museu de Belas Artes na Filadélfia¹.

Exposição
A *Virgem do chanceler Rolin*



LEITURA CRÍTICA - GESTALT

A *Virgem do chanceler Rolin* é proveniente da colegiada de Notre-Dame-du-Châtel, em Autun, Burgundy, local do jazigo do chanceler Nicolas Rolin. A igreja foi destruída durante a Revolução Francesa e desde 1800 a obra está no Louvre. Esta obra-prima de Jan van Eyck (1370-1441) é plena de recursos pictóricos possíveis de leituras formais, estéticas e iconográficas. A leitura formal - sob as teorias da Gestalt² - mostra as linhas compositivas que formam o espaço cúbico do ambiente onde ocorre a cena. Com os recursos da perspectiva - projeção bidimensional - o artista cria uma sensação de tridimensionalidade. As linhas paralelas dos ladrilhos do piso vão se sucedendo, enquanto as diagonais indicam possíveis pontos de fuga em uma linha imaginária vertical. Esta linha se encontra no espaço do arco central, sendo o ponto visual localizado pouco acima da ilhota no meio do leito do rio. Assim, a composição deixa de ser estática, com o deslocamento do centro geométrico

para outros centros visuais, como os dois homens olhando a paisagem ou a ponte que repete os arcos.

No exterior, as linhas paralelas horizontais criam espaços cheios e vazios, como o pequeno jardim no qual nascem lírios, e pavões passeiam nos

degraus, com um passadiço com dois homens nas frestas da mureta, abaixo o rio ziguezagueante e finalmente as montanhas. Nos dois arcos das laterais as linhas das torres góticas se alternam com a criação dos campos e dos arvoredos.



Detalhe A *Virgem do chanceler Rolin*

Dentro do ambiente, talvez uma torre de palácio ou capela particular do chanceler, as linhas diagonais dos capitéis sobre as colunas e as horizontais dos frisos e vitrais criam um vazio preenchido pelos pesados tecidos dos personagens, separados por uma linha diagonal dos ladrilhos, que se alternam em quadrados e octógonos, e conduzem o olhar do espectador para o jardim, a ponte, o rio e as montanhas. E, por fim, o fundo infinito recortado acima pelo arco central.

A disposição dos objetos onde estão os personagens é divergente, o genuflexório do chanceler está em perspectiva paralela, assim como o *Livro das Horas*³; já a Virgem está sentada sobre um coxim disposto diagonalmente, resultando na posição não frontal, tal como o chanceler. Toda a cena é simétrica, mas com detalhes de assimetria como: o volume do rosto do chanceler toca na pilastra e o da Virgem recua; a coroa detalhada nas mãos do anjo rima com os detalhes dos capitéis do lado esquerdo. O panejamento do manto avermelhado da Virgem se

amplia em leque sobre os ladrilhos, enquanto o azulado tecido que cobre o genuflexório recua. A volumetria do conjunto místico - Virgem, Menino e anjo - está em uma linha ascendente com o Menino no colo, o rosto da Virgem e as asas do anjo, enquanto as linhas do chancelar são estáticas,



Detalhe A Virgem do chanceler Rolin

o livro aberto, as mãos postas e o rosto quase de perfil total.

LEITURA FORMAL – HEINRICH WÖLFFLIN

Estas características formais examinadas segundo as teorias da Gestalt podem ser ampliadas pelas

análises de Heinrich Wölfflin⁴, que aponta nas obras do Renascimento características formais desenvolvidas pelos artistas italianos e flamengos. Primeiro é a linearidade das formas, todas construindo um sentido de tridimensionalidade, ou seja, o olhar do espectador acompanha cada detalhe, tornando a obra quase tátil. Destacam-se os detalhes do casaco de brocado do chanceler debruado a *vison*, a coroa ricamente cinzelada e cravejada de pedras preciosas, assim como o globo que o Menino leva e os brocados na barra do manto da Virgem.

O ambiente no qual o chanceler reza para a Virgem privilegia os dois personagens em primeiro plano e recorre às aberturas dos arcos para arejar a composição - que se fecha por meio da perspectiva centralizada dentro do espaço para o qual os personagens se voltam. Os tecidos não se tocam, suas cores não alteram a coloração dos objetos vizinhos, os três arcos abertos para a paisagem confirmam os dois espaços possíveis criados pela

perspectiva, um interno, fechado em si, e o segundo conseguido pela multiplicidade de fatos dispostos em paralelo, até se diluírem em uma perspectiva aérea, na qual os elementos se dissolvem em meio às montanhas e à luminosidade do poente.

Uma absoluta clareza compositiva destaca o rosto e mãos postas do chanceler, o corpo do Menino, o rosto da Virgem e do anjo com a coroa. O brilho do vermelho do manto da Virgem com inscrições e pedrarias, os desenhos em perspectiva dos ladrilhos do piso, os lírios no jardim aos pés do Menino, as torres das diversas cidades da Borgonha ao fundo, a cruz sobre a ponte e a busca por caracterizar quase dois mil personagens destacados na paisagem⁵.

ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA – ERWIN PANOFSKY

Ainda na busca de possíveis leituras, as teorias de Erwin Panofsky⁶ nos auxiliam em três possibilidades: uma leitura pré-iconográfica, na qual se reconhece apenas um homem ajoelhado de mãos

postas olhando para uma criança no colo da mãe e uma paisagem ao fundo; a segunda leitura vem do conhecimento do título do quadro, portanto literário, e de alguma análise sobre os personagens: o chanceler Rolin, a Virgem com o Menino e um anjo com uma coroa -- e uma paisagem que se descortina a partir de três arcos abertos de algum palácio.

Ao reconhecimento dos personagens, ou seja, da *iconografia*, segue-se o estudo mais aprofundado da *iconologia*, que poderá revelar quais teriam sido as intenções tanto do retratado como do artista ao executar tal obra. Sabe-se da história conturbada do chanceler Rolin, ao construir um dos maiores territórios na Europa durante e até o final da Guerra dos Cem Anos, que resulta entre tantos tratados de paz, fazendo do Duque Felipe, o Bom, o príncipe mais ilustre de sua época, ao mesmo tempo em que proporcionará a morte de Joana d'Arc na fogueira em Rouen, na Normandia⁷.

Quanto a Jan van Eyck, era um homem culto, de influência até

política, uma espécie de faz-tudo para servir ao chanceler, que era o supervisor de todas as coisas na corte de Felipe, o Bom. Como artista, foi inovador na aplicação da técnica da pintura a óleo conseguindo sobrepor várias camadas de pigmento aplicadas com óleo e vernizes - possibilitando, assim, que a minúcia dos detalhes chegasse à perfeição.

Mas a Virgem de Rolin não foi a primeira. Van Eyck já elaborara outras obras com a Virgem e seus doadores ao redor⁸ (Fig. 6), sempre a Virgem com o Menino na proporção maior que os seres humanos. Com certo orgulho, Rolin mira a Virgem que, com delicada mão, segura o braço do Menino a sustentar o globo terrestre - *Salvator Mundi* - encimado por uma cruz, com a mão direita a abençoar o chanceler. É um diálogo um tanto impossível do humano - detentor dos bens materiais - com o divino, em busca da redenção.

Ampliando seus feitos, indicados pelos dedos das mãos postas ou aureolando a cabeça do Menino Deus, estão paisagens fantasiosas,

mas nas quais se pode reconhecer torres das cidades de Gant, Bruges, Genebra, Lyon, Autun, Praga, Liège, Maastricht e Utrecht. Para além das cidades, duas mil pessoas perambulam pelas ruas estreitas ou caminham entre as lavouras, os vinhedos, tudo que a terra pode produzir. Campos e cidades unidos em um Éden, sendo o aglomerado urbano a imagem da Jerusalém Celeste.

Voltando para o lugar de oração, um anjo irrompe da extrema direita, lugar um tanto penumbroso, e carrega uma coroa plena de luz. Seu brilho emite uma tonalidade que gera uma luz atmosférica a unir todos os elementos compositivos, atingindo os cumes das montanhas ao fundo. Esta coroa se assemelha a uma outra em ouro, que fora doada pelo chanceler para uma escultura em prata da Virgem para a igreja de Notre-Dame de Autun. Não se pode afirmar, porém, possivelmente desenhada por Jan van Eyck e fabricada em La-Motte-Les-Arras.

Quais teriam sido as intenções

tanto do chanceler como do artista ao elaborar tão complexa obra? De início sabe-se que o quadro em madeira foi colocado na capela como placa comemorativa de seu descanso eterno, como vontade expressa do chanceler. Lá deveriam rezar diariamente uma missa pela salvação de sua alma em busca da eternidade.

A igreja e a capela onde estava enterrado foram destruídas durante a Revolução Francesa. No restauro para a exposição de 2024, revelou-se no verso da obra uma pintura imitando mármore azulado, frio como uma pedra sepulcral⁹. De sua grande obra como estadista ao construir um império, nada restou. Sua memória sobrevive em sua obra de caridade no renomado Hospício de Beaune e em duas obras-primas nas quais é representado pelos dois maiores artistas de seu tempo, Jan van Eyck e Roger van der Weyden.

Jan van Eyck sobreviveu ao tempo e é considerado o maior pintor renascentista flamengo, enigmático, como se mostrou também na célebre obra *O casal Anolfini* (1420)¹⁰.



Rogier van der Weyden



Virgem de Lucca

NOTAS

1 Informação divulgada pela equipe do Museu do Louvre.

2 Gestalt são teorias desenvolvidas por Rudolf Arnheim por volta de 1940 nas quais o autor propõe nova visão para as leituras de obras de arte baseadas na psicologia da visão criadora. São dez apontamentos dos quais o artista elege para criar sua obra. No caso desta obra são importantes a perspectiva, o equilíbrio, a forma, o espaço, a luz e a cor.

3 *Livro das Horas* são incunábulo, ou seja, livros escritos e ilustrados a mão, feitos sobre pergaminho, de pele de animal, contendo as orações a serem rezadas durante o ano litúrgico. Durante toda a Idade Média os monges receberam encomendas dos nobres para produzirem os *Livros de Horas*, até a invenção da impressão dos textos bíblicos e religiosos por Johannes Gutenberg (1400-1468).

4 Heinrich Wölfflin (1864-1945), teórico suíço que, no final do século 19 e início do século 20, escreveu *Conceitos Fundamentais na História da Arte*, obra decisiva para o reconhecimento de obras do período renascentista em contraposição das obras barrocas. Por meio de cinco esquemas analíticos - linear/pictórico;

plano/profundidade; clareza absoluta/clareza relativa; forma fechada/forma aberta; unidade e pluralidade.

5 Esse número de personagens está citado no artigo de HAGEN, Rainer & Rose-Marie, *Que Deus tenha piedade do chanceler*. In *Os segredos das obras-primas da pintura*, p. 36.

6 Erwin Panofsky (1892-1968), crítico e historiador alemão que desenvolveu em seu livro *Significado nas Artes Visuais* (1955) as teorias sobre a pré-iconografia (reconhecimento imediato da imagem); iconografia (reconhecimento através da literatura sobre o assunto); iconologia (estudo aprofundado sobre as personalidades ou figuras propostas pelos artistas de maneiras não explícitas).

7 HAGEN, Rainer & Rose-Marie, *Que Deus tenha piedade do chanceler*. In *Os segredos das obras-primas da pintura*, p. 35.

8 *A Virgem de Lucca* (obra na exposição); *A Virgem e o Menino e o Doador; Madona e a Criança* (1437); *Madona na Igreja* (1438); *Madona com a Criança lendo* (1433); *O Tapete Muçulmano; Maria e o Menino* (painel de Dresden, 1437).

9 Informações retiradas das legendas da exposição no Museu do Louvre. Curadora: Sophie Caron.

10 A obra *O casal Anolfini* (1434, National Gallery de Londres) é das obras mais enigmáticas de Jan van Eyck e especula-se o uso da câmara clara - usado na Renascença, princípio da fotografia (câmara escura) - e técnica do espelho côncavo - para ampliar o campo visual ou a imagem refletida - para a feitura tanto da obra *O casal Anolfini*, como também poderia ter empregado tais recursos para *A Virgem e o chanceler Rolin*. Em ambas as obras, o que mais se destaca como técnicas são os recursos da pintura a óleo e o emprego dos vernizes, técnicas das quais Jan van Eyck é pioneiro.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

CARON, Sophie. Catálogo da exposição “La Vierge du Chancelier Rolin”. Paris: Museu do Louvre, Lienart éditions, 2024.

HAGEN, Rainer & Rose-Marie. Que Deus tenha piedade do chanceler. In Os segredos das obras-primas da pintura. Madrid: Taschen, 2002. Tomo 1, p. 32-7.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEFRIQUI, Anne. *O guia do Louvre*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PERCIVAL TIRAPELI

Titular em História da Arte Brasileira (2007) pela UNESP. Mestre e doutor (1989) pela ECA/USP. Pós-graduado pela Universidade Nova de Lisboa (2008). Membro da Academia Paulista de Educação, da ABCA, do Icomos, da Sociarte, do Condephaat. Autor de 33 livros, em especial do período colonial brasileiro, pelas editoras Metalivros, Loyola, Unesp, Sesc, Nacional e Arte Integrada. Ministrou palestras e/ou cursos em Bergen, Oslo, Rouen, Madri, Lisboa, Tenerife e América Latina. Como artista, participou de duas Bienais Internacionais de São Paulo (1977 e 1981) e de mais de 100 salões de arte no Brasil e exterior. Obras em acervos da Pinacoteca do Estado e do Centro Cultural São Paulo. Conselhos de Arte do MAM/SP (1989-2001), Museu Bouliou de Ouro Preto (2020) e educativo da Pinacoteca/SP (1992).



Alberto da Veiga Guignard,
Paisagem de Ouro Preto, 1950,
óleo sobre tela, 61,5 x 100 x 0,5 cm,
doação de Assis Chateaubriand, 1951,
Acervo Museu de Arte de São Paulo - Masp.
Foto: João Musa

OPINIÃO

VILA RICA, GUIGNARD E NÓS

CARLOS PERKTOLD - ABCA/MINAS GERAIS

RESUMO: É imperativo que todo brasileiro de bom gosto e com um verniz cultural conheça a Vila Rica dos inconfidentes e de Guignard. Foi a propósito desse pintor que resolvi visitar outra vez a cidade em mês de inverno úmido e uma cor indefinível e linda estampada nos casarões a cobrir de alegria qualquer ser sensível. Lá pelas “cinco de la tarde” o sol “bate” nas montanhas que a rodeiam e, agindo como se fosse um rebatedor fotográfico, cobre a cidade com uma luz suave que deixará o leitor apaixonado como ela fez com o velho artista.

PALAVRAS-CHAVE: Alberto da Veiga Guignard, Ouro Preto, Vila Rica, Museu Casa Guignard

ABSTRACT: It is essential that every Brazilian with good taste and cultural veneration knows the Vila Rica of the inconfidentes and Guignard. It was because of this painter that I decided to visit the city again in a humid winter month and with an indefinable and beautiful color printed on the mansions, filling any sensitive being with joy. Around “five o'clock” the sun “hits” the mountains that surround it and, acting as if it were a photographic security guard, covers the city with a soft light that will leave the reader in love as it did with the ancient artist.

KEYWORDS: Alberto da Veiga Guignard, Ouro Preto, Vila Rica, Guignard House Museum.

O leitor que não conhece Ouro Preto deveria ir imediatamente. Não precisa correr: a velha cidade não vai acabar, nem será alterada na sua arquitetura, mas é imperativo que todo brasileiro de bom gosto e com um verniz cultural conheça a Vila Rica dos inconfidentes e de Guignard.

Foi a propósito desse pintor que resolvi visitar outra vez a cidade em mês de inverno úmido e uma cor indefinível e linda estampada nos casarões a cobrir de alegria qualquer ser sensível. Lá pelas “cinco de la tarde” o sol “bate” nas montanhas que a rodeiam e, agindo como se fosse um rebatedor fotográfico, cobre a cidade com uma luz suave que deixará o leitor apaixonado como ela fez com o velho artista. A cidade está banhada de luz como se fosse a estrela em um palco com um foco sobre ela, igual a uma atriz consagrada de uma peça teatral que começa no século 18 e segue até nossos dias com público a aplaudi-la indefinidamente. As ruas são tortuosas e cheias de casas antigas a confirmar que o bravo homem do

O Museu Casa Guignard (MCG) foi inaugurado em 1986 em Ouro Preto
Fonte: Wikipedia



século 18 sabia que procurava ouro e, ao deixá-la para nós como hoje se encontra, fez dela um presépio no qual faltam apenas a Sagrada Família e os Reis Magos.

Pois foi nesse ambiente luminoso que decidi fazer uma visita ao túmulo de Alberto da Veiga Guignard, no cemitério junto da igreja que fica logo ali na praça. Subi as escadas, encontrei o portão encostado, mas aberto, e entrei. Procurei pelas sepulturas com um nome estrangeiro que mostrasse que ali se encontra sepultado o corpo do velho mestre dos óleos sobre madeira, mas não o encontrei. Há muitos nomes portugueses de tradicionais famílias de Ouro Preto e de Minas, famílias que habitam o local há quase três séculos, sempre a andar pelas encostas e trilhas a comprovar que são pessoas de pernas firmes no chão de Minas Gerais.

Voltei-me então para uma grande sepultura e nela encontrei o nome do pintor que tanto amo. Ah, se eu o tivesse conhecido em vida. O tanto que ele não teria sofrido,

nem é bom pensar. Fico a imaginar o que impedia meus conterrâneos de compreender e de se apaixonarem pela pintura de alguém tão bom, implorando para ser reconhecido com a compra de um quadro, então muito barato.

“Compre, é muito bonito”, dizia ele. Não é bonito, Guignard. É lindo.



Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, RJ, 1896 - Belo Horizonte, MG, 1962). Pintor, professor, desenhista e gravador, destacou-se em vários gêneros da pintura

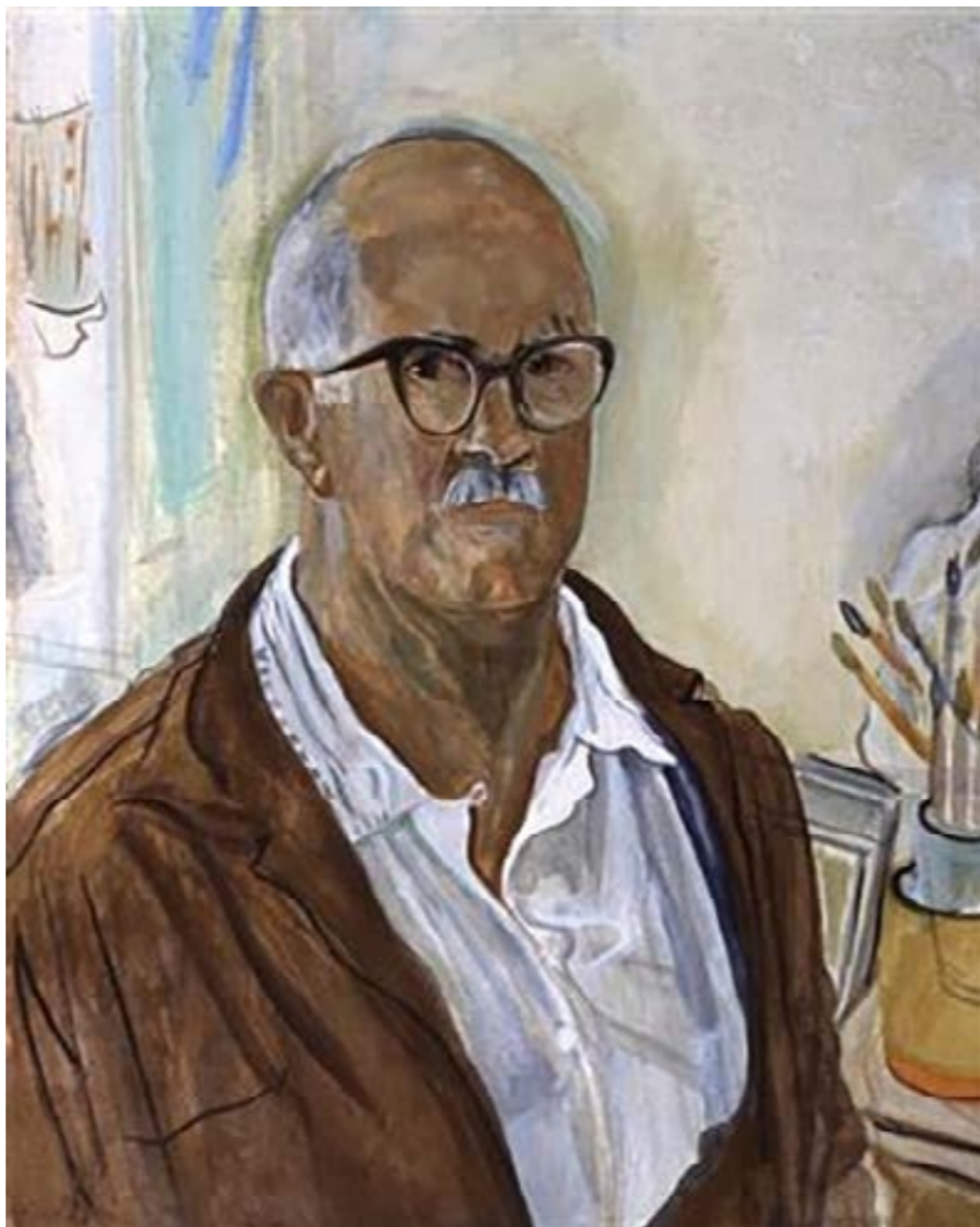
Certificamo-nos hoje, muito antes dos cem anos que você imaginou necessários para seu reconhecimento.

Fiquei ali em frente da sepultura do velho mestre, rezando, pedindo a Deus que o conserve no mais privilegiado lugar do céu, junto a Leonardo, Cézanne, Monet, Botticelli que ele tanto amava, recebendo e dando aulas da história da arte e dos artistas que se imortalizaram neste Planeta Azul.

Lá pelas “cinco de la tarde” esperei algum tempo para ver se aparecia alguém para me acompanhar nas rezas e pedidos, mas não apareceu ninguém. Resolvi então que era hora de sair, deixando o velho mestre sozinho novamente. Dirigi-me então ao portão e, surpresa! Encontrei-o trancado. Olhei para o grande cadeado que o protegia de novos visitantes e me dei conta de que eu estava preso no cemitério, junto a várias sepulturas incluindo a do mestre. Antes de trancá-lo, o administrador local não verificou se havia algum visitante, tão raros eles são, e trancou-me. E agora, o

que será de mim? Passarei a noite com os amigos fantasmas do século 18? Guignard aparecerá e pintará meu retrato como sempre imaginei? Sentei-me na beirada de uma sepultura vizinha à dele, a pensar como sair dali sem precisar saltar o muro como se fosse alguém que, saindo do caixão, se recusasse a ser sepultado. Por certo, eu assustaria a cidade inteira e ainda criaria uma nova lenda urbana na velha cidade.

Passados vários minutos, alguém veio visitar a sepultura de um parente e se deu conta do fechamento do lugar e da certeza de me ver em dificuldade. Conhecedor do gerente local, teve a gentileza de ir à sua casa e me libertar, não sem antes se certificar de que eu estava vivíssimo. Ele tem razão. Com Ouro Preto e Guignard, todo cuidado é pouco e os acontecimentos são imprevisíveis.



Autorretrato,
Alberto da
Veiga Guignard.
Acervo: Museu
de Arte
Contemporânea
da Universidade
de São Paulo

CARLOS PERKTOLD

Integra a ABCA, AICA e o IHGMG. Graduado em Direito e Psicologia, exerce a psicanálise em Belo Horizonte. É especialista em História da Cultura Geral e da Arte pela UFMG. Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência e Medalha Santos Dumont pelo governo de Minas e com a Medalha João Pinheiro pelo IHGMG. É autor de Ensaios de pintura e de psicanálise (2002), Caixa de Ferramentas (2003), A Cultura da Confiança ou a História do Crédito no Brasil (2008).



Em série de fotos, auto-retratos em diversas poses, destacando-se o que estamos chamando de bastão, e uma sugestiva onde esconde com um chapéu seu órgão sexual. THEODOROS, SCULPTOR: IN LIEU OF A RETROSPECTIVE - EMST (em 3 de março de 2025)

RESUMO: Este texto propõe, a partir da visita a uma mostra do artista grego contemporâneo Theodoros e da análise de um pequeno recorte de seu trabalho, uma reflexão sobre o quão descuidados (incoerentes? hipócritas? superficiais?) somos, quando aplicamos aos novos tempos os velhos costumes. Esta exposição está em cartaz no Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia, de fevereiro de 2025 a fevereiro de 2026, em Atenas.

PALAVRAS-CHAVE: Theodoros; arte grega contemporânea; mostras de arte na contemporaneidade; coerência entre forma e conteúdo.

ABSTRACT: This text proposes, based on a visit to an exhibition by the contemporary Greek artist Theodoros and the analysis of a small selection of his work, a reflection on how careless (incoherent? hypocritical? superficial?) we are when we apply old customs to new times. This exhibition is on display at the National Museum of Contemporary Art of Greece, from February 2005 to February 2006, in Athens.

KEYWORDS: Contemporary Greek art; contemporary art exhibitions; coherence between form and content.

EXPOSIÇÃO

UMA REFLEXÃO: “AINDA SOMOS OS MESMOS?”

SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA - ABCA/SC

Tomo como título parte de um verso da letra da canção de Belchior que Elis Regina popularizou, pois ela, a música, não me saiu da cabeça desde que visitei, em 1º de março, o EMST (sigla do nome do museu mundialmente conhecido como National Museum of Contemporary Art Athens, dada a dificuldade de compreensão da grafia no idioma grego ou mesmo de sua tradução literal para a grafia latina): “Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais?”.

Depois de visitar todos os andares, com mostras individuais e coletivas - e lamentando pouco desfrutar dos vídeos, em grego e quase todos não legendados -, voltei para uma “repescagem”, pois, como sabemos, em arte sempre se tem alguma coisa a mais para observar e fazer pensar, ao ver ou ao acionar também outros sentidos propostos pelos trabalhos, mormente quando se trata de arte contemporânea. Exceto pelos vídeos, todas as demais propostas tinham textos de parede e etiquetas em grego e inglês.

No retorno, me demoro na exposição que, a julgar pelo espaço que ocupava, seria a mais importante das

mostras da temporada. Tratava-se de *The Theodoros, sculptor - In Lieu of a Retrospective*. Logo na entrada, à direita, havia o grande texto de parede apresentando a mostra. Observei uma outra parede contendo vários pequenos textos, em páginas brancas, tanto que não me atraíram inicialmente, pois embora tenha um razoável conhecimento de inglês - senão não teria sobrevivido dois meses na Grécia - não sou suficientemente fluente para me atrever a ler longos textos digitados (ou seriam datilografados?), em letra miúda.

Entre os objetos de pesquisa e expressão artística de Theodoros apresentados na mostra em questão, destacava-se um elemento fálico, semelhante a um taco de beisebol, elaborado com diversos materiais, dimensões e modos de apresentação, com a participação de outros elementos, cordas, tintas, plástico, entre outros. Seria apenas uma alusão ao órgão masculino? Ou teria ele um significado simbólico mais explícito? Seria algo específico da cultura grega? Fui pesquisar. Usando várias palavras de entrada e me focando

apenas em imagens, encontrei desde o nariz do Pinóquio, a Torre Eiffel, incontáveis obras de arte, é claro, até os monumentos megalíticos de Göreme, na Capadócia, mas nada do falo de Theodoros. Continuarei a pesquisa oportunamente, deixando-a por hora para os freudianos. Isto porque não foi o mais inusitado que aprendi naquela experiência.

Um dos trabalhos expostos, sempre lembrando que ele foi um escultor, era um autorretrato em tamanho natural: nu, segurando um chapéu que encobria seu órgão sexual, com a mão esquerda, ao passo que na mão direita segurava seu bastão. Sua pose altiva, cabelos despenteados e seu corpo apolíneo aludiam à escultura de um deus grego. Mas a frase escrita no rodapé da foto presentificava a mera intenção de uma fruição do belo clássico, remetendo ao ato de criar: “A arte é alguma coisa a mais do que um ato autocomplacente?” (*Is art something more than a self-complacent act?*).

Theodoros Papadimitriou é seu nome completo, mas sempre se apresentou como apenas Theodoros,



Fig. 1
O bastão, forma de referência, em detalhe de uma das obras.
Foto: Sandra Ramalho

nome tipicamente grego, embora haja Theodoros em outros países, a exemplo de Theodore Roosevelt, 26º presidente dos Estados Unidos. Afinal, Theo é Deus, em grego. Theodoros então significa algo como “presente de Deus” ou “dádiva divina”. Theodoros nasceu em 1931, no interior da Grécia, e expirou em Atenas, em 2018.

Estudou na Escola de Belas Artes de Atenas, na tradicional École Supérieure de Beaux-Arts em Paris, além da Academia do Fogo, onde aprendeu a trabalhar com metais. Depois de participações em galerias renomadas da Grécia, lecionou na California State University e na Universidade de Arquitetura de Atenas, onde ensinou Artes Visuais, até 1998. Expôs em diversos países e, ao desaparecer, legou ao National Museum of Contemporary Art Athens seu estúdio e 110 trabalhos.

A exposição que tive a oportunidade de visitar está em exibição desde fevereiro de 2025 até fevereiro de 2026 e apresenta parte da coleção doada. Ele é considerado um pioneiro da arte contemporânea, pois seu



Fig. 2
Theodoros e seu
bastão, elemento
onipresente na mostra,
inclusive figurando em
uma serie de fotos,
dentre outras, esta.
Foto de Sandra Ramalho

projeto foi dinamizar a escultura em um período histórico dominado pela pintura e pela comunicação visual, segundo seus organizadores. Assim, realizou performances, trabalhos conceituais e até esculturas sonoras. Destacou o papel social e político dos artistas, ocupando uma importante presença na mídia, incluindo jornais, rádio e televisão.

Como, então, a ideia de ainda sermos os mesmos me assolou, ao sair de uma exposição tão cuidadosa, de um artista tão potente, em uma mostra retrospectiva (ou fazendo as vezes de uma retrospectiva, conforme seu título, o qual denota também prudência em relação a ela)?

Se o meu intuito era absorver mais, num segundo recorrido pelas salas, ative-me à sequência de várias páginas colocadas na parede à esquerda de quem entrava, ficando atrás de uma obra gigantesca, que atraía primeiramente a atenção. Eram aquelas páginas mencionadas antes, a maioria preenchida com textos com letras minúsculas e espaço mínimo entre as linhas. Mas

dispus-me ao que se poderia supor, fosse uma complementação do que era apresentado. Foi então que me surpreendi.

Em uma das páginas afixadas na parede, logo no início da primeira sala, estava uma quase totalmente em branco, exceto por quatro linhas que formavam uma margem; dentro da margem, tudo em branco, pois a margem fora delineada sobre o papel, branco. “Quadrado branco sobre fundo branco”, *again?* Não; o que lhe conferia sentido era o pequeno texto manuscrito, como se fosse um recado ou orientações para quem fosse fazer uso da ideia, escrito(s) na margem direita (em grego e em inglês). E uma flexa que conduzia o olhar dessas anotações para o centro do retângulo branco. Em tradução nossa, do inglês: “Texto de 1.500 palavras assinado por um renomado crítico de arte ou outra pessoa...” (*Text of 1.500 words signed by a well known art critic or someone else...*). Ele não escreveu, mas fica implícito, “outra pessoa qualquer”, ainda mais que deixou as reticências.

O que pensar disto? É a praxe, um texto de apresentação de uma mostra de arte. Mas há quanto tempo esta praxe é vigente? Cabe praxe em uma exposição de arte contemporânea? Eis a primeira ironia. Depois, 1.500 palavras? Também não é a praxe (este texto mesmo pode de 8.000 a 15.000 caracteres)? Ou seja, o mais importante não é o conteúdo, o qualitativo, mas o quantitativo? Por último, a partir de tão poucas palavras, supostamente despretensiosas, podemos ter muito o que pensar. Ele também dizia: “texto assinado por um notável da crítica de arte ou outra pessoa [...]”. Outra pessoa... Quer dizer que pouco importa a autoridade de quem apresenta uma mostra?

Na página seguinte (Fig. 4), o que se vê? Com idêntica linguagem e estratégia, outra página, contendo, no canto direito, um espaço quadrado apenas e a indicação de que é o local para colocar a foto do artista. E abaixo, em retângulo delimitado por uma margem encimado pelo nome do artista, THEODOROS, a página contém, na margem inferior, a indicação de que o espaço é destinado ao

curriculum vitae do artista. E ele exemplifica: “estudos, exposições, shows, prêmios etc.”.

Trata-se de uma reiteração da crítica colocada na página anterior: a praxe. Mas nesta exposição não havia nem folder nem catálogo contendo esses dados; mas havia a praxe: o tal texto de parede apresentando a mostra. Do mesmo modo, no site do museu: lá estão a crítica (não contei o número de palavras), subscrita pelo curador, Stamatis Schizakis, e a biografia do artista. Sua foto convencional não está, mas sim a reprodução de vários autorretratos de corpo inteiro (Fig. 5), como a descrita e apresentada anteriormente.

Fiquei me questionando: por que ninguém pensou nisto antes? Somos tão ciosos de nos afinar com a contemporaneidade da arte do nosso tempo, tão preconceituosos com relação à contemporaneidade de outrem, a tudo que pareça destituído de crítica, a tudo que remeta a formas desguarnecidas de uma profunda reflexão teórica, tudo que prescindia de uma crítica gabaritada



Fig. 5. Em série de fotos, auto-retratos em diversas poses, destacando-se o que estamos chamando de bastão, e uma sugestiva onde esconde com um chapéu seu órgão sexual. THEODOROS, SCULPTOR: IN LIEU OF A RETROSPECTIVE - EMST (em 3 de março de 2025)

SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 1998), tem pós-doutorado na França, em Semiótica Visual. Na UDESC, foi diretora geral do CEART, de Pesquisa e Extensão, coordenadora da Graduação e da Pós-Graduação em Artes Visuais e pró-reitora de Ensino. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura de Santa Catarina e da Comissão Municipal de Arte Pública. Entre autorias, coautorias, organizações e co-organizações, tem mais de trinta títulos de livros publicados, além de incontáveis artigos. Foi presidente da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), é membro da AICA, da ABCA e das Associações Nacionais e Internacionais de Semiótica.



A coexistência da matéria normal e da hipotética “matéria escura” é assegurada pela extradimensão do tesseract
(*O Cisne nº 24* de Hilma af Klint)

DESTAQUE

AF KLINT, UM ASTROFÍSICO CIENTÍFICO NOSTRADAMUS

CRISTIAN HORGOS, DA ROMÊNIA
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O objetivo deste artigo é destacar que a ferramenta definitiva para explorar a astronomia reside no nosso inconsciente e que a pintora “abstrata” Hilma af Klint alcançou algo verdadeiramente notável a este respeito. Reparei que a sua coleção principal, *Os Dez Maiores*, pintada em 1907, tem pelo menos dez semelhanças surpreendentes com as imagens astronômicas ultramodernas. Mais do que isso, Af Klint tem também pinturas antigas que são muito sugestivas de teorias científicas que ainda não tinham sido descobertas no seu tempo, como a Teoria das Cordas, o Princípio da Dualidade “onda-partícula” de Louis de Broglie ou a Hipótese da Matéria Escura.

PALAVRAS-CHAVE: astronomia, microcosmo, macrocosmo, Neolítico, arte, inconsciente.

ABSTRACT: The purpose of this article is to highlight that the ultimate tool for exploring astronomy resides in our unconscious and that the “abstract” painter Hilma af Klint achieved something truly remarkable in this regard. I noticed that her main collection, *The Ten Greatest*, painted in 1907, has at least ten striking similarities to ultramodern astronomical images. More than that, Af Klint also has old paintings that are very suggestive of scientific theories that had not yet been discovered in her time, such as String Theory, Louis de Broglie’s “wave-particle” duality principle or the Dark Matter Hypothesis.

KEYWORDS: astronomy, microcosm, macrocosm, Neolithic, art, unconscious.

Este ensaio não é um artigo acadêmico, mas espero realmente que possa ser um ponto de partida para futuras pesquisas de especialistas junguianos, pois a conquista de Hilma af Klint é bastante invulgar. De fato, Aniela Jaffé tinha uma antecipação do fato de que o inconsciente pode intuir não só o microcosmo, mas também o macrocosmo.

“[...] Não importa em absoluto que estas relatividades, descontinuidades e paradoxos sejam válidos apenas nas margens do nosso mundo, apenas para o infinitamente pequeno (o átomo) e o infinitamente grande (o cosmos)”, é uma citação de Aniela Jaffé (Jung, 1964, p. 261).

Importante destacar que o Dr. Carl Jung prestou atenção à forma como o pintor abstrato americano Jackson Pollock (1912-1956) pintou a micromatéria em transe. E a explicação do Dr. Carl estava profundamente enraizada na sua mente.

“As camadas mais profundas da psique perdem a sua singularidade individual à medida que recuam cada vez mais para a escuridão.

Mais abaixo, isto é, à medida que se aproximam dos sistemas funcionais autônomos, tornam-se cada vez mais coletivas até serem universalizadas e extintas na materialidade do corpo, ou seja, nas substâncias químicas. O carbono do corpo é simplesmente carbono. Portanto, ‘no fundo’, a psique é simplesmente ‘mundo’” (Jung, 1964, p. 265).

Em relação ao macrocosmos, do meu ponto de vista, a coleção *Os Dez Maiores* de Hilma af Klint exibe pelo menos dez paralelos notáveis com imagens astrofísicas ultramodernas. Esta ligação justifica uma investigação mais aprofundada, uma vez que o trabalho de Klint antecede a observação direta dos fenômenos cósmicos pelo telescópio Hubble em várias décadas. Por exemplo, ela não poderia conhecer conceitos como ondas gravitacionais ou órbitas em torno de buracos negros.

Talvez valha a pena notar algumas pistas de que as suas pinturas “astrais” eram sobre o cosmos. Em primeiro lugar, acreditava-se que

Hilma af Klint era uma clarividente que recebia ordens de vozes espirituais para pintar “no plano astral”. Claro que eu enfatizaria a palavra “astral”.

Além disso, de acordo com o livro *Hilma af Klint: Occult Painter*



Hilma af Klint (1862-1944) em seu estúdio em Hamngatan, em Estocolmo. Fonte: Fundação Hilma af Klint, <https://hilmaafklint.se/>

and Abstract Pioneer, de Fant Åke, a própria Hilma af Klint afirma: “Acima do cavalete, vi um símbolo de Júpiter 24 fortemente iluminado, que apareceu durante vários segundos. Assim, o meu trabalho começou imediatamente, de tal forma que as imagens foram pintadas diretamente através de mim,

sem qualquer esboço preliminar, mas com grande vigor. Não fazia ideia do que as pinturas deveriam representar, mas trabalhei com rapidez e confiança, sem alterar uma única pincelada”. Obviamente, o símbolo do planeta Júpiter coloca as coisas sob uma luz astronômica. E, pesquisando na internet pelas palavras-

chave “Hilma af Klint, cósmica / cosmologia” podemos encontrar vários artigos que exploram este tema. Agora é ver as semelhanças entre *As Dez Maiores* e as imagens astronômicas pesquisadas online com base nas palavras-chave que estou a mencionar abaixo de cada imagem.



Ondas gravitacionais em torno de buracos negros vs. *The Ten Largest No. 6*



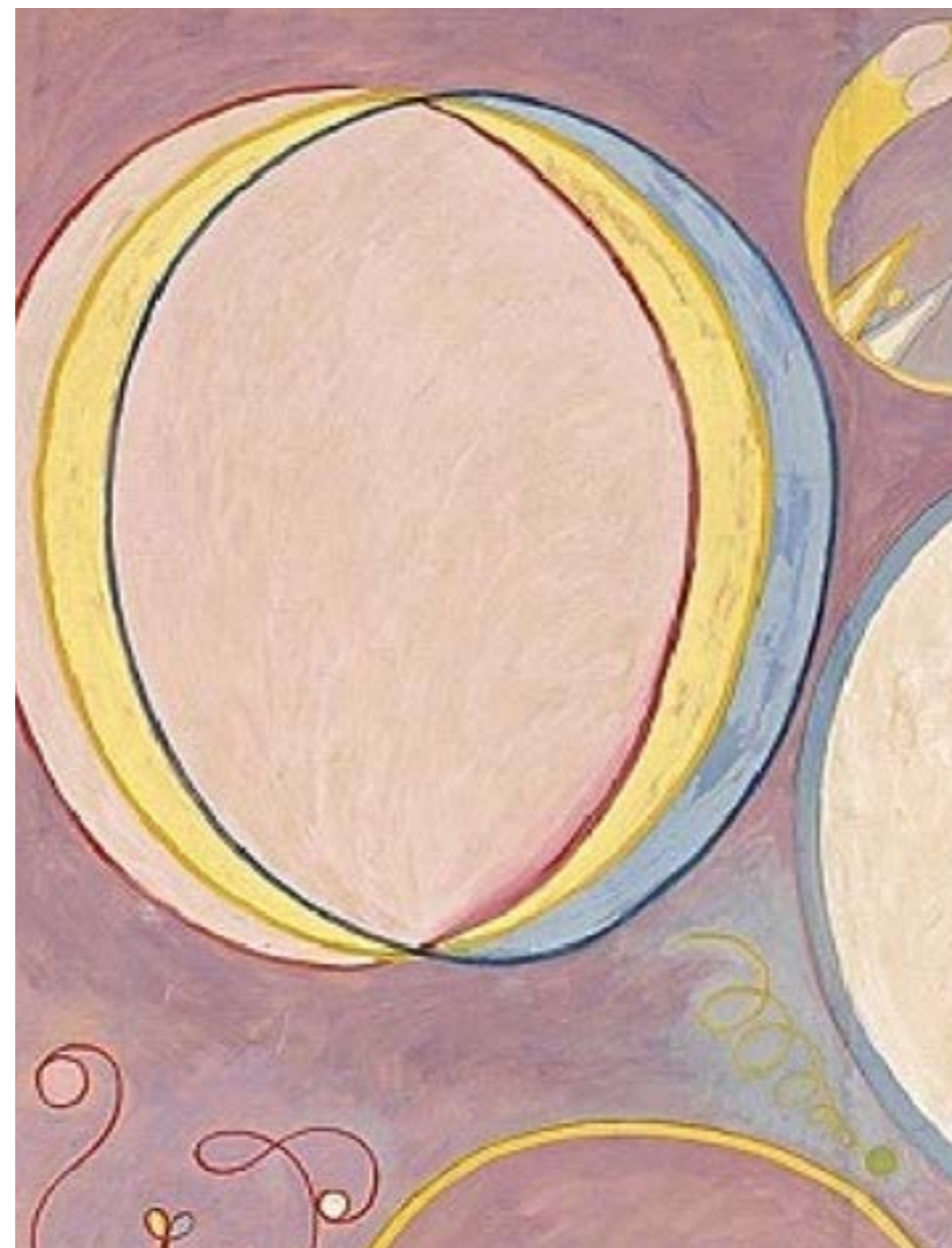
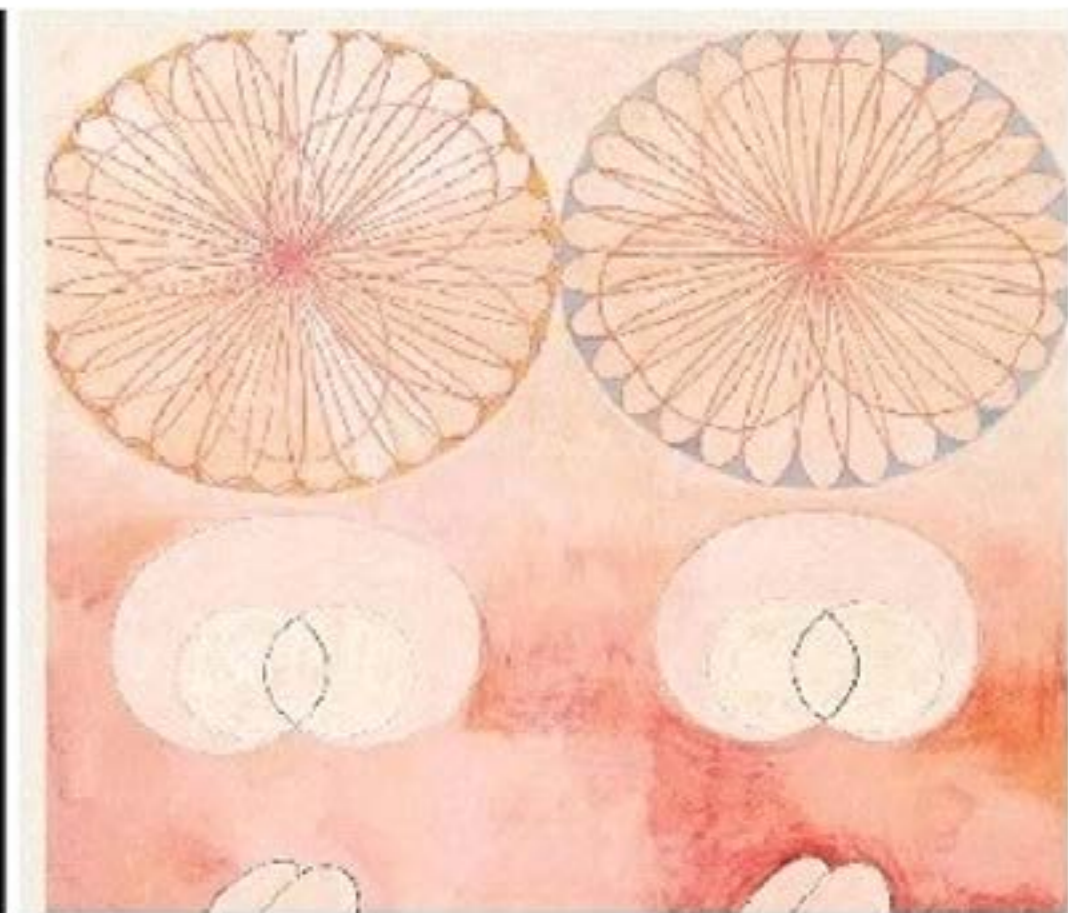
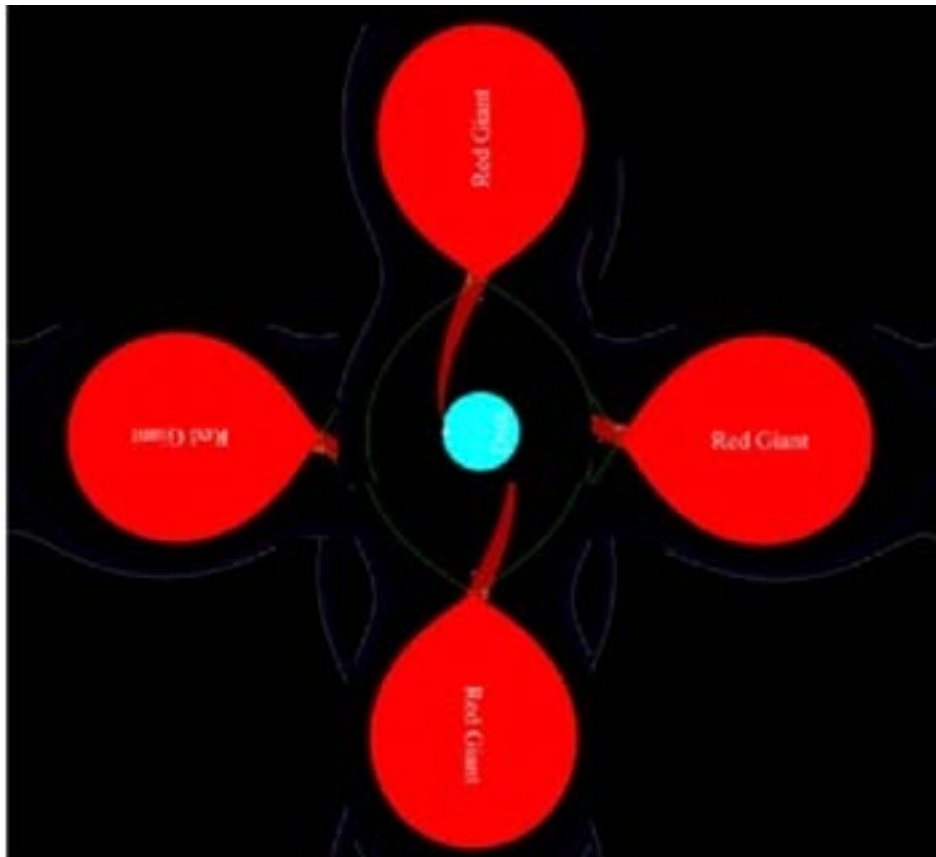


Imagem da *Science* sobre a órbita em torno do buraco negro vs. *The Ten Largest* Nº 8



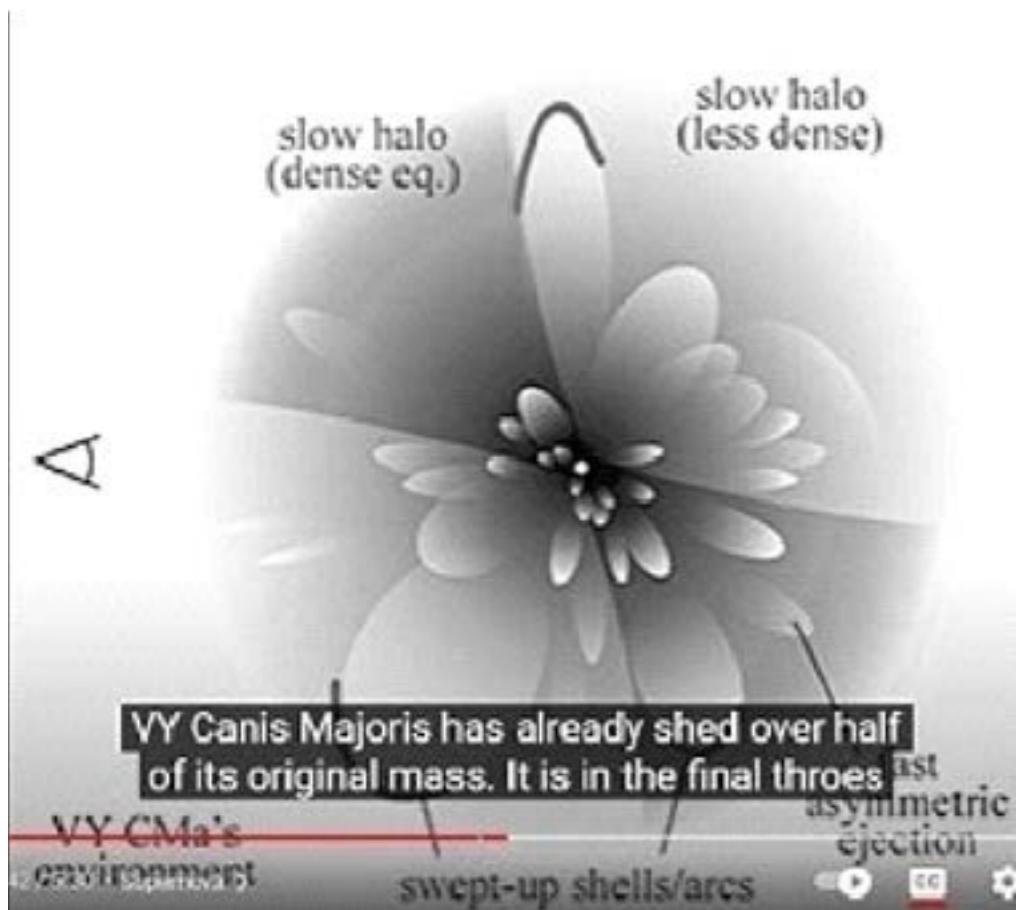
Espirógrafo de supernova vs. *The Ten Largest* Nº 9



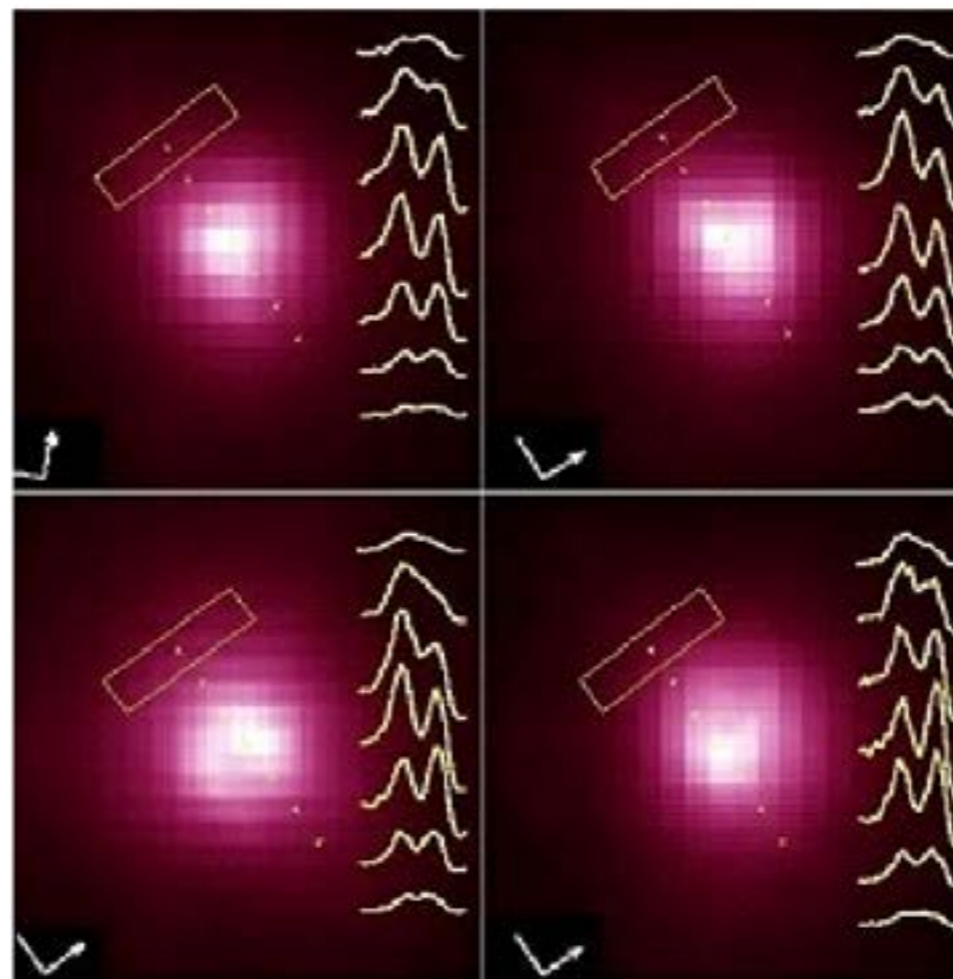
Supernova *T-Coronae Borealis* da Wikipédia (a gigante vermelha que gira em torno da pequena estrela quente) vs. *The Ten Largest* Nº 5



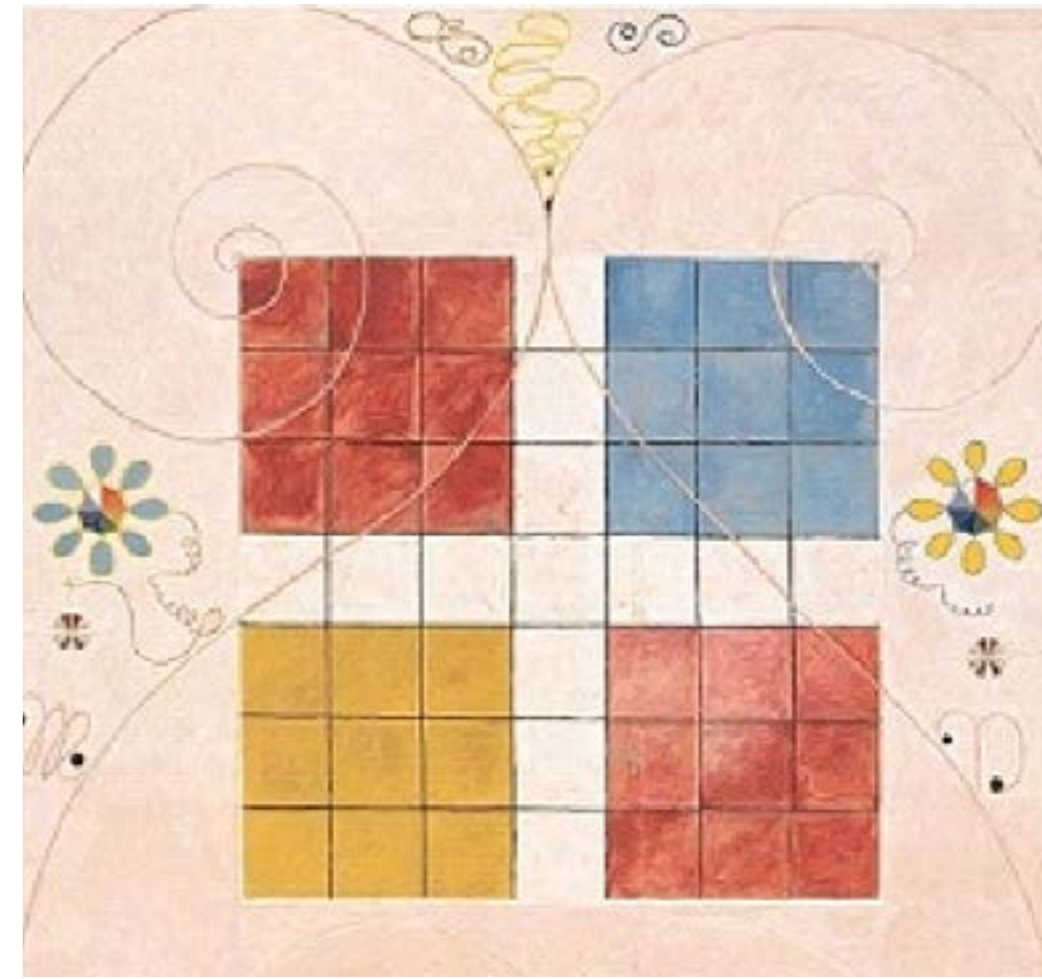
Estrelas feitas por nuvens vs. *The Ten Largest* Nº 1

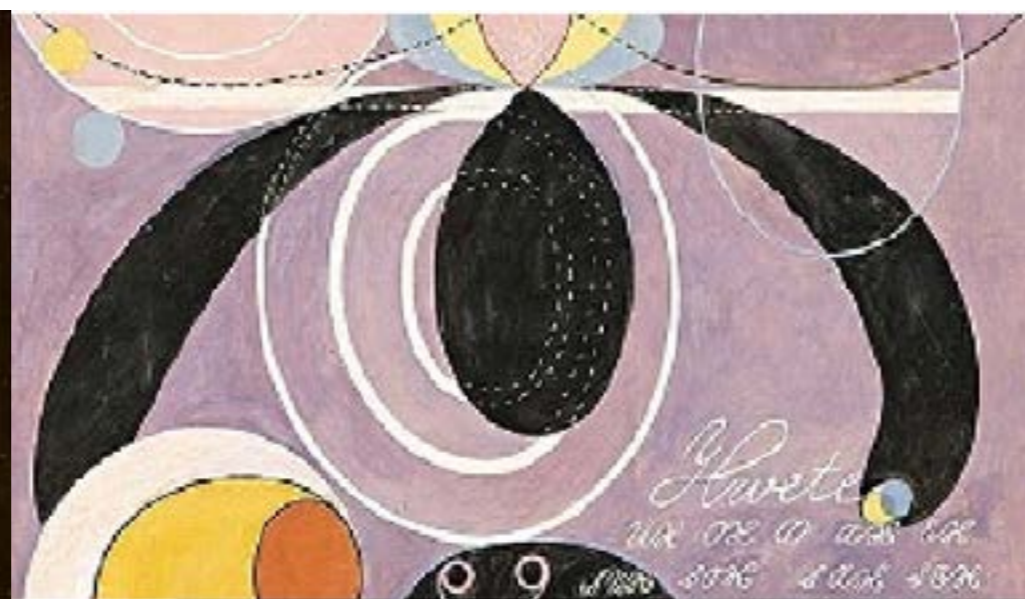
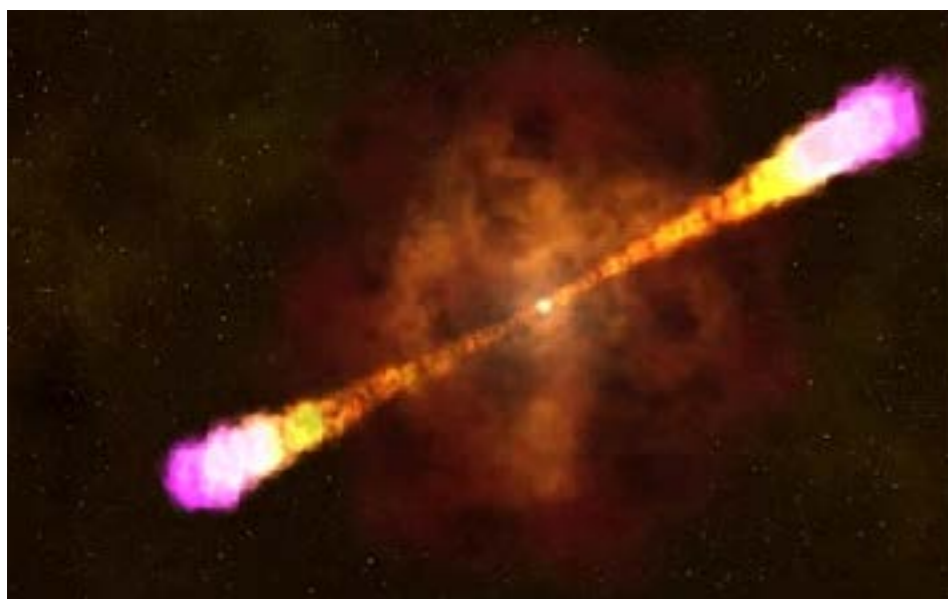
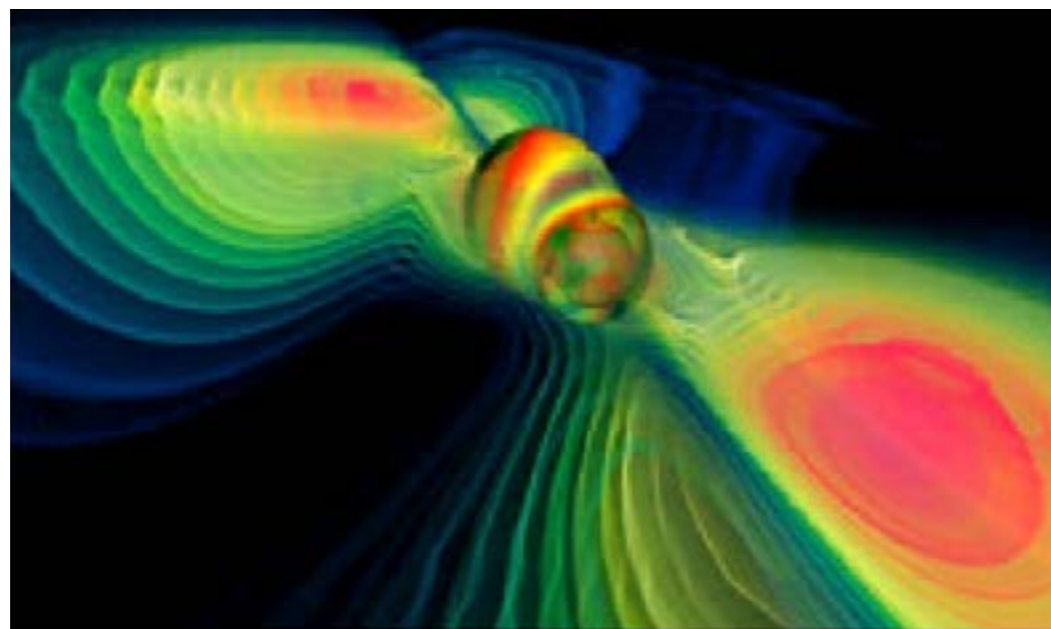
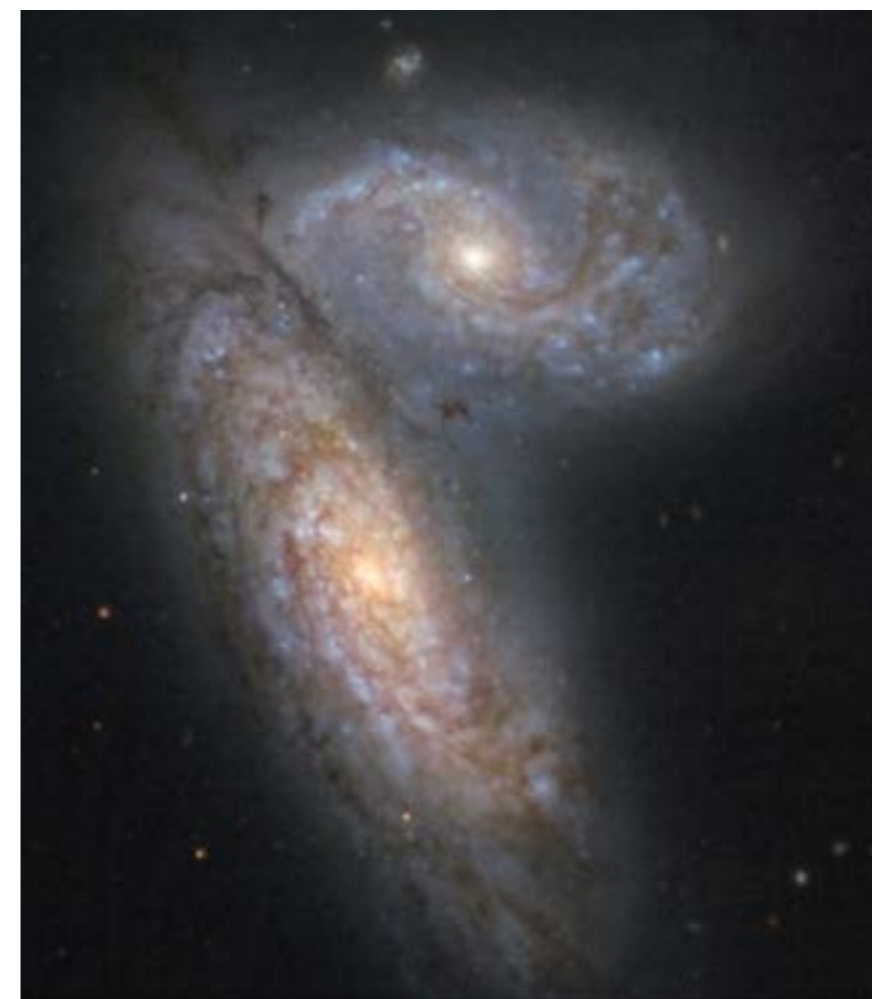


A hipernova de VY Canis Majoris vs. *The Ten Largest* Nº 4



Estrela supergigante Betelgeuse - Wikipédia vs. *The Ten Largest* Nº 10



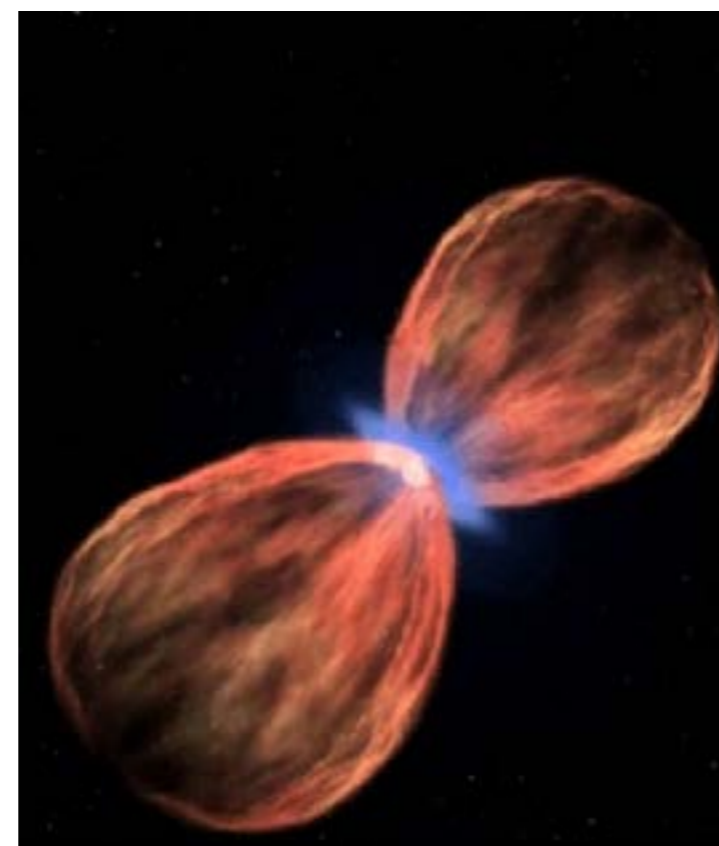
Dois buracos negros a colidir vs. *The Ten Largest Nº 6*Galáxias espirais NGC 4567 e 4568 vs. *The Ten Largest Nº 7*Galáxias espirais NGC 4567 e 4568 vs. *The Ten Largest Nº 7*

PINTURAS QUE SUGEREM TEORIAS DA FÍSICA

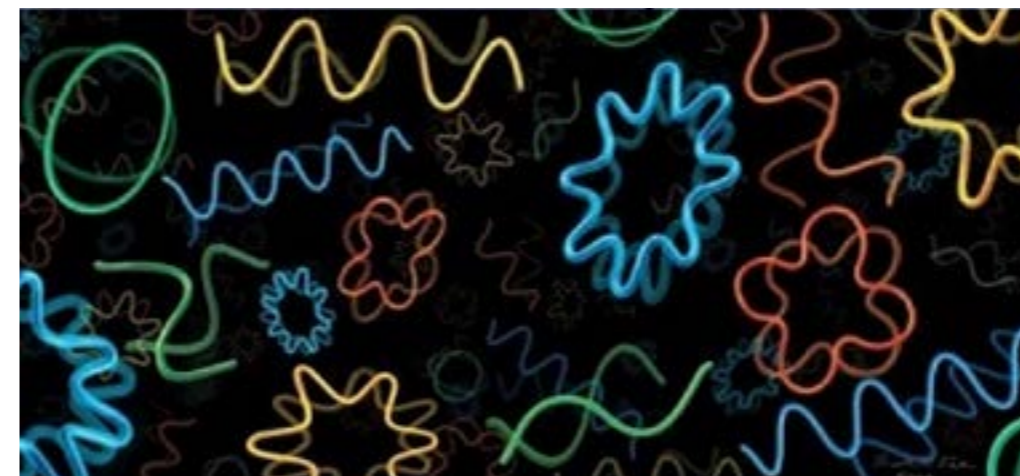
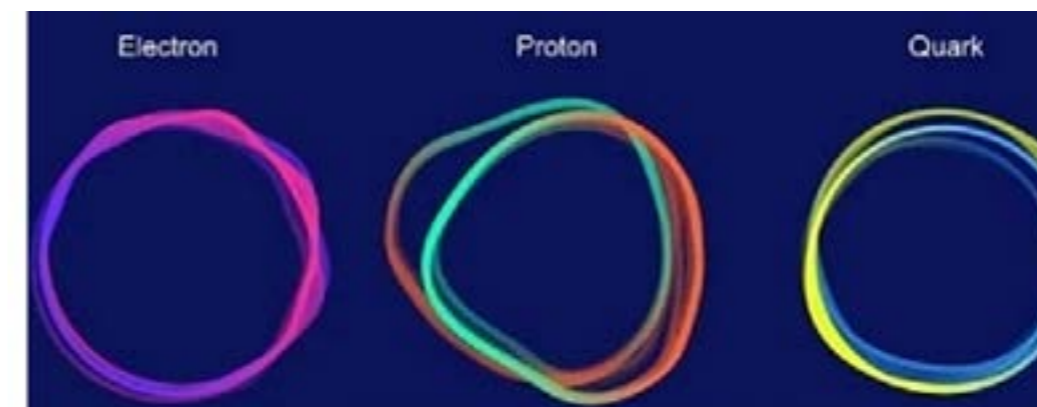
Gosto de pensar que é uma probabilidade muito, muito pequena ser apenas uma coincidência haver pelo menos dez semelhanças entre

uma coleção de dez pinturas e imagens astronômicas ultramodernas. Assim, se podemos aceitar que Hilma af Klint tinha pinturas visionárias sobre o cosmos, vejamos algumas outras reflexões possíveis nas teorias da física:

E para todos os que acreditam na teoria de Jung, é bom saber que Aldous Huxley também escreveu no seu livro *Portas da Percepção* sobre o inconsciente coletivo. Assim, penso que é uma bela “coincidência”



Supernova vs. *Os Dez Maiores Nº 7*. Além disso, *Os Dez Maiores Nº 3* (imagem abaixo, pelas semelhanças com a cultura neolítica Cucuteni) pode ser vista como uma abstração de *A Noite Estrelada*, de Vincent van Gogh



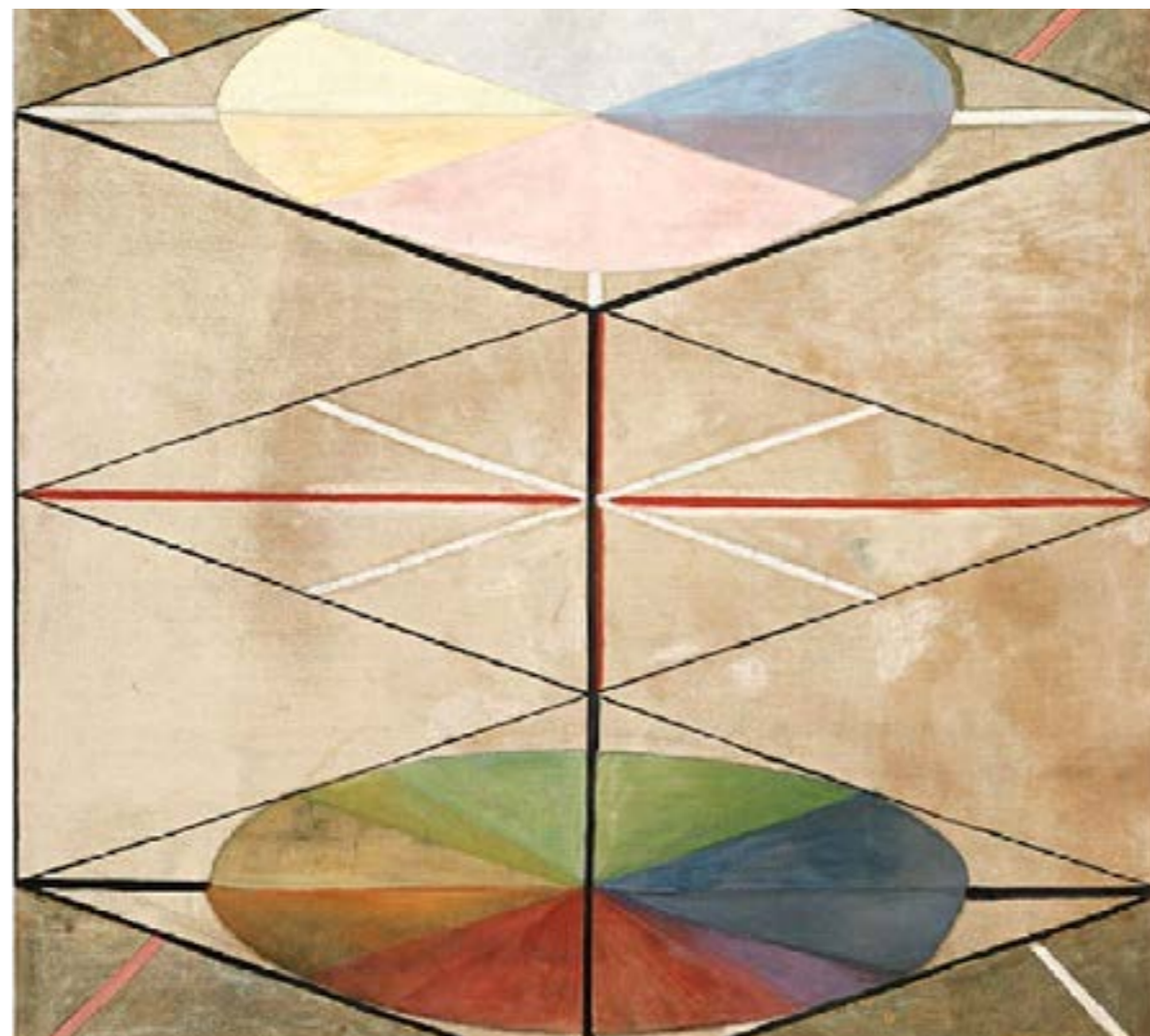
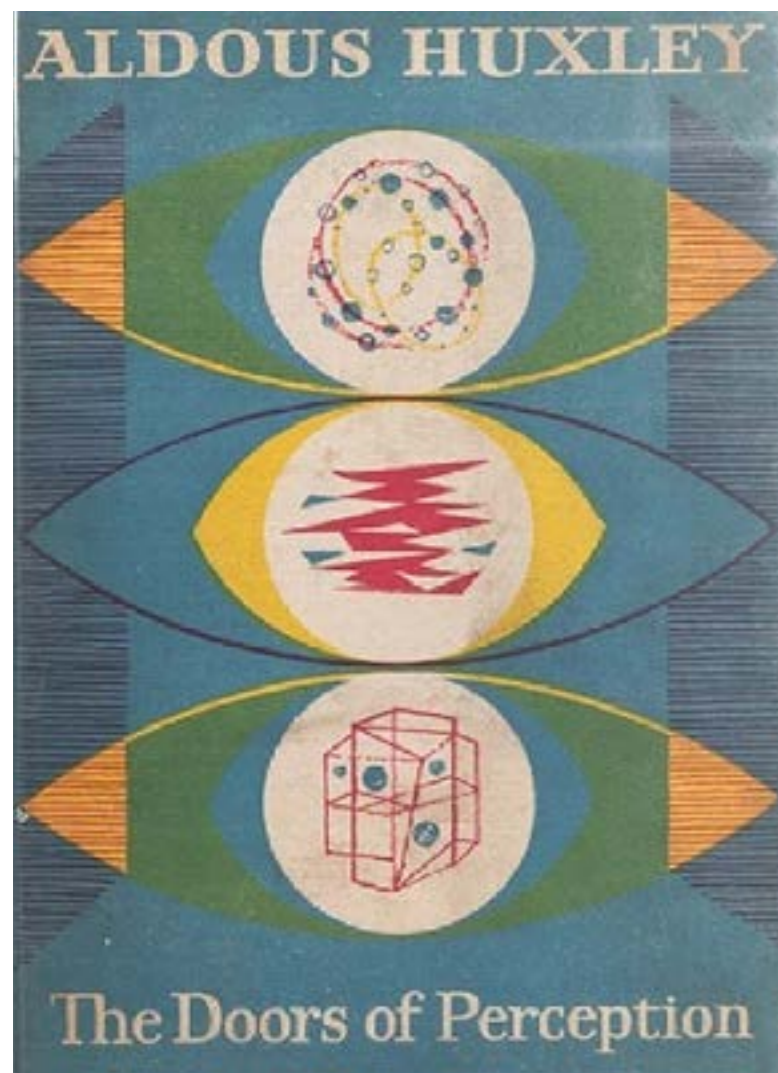
Duas imagens encontradas por pesquisa baseada em “Teoria das Cordas” vs. *The Ten Largest Nº 8*



O princípio “onda-partícula” de Louis de Broglie vs. *The Dove Nº 4 or 5*



A coexistência da matéria normal e da hipotética “matéria escura” é assegurada pela extradimensão do tesseract (*O Cisne nº 24* de Hilma af Klint)



A capa de *The Doors of Perception* vs. *The Swan 23* de Hilma af Klint

as semelhanças entre o hipercubo (tesseract) pintado por Hilma af Klint e a capa de *Doors of Perception*, primeira edição, publicada em 1954.

OS SÍMBOLOS DE AF KLINT TAMBÉM TÊM RAÍZES NO NEOLÍTICO

O livro *Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos, and the Realm of the Gods*, escrito pelos arqueólogos sul-africanos David Lewis-Williams e David Pearce, foi publicado primeiramente pela Thames & Hudson em 2005. Está bem documentado que Hilma af Klint frequentemente pintava durante sessões espíritas ou estados de transe, na verdade, estados alterados de consciência alcançados por meio de meditação profunda e imaginação ativa. A hipótese proposta por Lewis-Williams e Pearce sugere que os humanos possuem universalmente a capacidade de entrar em estados alterados de consciência, durante os quais experienciam fenômenos entópticos. Segundo os autores, esses fenômenos ocorrem como parte de um processo de três fases que culmina em experiências visionárias.

O que Hilma af Klint alcançou através do seu processo artístico pode de fato ser descrito como uma experiência visionária.

Agora, vamos explorar as impressionantes semelhanças entre a arte de Hilma af Klint e a cultura neolítica Cucuteni.

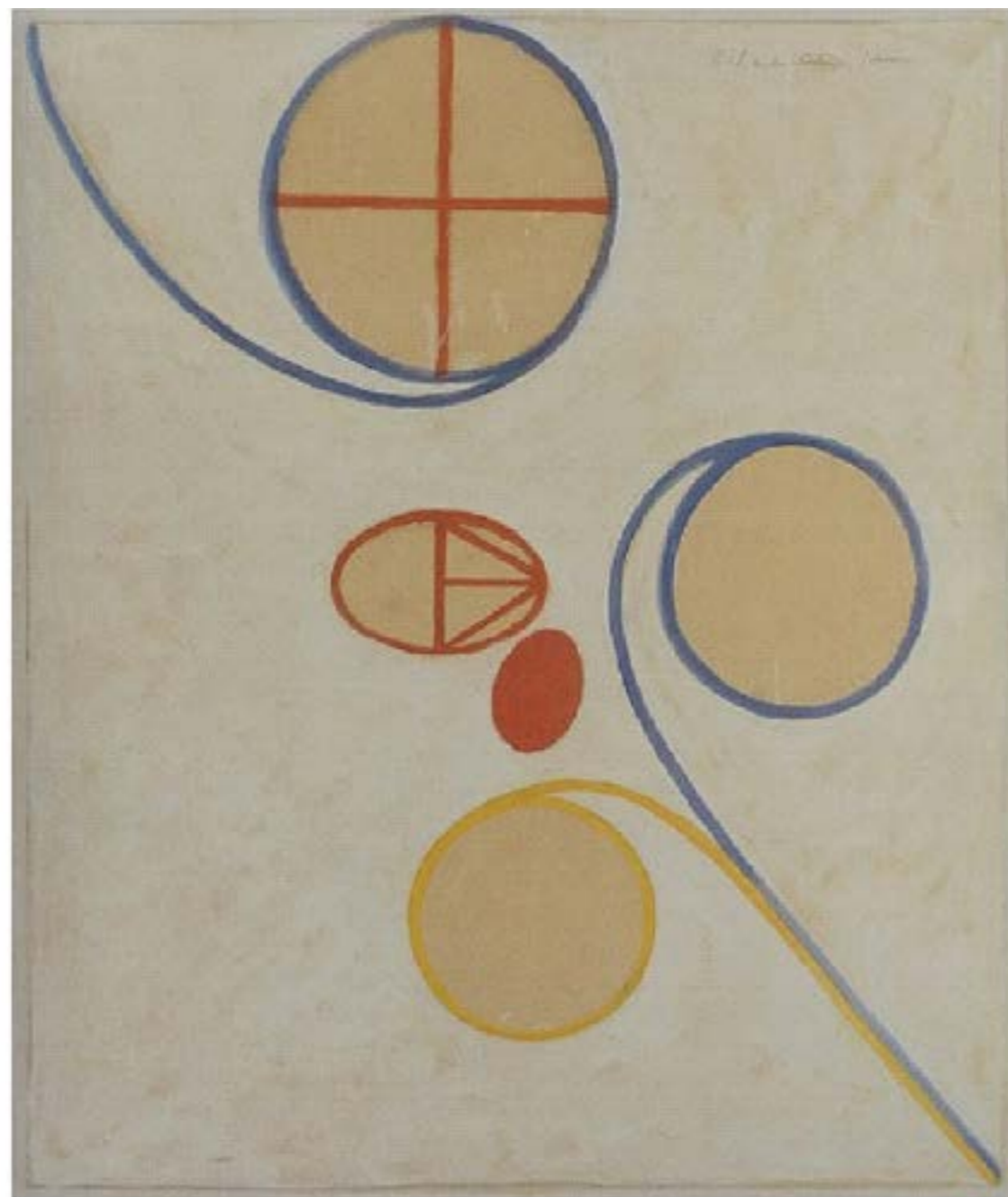
O capítulo “O Símbolo do Círculo” de Aniela Jaffé (Jung, 1964, p. 240) centra-se no arquétipo associado à mandala, particularmente o símbolo de um círculo dividido em quatro por uma cruz. Como explica Jung: “Um dos seus símbolos centrais era a quadratura *circuli* (a quadratura do círculo), que não é mais do que a verdadeira mandala” (Jung, 1964, p. 246).

Esse poderoso símbolo é destacado nas obras de Hilma af Klint e encontra-se também na cultura neolítica Cucuteni, salientando o seu significado universal e arquetípico.

As semelhanças com a cultura neolítica Cucuteni ajudam-nos a rejeitar possíveis explicações dos óvnis. Tal como Hilma af Klint disse que era guiada por “espíritos elevados”, talvez

haja pessoas que pensem que esses “espíritos elevados” eram alienígenas que se ligaram a Af Klint através de uma espécie de astrotelepatia baseada no seu extraordinário poder espiritual.

E há mais um argumento de que só a teoria de Jung pode explicar a conquista de Hilma af Klint. Não fui o primeiro a perceber que existem ligações profundas entre Af Klint e Carl Jung. Em 2019, o Arquivo de Investigação em Simbolismo Arquetípico - ARAS publicou o artigo “Iluminando paralelos na vida e na arte de Hilma af Klint e C. G. Jung”, de Bettina Kaufmann e Kathrin Schaeppi. Por exemplo, neste artigo, os autores escrevem que em *The Ten Largest, Nº 6 Adulthood*, 1907, vemos indícios de cartografia, pois Af Klint era filha do comodoro naval Victor af Klint e o seu avô - o almirante Gustaf af Klint - fez cartas de navegação. Concordo plenamente que *Os Dez Maiores Nº 6* reflete cartografia, mas, como já mostrei, trata-se de cartografia no Cosmos, não na Terra.



*Grupo V, Nº 2. Série WUS.
Estrela de sete pontas, de Af Klint*



Círculos divididos por uma cruz em Cucuteni.

Se olharmos novamente para a imagem sobre ondas gravitacionais em torno de dois buracos negros em Cosmos vs. *The Ten Largest Nº 6*, de Af Klint, vamos encontrar a dupla espiral também na cerâmica neolítica



Espiral dupla em Cucuteni



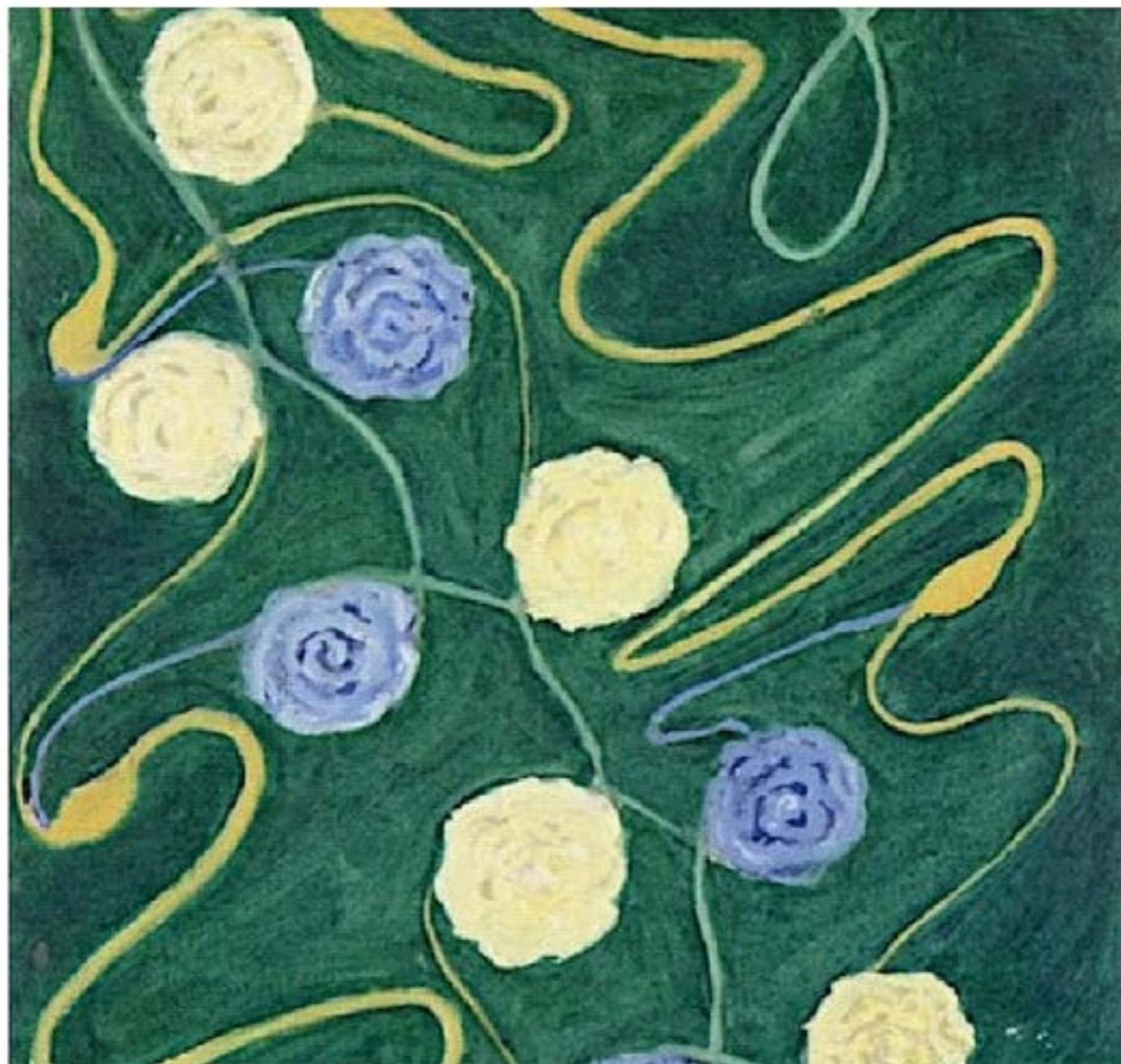
Yin-Yang em Cucuteni (muito antes do Taoísmo)



Os Dez Maiores nº 3
(multi-espirais), de Af Klint



Multi-espirais de Cucuteni

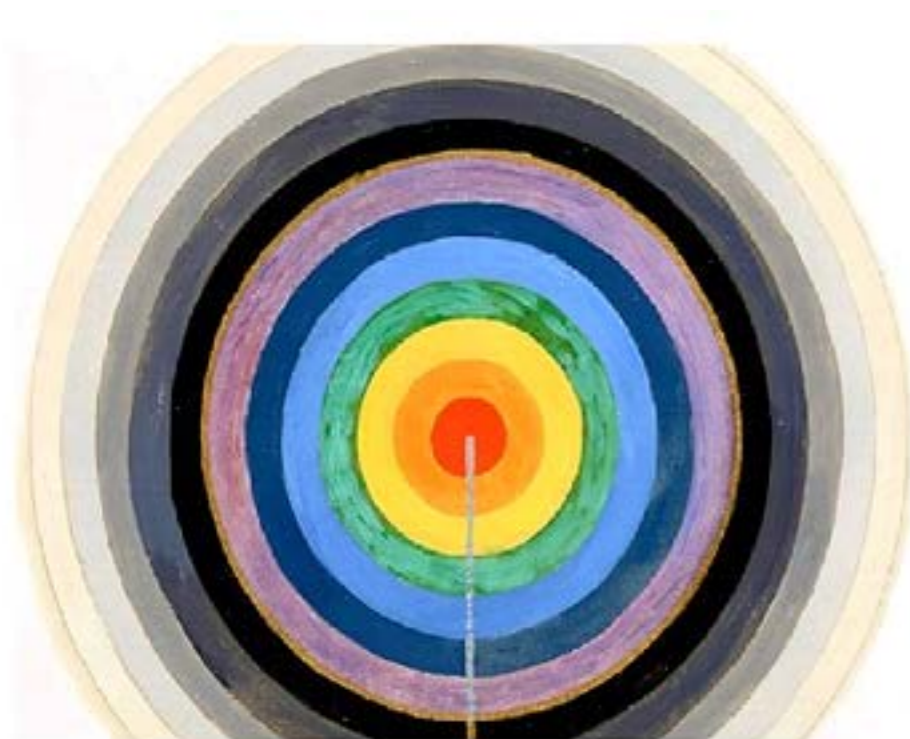


Linhas ondulatórias
no *Caos Primordial*,
de Hilma af Klint



Linhas ondulatórias em Cucuteni





Concêntrico em *Ponto de partida* em Hilma af Klint vs. concêntrico em Cucuteni



Cruz em forma de gancho em *Swan 7* em Af Klint vs. cruces em forma de gancho em Cucuteni, muito antes do Jainismo (pena que o símbolo tenha sido confiscado pelo puro mal no século passado)



Símbolo ômega nos *Dez Maiores* Nº 6, Nº 7 e Nº 8 de Af Klint vs. símbolo ômega em Cucuteni- <https://voloshin.md/en/cucuteni-trypillia/>



O símbolo do infinito em *The Ten Largest* Nº 10 de Af Klint



Padrões de infinito emCucuteni (uma vez que no Neolítico não era conhecido o símbolo “8” para infinito)



SINCRONICIDADE OU NÃO?

Há mais um aspecto que não tenho certeza se se enquadra neste ensaio, mas que os especialistas junguianos podem investigar. A citação que se segue é sobre a sincronicidade como fenômeno observado pelo Dr. Jung

“Pode dizer-se que ‘coincidências significativas’ semelhantes ocorrem quando há uma necessidade vital de um indivíduo saber sobre, digamos, a morte de um parente ou alguma posse perdida. Em muitos casos, tal informação foi revelada através da percepção extra-sensorial. Isto parece sugerir que fenômenos aleatórios anormais podem ocorrer quando uma necessidade ou desejo vital é despertado” (Jung, 1964, p. 306).

Por outro lado, qual seria o significado da coleção *Os Dez Maiores* de Hilma af Klint? Qual seria a mensagem do seu esforço espiritual? Vemos que existem algumas referências a supernovas na sua arte. Os artigos sobre as suas exposições referem

que, surpreendentemente, muitos visitantes ficaram entusiasmados depois de verem as suas pinturas vibrantes e coloridas. Assim, talvez valha a pena explorar a possibilidade de uma futura supernova impactar a humanidade.

“SERIAM NECESSÁRIOS MAIS 50 ANOS PARA DECIFRAR”

Existem várias fontes sobre a vida extraordinária do pintor sueco, por exemplo, *Hilma af Klint: Uma biografia de Julia Voss*.

Em pouco tempo, o artista sueco era também médium e místico, cujas pinturas são consideradas uma das primeiras grandes obras abstratas da história da arte ocidental.

Pertencia a um grupo chamado “As Cinco”, composto de um círculo de mulheres inspiradas pela Teosofia, que partilhavam a crença na importância de tentar contactar os chamados “Grandes Mestres” (“*Höga Mästare*”), geralmente através de sessões espíritas.

É geralmente aceito que as suas pinturas, que por vezes se assemelham

a diagramas, eram uma representação visual de ideias espirituais complexas.

Em 1908, ela conheceu Rudolf Steiner, o fundador da Sociedade Antroposófica. Durante o encontro, em Estocolmo, Steiner afirmou que os contemporâneos de Klint não seriam capazes de aceitar e compreender as suas pinturas, e seriam necessários mais 50 anos para decifrá-las.

A primeira grande exposição de Hilma af Klint num museu ocorreu apenas em 1986, no Museu de Arte do Condado de Los Angeles, mais de 40 anos após a sua morte. Espero realmente que estejamos agora no bom caminho para a sua mensagem principal. Sente o mesmo?

*As fotos de Af Klint neste ensaio são cortesia da Fundação Hilma af Klint, <https://hilmaafklint.se/>

REFERÊNCIAS

Bettina Kaufmann, Kathrin Schaeppi. *Illuminating Parallels in the Life and Art of Hilma af Klint and C. G. Jung*, published by The Archive for Research in Archetypal Symbolism - ARAS, 2019. <https://aras.org/sites/default/files/docs/000134SchaeppiKaufmann.pdf>

Carl G. Jung, M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. *Man and His Symbols*, published by Anchor Press, Doubleday, 1964 (and reprinted).

David Lewis-Williams and David Pearce. *Inside the Neolithic mind: consciousness, cosmos and the realm of the gods*, published by Thames & Hudson in 2005 (and reprinted).

CRISTIAN HORGOS

Atualmente mora na Romênia. Depois de se formar em matemática e TI, ele lecionou matemática-TI por dez anos. Trabalha para uma empresa de TI. Alguns de seus outros artigos publicados são: “Equação matemática, escondida no Tríptico de Brâncusi de Târgu-Jiu”.

https://www.romaniajournal.ro/society-people/mathematical-equation-hidden-in-brancusis-triptych-from-targu-jiu/#google_vignette

“Números de Fibonacci na cultura Cucuteni”. <https://www.historyfiles.co.uk/FeaturesEurope/BarbarianCultures03.htm#:~:text=However%20%20Fibonacci%20numbers%20can%20apparently,the%20disappearance%20of%20the%20Cucuteni.>



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std