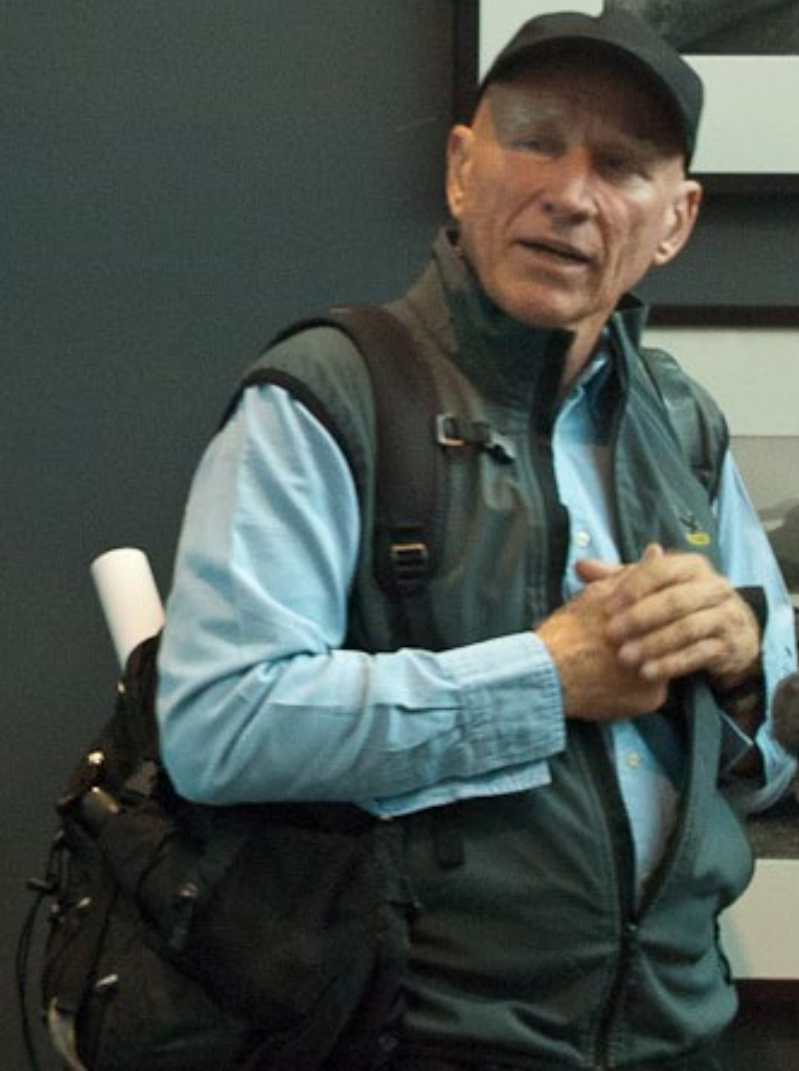


ARTE & CRÍTICA

ANO XXIII - Nº74 - JUNHO 2025





ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Alessandra Simões Paiva

Revista Arte&Critica

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 Bashirotto [UDESC]

Coordenação

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

Design revista e página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXIII – nº74 – junho 2025

Imagem da capa: **Atílio Avancini, fotografia de Sebastião Salgado, 2013.**

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

Caros leitores

Nossa edição 74 expressa o movimento da Arte na reflexão e crítica diante das dificuldades que o mundo vem atravessando com a questão das crises climáticas e os impactos ambientais. *Arte & Crítica* traz o artigo de Maria Amélia Bulhões, que não é apenas o relato de uma exposição que aconteceu tendo por mote uma das mais terríveis catástrofes climáticas dos tempos atuais no Brasil, que ocorreu no ano de 2024, no Rio Grande do Sul.

A mostra, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, articulou uma ampla documentação da enchente com trabalhos artísticos recentes e obras do seu acervo, e foi também documentada em um primoroso catálogo de 252 páginas, verdadeiro documento histórico de um grande trauma climático.

Nesta defesa de Arte, Natureza e Meio Ambiente, 54 artistas de vários países se unem na exposição *Húmus*, com a curadoria de Ana Carolina Railston, Hugo Fortes e Sandra Rey, no Espaço das Artes da Universidade de São Paulo. Através da pintura, escultura, instalação, vídeo e performance, apresentam “a arte como possibilidade de transformar ameaças ao mundo natural em processos criativos inovadores e de brotamento de ideais”.

Os leitores também vão se deparar com “A *Amazônia vermelha*” de Éder Oliveira, artigo de Gil Vieira da Costa que faz uma análise sensível sobre a produção recente do artista. Como analisa o autor: “Distante dos signos estereotipados e convenientes ao mercado multiculturalista, Éder Oliveira ajuda a construir a

imagem de uma Amazônia problemática e inserida em um processo histórico”.

Na coluna Internacional, *Arte & Crítica* traz o artigo de Guadalupe Casasnovas relatando os desafios, transformações e perspectivas da escultura dominicana contemporânea. E Astrid Façanha traz um artigo curioso sobre o Louvre que apresenta a exposição *Louvre Couture...* aliando arte e moda, que se estende até 24 de agosto de 2025.

Em continuidade à edição 73, a crítica Annateresa Fabris – com pesquisas, estudos e reflexões que são referência para o estudo da arte – traz a parte 2 do artigo *Anita Malfatti: vítima de quem?* A imagem da artista sensível, da mulher frágil é colocada em xeque pela correspondência com Mário de Andrade.

Também em continuidade à edição 73, o crítico Walter Miranda apresenta a segunda parte do minucioso estudo *Mulheres nas artes plásticas através dos tempos*. O autor aborda as artistas atuantes no ramo das artes plásticas durante a Idade Média.

Fabiana Iolanda do Nascimento escreve sobre *Curadoria de arte feminista e feminismo decolonial* observando o pensamento de Françoise Vergès e Lélia Gonzalez. A crítica Francela Carrera apresenta *Em diferentes poéticas visuais*, Renata Freitas reflete sobre a representatividade da mulher, ensaio em que analisa a pesquisa e trajetória da artista em uma reflexão crítica sobre a construção social da imagem da mulher.

Por que Paulo Nazareth está entre os grandes artistas do século 21? Este é o questionamento de Alessandra Simões Paiva que os leitores vão acompanhar e responder. A crítica observa a trajetória pioneira de Nazareth em sua trajetória pioneira na arte decolonial brasileira e sua crítica ao sistema elitista das artes.

Zuzana Trepková Paternostro, no artigo *O inacessível popular...*, parte da megaexposição “*Andy Warhol: Pop Art!*”, que está sendo apresentada até 31 de agosto no Museu de Arte Brasileira da FAAP (rua Alagoas 903, Higienópolis), em São Paulo, para propor aos leitores a reflexão sobre a trajetória do artista e suas raízes eslovacas. Destaca: “A sua capacidade de transformar ícones inatingíveis em arte acessível ao público representa o cerne da *Pop Art*, ressignificando o consumo e a imagem no século XX”.

No artigo *Mário Pedrosa e a criação de uma rede afetiva de trabalho*, Ana Cecília Soares traz a importância do trabalho do crítico de arte, jornalista e ativista político, especialmente na direção do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (Cisac), organismo fundado em 1971 constituído por intelectuais da América Latina, Europa e Estados Unidos.

Henrique Menezes traz para os leitores a sua análise sobre a 14ª Bienal do Mercosul, realizada em 2025, intitulada “Estalo” com a curadoria de Raphael Fonseca. A exposição, de 7 de março a 1º de junho de 2025, segundo Menezes, “traz uma reflexão sobre rupturas e metamorfoses abruptas que condicionam – ou atuam como

estopim dos – comportamentos, ativando proposições que de alguma forma revelam-se transformadoras”.

Lilian Monteiro França, no artigo *Arte generativa – a construção de uma estética algorítmica* esclarece sobre a arte generativa, que tem as suas raízes nas décadas de 1950-1960 do século XX. Explica sobre o uso de um sistema autônomo não humano, capaz de interferir na tomada de decisão de uma produção artística, desafiando teórica e filosoficamente as noções de arte e autoria.

Caboclos Símbolos: a emancipação cívico-político-cultural do Brasil na Bahia e suas iconografias é o livro que o autor e crítico de arte da ABCA, Cláudio Rafael Almeida de Souza, lançou, no ano passado, pela Editora Caramurê. Ele escreve sobre a edição que reúne textos de sua autoria e repentes, sonetos e poemas de figuras célebres do primeiro quartil do século XX, inclusive ex-combatentes, compilados em forma de artigo por Manuel Querino. Vale conferir.

Arte & Crítica traz, no artigo de Elza Ajzenberg, uma homenagem singela para Renina Katz (Rio de Janeiro, dezembro de 1925 – São Paulo, 21 de janeiro de 2025). “Ela deixa seu legado como gravurista, desenhista, ilustradora, aquarelista e professora da Faculdade de Arquitetura da USP. Faz parte da galeria das grandes gravuristas brasileiras, ao lado de Fayga Ostrower, Maria Bonomi, entre tantas outras artistas.”

Arte & Crítica encerra a edição 74 com o texto *Nas fotografias de Sebastião Salgado, o mundo na contraluz*. O professor e fotógrafo Atílio Avancini narra o universo poético do artista capixaba e destaca o seu legado na arte da fotografia, na luta para salvar as florestas e documentar os seres do planeta. Um desafio luminoso em preto e branco. Na contraluz do viver...

Leila Kiyomura
Lisbeth Rebollo Gonçalves
Sandra Makowiecky

Coordenação Editorial

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

- 10 **ESCULTURA DOMINICANA CONTEMPORÁNEA: RETOS, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS**
GUADALUPE CASANOVAS
- 28 **O LOUVRE RENDE-SE À MODA: UM CASAMENTO ENTRE O ETERNO E O EFÊMERO**
ASTRID FAÇANHA

ARTIGOS

- 40 **PARTE II ANITA Malfatti: VÍTIMA DE QUEM?**
ANNATERESA FABRIS
- 60 **POR QUE PAULO NAZARETH ESTÁ ENTRE OS GRANDES ARTISTAS DO SÉCULO 21?**
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
- 74 **O INACESSÍVEL POPULAR... E A TRAJETÓRIA DE ANDY WARHOL**
ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

- 84 **CURADORIA DE ARTE FEMINISTA E FEMINISMO DECOLONIAL: DIÁLOGOS COM FRANÇOISE VERGÈS E LÉLIA GONZALEZ**
FABIANA IOLANDA DO NASCIMENTO

- 96 **ARTE GENERATIVA – A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA ALGORÍTMICA**
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

- 114 **EM DIFERENTES POÉTICAS VISUAIS, RENATA FREITAS REFLETE SOBRE A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER**
FRANCELA CARRERA

SUMÁRIO

- 124 **MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS - IDADE MÉDIA (PARTE 2/3)**
WALTER MIRANDA

- 138 **A AMAZÔNIA VERMELHA DE ÉDER OLIVEIRA**
GIL VIEIRA DA COSTA

- 150 **MÁRIO PEDROSA E A CRIAÇÃO DE UMA REDE AFETIVA DE TRABALHO**
ANA CECÍLIA SOARES

OPINIÃO

- 162 **14ª BIENAL DO MERCOSUL: IDENTIDADES DE UM ESPETÁCULO FUGAZ**
HENRIQUE MENEZES

LIVROS

- 172 **CABOCLOS SÍMBOLOS: A EMANCIPAÇÃO CÍVICO-POLÍTICO-CULTURAL DO BRASIL NA BAHIA E SUAS ICONOGRAFIAS**
CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

HOMENAGEM

- 182 **RENINA KATZ: CRIAÇÕES E EMOÇÕES**
ELZA AJZENBERG

DESTAQUE

- 188 **A INSTITUIÇÃO FAZ A NARRATIVA VISUAL DE UMA TRAGÉDIA CLIMÁTICA**
MARIA AMELIA BULHÕES

ENSAIO

- 212 **“HÚMUS”: UM MOVIMENTO INTERNACIONAL SOBRE ARTE E NATUREZA**
ANA CAROLINA RALSTON
HUGO FORTES
SANDRA REY

ESPECIAL

- 234 **NAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO, O MUNDO NA CONTRALUZ**
ATÍLIO AVANCINI



INTERNACIONAL

ESCULTURA DOMINICANA CONTEMPORÁNEA: RETOS, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS

GUADALUPE CASANOVAS

AICA/REPUBLICA DOMINICANA

RESUMEN: La escultura dominicana contemporánea enfrenta múltiples desafíos, como los altos costos de materiales, la falta de interés de coleccionistas y galeristas, y un currículo académico desactualizado en instituciones como la Escuela Nacional de Artes Visuales y la Universidad Autónoma de Santo Domingo. La producción escultórica requiere más tiempo, espacio y recursos que la pintura, lo que limita su presencia en certámenes como la 29 Biental Nacional de Artes Visuales (2021) con el 6% de las obras seleccionadas. En la 30 Biental (2023), sin embargo, un 22% de las obras seleccionadas fueron esculturas, con un incremento considerable. Precisamente en la última bienal, es notoria una evolución de la escultura hacia medios mixtos e instalaciones, difuminando las fronteras tradicionales del arte. Históricamente, figuras como Abelardo Rodríguez Urdaneta, Celeste Woss y Gil, y Antonio Prats Ventós marcaron el desarrollo de la escultura dominicana,

especialmente tras la influencia de artistas europeos en 1939. Durante la Era de Trujillo, la escultura se integró a la arquitectura pública, pero esta práctica disminuyó tras 1961. En las décadas de 1970-2000, escultores como Domingo Liz, Gaspar Mario Cruz y Soucy de Pellerano innovaron, mientras que artistas contemporáneos como Juan Trinidad y Raúl Morilla exploran nuevas formas expresivas. En el espacio urbano, obras como el Bulevar de la 27 de Febrero muestran deterioro, pero piezas como Centinela de Morilla destacan por su integración al paisaje. El Museo Bellapart y su Premio de Arte Juan José Bellapart impulsan la escultura dominicana, promoviendo su visibilidad y desarrollo en un contexto de adversidades.

PALABRAS CLAVE: Escultura dominicana, Arte contemporáneo, Formación académica, Espacio urbano, Bienales nacionales de artes visuales, Museo Bellapart, Premio Juan José Bellapart



Fig. Bellapart 1: La colección del Museo Bellapart incluye a más de un centenar de piezas escultóricas extraordinarias realizadas en diversos materiales, entre ellos piedras, maderas y metales, que con creatividad, gubias y mazos se han transformado en admirables piezas de arte, bajo las diestras manos de los escultores dominicanos, que conforman un selecto grupo dentro del quehacer plástico de República Dominicana.

Mucho se ha escrito y debatido sobre la escultura dominicana actual, sus dificultades y sus carencias. El tema es siempre abierto a encendidos debates y cuestionamientos. ¿Falta de calidad de ejecución, de originalidad? ¿Falta de interés de los coleccionistas, de los galeristas, de los críticos? ¿Falta de interés de los artistas debido al costo de materiales y tiempo invertido en su ejecución? ¿Dificultad y elevado costo de traslado para participar en eventos internacionales?

¿Tendrá la culpa el desfasado curriculum de la Escuela de Artes Visuales o de la Universidad Autónoma de Santo Domingo? ¿La enseñanza tradicional es suficiente para desarrollar escultores dominicanos?

Un galerista importante manifestó la “poca salida” de las esculturas. Otro se refirió a la falta de espacio en

los nuevos hogares contemporáneos, alegando que no se puede exhibir una escultura en espacios reducidos y que generalmente requieren de soportes específicos. Otro galerista se refirió a la falta de espacio de almacenaje en sus negocios.

Ok Un escultor amigo acusó a los críticos, curadores e historiadores de arte por su falta de interés en visitar sus talleres.

Lo cierto es que es más fácil exhibir una obra bidimensional que tridimensional. Para hacer una escultura se necesita de más tiempo y los materiales y equipo, ya sea madera, piedra, acero, etc. de buena calidad, son más costosos. Las nuevas y novedosas tecnologías requieren de colaboraciones con técnicos especializados. También se requiere de más espacio para ejecutarlas y mucho más para almacenarlas de forma adecuada.

Danilo de los Santos (1943 - 2018), en el texto “La escultura dominicana tiene su historia” del catálogo de la exposición Vanguardia escultórica en la Colección Bellapart (2013) expresa:

“Frente a la difícil creación de la escultura, el arte pictórico resulta más fácil, más aceptable por el público en general y menos vulnerado por la crítica que enjuicia la inexistencia de la escultura en certámenes de arte o su pobre presencia. El juicio crítico posterga la creación escultórica a un segundo plano.”

¿Se puede decir que la escultura no ha desaparecido sino que se ha transformado, ha evolucionado hacia medios mixtos, como la esculto pintura o esculto instalación? ¿Se puede decir que no hay necesidad de definir categorías ya que las fronteras entre ellas se han borrado y no importa el medio sino los resultados?

Según artistas que compartieron con Domingo Liz (1931-2013), Antonio Prats Ventós (1925-1999) y Gaspar Mario Cruz (1929-2006), estrellas de la escultura dominicana, ellos también sintieron la necesidad económica de realizar obras bidimensionales y/o ejercer el magisterio para aumentar sus ingresos y lograr cierta estabilidad que no se logra exclusivamente con la venta de esculturas.

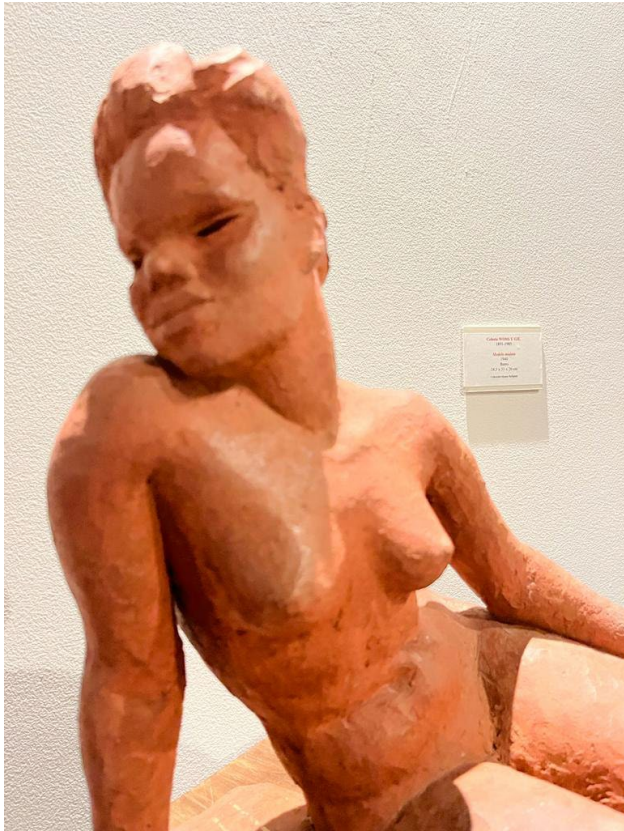


Fig. Bellapart 2: “Modelo” (1940), obra en barro de Celeste Woss y Gil (1891-1985), primera mujer artista dominicana reconocida. Incursiona también en la escultura y la enseña a sus alumnos desde su academia privada y también al formar parte del cuerpo de profesores de la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes.

DESARROLLO DE LA ESCULTURA DOMINICANA

No es una sorpresa para nadie que en la 29 Biental Nacional de Artes Visuales (2021) solamente se seleccionaron 16 esculturas, o sea menos de un 6% del total de obras aceptadas por el jurado; tendencia que se ha mantenido más o menos en las últimas versiones, con respecto a las versiones 27 y 28, que fueron de un 1.23% y 8.68% respectivamente.

Unos pocos concursos, exposiciones y actividades se han relacionado directamente con la escultura. Generalmente se incluyen como complemento a exposiciones bidimensionales o se mezclan con instalaciones. Recientemente en el caso de Juan Mayí y su exposición antológica *Causas*, presentada en el Museo de Arte Moderno, se incluyeron esculturas e instalaciones junto a sus obras pictóricas.



Fig. Bellapart 3 y 4: Con la llegada al país en 1939, de artistas refugiados europeos, la escultura dominicana sufrió una transformación notable y se definieron sus cimientos. Manolo Pascual (1902-1983), primer director de la recién formada Escuela Nacional de Bellas Artes, encabezó este grupo de escultores extranjeros. En las imágenes, “Pez” (Ci 1965), “Cabeza” (1960) y “Rinoceronte” (1959), se evidencia la fuerza expresiva de Manolo Pascual, el uso del reciclaje y una inteligente combinación de materiales.

En la mayoría de las exposiciones y concursos (académicos y profesionales) celebrados en República Dominicana, desde principios del siglo XX, se incluyeron esculturas tradicionales (arcilla, vaciados en yeso, cemento o bronce y pocas tallas en madera y piedra). Se destacó, por encima de todos, Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870 - 1933), maestro modelador tradicional, fotógrafo y pintor.

Celeste Woss y Gil (1891-1985), primera mujer artista reconocida, incursiona también en la escultura y la enseña a sus alumnos desde su academia privada y también al formar parte del cuerpo de profesores de la recién creada Escuela Nacional de Bellas Artes.

Con la llegada al país en 1939, de artistas refugiados europeos, la escultura dominicana sufrió una transformación notable y se definieron sus cimientos. Manolo Pascual (1902-1983) encabezó este grupo de escultores extranjeros, los cuáles, desde la academia y múltiples exposiciones, influenciaron a un nutrido grupo de destacados escultores.

Un inmigrante español adolescente (16 años), Antonio Prats Ventós (1925-1999), estudiante de Manolo Pascual, del tallador Pascual Palacios y de Francisco Dorado, se dedicaría casi por completo al oficio de escultor, desarrollando toda su exitosa carrera en la República Dominicana. Su influencia por más de 30 años es notable, y muchos de sus estudiantes son maestros de la escultura de hoy y es una referencia fundamental de la escultura dominicana.

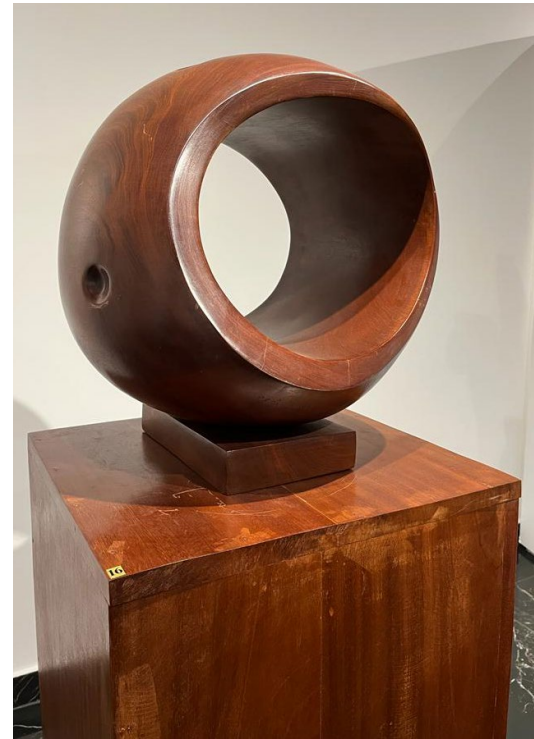


Fig. Bellapart 5 y 6: Un inmigrante español adolescente (16 años), Antonio Prats Ventós (1925-1999), estudiante de Manolo Pascual, del tallador Pascual Palacios y de Francisco Dorado, se dedicó casi por completo al oficio de escultor, desarrollando toda su exitosa carrera en la República Dominicana. Su influencia por más de 30 años es notable, y muchos de sus estudiantes son maestros de la escultura de hoy y es una referencia fundamental de la escultura dominicana. El Museo Bellapart tiene una valiosa colección de sus obras, en las imágenes vemos el relieve “Alegoría” y la escultura en madera, “De la Serie Luna”.



Fig. Centinela 7, 8 y 9 (pags anteriores): A inicios de enero 2024 Raúl Morilla presentó una obra de arte público con el sugestivo nombre de “Centinela”, en la entrada norte de la ciudad de La Vega Real en la región del Cibao. Una convocatoria del Ayuntamiento de La Vega y su alcalde Kelvin Cruz, limitada a empresas regionales de arte, diseño y construcción, para crear una plaza (la Plaza de los Presidentes Veganos) y un hito para la entrada norte de la ciudad de La Vega, en la Ave. Pedro A. Rivera, visible desde la Autopista Duarte.

Inspirado en la flor del flamboyán y sus tonos rojizos (árbol emblemático de la ciudad), y una ligera sugerencia a una columna griega, el arquitecto y artista visual diseñó “Centinela”, una esbelta y sinuosa escultura humanoide monumental roja de 20 metros de altura, sobre una base de concreto de 4 metros, para un total de 24 metros y una plaza y jardinería libre, suelta de diferentes tonos verdes y colores, de líneas sinuosas y una cortina de agua lateral. El Centinela, un ser altivo y seguro, sostiene en alto un ramo de olivo de manera triunfante y glorioso que protege la Olímpica Ciudad de La Vega.

El exterior de Centinela es esmaltado con pintura de uretano, resistente y duradera que a su vez refleja la luz, evocando los tonos rojizos de las flores del flamboyán. El diseño de la plaza nos lleva visualmente hacia la escultura y nos invita a recorrerla. La plaza y escultura se encuentran estratégicamente iluminadas para su disfrute nocturno al igual que las refrescantes cortinas de agua que aligeran la rampa. La escultura se puede apreciar desde la curva de Burén de la Autopista Duarte, logrando crear una nueva referencia para la entrada norte de la ciudad.

La Primera Exposición Nacional (1940) marcó el inicio de las celebraciones, más o menos periódicas de las bienales nacionales. En los concursos de final de año de la Escuela Nacional de Bellas Artes, colectivas y premios nacionales empezaron a surgir los escultores netamente dominicanos que marcarían el paso de la escultura dominicana a la modernidad: Luis Martínez Richiez (1928-2005), Radhamés Mejía (1925-1977), Antonio Toribio (1932), Domingo Liz (1931-2013) y Gaspar Mario Cruz (1929-2006). En su mayoría fueron tomados en consideración para la ejecución de obras escultóricas y relieves ubicados dentro y fuera de edificaciones y conjuntos urbanos de la Era de Trujillo. A la par, continuaron realizando obras comisionadas y participando en colectivas, individuales y concursos.

Por ejemplo, en 1956, Domingo Liz realizó las esculturas para la fuente de entrada de la Feria Ganadera; dos años después hace los relieves para la fachada del edificio “Academia Militar Batalla de las Carreras”. En 1959 realiza relieves para tres edificios municipales en la parte

sur del país. en 1964 obtuvo el primer lugar de escultura en el Primer Salón Esso de Santo Domingo, ganando también su participación en el Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica en la Unión Panamericana, en Washington.

En 1960 realiza la figura de cinco metros de altura para el monumento a los héroes del 2 de mayo, en Moca; cinco años después lo seleccionan para presentar su obra “Espacial” junto a otros 11 escultores en Nueva York.

En 1966 diseña el monumento a los héroes de Constanza, Maimón y Estero Hondo, realizando una figura en bronce de cinco metros de alto; en 1974 realiza la obra Zoo I para la entrada del nuevo Zoológico de Santo Domingo.

Prats Ventós también realizó múltiples relieves y esculturas, como por ejemplo las esculturas que rodeaban las fachadas del Palacio Nacional de Bellas Artes, destruidas en 1969 y sustituidas por copias escultóricas de clásicas italianas.

Fig. 10 y 11 del Bulevar 27 de febrero: Todos los que han circulado en los últimos 26 años por la Avenida 27 de febrero de la Ciudad de Santo Domingo, en el tramo comprendido entre la Ave. Abraham Lincoln y la Ave. Winston Churchill, han visto el deterioro de los obras escultóricas y del entorno del “Bulevar de la 27 de febrero” (inaugurado en el 1999). La indiferencia de todas las autoridades, sin importar sus adherencias políticas, es evidente. Todas las obras del Bulevar de la 27 de Febrero pueden (y deben) moverse a un lugar más apropiado. En las imágenes fotográficas se muestran un antes y después de la obra “Toy” del escultor Bismark Victoria, Premio Nacional de Artes Visuales 2019.

Soraya Aracena (1960), antropóloga dominicana expresó, respecto al Bulevar de la 27 de Febrero en una entrevista exclusiva para la Revista Arquitexto en 1999:

“... creemos que los propósitos para los que ha sido edificado este bulevar, no se corresponden con lo que es la realidad del área que circunda el mismo, ya que desde los orígenes del hombre, este ha tratado de procurarse espacios en donde las caminatas sean realmente agradables fuera del bullicio y del inevitable choque que producen las grandes concentraciones comerciales.”





Miguel D. Mena (1961) en su libro Poética de Santo Domingo de (2022) observa que “Sólo durante el trujillato hubo una constante de la arquitectura de incluir obras de arte dentro de sus dispositivos espaciales”...”La caída de la Era en 1961 detuvo este proceso de integración de la pintura y escultura a la obra pública. A partir de 1966, con la ascensión de Joaquín Balaguer al gobierno, se retomó la cuestión escultural, pero sacándolo de lo orgánico de las edificaciones y situándola como extra, como complemento.”

Hasta 1963 en las bienales se nota claramente el predominio de la pintura sobre la escultura, dibujo y grabado, llegando incluso a declarar desierto el primer premio, y dominando el escenario Antonio Prats Ventós, Gaspar Mario Cruz, Antonio Toribio, Domingo Liz, Luis Martínez Richiez, Julio Susana (1937), Carmen Omega Peláez, Andrés Araujo (1938), M. L. Bello y Virgilio García (1935).

Carmen Omega Peláez (1939-2005), única mujer del grupo, obtuvo relativo éxito temporal como artista emergente recibiendo una beca para continuar sus estudios en España, con especialidad en escultura y cerámica. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y fue alumna de Antonio Prats Ventós, Gaspar Mario Cruz y Domingo Liz. En 1960 recibió premio de escultura en la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes y el premio de escultura de la X Bienal de Artes Plásticas. En 1964 Premio de Escultura del Primer Concurso de Arte E. León Jimenes. Al regresar de sus estudios en España fue

profesora de la Escuela de Bellas Artes de San Juan de la Maguana.

En los años 70 retornaron las bienales nacionales de artes plásticas (suspendidas en 1963) con poca variación de sus protagonistas y con muchas controversias entre los participantes, los premiados, jurados y organizadores. Al final de la década se crearon nuevos espacios y gremios culturales. La XIV bienal (1979) se renovó y se creó un comité organizador. Surgieron algunos nuevos nombres en escultura y otros se establecieron: Ramiro Matos González (1927), Joaquín Mordán Ciprián (1950), Fernando Ureña Rib (1951-2013) y José Ramón Rotellini (1941).

En la XV Bienal (1981) aumentaron significativamente las obras escultóricas. De un 11% se pasó a un 17% con respecto a la cantidad total de obras en concurso. De nuevo recibió premio Joaquín Mordán Ciprián y el Arq. Jaime Gracia Navarro (1948).

Fig. 12 (esq.) y 13 (der.) de Domingo Liz: En 1956, Domingo Liz realizó las esculturas para la fuente de entrada de la Feria Ganadera; dos años después hace los relieves para la fachada del edificio “Academia Militar Batalla de las Carreras”. En 1959 realiza relieves para tres edificios municipales en la parte sur del país. en 1964 obtuvo el primer lugar de escultura en el Primer Salón Esso de Santo Domingo, ganando también su participación en el Primer Salón Esso de Artistas Jóvenes de Latinoamérica en la Unión Panamericana, en Washington.

En 1960 realiza la figura de cinco metros de altura para el monumento a los héroes del 2 de mayo, en Moca; cinco años después lo seleccionan para presentar su obra “Espacial” junto a otros 11 escultores en Nueva York.

En 1966 diseña el monumento a los héroes de Constanza, Maimón y Estero Hondo, realizando una figura en bronce de cinco metros de alto; en 1974 realiza la obra Zoo I para la entrada del nuevo Zoológico de Santo Domingo.



En los años 80 y 90 se destacan, junto a los mencionados anteriormente, Cristian Martínez (1939), Bonnelly (1951), Salvador Vasallo (1944-2017), Iván Tovar (1942-2020), Bismark Victoria (1952), Said Musa (1956), Freddie Cabral (1948), Virgilio Méndez (1941-2003), Ramón Osorio (1955), Carlos Despradel (1951), Geo Ripley (1950), Pedro José Vega (1934-2016), Danilo de los Santos (1944-2018), Ezequiel Taveras (1965), Benjamín Paiewonsky (1935), Enrique Martínez, Soucy de Pellerano (1928-2013), Genaro Reyes - Cayuco - (1966), Pedro Méndez (1949), Juan Trinidad (1963) y Limber Vilorio (1972). Más independientes, muchos de ellos en el exilio voluntario o regresando, se integraron al desarrollo de las artes visuales dominicanas con más o menos éxito, siempre con el estímulo de la celebración de las bienales nacionales de artes plásticas (XVI, XVII, XVIII, XIX, XX y XXI) y del Concurso de Arte Eduardo León Jimenes.

Doña Soucy de Pellerano recibe un premio especial y el premio del público en la XVII Bienal Nacional de Arte Visuales en 1990 por su conjunto escultórico Estructo-

Palanca-Maquinorum, una obra cinética espectacular nunca antes vista en la República Dominicana. Innovadora y enérgica, influenció a muchos jóvenes artistas cuando fue profesora y directora de la lamentablemente desaparecida Escuela de Artes de APEC durante la década de los años 70.

En la XXIII (2005) se seleccionaron apenas un 6% del total de esculturas, escasez que fue recompensada con una exposición homenaje a Gaspar Mario Cruz (1925 - 2006) titulada Ritos, juegos y danzas; y una programación paralela bajo el título Nuestro Tiempo, dedicado a la memoria de Porfirio Herrera, que incluía una exposición conjunta de Doña Soucy de Pellerano (1928 - 2013) y Johnny Bonnelly de esculturas e instalaciones en el Palacio Consistorial y otra de Tony Capellán en la Casa de la UNESCO titulada Mareas, además de otras colectivas y actividades.

En el contexto de la XXIV Bienal (2007) se celebró con extraordinario éxito, en los jardines del Museo de Arte Moderno y los jardines de la Plaza de la Cultura la exposición

homenaje *Soucy de Pellerano / En el Jardín Turbulento*. Además de los *Maquinotrones* de Doña Soucy, participaron 35 escultores de varias generaciones. En la edición XXVII (2013) se celebró una gran exposición homenaje a Domingo Liz: Mirada de Fuego / Esculturas de Silencio en la Galería Nacional de Bellas Artes.

Muchos artistas visuales, sobre todo los llamados de la generación de los ochenta, transitan de un medio a otro con mucha facilidad. La fuerza expresiva de las llamadas instalaciones, sustituyen a las esculturas tradicionales. Estos artistas caen seducidos ante este popular medio y a veces se le dificulta a críticos y curadores separar y/o diferenciar ambos medios de expresión en los que el espacio juega un papel predominante. Destacamos las extraordinarias obras de objetos reciclados de Doña Soucy de Pellerano, Iván Tovar, Johnny Bonnelly, Genaro Reyes (Cayuco), y Tony Capellán (1955-2017).

Juan Trinidad (1963), Ernesto Rodríguez (1964), Fermín Ceballos (1978), Raquel

Paiewonsky (1969), Jorge Pineda (1961), Miguelina Rivera (1974), Marcos Lora Read (1965), Raúl Morilla (1972), Miguel Ramírez (1966), Belkis Ramírez (1957-2019), etc. también incluyen la escultura como medio de expresión con resultados muy interesantes y merecedores de premios en las últimas celebraciones de bienales y concursos nacionales.

Se realizaron versiones únicas o muy pocas de concursos y eventos privados como por ejemplo la colectiva de escultores presentada en el XX aniversario de la Universidad Católica Madre y Maestra en 1982; el Simposio Iberoamericano de Escultura (1985) celebrado en la Galería de Arte Moderno y auspiciado por el Colegio Dominicano de Artistas Plásticos (CODAP); el desaparecido Premio Prats Ventós para escultores jóvenes en el Centro de Cultura Hispánica (Hoy Centro Culturas de España) en 1994; el Encuentro de Escultores y Ceramistas, en el Centro de Cultura de Santiago, coordinado por la artista Thelma Leonor en el 2005; el Concurso Nacional de Escultura Luichy Martínez Richiez (2012) con los auspicios de

la Embajada de Francia y España; el concurso Transforma el Cemento en Arte, auspiciado por Cementos Cibao y la Fundación Huáscar Rodríguez Herrera, Inc. (2012); la colectiva *El Madero, Tradición en la escultura dominicana*, compuesta por 32 tallas en madera de la autoría de 31 escultores dominicanos, organizada por la Unión de Escultores Dominicanos (UEDOM), celebrada en los Salones de APEC Cultural (2013); y Escultura dominicana actual, 25 artistas dominicanos en la Fundación Museo Freddie Cabral (2022).

ESCULTURA Y ESPACIO URBANO

Todos los que han circulado en los últimos 15 años por la Avenida 27 de febrero, en el tramo comprendido entre la Ave. Abraham Lincoln y la Ave. Winston Churchill ha visto el deterioro de los obras escultóricas y del entorno del “Bulevar de la 27 de febrero”, inaugurado en el 1999. La indiferencia de todas las autoridades, sin importar sus adherencias políticas, es evidente.

Todas las obras del Bulevar de la 27 de Febrero pueden (y deben) moverse a un lugar más apropiado. Las numerosas

estatuas y bustos que adornaban todas las intersecciones de las calles más importantes de Santo Domingo de la Era de Balaguer, se han movido de lugar y poco importa dónde fueron reubicadas. Nunca se identificaron con esas calles y avenidas o con las personas que las frecuentaban.

Soraya Aracena (1960), antropóloga dominicana expresó, respecto al Bulevar de la 27 de febrero en una entrevista exclusiva para la Revista Arquitexto en 1999:

“... creemos que los propósitos para los que ha sido edificado este bulevar, no se corresponden con lo que es la realidad del área que circunda el mismo, ya que desde los orígenes del hombre, este ha tratado de procurarse espacios en donde las caminatas sean realmente agradables fuera del bullicio y del inevitable choque que producen las grandes concentraciones comerciales.”

Cándido Gerón, autor de libros sobre arte y cultura dominicanos, también en 1999, expresó lo siguiente:

“Las esculturas han sido diseñadas dentro de un espacio visual totalmente

atiborrado de elementos y matas y esto no permite construir una idea acabada de sus procedimientos, situaciones ambientes y estilos dentro de una óptica de interpretaciones y espacios abiertos. Hay, obviamente, discrepancia entre la intimidad esencial de las obras y la realidad interna del Bulevar de la 27, las cuáles, en sus apariencias arquitectónicas y culturales, deberán responder a las inquietudes de los núcleos humanos.”

Unas cuántas obras y conjuntos escultóricos se muestran en los espacios públicos de acceso y áreas verdes de algunas edificaciones y espacios urbanos de Sano Domingo y Santiago, como por ejemplo las obras tridimensionales de Fernando Varela en el Polígono Central; la escultura de Fernando Botero en el Malecón Center; el conjunto escultórico de Rotellini en el Parque Mirador del Sur; las esculturas del Jardín Botánico Nacional; las esculturas que se encuentran en los vestíbulos de la línea 1 del Metro de Santo Domingo; el Jardín de Esculturas del Monumento de la Restauración, las obras de Sasha Tebó en el Jardín del Centro

León y La Quinta Dominica y las obras escultóricas del Jardín Botánico de Santiago de los Caballeros.

Algunas obras tridimensionales aparecen en la autopista de Las Américas y a la entrada de muchas ciudades y pueblos del país. La magnífica obra escultórica “Centinela” del Arq. Raúl Morilla, arquitecto y polivalente artista visual con múltiples galardones y exposiciones nacionales e internacionales, se alza imponente a la entrada norte de la Ciudad Concepción de La Vega, una pujante ciudad de la zona del Cibao.

Inspirado en la flor del flamboyán y sus tonos rojizos (árbol emblemático de la ciudad), y una ligera sugerencia a una columna griega, el arquitecto y artista visual diseñó una esbelta y sinuosa escultura humanoide monumental roja de 20 metros de altura, sobre una base de concreto de 4 metros, para un total de 24 metros y una plaza y jardinería libre, suelta de diferentes tonos verdes y colores, de líneas sinuosas y una cortina de agua lateral. El Centinela, un ser altivo y seguro, sostiene en alto un

ramo de olivo de manera triunfante y glorioso.

SALA DE ESCULTURA DEL MUSEO BELLAPART Y PREMIO DE ARTE JUAN JOSÉ BELLAPART

Hay tres colecciones fundamentales de obras escultóricas dominicanas del siglo XX: la del Museo Bellapart, la del Museo de Arte Moderno y la del Centro León. En una visita del Director del Museo Reina Sofía de Madrid, Manuel Borja-Villel, no se le pudo mostrar la importante colección de arte dominicano que se custodia en los depósitos del Museo de Arte Moderno porque aún no se ha montado, como se tenía previsto desde hace

Fig. 14 Maquinotrón de Soucy de Pellerano (1928 - 2014): En el contexto de la XXIV Biental Nacional de Artes Visuales (2007) se celebró con extraordinario éxito, en los jardines del Museo de Arte Moderno y los jardines de la Plaza de la Cultura la exposición homenaje Soucy de Pellerano / En el Jardín Turbulento. En la imagen se muestra un deteriorado Maquinotrón (1979), escultura penetrable con luces y movimiento, obra emblemática de Doña Soucy de Pellerano (1928 - 2014), temporalmente removida de su emplazamiento para una necesaria restauración, como parte de la puesta en valor de los museos de la Plaza de la Cultura y sus colecciones.



más de 7 años, en el tercer nivel del museo. Visitó el Museo Bellapart y el Centro León de Santiago, sin poder completar una visión del arte dominicano del siglo XX y XXI.

La colección del Museo Bellapart incluye a más de un centenar de piezas escultóricas extraordinarias realizadas en diversos materiales, entre ellos piedras, maderas y metales, que con creatividad, gubias y mazos se han transformado en admirables piezas de arte, bajo las diestras manos de los escultores dominicanos, que conforman un selecto grupo dentro del quehacer plástico del país.

Desde un vaciado en yeso con pátina de Luis Desangles (CI. 1900) y un modelado en arcilla de Celeste Woss y Gil (1940); hasta un mármol tallado de Hamilton Matta Encarnación del 2006, se encuentra dentro de la exhibición de inauguración de la Sala de Escultura del Museo Bellapart.

Yeso patinado, mezcla de materiales, relieves y piezas de bulto, bronce fundidos y a la cera perdida, pequeños y grandes formatos, la Sala de Escultura del Museo Bellapart

ofrece al visitante la oportunidad de disfrutar de una exquisita muestra representativa de obras de maestros de la escultura dominicana del siglo XX.

Piezas inspiradoras de materiales reciclados de Manolo Pascual; esculturas de maderas preciosas cuidadosamente pulidas de Antonio Prats Ventós (1925-1999), Gaspar Mario Cruz 1929-2006), Andrés Julio Araújo (1938), Alberto Ulloa (1950 – 2011), Radhamés Mejía (1925-1977) y José Ramón Rotellini (1941); Un exquisito bronce a la cera perdida de Guillermo Dorado William (1942); un bronce de Benjamín Paiewonsky (1935) y una cabeza en mármol de Ramón Osorio (1955) son unas cuántas piezas que conforman esta colectiva y muestran la vitalidad, la maestría de la escultura dominicana a pesar de todas sus dificultades mencionadas anteriormente.

Juan José Bellapart y Milagros Álvarez de Bellapart iniciaron una colección de arte orientada a la puesta en valor y promoción del arte dominicano. Este objetivo fue consolidado en 1999 con

la apertura del Museo Bellapart. En tal sentido, recientemente, la familia Bellapart Álvarez y la Agencia Bella crearon el Premio de Arte Juan José Bellapart, con carácter bienal, con dos versiones realizadas 2022 y 2024, con el propósito de incentivar el desarrollo de la creación artística dominicana posmoderna, provocar la elaboración de discursos artísticos de acuerdo con nuestros tiempos y promover el arte dominicano de hoy.

Esperamos que la continuidad de este concurso, con el objetivo de incentivar desde la esfera privada, las artes visuales dominicanas, sea siempre acogido con entusiasmo por los artistas dominicanos que tanto se quejan de la falta de oportunidades para mostrar sus nuevas obras bidimensionales y tridimensionales.

GUADALUPE CASANOVAS

Arquitecto y artista visual dominicano, egresado de la Escuela de Artes de la APEC, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña y Universidad Autónoma de Santo Domingo. Como artista visual recibió premios en las Bienales 26 y 29 de

Artes Visuales Nacionales; 28º Concurso de Arte Eduardo León Jimenes (2021); yen el 1er Concurso de Arte Juan José Bellapart (2022).

Es Presidente de la Sección República Dominicana de AICA (2024-2026) y es miembros de los Comités del Premio Nacional de Artes Visuales y de la 31ª Bienal de Artes Visuales Nacionales. En 2024 fue juez en el festival internacional de Experimental Loop realiza videos y participa como curador de la exposición Hartmann,Imágenes del Caribe del siglo XIX en el festival Photoimagen 2024 en el Centro León de Santiago de los Caballeros.



Fig. 1 (esq.): Alexander McQueen e Bottega Veneta. Imagem: Museu do Louvre/Nicolas Bousser.

INTERNACIONAL

O LOUVRE RENDE-SE À MODA: UM CASAMENTO ENTRE O ETERNO E O EFÊMERO

ASTRID FAÇANHA
ABCA/SÃO PAULO (ESPECIAL NA FRANÇA)

RESUMO: O Louvre, santuário das artes, abre suas portas sagradas à mais efêmera e imortal das musas, a moda, com a exposição *Louvre Couture: Objets de arte, objets de moda* (24 de janeiro a 24 de agosto de 2025). Outros espaços acompanham a tendência, que já se anunciava no Brasil, nos anos 1950, quando o MASP organizou um desfile do francês Christian Dior, em meio a seus quadros e esculturas, além de expor um vestido de Salvador Dalí.

PALAVRAS-CHAVE: moda; arte; exposições; crítica.

ABSTRACT: The Louvre, sanctuary of art, has its sacred doors for the most ephemeral and immortal of the muses, fashion, with the exhibition *Louvre Couture: Objects of art, objects of fashion* (24 January to 24 August 2025). Other spaces support a trend that was announced in Brazil in the 1950s, when MASP specified a fashion show by Frenchman Christian Dior, featuring his paintings and sculptures, as well as an exhibition of a dress by Salvador Dalí.

KEYWORDS: fashion; art; exhibitions; critique.

Há muito relegada à categoria de Artes Decorativas, Moda, a caprichosa filha da indústria humana foi desprezada pelos austeros guardiões da Arte. Mas o tempo, esse grande nivelador, fez justiça. Na exposição do Louvre a moda revela-se finalmente pelo que é: uma poesia do cotidiano, uma revolta contra a barbárie, uma dança perpétua entre o sonho e a realidade.

Não se trata de uma frivolidade passageira típica das vitrines de luxo, mas de uma linguagem que dialoga com os séculos: um vestido de Yves Saint Laurent homenageando Mondrian, pendurado como um quadro vivo; os bordados de Chanel em conversa com os *motifs* dos brocados barrocos do Departamento de Objetos de Arte; um modelo de Alexander McQueen posando como um estudo de anatomia ao lado dos esboços de Da Vinci.

O MoMA, templo americano da modernidade, já havia farejado essa verdade, no ano de 2017, com a exposição *Items: Is Fashion Modern?* – pergunta quase provocativa, já que a resposta é óbvia. No entanto, a sua coleção sempre deixou a desejar

nestas relíquias têxteis: uma única peça de roupa, o *Tea Gown with belt*, de Mariano Fortuny, até então era a única a fazer parte do acervo permanente. Solitário e melancólico como um fantasma de 1907, habitando aquela arca de maravilhas, como um naufrágio solitário num oceano de telas e bronzes.

Eis aí o outro extremo do espelho – a moda esvaziada de seu corpo, despojada de seu gesto, reduzida a um inventário fantasmagórico na estridente *101 Itens: A Moda é Moderna?*. Um espetáculo singular configurado em uma procissão de relíquias vestigiais do vestir-se. Como se a roupa, arrancada do calor humano, se tornasse múmia em seu próprio museu. Pura ironia amarga! Setenta e quatro anos haviam se escoado desde que o MoMA, esse oráculo do novo, ousara interrogar a moda com a pergunta lancinante do então curador Bernard Rudofsky: *Are Clothes Modern?* (1947).

Uma exceção gloriosa, um lampejo de heresia no templo da *high art*, onde tecidos eram então examinados como se fossem manifestos – vestes que,

talvez, carregassem em suas dobras o sopro da modernidade. Mas a resposta ficou suspensa, como um véu não desvelado, e a moda retornou ao exílio, condenada a ser apenas um sussurro entre os gritos da vanguarda.

Eis que, em 2017, o MoMA a convoca novamente não como musa, mas como cadáver dissecado, uma coleção de itens catalogados, como borboletas espetadas em vitrines. Onde está o gesto? Onde está o corpo que insufla vida nessas formas? A moda, outrora interrogada como filosofia, agora se apresenta como arqueologia – e nós, espectadores, somos convidados a contemplar não seu fulgor, mas seu esqueleto.

Mas eis que o Louvre, esse palácio onde os séculos se entrelaçam em murmúrios dourados, ergue seu véu para a *Couture*. Não como intrusa, não como curiosidade efêmera, mas como irmã das artes, beberando-se nas mesmas fontes imortais. Aqui, os vestidos não são meros artefatos – são ecos, são diálogos com as relíquias do Departamento de Objetos de Arte, confissões entre a seda e o mármore,



Fig. 2: Cristóbal Balenciaga, Jean Paul Gaultier e Christian Dior. *Louvre Couture*, 2025. Imagem: divulgação. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/louvre-couture>



Fig. 3: Richard Malone: *Jumpsuit*. MoMa, 2017. Imagem: foto tirada pela autora.

o brocado e o bronze. A moda, enfim, não se arrasta humilde aos pés da arte: reclama seu trono, pois é ela mesma um sonho eterno, tão fugaz quanto imperecível.

Ah, não foi nas galerias sagradas, mas sob os vastos céus de ferro e vidro das Grandes Exposições Universais que Arte e Moda primeiro se

entrelaçaram, como amantes furtivos em meio ao burburinho da civilização industrial! Londres, 1851 – um templo de máquina e orgulho, onde o Estado e o Mercado, esses dois demônios modernos, ergueram seu altar comum. Em Paris, 1855, onde os deuses do Realismo – Ingres, Delacroix, Courbet – desfilaram suas visões sublimes ao lado de... manequins e bustos engomados, testemunhas mudas do novo culto ao corpo vestido.

E quem surgia entre essas sombras, senão o inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), o *couturier*-feiticeiro, esse Prometeu dos tecidos? Ele já havia deslizado sua arte na neblina londrina, mas foi sob o brilho efêmero do Segundo Império que sua agulha teceu o luxo em carne viva. Paris, ah, a Paris *de la Belle Époque* – onde os vestidos das mulheres voltaram a inflar como sonhos barrocos, onde cada dobra era um verso, cada renda um suspiro da indústria nascente.

Worth, entre bustos e vitrines, não era mero artesão, mas um artista do efêmero, confeccionando mortalias para a vaidade eterna. Eis que

retorna este ano a Paris, sob as abóbadas douradas do Petit Palais, em uma exposição de rara volúpia: a primeira consagração conjunta com o Museu Galliera ao visionário criador: “Inventando a Alta Costura” (7 de maio a 7 de setembro de 2025).

Inglês de nascimento, mas parisiense de alma, Worth não foi um mero alfaiate – foi um alquimista, transformando tecidos em sonhos e vestes em manifestos. Sua casa, erguida na rue de la Paix, tornou-se o santuário do luxo, um farol de elegância que iluminou quatro gerações e quase cem anos de devoção à beleza efêmera.

Em mil e cem metros quadrados de delírio expositivo, desdobram-se mais de quatrocentas relíquias – vestes que sussurram segredos de cetim, acessórios que guardam o perfume de *soirées* extintas, pinturas que congelaram o *frisson* de uma era. Oitenta silhuetas, frágeis como asas de borboleta, dançam na penumbra, testemunhas de um mundo que Worth inventou do nada, como um poeta forja versos. Do fausto do Segundo Império aos delíquios dos anos 20, eis a



Fig. 3: *Robe d'intérieur ou tea-gown*, Worth, circa 1897. Petit Palais, 2025. Seda trabalhada com fundo acetinado verde e padrões de veludo com corte azul; renda mecânica de algodão; forro de tafetá de seda verde e azul mudando. Imagem: Stanislas Wolff. Disponível em: <https://www.petitpalais.paris.fr/en/expositions/worth-0>

crônica de um gênio que concebeu não apenas vestimentas, mas o próprio teatro da moda – sua máquina de criação, seus ritos de venda, seu culto ao costureiro-artista.

DU CŒUR À LA MAIN: DOLCE & GABBANA, UMA MISSA BARROCA PARA DEUSES DA MODA

Já o Grand Palais, reluzente na sua recém-reforma, abriu as suas dez capelas às visões melancólicas e extravagantes de Domenico Dolce (siciliano) e Stefano Gabbana (milanês), como um pôr do sol sobre Palermo, na exposição “Do coração à mão” (10 de janeiro a 31 de março de 2025).

O mármore frio da Renascença é transformado em santuário onde sacerdotes de um suntuoso culto, Dolce e Gabbana, expõem suas relíquias. Mais um espaço do sagrado a sucumbir ao profano e mutável: mosaicos bizantinos que choram lágrimas de ouro; procissões sicilianas onde a multidão, embriagada de santos e laranjas, se funde num único corpo trêmulo. E ali, uma sala forrada de azulejos pintados à mão – como se a alma de um artesão morto há séculos estivesse congelada na cerâmica.

Olha esses vestidos! Únicos, solitários, como pecados capitais costurados com fio de ouro. Uma *Madonna* de Rafael, transfigurada num casaco de homem ou em uma saia esvoaçante, bordada a lápis-lazúli, como se a própria *Pietá* pudesse ser envolta em seda. E este *Retrato de Músico* de Leonardo, tecido na malha de algodão – uma melodia silenciosa, um suspiro capturado no tecido.

Uma sala transformada em capela secular onde os azulejos



Fig. 5: Dolce & Gabbana: Instalação. Grand Palais, 2025. Imagem: divulgação. Disponível em: <https://world.dolcegabbana.com/exhibition-from-the-heart-to-the-hands>

pintados à mão cantam as festas sicilianas. Bacanais onde o sangue dos santos se mistura com o vinho embriagante. O filme *O Leopardo*, espelhado, flutua como um perfume de nostalgia e revolta.

Em outro ambiente, o ateliê dos criadores é reconstruído como um teatro: as operárias, silenciosas como freiras, costuram vestidos que são relicários e lembram elas mesmas, aranhas tecendo teias de seda para capturar o próprio tempo.

A exposição, aberta até 31 de março deste ano, foi apenas um prelúdio – uma antífona antes de Paris se ajoelhar diante da orgia da moda. Mas aqui, agora, é a Itália que reina, eterna e imutável, como uma Madonna com mil faces. Seguindo para Milão e depois para Roma, no Palazzo Esposizioni Roma (14 de maio a 25 de agosto de 2025).

A Itália de sonho eterno, este *cadavre exquis* que nunca deixa de renascer sob as tesouras de Dolce & Gabbana! Seus quartos são câmaras de eco, onde ressoam os fantasmas do Palazzo Farnese, os suspiros de Roma, os mosaicos bizantinos que brilham como pálpebras carregadas de kohl.

PARIS POR AQUI

São Paulo, a gigante de concreto e frenesi, onde os trajes não se vestem, mas se consomem – como se cada rua fosse uma passarela, e cada vitrine, um altar à efemeridade sagrada da moda. Fala-se de seu lugar no mapa brasileiro como quem descreve um novo Boulevard –



Fig. 6: Salvador Dalí: *Costume do ano 2045*, 1949-50, Masp. Traje em jérsei de seda cinza-azul com muleta vermelha. Imagem: Eduardo Ortega. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/costume-do-ano-2045>

não mais parisiense, mas paulistano, onde o luxo e a pressa se entrelaçam em um bailado frenético.

E no coração dessa Babel moderna, eis que o MASP, esse templo suspenso sobre a Avenida Paulista, guarda em suas entranhas um tesouro silencioso: um acervo de indumentária, vestígios de corpos que já não são, mas cujas roupas ainda sussurram histórias. Que paradoxo sublime. Enquanto a cidade se despe e se veste no ritmo das estações, essas peças — preservadas como relíquias — revelam um passado que insiste em assombrar o presente.

A ligação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand com a moda esteve presente desde os primeiros anos da instituição. Tudo começou em Coberville, arredores de Paris, no final dos anos 40, quando Assis Chateaubriand organizou um evento para apresentar a indústria têxtil brasileira à moda francesa. Como fruto desta ação, criadores franceses, como Jacques Fath, passaram a utilizar matéria-prima brasileira nas suas peças.

Nos arredores de Paris, nos crepúsculos dourados dos anos 1940, Assis Chateaubriand — esse titã das letras e dos negócios, esse dândi dos trópicos — urdiu seu mais audacioso sarau: um baile onde o linho brasileiro dançaria com a agulha francesa. Foi em Coberville, sob os céus que já haviam inspirado poetas, que ele desenrolou os tecidos de sua terra como quem apresenta uma amante exótica à alta sociedade parisiense.

E eis que o milagre se consumou. Jacques Fath, o alquimista das formas, pirata do chic, rendeu-se aos encantos da matéria-prima brasileira. Suas mãos, habituadas aos brocados de Lyon, agora acariciavam fios tropicais, transformando-os em vestes que seriam usadas por musas em *soirées* à beira do Sena.

E assim, como um fio invisível ligando dois continentes, o MASP — esse colosso de concreto e sonhos na Avenida Paulista — já nascia marcado pelo signo da moda. Não como mero espectador, mas como cúmplice dessa dança entre a arte e o corpo. Pois o que é um museu senão um guarda-

roupa da eternidade? E o que é a moda senão a arte que ousa morrer — para renascer a cada estação?

Pietro Maria Bardi, com o apoio do Sindicato de Fiação e Tecelagem, recruta e fomenta entre artistas o desenvolvimento e produção do design têxtil nacional, com padrões “genuinamente brasileiros”. Enquanto a Europa, ferida pela guerra, vendia suas relíquias a preço de saudade, Pietro Maria Bardi, esse caçador de beleza, com o ouro do Sindicato de Fiação e Tecelagem, incitava os artistas nacionais a uma cruzada: criar padrões têxteis que fossem brasileiros como o cerrado, como os ipês, como o ritmo do samba.

Não meras imitações do Velho Mundo, mas estandartes de uma estética nova, onde a folha da bananeira poderia valer tanto quanto o arabesco barroco. E assim, no dia 2 de outubro de 1947, nascia o Museu de Arte — não como um mausoléu de coisas mortas, mas como um cadinho de modernidade. Enquanto Chateaubriand trazia nas malas Ticianos, Botticellis e Degas — saque elegante de uma Europa em

frangalhos—, Bardi insuflou no projeto o sopro da indústria nacional: tecidos que seriam a pele de uma brasilidade por vir.

Em 1951, enquanto São Paulo respirava o ar pesado da industrialização, Bardi, esse Maquiavel das artes, cometia sua ousadia mais elegante: convidou Christian Dior — o Napoleão das saias rodadas, o alquimista que devolve às mulheres o direito ao luxo — para desfilar suas criações no santuário do MASP.

E lá estava ele, o *couturier* que havia ressuscitado a cintura de vespa e inflado as saias como balões de sonho, transformando o museu em seu salão particular. As modelos — ninfas de espartilho — deslizavam entre colunas e pinturas: a *volupté* parisiense contra o concreto brutalista, a alta-costura como performance artística.

Dior no MASP não foi um desfile — foi um manifesto. Enquanto a Europa ainda se reconstruía, o Brasil, através do olhar visionário de Bardi, roubava o protagonismo da cena *fashion*. As mulheres paulistanas, acostumadas ao pragmatismo das roupas em tempos

de guerra, viram-se diante de obras vestíveis: corpetes que moldavam silhuetas como esculturas, tecidos que fluíam como poemas.

O museu jamais seria o mesmo. Aquele evento provou que a moda não era apenas moda — era arte em movimento, tão digna de um templo cultural quanto qualquer quadro expressionista. Bardi, com seu gesto, antecipou em décadas a discussão sobre *fashion as art* — e Dior, gênio que era, deixou não apenas vestidos, mas um legado de ousadia costurado no DNA do MASP.

E onde pousaria essa revolução, senão entre os quadros do MASP, onde os olhos de Rembrandt e Rafael, testemunhas impassíveis do desfile de uma nova era? Ainda assim, a verdadeira estrela da noite não era de carne e osso. Era a *Costume do ano de 2045*, figura espectral desenhada por Salvador Dalí, esse alquimista dos delírios, e generosamente doada ao MASP.

Uma premonitória criatura híbrida, parte humana, parte engenhoca surreal, que parecia rir da própria vaidade da moda enquanto a plateia a contemplava, entre o êxtase e o desconforto. Eis o



Fig. 7: Alceu Penna e Hercule Bersotti - Masp, Edifício Pietro Maria Bardi, 2025. Imagem: foto da autora.

espetáculo perfeito: Dior vestindo o presente, Dalí assombrando o futuro, e o MASP — sempre o grande mediador — transformando a moda em ritual, e o ritual em lenda. Pois naquela noite, não se soube ao certo onde terminava a costura e começava a arte. Ou se, afinal, alguma linha as separava.

E, então, em novembro de 1970 veio o golpe de mestre. Uma retrospectiva

da moda brasileira, mas não como mera exumação de manequins poeirentos. Cento e cinquenta peças dos desfiles-show da Rhodia — essa fábrica de sonhos têxteis — invadiram o museu como um exército de sedução.

Mas o verdadeiro frisson estava nos bastidores: costureiros famosos, em colisão deliberada com pintores e escultores consagrados. Juntos, urdiam coleções onde o pictórico não apenas decorava os tecidos — explodia neles, como tinta em pele de dinamite.

Imagine só: um vestido que não se contenta em ser usado, mas exige ser lido como uma tela de Volpi! Uma saia que não cobre o corpo, mas o transforma em paisagem antropofágica! Era o Brasil vestindo-se de Brasil — não mais com complexo de vira-lata, mas com a fome canibal de quem devora Paris para cuspir tropicalismo.

O MASP, nessa época, deixara de ser museu. Tornava-se oráculo — um lugar onde a moda, essa arte menor tão desdenhada pelos puristas, provava ser a mais democrática das vanguardas. Pois quem precisa de molduras quando se pode vestir a revolução? Olha que

ironia! Enquanto os pintores lutavam por eternizar a carne na tela, os costureiros a envolviam em véus que o tempo consumiria em um suspiro. E no entanto — qual deles, afinal, melhor capturou o espírito fugaz da Modernidade?

REFERÊNCIAS

ANTONELLI, Paola; FISHER, Michelle Millar. *101 Items: is fashion modern?*. Nova York: Museu de Arte Moderna (MoMa), 2018.

BRADLY, Fiona; COATES, Julia. *Addressing the century: 110 years of art & fashion*. Londres: Hayward Gallery, Wolfsburg Kunstmuseum. Londres: Hayward Gallery Publishing, 1998.

EVANS, Caroline. *The Modernist Body*. Londres: University of the Arts, 2012.

FAÇANHA, Astrid. *À Moda de São Paulo*. São Paulo: Revista Vogue, nº 307, 2004.

_____. *Mysterion: tratado de beleza*. São Paulo: Ministério da Cultura/Casa Rhodia, 2003.

MULLER, Florence. *Arte e moda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

SOZZANI, Franca. *Dolce & Gabbana*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

Jornalista, bacharel em Comunicação Social, mestre em Ciência da Informação no Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Artes na pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa em Teoria e Crítica de Arte, orientada pela professora dra. Lisbeth Rebollo. Professora universitária, pesquisadora, autora de livros, artigos científicos, artigos em periódicos e textos para exposições de arte e desfiles. Entre suas principais publicações estão o livro *Arte do Vestuário* (Minc/Editora The Way, 2017) e a co-organização da obra *Styling: criação de imagem de moda* (Editora Senac-SP, 3ª edição, 2022).



Fig. 1 (esq.): Anita Malfatti. *La rentrée*, 1925-1927. Óleo sobre tela, 88 X 115. Coleção particular. Imagem: divulgação.

ARTIGO

PARTE II

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.

A desproporção entre a presença pública de Tarsila do Amaral e o lugar secundário ocupado por Malfatti no mesmo âmbito ecoa, de certo modo, o isolamento que esta sofreu durante a estadia em Paris (1923-1928) por parte do grupo modernista em virtude do direcionamento que estava dando à sua pintura. A tensão competitiva entre ela e Tarsila exacerba-se nesse momento e ganha um novo elemento: o distanciamento técnico promovido pela busca de uma expressão mais serena e mais clássica no caso dela e pelo interesse pelo cubismo naquele da amiga/rival. Decidida a buscar uma nova direção ainda não bem definida, Malfatti não deve ter ficado muito satisfeita com a opinião de Mário de Andrade sobre os últimos trabalhos de Amaral, “que achou com felicidade rara o caminho que devia seguir”. Quando tem a possibilidade de vê-los na exposição de junho de 1926, na galeria Percier, não deixa de manifestar sua opinião ao amigo: aprecia “certas coisas perfeitamente seguras no gênero dela mesma” como *Morro da favela* e “os anjinhos mulatinhos”. Não gosta de outras que lhe parecem “pouco sinceras” como *A Cuca* (1924), *A negra* (1923), “as coisas à la Léger” e as que “lembram no desenho Rousseau”. A maior crítica é dirigida a *A negra*, considerada “ruim” e causa do rompimento das relações entre as duas.

Em diversas ocasiões, Andrade tenta acabar com esse clima de tensão entre as duas amigas, sem muito êxito. Em abril de 1926, pergunta ao casal Tarsivaldo se tinha visto a obra de Malfatti apresentada no *Salon* e o exorta a “arranjar as coisas pra ficarem camaradas outra vez”, pois ele não gostava “dessas brigazinhas”, sendo muito

melhor “andar todos [...] de braço dado se rindo uns pros outros sem arreganhando os dentes, com perdão da palavra”. Na resposta à carta em que Malfatti comentava a mostra de Amaral, o escritor tenta amenizar o clima de hostilidade, elogiando a franqueza da amiga e lastimando que as duas “não tenham chegado a se compreender em amizade depois que divergiram em orientação estética. Você, já estou imaginando que vai pensar que tomei partido por Tarsila... Não tomei e não tomarei pode ter certeza. [...] À Tarsila devo muitos favores e uma boa e feliz camaradagem. A você devo favores imensos sacrifícios e mais do que camaradagem, uma amizade que não poderá mais ter fim. [...] Sei que você é um espírito bastante elevado pra compreender estas delicadezas de sentimento que não me permitem tomar partido entre vocês muito embora todo o meu carinho sofra com você o que houve. Quero também que você continue a ter inteira liberdade de opinião a respeito dela comigo. Em questões de crítica e de julgamentos pessoais admito todos os que sejam sinceros mesmo que sejam contra mim e portanto os de você que sinto bem pensados e sinceros saberei ouvi-los e guardá-los pra mim pois que você quer assim. Falo estas coisas porque com você, Anita, eu me abandono livremente aos meus pensamentos sem resguardo nenhum”.

Datada de 24 de julho de 1926, essa carta parece condensar o elo profundo que unia o poeta à pintora graças a uma amizade radicada em interesses comuns que nem mesmo a declaração de amor feita por esta numa carta escrita quando da viagem à França (agosto de 1923) consegue

abalar. Na realidade, prenúncios dessa declaração, que não chegou até nós, pois Andrade destruiu a carta a pedido da amiga, já estavam presentes numa mensagem de 19 de janeiro de 1923. Nela, Malfatti fala da “‘Maior Amizade’” que tributa ao amigo, algo que ela não deu a ninguém até aquele momento, já deixando entrever um sentimento peculiar que começava a tomar corpo. Depois da carta em que extravasa seu amor, Malfatti desculpa-se com o escritor por ter cometido “um crime de lesa-amizade” ao dirigir uma mensagem “sentimental a um amigo”. Sentindo-se em falta com ele, pede-lhe para destruir a prova de seu crime e para preservar a amizade que os unia (final de agosto). Quando volta ao assunto no mês de outubro, a artista define sua atitude como “um curiosíssimo caso psicológico”, que atribui ao comportamento de Andrade:

“Tens uma maneira muito exagerada de expressar teus sentimentos, por gesto, palavra e a célebre facilidade literária. Eu não soube distinguir o sentimento do coração, da atitude artística. Esta mudança em ti é inconsciente e muito rápida. És em tudo muito inquieto de espírito. Ao sentimento exaltado, belíssimo que davas o nome de amizade, Mário, eu correspondi ao pé da letra, mas ultrapassou limite da amizade e ficou uma coisa terrível, exigente e falsa neste caso”.

Com essa argumentação, a artista está respondendo à carta (destruída) do amigo, enviada entre setembro e início de outubro, na qual este afirmava não poder “corresponder a tais lirismos”¹⁶. O fato de haver uma

única carta quase telegráfica depois desse episódio, datada de 26 de dezembro, é índice de uma estratégia de distanciamento temporário, superado no início de 1924, quando o escritor mostra o próprio entusiasmo com a produção dos modernistas que se encontravam em Paris: “Tu e ela [Tarsila] são a esperança da pintura brasileira. Tu no teu expressionismo, ela no seu cubismo. E o Brecheret vencendo... Que prazer! Sinto-me aos pulos. [...] Vocês fazem a minha felicidade”.

A tensão causada pelo episódio passa para segundo plano e parece não pôr em xeque o profundo sentimento que os unia, vivido pela artista como “um remendo mal costurado de sentimentos”, nos dizeres de Marilda Ionta. Andrade resume esse sentimento na carta de 26 de julho de 1926: “Está claro que a nossa amizade cominciou [sic] por pura fraternidade artística. Porém depois veio o resto da intimidade e do conhecimento mais íntimo selar essa fraternidade de tal forma que mesmo que você ficasse a pior das pintoras e eu o pior dos poetas deste mundo tenho certeza que a nossa amizade não sofreria com isso. Porém é lógico que quando a gente vê um amigo ser apreciado e fazer uma coisa boa logo sente uma irrupção de carinho e uma vontade imediata de expressar esse carinho. [...] A gente ama os outros todos os dias, porém quando chega o dia-de-anos é que dá presentes vai jantar com o outro e o abraça. São contingências da vida, minha fia inexperiente e tão sensível! Aguarde o meu entusiasmo e não passe pitos assim neste seu irmãozinho tão repreendido por você”.

Esse elo é reafirmado enfaticamente em 1º de abril de 1939, quando o escritor agradece

“o favor da sua amizade feminina, que me foi piedosa em várias horas de meu sofrimento. Lhe lembro aquelas coisas da nossa vida de amigos apenas porque me permiti uma talvez excessiva liberdade de ser sincero. Sim, Anitoca, porque sou seu amigo, seu amigo mas de verdade mesmo, e sempre soube apreciar a alma admirável que você é. Alma tão admirável que é das poucas pessoas que eu desejara ter a meu lado, na hora da morte”.

Tendo em vista esse quadro, impõe-se uma indagação: Anita Malfatti era, de fato, uma pessoa emocionalmente frágil, insegura e isolada, como dá a entender boa parte da historiografia, aqui condensada no comentário de Maurício Trindade da Silva? Este, contudo, tinha oferecido outra visão da artista ao reportar o relato de Sylvia Malfatti a respeito da relação da tia-avó com Andrade. A afirmação de que se tratou de um “‘encontro de almas’”, de um “‘amor transcendente’”, de um porto seguro, “no qual os dois artistas podiam se deixar estar”, é acompanhada por uma consideração do autor que afasta a ideia de um temperamento frágil: “Além disso, cabe notar o reconhecimento de que o gesto assumido por Anita Malfatti nessa iniciativa de declaração e na maneira pela qual levou adiante a relação com Mário de Andrade, é demonstrativo de força, coragem e determinação”.

Afinal, a pintora tinha infringido uma norma social que atribuía ao homem a iniciativa no âmbito sentimental e isso não deve ter sido fácil para uma personalidade

sensível, “à procura de sensações e manifestações essenciais da vida”, nos dizeres de Marta Rossetti Batista. A manutenção da amizade depois desse episódio, no qual ela “quase morreu”, como confessa numa carta de 1939, deve ter cobrado um preço alto, pois Mário de Andrade não a poupa de confidências amorosas, narrando seu enamoramento por “uma dona casada e bem moderninha no jeito”, a quem deu o “*nome vago Maria*” (30 de novembro de 1925), que o “*fez andar um pouco desconcertado*” (20 de janeiro de 1926), o deixou “meio atolado” mais de um ano depois, inspirando-lhe um “livro gostoso bem romântico e sofrido”.

Também não deve ter sido fácil para um temperamento possessivo e ciumento deparar-se continuamente com referências a Tarsila do Amaral, portadora de uma “instrução desenvolvida, arregimentada e rica” (3 de janeiro de 1924); autora de “um São Paulo adorável” e às voltas com a fatura de “um *Morro da Favela* que creio vai ficar estupendo” (18 de março de 1924); que “dia a dia cresce na minha admiração” (25 de agosto de 1924). Os elogios mais rasgados concentram-se na carta de 4 de outubro de 1925:

“Tarsila está um bicho. Tem feito coisas colossais, tentando a criação duma arte brasileira mas brasileira de verdade. Certas paisagens das últimas e uns quadros aproveitando tipos e santos nacionais são das melhores pinturas modernas que conheço. Junto a um dinamismo e sobretudo uma firmeza de linha e um equilíbrio perfeitos, um gosto forte de coisa bem brasileira com cheiro de manacá e abacaxi, melando a alma da gente”.

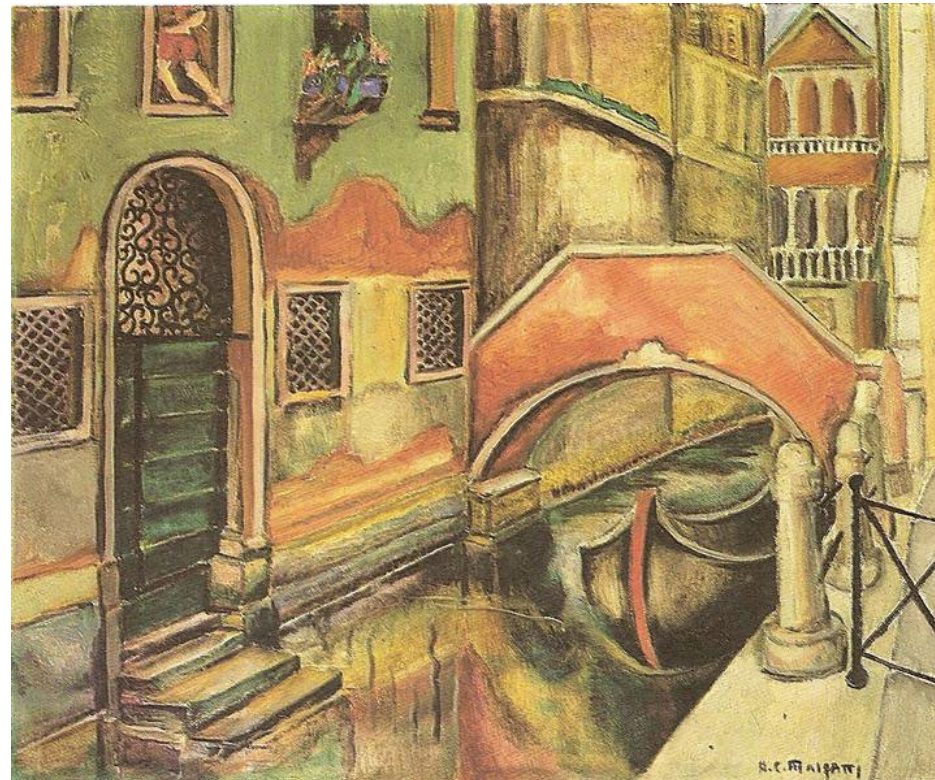


Fig. 2: Anita Malfatti. *Veneza (Canaletto)*, 1924. Óleo sobre tela, 51,5 X 63. Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Imagem: divulgação.

Cabe também notar que, durante a temporada parisiense, Malfatti resiste bravamente às tentativas de direcionamento artístico que pontuam a correspondência do amigo. Andrade, de fato, imagina uma aproximação do fauvismo, “baseado no individualismo absoluto”, mas não deixa de notar que o da pintora “é mitigado e tem certos princípios e intenções construtivas. A mim, tu te aparentas em França ao grupo dos Lhote, La Fresnaye, Segonzac e sobretudo aos dois admiráveis Luc Albert Moreau e André Derain” (18 de março de 1924). O nome deste volta a ser mencionado em 2 de junho, quando

Andrade solicita a opinião da amiga sobre ele e expressa a própria confiança no “classicismo” que ela, admiradora de Matisse e Picasso, estava cultivando. A menção a Derain é objeto de uma “bruta descompostura” porque Malfatti tinha entendido que o escritor a estava aconselhando a segui-lo. Lembrado na carta de 20 de janeiro de 1926, esse episódio provoca um longo esclarecimento, que dá a ver sem rodeios a aposta que Andrade tinha feito na arte da amiga. O nome do pintor francês tinha vindo à baila em virtude do “temperamento cromático intensíssimo” da pintura malfattiana, pois ele seria um bom exemplo a ser estudado. Andrade reitera a ideia de que Malfatti tinha um temperamento “intrinsecamente expressionista”, como demonstrava inclusive a correspondência, feita “de variabilidade e de expressão”, de “entusiasmo pela arte e ironias contra algum fato ou pessoas e pândegas e tudo, tudo e todos os sentimentos dentro da mesma carta”. O escritor lembra não ter se pronunciado quando ela “se meteu recebendo conselhos daquele pintor decorador religioso”¹⁷, embora achasse que se tratava de um erro, como o tempo acabou por demonstrar.

A visão expressionista, que informava o modernismo andradino, é objeto de uma defesa apaixonada que envolve a amiga. Depois de rememorar tudo o que tinha feito pela arte dela, o escritor cobra uma dívida em nome de um projeto comum: “Nós nos metemos numa empresa árdua e enorme, Anita, porém não é mais tempo pra abandoná-la. Temos que ir até o fim. Eu peço ajoelhado pra você um trabalho incessante, sem desfalecimento nenhum. Quando cansar se lembre de mim e recomece com novo ardor”.



Fig. 3: Anita Malfatti. *A onda*, 1915-1917. Óleo sobre madeira, 26,5 X 36. Coleção particular. Imagem: divulgação.

Andrade tinha sido bem mais enfático na carta de 21 de agosto de 1923, na qual se despedia da amiga que estava partindo para Paris, lançando mão de uma visão agônica do artista:

“Vai, Anita. Olha, trabalha, estuda. Sofre. Nessa nossa divina fúria de arte o único bem, grande bem que nos fecunda é o sofrimento que enaltece, que embebeda, que genializa. Mas sofrer com alegria, com vontade. É o que faço. É o que desejo que faças. Sem dúvida entre privações e cansaços te verás um ou outro dia, nesta nova época de tua vida. Mas entre privações e cansaços já te viste algumas vezes na tua vida que ficou para trás. E entre esses mesmos rochedos nos apertamos todos nós, sinceros artistas ou apenas homens da vida. [...] Eu tenho sofrido muito, mas nunca me abandonou a felicidade porque quando a dor chega eu me ponho a pensar na alegria que virá depois. Sê como eu”.

Malfatti, no entanto, não estava interessada nesse tipo de concepção do fazer artístico. Depois do compreensível recolhimento causado pelo escândalo de 1917, tinha se engajado num vaivém entre formas tradicionais e lampejos de uma expressão mais sintética e poderosa, o que explica a adesão aos princípios da Escola de Paris, a qual se diferenciava da plataforma expressionista em nome de uma arte feita de equilíbrio e solidez. Disposta a encontrar um novo caminho, entrega-se ao desenho e se aproxima das pesquisas de Pierre Bonnard, tendo como resultado uma pintura intimista e formalmente refinada. Essa atitude aparentemente revisionista é mal vista pelos modernistas brasileiros então residentes em Paris, que buscavam uma vanguarda que não mais existia no clima geral de volta à ordem imperante no campo artístico.



Fig. 4: Anita Malfatti. *A chinesa*, 1921-1922. Óleo sobre tela, 100 X 77. Coleção particular. Imagem: divulgação.

As queixas sobre o ostracismo sofrido dos antigos companheiros repontam na correspondência com Andrade¹⁸, que toma seu partido com ponderações afetivas. O escritor discorda da atitude dos que se afastaram da amiga em virtude de sua nova orientação, argumentando que não se deve “pôr a teoria adiante da amizade” e que era necessário “esperar pra ver o que você ia fazer no novo caminho”, visto que tinham reconhecido seu talento no passado. Essas palavras de 19 de março de 1925 ganham reforço na carta seguinte (23 de abril), em que Andrade a aconselha a não se incomodar “com a ingratidão dos outros”, a trabalhar para “espantar as tristezas” e a perdoar. O que o escritor não pode admitir é que ela duvide de sua amizade por causa de sua nova orientação: “Anita eu quero muito bem você. Nós vivemos uma vida de entusiasmos pela mesma causa e o que é mais importante nós sofremos juntos. [...] A nossa amizade por mais que os nossos ideais possam diferir um do outro há de durar sempre, nem eu sei que amizade requeira absoluta concordância de ideais”.

A crítica aos detratores de Malfatti e a reiteração da amizade não são, porém, suficientes para que a artista se disponha a compartilhar de bom grado seu novo momento com Andrade. Os pedidos de fotografias dos trabalhos em andamento nem sempre são atendidos, como demonstram as cartas de 17 de setembro e 1º de dezembro de 1924 e de 4 de outubro de 1925. Nesta, o poeta dá uma reprimenda carinhosa, mas firme, ao escrever: “Me conte alguma coisa, que diabo! É só dizer ‘acabei meu quadro grande’¹⁹ e nada mais. Mande dizer como é o quadro, mande fotografias, mande opiniões, mande entusiasmos de você mande, mande! Porém mande alguma coisa! mande fotografias sobretudo”. O prosseguimento desse pedido enfático é um exemplo eloquente das expectativas de Andrade:

“Estou louco e desesperado pra ver ao menos isso. Você é a minha inquietação grande do momento, quero saber, porque gosto do que você faz, porque tenho certeza de que vai ser coisa grande e ainda porque sou mesmo amigo amicíssimo de deveras querendo bem, de você e apesar de tudo isso não sei,

não vejo nada. Me mande fotografias do seu quadro grande. Isso não pode ficar muito caro, se prive um dia de jantar se for preciso mas mande a fotografia, será presente de anos pra mim, que como você já esqueceu faço 33 no 9 próximo”.

A relutância em colocar o amigo a par do que estava realizando deve-se, sem dúvida, ao receio de ter as obras criticadas em nome do passado. Isso fica evidente na carta de 13 de novembro de 1924, na qual Andrade reitera seu desacordo dos desenhos em preto da amiga:

“Isso não te diminui em nada porque és integralmente pictural. O teu meio mais forte de expressão é a cor. O engraçado é que dentro dos teus quadros o desenho é geralmente estupendo. *A estudante russa* por exemplo. Uma *Marinha* que está com o Osvaldo. E os meus quadros maravilhosos. Mas digo-te que continuo a não gostar dos teus desenhos em preto só, porque vi os que mandaste ao Sílvio. O nu está regular, o outro nem isso”.



Fig. 5: Anita Malfatti. A japonesa, 1924. Óleo sobre tela, 100 X 80. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Gilberto Chateaubriand. Imagem: divulgação.

A assertiva de que o desenho que recebera de Malfatti era “muito melhor” vem acompanhada de uma cobrança:

“Tens obrigação de corresponder a esta amizade maior que o mundo com que não te esqueço nunca. E é por isso que te falo assim francamente, como irmão, do que gosto e do que não gosto do que fazes. [...] Ainda a respeito dos teus desenhos há uma reserva a fazer. Não gosto de certo gênero de desenhos que fazes, os que têm a linha nua sem revestimento de sombras ou cor. O de Klaxon por exemplo. Mas tenho um estudo teu, lembra dele?, um nu de homem que é maravilha”.

O desenho “muito melhor” tinha sido comentado na mensagem anterior, datada de 22 de outubro:

“Queres a minha opinião sobre ele, orgulhosinha? Pois fica sabendo que me entusiasmei. Acho-o estupendo e, como desenho, é francamente a melhor coisa que tenho de ti. Aquelas duas lavadeiras estão admiravelmente bem lançadas. A calma possante e renascente daqueles volumes, braços, pernas, bundas, costas, pescoços é uma coisa forte que enche a gente. Gostei com toda a franqueza e bem me conheces já. Si eu não gostasse ou diria francamente a minha opinião, como fiz com a tua *Chinesa* [...] ou, se não falasse assim francamente, daria a entender. Ora eu te digo gritado que o teu desenho é muito bom e bem teu. Isso! minha Anita. Continua assim a trabalhar, estudar, criar e fazer coisas grandes. Sabes que, além da nossa amizade que não morre e que perduraria mesmo que um de nós decaísse, eu conservo inalterável confiança em ti. Conheço e provei durante

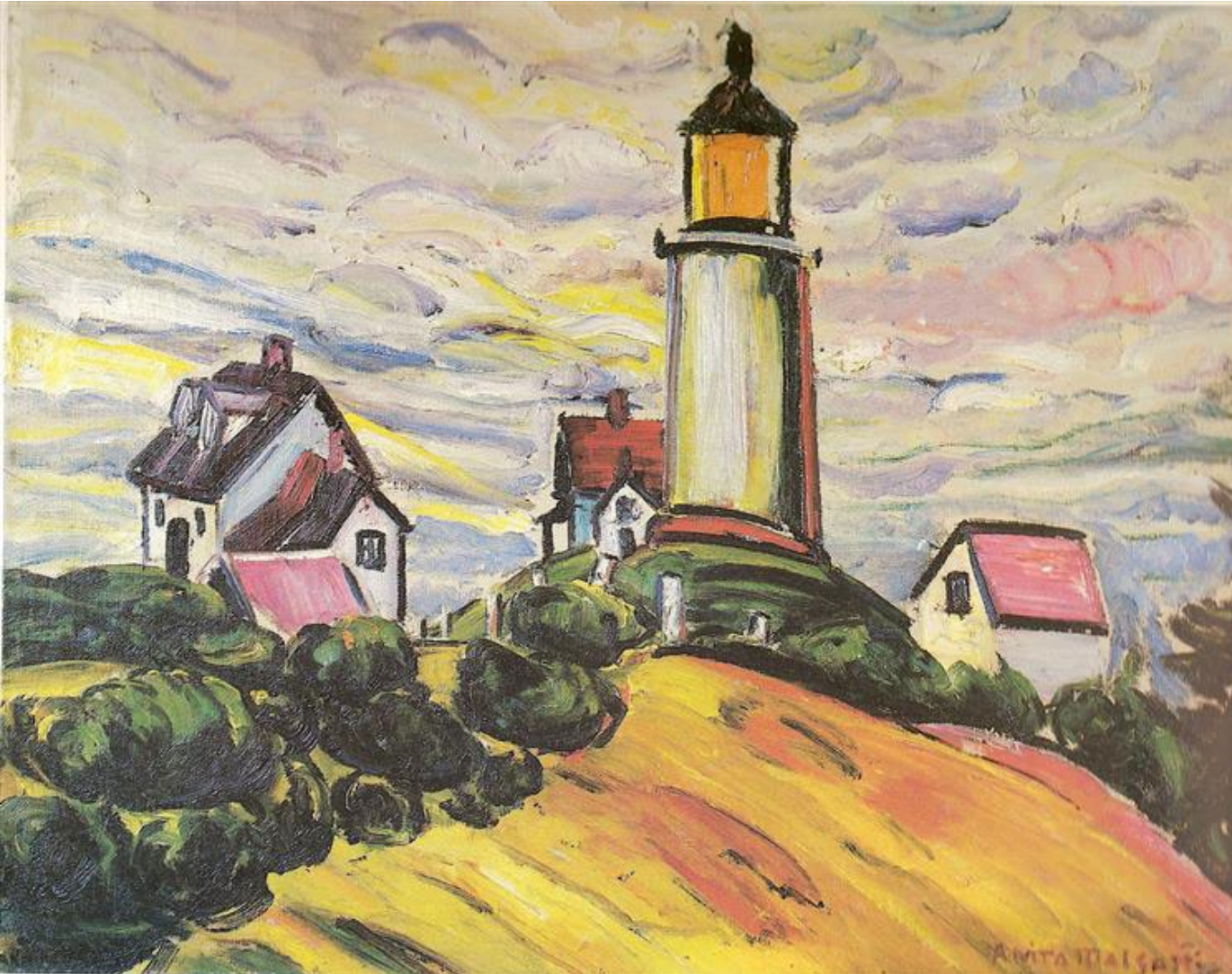


Fig. 6: Anita Malfatti. O farol, 1915. Óleo sobre tela, 46,5 X 61. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ Coleção Gilberto Chateaubriand. Imagem: divulgação.

o nosso longo convívio aqui o teu talento. Tenho a certeza que ainda darás ao Brasil algumas obras iguais ou mesmo superiores ao *Japonês* e ao *Homem amarelo*. Sei disso e espero com confiança e entusiasmo”.

Para alguém que estava buscando uma pintura equilibrada, feita de contornos delicados e intimistas, inspirada nos exemplos de Bonnard e Édouard Vuillard, no caso dos interiores, e de uma espacialidade construída por planos superpostos, derivada do “mestre” Paul Cézanne, não devia ser fácil ser lembrada a todo momento da excelência do período norte-americano ao qual deveria voltar. Em seu entusiasmo pelo momento expressionista da amiga, Andrade nem sempre é sutil em suas cobranças:

“Mande-me dizer como e quanto trabalhas. Que fazes, que fazes, QUE FAZES????????? [...] Sei que trabalhas, pelo Osvaldo. Disse-me ele que fizeste já umas coisas muito boas. Que teu último trabalho já recorda o bom tempo do *Homem amarelo*, do *Japonês*... Bravíssimo! Lembras-te? Tu mesmo me confessaste que depois desse período

nada fizeras que te satisfizesse totalmente... Foi uma das últimas frases tuas, quando conversamos pela última vez, na tua casa. Creio que agora estarás de novo contente. Eu estou satisfeitíssimo”.

Como se não bastasse essa remissão ao “momento áureo” de Malfatti, a carta de 3 de janeiro de 1924 traz referências à “surpresa” representada pela nova produção de Tarsila do Amaral, que deixou de ser “indecisa, insapiente”, pois “muito ouviu, muito leu e muito pensou”. A carta de 4 de outubro de 1925 tem laivos de crueldade inconsciente, já que o escritor contrapõe a maturidade de Amaral aos tateios da amiga, que não tinha encontrado o próprio rumo:

“Diante disso mais me desperta a vontade de conhecer os quadros de você, sei que você também se meteu num problema intrincado, resolver definitivamente a sua orientação pessoal. Tenho confiança em você pra saber desde já que você há de chegar a uma solução satisfatória. Mas não posso esperar pra ver careço de ver já como amigo que sou te estimulando

tanto como a mim mesmo. É por isso que morro por fotografias de seus quadros, Anita querida e sempre pensada”.

A artista, no entanto, não achava estar sem rumo, como atesta uma carta de abril daquele ano:

“Na minha pintura cheguei a uma grande *étape*. Fiz uma descoberta enorme ‘para mim’. Sei que agora poderei sempre conseguir a unificação harmoniosa dos meus tons e a relação entre eles de modo que pareçam todos partes componentes de um só corpo. Descobrir a cor local e aplicá-la simultaneamente conforme o problema a resolver. O mesmo sistema no ritmo do desenho. [...] Trabalharei agora com método e compreensão e sei que isto marca o começo de uma época”.

Umatomadeposiçãoantiexpressionista é o fio condutor da mensagem de 4 de novembro de 1925:

“Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa de elemento dramático. Acabei com o sofrimento e com a dor. É mais calma, alegre, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica. Estou nas

meias tintas, larguei de jogar com os grandes contrastes, pois só um El Greco pode-se permitir tais extremos convenientemente. Mesmo Cézanne nunca atreveu-se a tais loucuras, pois conhecia suas forças e valha a verdade, caiu”.

A carta de 17 de novembro de 1927 pode ser lida como uma declaração enfática da própria poética:

“Continuo a trabalhar livremente sem seguir escola fixa, nem professor algum. Estou portanto bem dentro da minha época. Não me preocupo como nunca me preocupei com originalidade. [...] Procuro dentro da composição simples, direita e equilibrada o máximo da sutileza na qualidade da cor. Tento conservar o desenho e os valores sempre juntos e severos. [...] É na cor que sempre procuro dizer o que me comove. Na minha composição a forma e os valores sujeitos às leis imutáveis da ciência da pintura”.

Não adiantava, portanto, como faz Andrade, apelar para um projeto comum, pois Malfatti estava decidida a seguir o caminho de uma pintura equilibrada, baseada numa composição

serena e clara e num cromatismo brilhante, distanciada das deformações e dos contrastes violentos da fase norte-americana. O escritor, porém, não desiste da tentativa de enquadrá-la no expressionismo, como comprova a carta de 25 de abril de 1926, motivada pela reprodução de *Dama de azul* na revista *Comoedia*, sob o título de *Portrait*:

“Ah! Anita, enfim encontro de novo a minha Anita estupenda! [...] Gostei mesmo e gostei muito e sobretudo gostei porque encontrei de novo a minha Anita a Anita do *Japonês*, da *Estudante russa*, do *Autorretrato* e do *Homem amarelo*, aquela Anita forte e expressiva, com uma bruta propensão pro desenho expressionista. Esta sim, esta é a querida minha Anita amada por quem bato armas faz tanto e com tanta confiança e gosto! [...] Achei forte, achei fortíssimo e embora sem a mínima influência de ninguém me deu a impressão que sinto diante dos estranhos e tão persuasivos retratos de... [...] Modigliani. O de você não tem nada de parecido com os dele porém a impressão de força e de estranheza e de vida fora do comum é a mesma. Daria não sei o quê para ver esse retrato, palavra”.

Malfatti, por seu lado, não parecia disposta a aceitar passivamente a visão que o amigo tinha de suas ideias artísticas como comprova a carta do domingo de Páscoa de 1939. Tratava-se da resposta à carta de 1º de abril, na qual Andrade reprovava a ideia da amiga de querer fazer um quadro “com o sabor daquela gente”, isto é, Debret e Rugendas. A causa dessa atitude estaria no conhecimento profundo que ela tinha da pintura no



Fig. 7: Retrato de Anita Malfatti jovem, 1912. Imagem: divulgação.

Brasil, que a levaria “a fazer o que conhece. Faz e faz isso com muita habilidade, mas não é você e não é ninguém. É puro exercício artístico, bem feito, mas de qualquer forma, acadêmico: um saber aprendido de cor”. De maneira incisiva, a artista reivindica a liberdade de experimentar tudo o que quisesse, além de tachar de má literatura as ponderações do amigo:

“Nunca fui acadêmica, ouviu, ‘seu malcriado’. Essa conversa mole de ‘saber aprendido de cor’, de ‘puro exercício artístico’, ‘bem feitinho’ é literatice sua e *nunca* ‘trabalho meu’! Foi uma página de bobagens e nada mais. Se eu quiser fazer um ou mais quadros com o sabor, isto é, ‘na escola’ de um egípcio, grego, flamengo ou sentimental romântico do Brasil, i.e., o colonial, faço, e nem por isso venho a fazer uma bobagem acadêmica”.

Com suas considerações, Andrade estava instando a pintora a ser ela mesma, sem prender-se a “escolhas ao léu das simpatias do momento”, que podiam levar à “‘arte pela arte’”. Como a arte é “feita com carne, sangue, espírito e tumulto de amor”, o escritor reitera uma visão expressionista da amiga, que tinha sofrido a reação adversa de “todas as forças da cidade, [...] ou inimigas ou indiferentes”, família incluída. É no bojo dessa visão que surge a imagem da “vítima”, que “mudou de rumo, consentida”. A partir dessa constatação, o escritor elabora uma série de perguntas e respostas: “Mas me diga uma coisa: a mudança melhorou sua vida e sua arte? Me parece que

não. E se você tivesse continuado a subir, a progredir naquele destino espontâneo que era o seu, porque lhe nascia da carne, você estaria rica? Por certo que não. Mas, através dos obstáculos, um consolo lhe ficava e quem sabe que grandezas artísticas? você teria sido você”.

A amargura por constatar que Malfatti não tinha desempenhado o papel que lhe teria permitido ser mais do que uma pioneira no âmbito da moderna pintura brasileira é um claro índice de que o escritor não levava em conta o papel desempenhado por ele na divulgação da obra que a amiga tinha realizado durante a temporada parisiense. Afinal, em diversos artigos publicados em 1928 e 1929, ele tinha apresentado o novo momento da pintora como consequência da conquista de um equilíbrio entre a expressão e as intenções plásticas do quadro graças a um domínio técnico apurado. Isso para não falar nos elogios rasgados à *Ressurreição de Lázaro*, objeto de dois artigos, em nítido contraste com o que ele pensava efetivamente para conseguir, como lembra na carta em exame “alguma coisa, uma compra do

Governo, etc. pra você”.

Tendo em vista esse quadro complexo de referências, parece possível argumentar que a imagem da vítima aplicada a Malfatti é uma construção retórica, motivada não por sua condição feminina, como assevera Simioni, mas pela necessidade de construir uma visão heroica do início do processo modernizador da arte brasileira. Esse processo tinha sido abordado por Tadeu Chiarelli na resenha dedicada ao livro de Marta Rossetti Batista, elogiado pelo enfoque adotado: apresentar Malfatti “como protagonista de sua própria vida, optando conscientemente pelos rumos de sua trajetória artística, motivada sem dúvida pelas circunstâncias de seu meio, mas longe da visão moderna e pouco respeitosa que prevaleceu até pouco tempo, considerando-a apenas como uma ‘sensitiva’ influenciável, sem vontade própria, incapaz de arbitrar sobre os caminhos de sua arte”. Num texto posterior, Chiarelli volta a abordar a questão, lembrando que Malfatti era uma profissional “atenta às demandas do campo artístico local e internacional”, que buscou no

aprendizado com Pedro Alexandrino “os instrumentos para que o seu particular retorno à ordem ganhasse um reconhecido lastro artesanal”. Sua produção inicial – particularmente a norte-americana – sofreu um processo de instrumentalização que obliterou as razões que a levaram a deixar posteriormente de lado os “experimentalismos vanguardistas” para abraçar conscientemente “a tradição”. Esse processo converteu uma profissional “numa mulher apenas insegura, capaz de colocar entraves à sua própria produção a partir de uma crítica de jornal”.

As ponderações de Chiarelli abrem espaço para a percepção de que é necessário aprofundar a análise da constituição da historiografia dedicada ao modernismo, cujos primeiros autores foram os próprios participantes do movimento, interessados em contar uma história parcial e partidária. Malfatti foi objeto de uma leitura muito particular, incorporada pela geração sucessiva, e teve que aguardar a década de 1980 para que seu “caso” passasse a ser visto a partir de outras perspectivas.

Curiosamente, a imagem da vítima voltou a ganhar atualidade em 2022, aplicada não a ela, mas a sua “antagonista” histórica, Tarsila do Amaral. Em *Tarsila: uma vida doce-amarga*, Mary Del Priore apresenta a artista como “vítima de profunda intolerância” por parte de uma sociedade “extremamente conservadora”, que não aprovava seu comportamento no campo amoroso. Longe de ser uma feminista “antes de seu tempo”, foi “uma vítima de seu tempo”, no qual as artistas só podiam ser “escultoras das futuras gerações”. Seu trabalho foi criticado por incompreensão, inveja e preconceito. Ela também sofreu a intolerância dos que não compreenderam sua “tentativa de rompimento com a vida burguesa” no período em que viveu com Osório César. Recebeu ataques de todos os lados: foi criticada pela intelectualidade e fustigada pela burguesia por ter traído suas origens. Apesar de tudo isso, a pintora parece ter deixado a lição de que “o sofrimento não abate. Como ela mesma escreveu, era uma mulher que ‘cultivava a serenidade que é a grande vencedora nas piores circunstâncias’”²⁰.

À “vítima” criada pelos companheiros de jornada soma-se a “vítima” engendrada pela consciência contemporânea com dois objetivos diferentes. No primeiro, trata-se de tornar aguda a contraposição entre passado e presente por meio das figuras do algoz (Monteiro Lobato) e da vítima (Malfatti), ignorando que esta já estava dialogando com o nacionalismo do “carrasco” quando ocorre a mostra de 1917. No segundo, trata-se de transformar em heroína uma mulher que se tornou um ícone *pop* e que, recentemente, viu seu nome envolvido em controvérsias judiciais em torno da autenticidade de quinze desenhos em nanquim representando o litoral brasileiro e da tela *Paisagem*, todos datados de 1925. A “musa”, exaltada por Mário de Andrade²¹, teve, de fato, uma vida amorosa agitada, mas frustrante e marcada por traições; conheceu o declínio financeiro e artístico; sofreu a perda da neta (1945) e da filha (1966); ficou confinada a uma cadeira de rodas em consequência de uma operação malfeita na coluna... Mas será que se sentia uma vítima? Ou essa figura foi criada por Del Priore

para responder às exigências da atualidade, em busca de mulheres que façam história, assim como fizeram os modernistas com Malfatti?

No caso desta, a série em quatro capítulos *Aqueles dias* (2024), apresentada na 48ª *Mostra Internacional de Cinema* e na TV Cultura entre 13 e 16 de fevereiro de 2025, reforça a percepção de que a ideia de “vítima” começa a ser deixada de lado. Por entre anacronismos e imprecisões, o criador e diretor da série, Hélio Goldsztejn, apresenta a imagem de uma artista consciente do que fazia, a ponto de enfrentar o Tio Krugg – o patrocinador de seus estudos no exterior – em nome de suas convicções e que se recupera rapidamente do episódio Lobato, voltando-se para a busca de uma expressão menos singular por razões profissionais e colaborando como ilustradora para a editora de seu “algoz”. Na contramão da imagem de moça feia, que emerge das leituras de Mello e Souza e Miceli, Goldsztejn representa a pintora como uma jovem de traços regulares, que disfarça o defeito físico com lenços e echarpes e nem um pouco intimidada

com o aspecto físico de Tarsila, que apresenta a seus companheiros modernistas. Nas conversas com a amiga, a jovem Anita rememora a descoberta da vocação pictórica a partir de uma experiência radical: aos treze anos, sem saber que rumo tomar, deitou-se debaixo dos dormentes da via férrea e esperou o trem passar por cima dela. O barulho do trem, o deslocamento do ar, a alta temperatura provocaram “uma impressão de delírio e de loucura. E eu via cores, cores e cores riscando o espaço, cores que eu desejaria fixar para sempre na retina assombrada. Foi a revelação: voltei decidida a me dedicar à pintura”²². Numa demonstração de independência em relação aos hábitos sociais, cabe também a ela levar Tarsila a rever a ideia de que fora movida pelas circunstâncias quando a elogia pela coragem em separar-se do marido, mesmo com uma filha pequena. Espera-se que a superação da figura da vítima no imaginário social sirva de exemplo para que a historiografia deixe de lado leituras eivadas de pressupostos discutíveis, que em nada contribuem para uma compreensão adequada do papel

exercido por Malfatti na instauração da arte moderna no Brasil.

NOTAS

16 Na carta dirigida a Henriqueta Lisboa em 11 de novembro de 1941, o escritor reconhece que “vagamente suspeitava nela a existência de um amor não correspondido”.

17 Trata-se de Maurice Denis, com quem Malfatti estuda por um tempo logo depois da chegada a Paris em setembro de 1923.

18 Na carta datada de 2 de fevereiro de 1925, a pintora confessa sentir-se “mais ou menos irritada” com a atitude dos companheiros brasileiros que não compreendiam seu temperamento e suas escolhas artísticas: “Com certeza não ignora que me evitam – senti muito mas me acostumei só sem amigos aqui”.

19 Trata-se de *A ressurreição de Lázaro*.

20 Levando em conta os mesmos episódios destacados por Del Priore e, particularmente, a militância política, Renata Koraicho destaca a resiliência da artista diante das adversidades e conclui: “Em nenhum momento incorporou o lugar da vítima, nem se permitiu parar de produzir”.

21 Ver a esse respeito as cartas de Mário de Andrade à pintora, datadas de 19 de dezembro de 1922, 11 de janeiro de 1923 e 16 de maio de 1931.

22 Nesse relato, eivado de aspectos lendários – como sublinha Marta Rossetti Batista –, a pintora associa a experiência com “a sensação absorvente da morte. Achava que uma forte emoção que me aproximasse violentamente do perigo, me daria a decifração definitiva da minha personalidade”.

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 & 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](http://abca.art.br/httpdocs/dif%C3%ADcil-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.

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

M. de A. Anita 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 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, historiadora 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).



Fig. 1: Paulo Nazareth, Antropologia do negro II, 2014. vídeo performance. Imagem: cortesia do artista e Mendes Wood DM.

ARTIGO

POR QUE PAULO NAZARETH ESTÁ ENTRE OS GRANDES ARTISTAS DO SÉCULO 21?

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA

RESUMO: Paulo Nazareth foi incluído entre os grandes artistas do século 21 pelas revistas *ARTnews* e *Art in America*, com a obra *Notícias da América* (2011-2012), destacada entre as 100 melhores do século. Artista caminhante, Nazareth desenvolve uma “arte de conduta”, onde vida e obra se confundem, desafiando fronteiras entre performance, política e ancestralidade. Sua trajetória pioneira na arte decolonial brasileira e sua crítica ao sistema elitista das artes o tornaram referência global. Com projetos marcados por longas caminhadas, registros poéticos e engajamento social, seu trabalho exemplifica uma das mais potentes respostas sensíveis e críticas às complexidades do mundo contemporâneo. Este artigo procura responder à pergunta: “Por que Paulo Nazareth está entre os grandes artistas do século 21?”.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Nazareth, arte contemporânea, decolonialidade, arte e política.

ABSTRACT: Paulo Nazareth was included among the great artists of the 21st century by *ARTnews* and *Art in America* magazines, with his work *News from America* (2011-2012) ranked among the 100 best of the century. A walking artist, Nazareth develops an “art of conduct,” in which life and work are intertwined, challenging the boundaries between performance, politics, and ancestry. His pioneering role in Brazilian decolonial art and his critique of the elitist art system have made him a global reference. With projects marked by long journeys, poetic documentation, and social engagement, his work exemplifies one of the most powerful, sensitive, and critical responses to the complexities of the contemporary world. This article seeks to answer the question: “Why is Paulo Nazareth among the great artists of the 21st century?”.

KEYWORDS: Paulo Nazareth, contemporary art, decoloniality, art and politics.

As revistas *ARTnews* e *Art in America* – que estão entre os mais importantes meios de divulgação das artes visuais no cenário internacional – incluíram a série *Notícias da América*, do artista Paulo Nazareth, em uma lista que destaca as 100 melhores obras do século 21, publicada em março de 2025. A proposta da lista foi coroar este primeiro ¼ de século bastante tumultuado e veloz com o destaque de trabalhos que representassem as mais renovadoras linguagens nos últimos 25 anos.

A metodologia: um grupo de repórteres, editores e críticos de arte, inicialmente, foi responsável por nomear entre 10 e 15 nomes cada um, compondo uma lista geral, posteriormente analisada e debatida para o resultado. Em textos publicados na revista *ARTnews*, os editores relataram o quão a tarefa foi hercúlea. Porém, após intermináveis debates – a partir de determinados critérios e de uma lista com poucas sobreposições (o que dificultava o senso comum) –, foram eliminadas as obras menos representativas.

Apenas uma obra por artista poderia ser listada, e as obras de arte analisadas tinham que ter sido produzidas entre 2000 e o momento atual; com exceção de uma obra, o projeto *Atlas Group*, de Walid Raad, cuja datação muda frequentemente, aliás, parte fundamental de sua genialidade criativa. Os trabalhos tinham que falar de algo, fosse um movimento informal ou uma tendência que já estivesse no ar, e deveriam simbolizar uma sensibilidade distintamente deste século. “Fizemos o possível para nos concentrar em obras de arte individuais que se destacassem por si sós, na ausência de outras obras relacionadas, o que significava que alguns artistas verdadeiramente grandiosos não figurariam aqui. E determinamos que as obras consideradas não precisavam ser influentes ou mesmo amplamente vistas – elas simplesmente precisavam ser de alta qualidade”, explicou o editor Alex Greenberger (2025), editor sênior da *ARTnews*.

Greenberger apontou desafios: algumas obras funcionavam melhor em série, o que parecia impedir que fossem

listadas como obras autônomas. Além disso, alguns trabalhos pertenciam a projetos ou séries iniciados na década de 1990, antes do início da pesquisa, o que levantou questões sobre sua inclusão. Para além destes problemas técnicos, uma pergunta permanecia: “E qual a melhor forma de ser global? Afinal, somos jornalistas radicados em Nova York, sem orçamento para viagens”, completou o editor. Ao final, a equipe decidiu se basear no que conhecia melhor: os objetos vistos em primeira mão. Isso significaria que a lista seria altamente subjetiva, o que não se tornou um problema, mas uma provocação, afinal, em tempos líquidos, em um mundo volátil e altamente suscetível a mudanças, como o universo da arte, a objetividade seria um mito. A lista, assim, se tornou “uma visão parcial da história da arte recente”, nas palavras de Greenberger, na qual estavam ausentes obras de arte famosas como o crânio

Fig. 2: Paulo Nazareth, *C'que vous pensez?*, do projeto *Cadernos de África*, 2013. impressão fotográfica sobre papel algodão. Imagem: cortesia do artista e Mendes Wood DM.



cravejado de joias de Damien Hirst e a performance de Anne Imhof para o Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza de 2017.

Em seu texto, o editor chegou a propor um experimento mental ao seu leitor: imagine que você é editor da *ARTnews* há 75 anos, em 1950, e quer assumir o mesmo projeto. Você teria muito mais facilidade em selecionar as 100 melhores obras do século 20, porque haveria uma boa chance de que elas tivessem sido exibidas em Nova York, Paris ou Londres, e provavelmente seriam de um artista radicado em uma dessas cidades. Se, em 1950, o mundo da arte era pequeno, em 2025, esse não é mais o caso. Artistas estão espalhados pelo mundo todo, em locais que vão de Buenos Aires a Beirute, e as bienais passaram a refletir a amplitude do cenário artístico atual, como as edições mais recentes da Documenta de Kassel e da Bienal de Veneza, focadas principalmente no Sul Global, uma faixa extremamente grande do mundo que historicamente foi excluída do cânone eurocêntrico. Assim, o editor concluiu: ver tudo agora é difícil, senão totalmente inviável; criar uma lista de 100 obras que reflita tudo é quase impossível.

E é neste clima pós-vanguardista da crítica de arte nova-iorquina, embalado pelo humor ácido e inteligente da equipe das revistas envolvidas na lista, que se destacou o trabalho de Paulo Nazareth. “Deu match”, como diz o jargão do Tinder. E aqui se destaca a pergunta que dá título a este artigo: Por que Paulo Nazareth está entre os grandes artistas do século 21?



Fig. 3: Paulo Nazareth, Sem título, da série Etnografia Branca, 2021. Efun sobre impressão fotográfica em papel de algodão. Imagem: cortesia do artista e Mendes Wood DM.

Esta questão pode ser respondida a partir do que Achille Mbembe (2014) escreveu ao definir a relação entre arte e vida, afirmando que a função principal da obra de arte nunca foi simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade. Para o autor, a natureza da arte sempre esteve relacionada a borrar e mimetizar todas as formas e aparências originais. Mesmo quando a obra é figurativa, segundo o autor, “[...] ela constantemente duplica o próprio original em sua deformação, distanciamento e, sobretudo, em sua conjuração” (2014, p. 290).

Paulo Nazareth não tem um projeto de arte, mas sim um projeto de vida. Artista-caminhante, mundialmente conhecido por seu trabalho de expressiva originalidade, ele definiu seu trabalho como “arte de conduta” (*Enciclopédia Itaú Cultural*), isto é, uma arte embrenhada com a existência, marcada pelo comportamento poético do artista que, ao invés de focar sua produção exclusivamente no objeto ou na ação, cria uma obra circular, cujo suporte é o movimento espiralar que reúne andanças pelo mundo, registros

poéticos, resgate de ancestralidades. Trata-se de uma poética que pode ser pensada pela ótica de Rancière (2015) a respeito do caráter “representativo da arte”, isto é, uma obra que não se presta a uma pedagogia ou explicação do mundo, mas que se torna, acima de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível.

Não é exagero dizer que Nazareth é um dos maiores artistas da atualidade, pois as melhores obras do século 21 são aquelas que condensam a mais sublime estratégia da arte contemporânea: estar na vida, estar na política e estar com as pessoas diretamente. E ainda questionar o próprio lado obscuro do sistema artístico, sua face elitista e capitalista. A grandeza de seu trabalho também se justifica pelo pioneirismo na abordagem da agenda decolonial que hoje marca toda uma nova geração de artistas negros, indígenas e dissidentes de gênero que estão transformando a cena das artes visuais brasileiras. Nazareth começou a virada decolonial dez anos antes de seu nascimento no Brasil. Homem negro, de origem extremamente pobre, Nazareth desde o início de

sua carreira, há mais de 20 anos, abordou a questão racial, de classe e geopolítica, numa permanente busca por sua ancestralidade africana e indígena. Para além desta importante temática, o artista lança mão de estratégias formais renovadoras, borrando as fronteiras entre a performance, o ritual, o conceitual e a experiência existencial e estética, criando uma poética extremamente inovadora, na qual vida e arte se misturam completamente.

O artista mineiro começou a vender seus trabalhos visuais entre os doces e sabões expostos em seu balcão em uma agitada feira popular em Belo Horizonte, época em que ainda era estudante na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais. Na universidade, também negociava limões, abacates, feijão, já suspeitando que vender alimentos era algo que tinha uma estreita relação político-estética com os panfletos, desenhos e gravuras que produzia. O ímpeto pelo trabalho manual também marcou sua infância, quando o menino transformava em brinquedos os objetos quebrados que sua mãe, varredora de



Fig. 4: Paulo Nazareth, Sem título [minha imagem de homem exótico à venda com a Kombi volkswagen], 2011. impressão de foto em papel algodão. Imagem: cortesia do artista e Mendes Wood DM.

rua, trazia para casa. Mais tarde, quando estudante universitário, passou a entender que aquilo que fazia na infância era arte, o que foi reafirmado pelo encontro com Mestre Orlando, artista baiano radicado mineiro, criador de belas carrancas, com quem teve uma forte relação de afeto e ensino-aprendizagem nos anos 1990.

A grande tônica de seu trabalho são os projetos de longo prazo, nos quais o artista mescla viagens, caminhadas, rituais, contato com comunidades (há muitas imagens registradas com pessoas que ele conhece em seus percursos), produção de material gráfico, foto e vídeo, performances que ficam registrados em várias mídias e em seu blog (<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>). E foi justamente seu trabalho inaugural mais marcante que o destacou agora como entre os melhores do século 21, *Notícias da América*

(2011-2012). Foi exatamente com esta obra que o trabalho de Nazareth passou a se destacar, quando o artista deixou a comunidade de Palmital, onde morava, em Belo Horizonte, para participar da feira Miami Basel, nos Estados Unidos. Realizou o percurso a pé, calçando apenas chinelos ou, em alguns trechos, de carona. Durante a viagem, que durou cinco meses, com a travessia de 15 países da América do Sul, Central e Norte, produziu registros escritos e em imagens. Fotografou-se com cartazes e anúncios ao longo do trajeto. Há certa dose de ritualismo na caminhada – o artista afirma ter lavado os pés somente na chegada da viagem, no rio Hudson, onde teria deixado um pouco da terra da América Latina. Na ocasião, também apresentou em Miami Basel a instalação *Banana Market*, uma perua Kombi repleta de bananas. Em um gesto que enfatiza como seu trabalho une arte e vida, o artista voltou a Palmital para reinaugar sua barraca na feira da cidade, chamando-a, em tom provocador, de Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda.

O projeto *Notícias da América* trouxe bastante projeção ao artista, que passou a receber inúmeros convites, como para a Bienal de Veneza de 2013 e para a 12ª Bienal de Lyon. No Brasil, expôs e recebeu o Prêmio Masp de Artes Visuais 2012, na categoria Talento Emergente. Participou de diversos programas de residência na Argentina, na Indonésia e na Índia, e integrou exposições no Brasil, no Uruguai, na França, na Noruega, na Alemanha e nos Estados Unidos.

Já no período de *Notícias da América*, Paulo Nazareth expressava o desejo de percorrer os caminhos da África, como afirmou em conversa com a curadora Janaina Melo, publicada em seu primeiro livro, *Paulo Nazareth: Arte contemporânea/LTDA*, de 2012, Editora Cobogó. Então, logo deu início à série *Cadernos de África*, empreitada mais audaciosa e mais longa, como afirmou ele no livro. Impulsionado por uma espiral que nasce na cozinha de casa, no Palmital, ele vem percorrendo países africanos, reunindo e produzindo fotografias, vídeos, objetos, panfletos, cadernos, gravuras e desenhos expostos em

diversos locais, entre suas idas e vindas entre a África e seu ateliê em Palmital. Os deslocamentos não são apenas registrados, mas recriados em uma prática estético-narrativa e não simplesmente documental, que resulta em obras expostas em diversas mídias, entre elas, seu blog.

Entre os motivos para empreender o projeto, descritos em seu blog, o artista declara: 1) saber o que há de África em sua casa; 2) conhecer África antes de chegar à Europa; 3) saber o que há de sua casa em Europa; 4) saber o que tem de África em Europa; 5) saber o que tem de sua casa em África. Em 2013, Nazareth expôs os *Cadernos de África* na 12ª Bienal de Lyon, tendo uma grande projeção e a possibilidade de apresentar uma espécie de síntese do trabalho. O artista não foi presencialmente ao evento porque havia declarado que só iria à Europa após percorrer toda a África.

Como afirma Kiki Mazzucchelli (2012), a circularidade do trabalho de Nazareth confere certa complexidade ao trabalho do artista, ligando sua

poética à vertente experimentalista conceitual dos anos 1970. Ele não comparece às exposições na Europa, mas seu trabalho circula na internet e se expande da visualidade clássica para a união entre arte e comunicação, a partir do manuseio de inúmeros materiais impressos, como panfletos criados e recriados a partir de impressos antigos. A ideia do panfleto vem de sua forte formação em gravura na Escola de Belas Artes e da proposta de gravura expandida, que engloba xilos, serigrafia, metal, além das gravuras presentes no mundo, como estampadas em caixas de papelão. Assim, pode-se notar a proximidade de sua produção com a dos artistas brasileiros conceitualistas da década de 1970, como Paulo Bruscky e Arthur Barrio, influenciados pelos situacionistas e o grupo Fluxus. Essa produção artística, efêmera e crítica, se torna estratégia de resistência à comercialização das imagens e objetos de arte, como fez Nazareth na série de panfletos, identificados como decretos conceituais, intitulados *AQUI É ARTE* (2005), uma referência ao mercado das imagens.

É importante também destacar o uso do arquivo na prática poética do artista como uma estratégia que preserva a memória e simultaneamente a recria. Na série *Etnografia branca* (2019-22), Nazareth se apropria de arquivos etnográficos de diferentes instituições, que, por meio de fotografias, classificam pessoas subalternizadas em suas dinâmicas sociais e culturais. O artista insere círculos brancos sobre as fotos, feitos com *efum* (giz africano), que remetem à figura da galinha-d'angola e sua metáfora para afugentar a morte representada pela produção documental etnográfica. A obra também se torna um discurso crítico em relação ao sistema hegemônico da arte, pois possibilita a circulação, distribuição e comunicação do trabalho artístico para além dos espaços institucionalizados da arte.

A corporalidade também está sempre presente no trabalho de Nazareth, principalmente, para relembrar os herdeiros da diáspora, pessoas negras destituídas de sua história dentro de toda uma memória coletiva de descendentes de escravizados. É por isto que o artista se propõe a não

fazer simples registros fotográficos ou videográficos de suas caminhadas e performances. Suas fotografias são recriações, obras advindas da experiência estética, sempre corporais, presenciais. Em *Notícias das Américas*, ele vende sua imagem de homem exótico, como na fotografia em que se retrata segurando um cartaz com os dizeres: “Vendo mi imagen de hombre exótico”. Em *Cadernos de África*, faz imagens propositalmente em preto e branco para responder à pergunta: “Qual a cor da minha pele?”. Em 2014, Nazareth participou do projeto “Arquivo e Ficção”, a convite da curadora Ana Pato, como parte da 3ª Bienal da Bahia, realizado no Arquivo Público do Estado da Bahia. O grupo de artistas do qual participou imergiu no acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, em Salvador, conhecido como Museu do Crime. Desta imersão, saiu a vídeo-performance *Antropologia do Negro II*, em que ele cobre seu rosto com crânios.

Quando sua biografia se mistura à obra, o artista sela permanentemente seu projeto estético-existencial. Em

sua página na Mendes Wood DM, galeria que o representa, ele se define como “homem velho nascido em Borun Nak [Vale do Rio Doce] / Pindorama [BR]]. Vive e trabalha pelo mundo.” No livro *Corporeidades Encruzilhadas: Paulo Nazareth e Cadernos de África* (2024), uma extensa análise do artista pela pesquisadora Napê Rocha, o artista diz carregar muitos nomes, heterônimos, alcunhas e apelidos, como Awa Jeguakaí Rendá, Bombom, Palmital, Jackson Five, Mohammad Nazareth, Fi da Ana, Che, Zé, entre outros.

Nascido em 1977, em Governador Valadares, norte do estado de Minas Gerais, região ocupada por fazendas e explorada pela mineração, o artista mostra em sua obra as complexidades desta relação existencial com a poética. Nunca deixou suas raízes, fincadas na comunidade de Palmital, um conjunto de habitação popular da região metropolitana de Belo Horizonte, para onde se mudou na década de 1980 e onde mantém seu ateliê até hoje. Descendente de indígenas por parte de mãe e de africanos e italianos por parte de pai, se autodenomina um “afro-indígena” e “afro-borum” e

reconhece também suas raízes ítalo-lusas. Seu nome de artista reforça a ligação com a árvore genealógica materna: trata-se de uma homenagem à sua avó materna, Nazareth Cassiano de Jesus, de origem Borum, que foi internada compulsoriamente na Colônia de Barbacena, MG, no final de 1944, quando a mãe do artista, Ana Gonçalves da Silva (Dona Ana), tinha meses de vida.

Para Napê Rocha (2024), o trabalho de Nazareth pode ser interpretado a partir da ideia de encruzilhada, em acordo com as cosmopercepções bantu e iorubá. A espiral que o leva de Palmital à África é composta de uma junção mítica entre passado, presente e futuro, representando a possibilidade da continuidade e da existência, em um lugar de encontros e trânsitos. Entre o aspecto global de sua obra e a profundidade espiritual de sua ancestralidade, Nazareth reimagina uma outra história para um mundo devastado pela ganância colonialista. É isto que faz em obras de impacto comovente, como na vídeo-performance de 2013, em que dá centenas de voltas andando de costas em torno da Árvore

do Esquecimento, repetindo o ato imposto aos africanos escravizados para que esquecessem de onde vieram. Com sua obra, Nazareth perpetua sua memória subjetiva e da coletividade a que pertence. Ao mesmo tempo em que reconta o passado, reinventa a própria história da arte, contribuindo com grandes *insights* formais para a inovação e perpetuação da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

Sem autor. “The 100 Best Artworks of the 21st Century”. *ARTnews*, março, 2025. Disponível em: <https://www.artnews.com/list/art-news/news/100-best-artworks-21st-century-1234734225/>

Greenberger, Alex. “How We Made Our List of the 100 Best Artworks of the 21st Century”. *ARTnews*, março, 2025. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/how-we-made-our-list-best-100-artworks-21st-century-1234734676/>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/29403-paulo-nazareth>

Mazzucchelli, Kiki. *Paulo Nazareth – Arte contemporânea/LTDA*. São Paulo: Cobogó, 2012.

Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.

Rancière, Jacques. “Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière”. Ensaia, 2015. Disponível em: <http://www.revistaensaia.com/uma-entrevista-com-jacques-ranciere>.

Rocha, Napê. *Corporeidades Encruzilhadas: Paulo Nazareth e Cadernos de África*. São Paulo: Cobogó, 2024.

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 da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), também é autora do livro *A Virada Decolonial na Arte Brasileira* (Editoria Mireveja, 2022). Integra ainda a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), a Rede Europeia de Brazilianistas de Análise Cultural (REBRAC) e a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



Fig. 1: Autora em frente ao Museu de Arte Moderna em Medzilaborce, 2003. Imagem: arquivo particular.

ARTIGO

O INACESSÍVEL POPULAR... E A TRAJETÓRIA DE ANDY WARHOL

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: O artigo *O inacessível popular* parte da megaexposição “Andy Warhol: Pop Art!”, em São Paulo, e tem como proposta refletir sobre a trajetória do artista e suas raízes eslovacas, explorando conexões pessoais e culturais existentes entre a autora e o artista Warhol. O texto rememora a visita da autora ao Museu de Arte Moderna de Medzilaborce, cidade natal da família Warhol, destacando aspectos da religiosidade ortodoxa e elementos da estética decorativa popular. Andy Warhol, apesar de ter se tornado um símbolo global do consumo e da reprodução em massa, teve origem humilde e foi marcado por influências maternas que moldaram sua estética tanto simbólica quanto serial.

Sua capacidade de transformar ícones inatingíveis em arte acessível ao público representa o cerne da *Pop Art*, ressignificando o consumo e a imagem no século XX. A autora sugere que a essência popular de Warhol transcende sua fama, tornando sua arte uma ponte entre o ordinário e o extraordinário.

PALAVRAS-CHAVE: Andy Warhol; *Pop Art*; ancestralidade; Eslováquia; arte contemporânea; reprodução em massa; religiosidade ortodoxa; Museu de Medzilaborce; consumo; imagem.

ABSTRACT: The article *The inaccessible popular* is part of the mega-exhibition “Andy Warhol: Pop Art!”, in São Paulo, and aims to reflect on the artist’s trajectory and his Slovak roots, exploring personal and cultural connections between the author and the artist Warhol. The text recalls the author’s visit to the Museum of Modern Art in Medzilaborce, the Warhol family’s hometown, highlighting aspects of Orthodox religiosity and elements of popular decorative aesthetics. Andy Warhol, despite having become a global symbol of consumption and mass reproduction, had humble origins and was marked by maternal influences that shaped both his symbolic and serial aesthetics. His ability to transform unattainable icons into art accessible to the public represents the core of Pop Art, redefining consumption and image in the 20th century. The author suggests that Warhol’s popular essence transcends his fame, making his art a bridge between the ordinary and the extraordinary.

TAGS: Andy Warhol; Pop Art; ancestry; Slovakia; contemporary art; mass reproduction; Orthodox religiosity; Medzilaborce Museum; consumption; image.



De maio ao fim de junho de 2025, São Paulo recebe a megaexposição “Andy Warhol: Pop Art!”, com cerca de 600 obras desse artista que quebrou paradigmas e influenciou não apenas a História da Arte, como o mundo da moda, a publicidade, o design e a indústria audiovisual do planeta. Apesar de eu não ser especialista em arte contemporânea, a presença dele, que tem sangue eslavo como o meu, reacendeu minha memória com lembranças bastante agradáveis e familiares, nem tão longínquas assim em razão da minha idade (81).

Conheço o trabalho de Andy Warhol (1928-1987) por ter estudado História da Arte. Da mesma forma que sei da importância dos trabalhos de Lúcio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Cândido Portinari (1903-1962), como não reconhecer o talento e o fascínio que exerce um artista como este conterrâneo, ainda mais um quase contemporâneo?

No ato, recordei a visita que fiz com minha família, nos idos de 2003, ao Museu de Arte Moderna de Medzilaborce (*Múzeum moderného umenia Andyho Warhola a Spolocnosti Andyho Warhola v Medzilaborciach*)¹, pequena cidade da Eslováquia Oriental.

Por lá, existe uma ala permanente dedicada a Andy Warhol, nome artístico que o alçaria ao estrelato, sendo que o de batismo é Andrew Warhola Jr. Por sinal, Warhola é um sobrenome comum na Eslováquia, especialmente na região de Mikova, onde seu pai, Andrew Warhola Ondreii (1886-1942), e sua mãe, Julia Zavacky Warhola (1892-1972), nasceram e se conheceram. Ambos emigraram para os Estados Unidos na primeira década do século XX. Primeiramente, o patriarca atravessou o Atlântico sem a esposa e se estabeleceu na Pensilvânia, que, até hoje, abriga boa parte da comunidade eslava naquele país.

Operário, o velho Andrew lá se reencontrou com a mineração, algo frequente na ancestralidade do filho, visto que a Eslováquia é riquíssima em minérios como prata e cobre – metais

Fig. 2: Fachada do Museu de Arte Moderna em Medzilaborce. Imagem: domínio público.



explorados, desde o século XIII, por cunhadores de medalhas comemorativas utilizadas em coroações de reis da Europa Central², dadas como presentes a impérios, dentre os quais o Austro-Húngaro.

Seu salário de operário foi suficiente para buscar Julia, com quem se casou. Ela atravessou a Eslováquia, passando pelos Cárpatos, famosa cordilheira da Europa Oriental; em seguida, cortou a Polônia por Cracóvia, cidade histórica renascentista, até chegar ao porto de Gdansk (em polonês) ou Danzig (em alemão), um dos principais embarcadouros do mar Báltico.

Ao descer do navio, já na América, Julia teve com o marido três filhos homens. Andy foi o caçula. Talentosa, ainda na Europa ela trabalhou como decoradora³, especialmente de habitações feitas com madeira. Era o que havia de mais acessível à população.

Inclusive, no que tange à religião, em sua localidade, fronteira com Polônia e Ucrânia, a população eslovaca manteve-se fiel ao Cristianismo ortodoxo greco-romano, que traz singelas peculiaridades. Por exemplo: as igrejas, ao menos nas pequenas aldeias da Eslováquia Oriental, eram totalmente feitas com madeira⁴.

Até o prego marca a ausência de metais. Não por economia, mas pelo vínculo religioso – dessa forma, não se faz alusão àqueles que de fato, na crucificação, cravaram as mãos e os pés de Jesus.

Fig. 3: Fachada do Museu de Arte Moderna em Medzilaborce. Imagem: domínio público.



Fig. 4: A praça em Medzilaborce com escultura em homenagem a Andy Warhol. Imagem do arquivo pessoal da autora com familiares, 2003. Imagem: arquivo particular

Julia Warhola também pintava. Certamente despertou, no seu filho caçula, o interesse pela arte. Em seus desenhos proliferavam anjos, gatos (animais presentes em sua infância), que espocavam pelas ruas de Pittsburgh, cidade natal de Andy. No acervo do Museu de Arte Moderna, em Medzilaborce, deparei-me com um desenho original de um anjo em movimento a anunciar, para Maria, que ela tinha sido a escolhida para dar à luz o Messias. Impossível o ícone da *Pop Art* não ter bebido na fonte materna.



Daí a sua fixação ser passível de ser interpretada por Carl Jung (1875-1961), quanto aos ícones existentes na religião de seus ancestrais, em forma de *ikonostas* da religião ortodoxa bizantina.

Apesar de ter suas obras vendidas por bilhões de dólares, Andy Warhol viveu uma infância pobre. Seu pai morreu cedo. Albino, frágil e padecendo com múltiplos problemas de saúde, inclusive de visão, foi cuidado pela mãe e pelos irmãos mais velhos. Começou como designer, tentando desesperadamente emplacar em Nova York. E graças à sua imensa capacidade de produzir, e principalmente reproduzir, popularizou o inacessível.

Astros e personalidades até hoje venerados, como Marilyn Monroe (1926-1962), Elvis Presley (1935-1977), John Lennon (1940-1980), Jackie Kennedy Onassis (1929-1994), Mao Tsé-Tung (1893-1976) e Pelé (1940-2022), dentre outros, puderam ser consumidos em

larga escala. Como na cultura greco-romana, Warhol liderou uma liturgia de adoração à imagem. Com ele, famosos foram eternizados de forma chapada plana, quase sempre com fundo neutro ou dourado, sem profundidade e nem um pouco tridimensionais.

Eis a principal característica da *Pop Art*: se em Salvador Dalí (1904-1989), com quem conviveu e retratou, há uma profundidade desértica, Andy Warhol desprezou isso para partir para a reprodução sistemática, a propaganda pura, trazendo seres inatingíveis para bem perto do público. Isso, sim, é *pop* - popular, na acepção da palavra. Menos para os que têm mais e mais para os que têm menos.

Na velocidade da luz, a sociedade consumista o consagrou. Ele bem que se aproveitou disso. Até as sopas Campbell, que qualquer operário, como seu pai, podia tomar, por conta do preço, na genialidade de Warhol viraram obra-prima de valor incomensurável.

Seu temperamento histriônico, sua capacidade de se autopromover e a difusão do exagero o mantiveram, por 58 anos de vida, fiel às suas verdades.



Fig. 6: Julia Warhola, 1952-1970. Anjo segurando cruz. Imagem: divulgação.

O inconsciente e a potencialidade criativa de Andy deveriam ter sido analisados pelo já citado Carl Jung, em vista dos vívidos painéis multicoloridos e das enormes telas que transbordam caos.

Hoje vejo que aquele *tour* que fiz, na minha terra, ao Museu de Arte Moderna local, me marcou para todo o sempre. Sugiro aos brasileiros que não se contentem somente com Praga, ou mesmo apenas com Budapeste, se estiverem na Europa Central. Visitem a instituição que homenageia Warhol, conheçam Medzilaborce. A Eslováquia, minha e de Andy, agradece.

Rio de Janeiro, 18 de maio de 2025.

Fig. 5: Escadaria do interior do Museu de Arte Moderna em Medzilaborce. Imagem: Ingrid Timková.

NOTAS

1 Museu fundado em 1991, como uma iniciativa conjunta de John Warhola, irmão do falecido Andy Warhol, da Associação de Amigos de Andy Warhol, bem como pela Fundação Andy Warhol para as Artes Visuais, em Nova York, e o Ministério da Cultura da Eslováquia.

2 A mineração e a existência de oficinas (guildas) de cunhagem é tradição secular. Faz parte da história do Império Austro-Húngaro as coroações de vários reis serem realizadas em Bratislava, em razão dos sitiamentos de Viena. Na ocasião foram cunhadas, em diferentes oficinas da Eslováquia, medalhas comemorativas e moedas em metais preciosos, distribuídas à população local de *Pressburg*, ou seja, Bratislava

3 A intervenção artística de Julia Warhola tinha o propósito de colorir a fachada das habitações populares da aldeia de Miková, quebrando a monotonia do suporte de madeira, com faixas coloridas de tinta, por vezes alternando com padrões repetitivos geométricos ou florais. É neste sentido que podemos classificar sua

atividade como decorativa. Prática comum na região central da Eslováquia, como exemplo de habitações civis na aldeia Čičmany, um *skanzen* passível de ser visitado – entenda-se, um museu ao ar livre.

4 A cidade de Miková faz parte da região com predominância do culto ortodoxo e de construções de suas típicas igrejas de madeira, onde, naturalmente, o ponto central situa-se no extenso painel representando rostos de santos padroeiros – os *ikonostas*.

REFERÊNCIAS

Byčko, Michal. “Andy Warhol”, Medzilaborce-Expozícia Bad Homburg. Berlin, 2003.

Hlinka, Jozef. *Bratislavské Korunovacie Medaily a Zetóny*. Editora Fontes, 1967.

Toranová, Eva. *Výrobky Domácich Zlatníkov a Pamiatky Zlatníckych Cechov V Zbierkach Slovenských Múzeí*. Editora Fontes, 1968.

<http://secao/gente-da-historia/identidade-eslava>

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

Ph.D. em História da Arte. Concluiu doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Jan Amos Komenský, em Bratislava (Tchecoslováquia, 1975) e trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ) até 2011. Curadora-chefe da Coleção de Pintura Estrangeira (1982-2006), destacou-se como especialista em pintura europeia antiga. É membro de associações de arte profissionais nacionais e internacionais: Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa e membro da Comissão Autenticadora de obras de J. B. Debret (2006). Publicou livros e dezenas de artigos sobre Arte & Design em veículos especializados: *Výtvarný Život*, *Pravda*, *Vlastivedný Casopis*, *CODART Courant* e *Musas*.



ARTIGO

CURADORIA DE ARTE FEMINISTA E FEMINISMO DECOLONIAL: DIÁLOGOS COM FRANÇOISE VERGÈS E LÉLIA GONZALEZ

FABIANA IOLANDA DO NASCIMENTO
ESPECIAL PARA A REVISTA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: A curadoria de arte, historicamente inserida em instituições que reproduzem padrões eurocêntricos e patriarcais, tem sido progressivamente questionada por práticas feministas e decoloniais. Neste contexto, o pensamento de autoras como Françoise Vergès, com seu feminismo civilizatório/decolonial, e Lélia Gonzalez, com o feminismo afro-latino-americano, oferecem fundamentos teóricos essenciais para repensar os modos de fazer, expor e narrar a arte a partir de perspectivas feministas não hegemônicas.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria de arte; curadoria de arte feminista; sororidade; feminismo decolonial; artistas visuais.

ABSTRACT: Art curation, historically embedded in institutions that reproduce Eurocentric and patriarchal standards, has been increasingly challenged by feminist and decolonial practices. In this context, the thinking of authors such as Françoise Vergès, with her civilizational/decolonial feminism, and Lélia Gonzalez, with Afro-Latin American feminism, offers essential theoretical foundations for rethinking the ways of making, exhibiting, and narrating art from non-hegemonic feminist perspectives.

KEYWORDS: art curation; feminist art curation; sorority; decolonial feminism; visual artists.



Fig. 1: Série Hierofanias - Aquarela e lápis sobre papel algodão, A3. Imagem: acervo pessoal Karina Beraldo.

CURADORIA COMO ESPAÇO DE DISPUTA

A curadoria não é um gesto neutro. Ao selecionar obras, artistas e narrativas, o/a curador(a) atua como mediador(a) de discursos e valores. Por isso, a curadoria feminista decolonial busca romper com o cânone eurocêntrico e masculinista, questionando quem

tem acesso à produção artística e quais vozes são legitimadas no espaço expositivo. Este movimento se ancora em uma crítica estrutural ao racismo, ao patriarcado e ao colonialismo que sustentam as instituições artísticas em detrimento ao espaço legitimado às mulheres.

O trabalho *Curadoria de Arte Feminista em sororidade decolonial*, além de uma curadoria de arte com artistas mulheres dando-lhes espaço, voz e ouvidos, tenta responder teoricamente por que artistas tão engajadas com questões decoloniais, como pintura de corpos não eleitos como padrão do sistema capitalista ou eurocêntricos, trabalhos sociais em apoio a mulheres ou crianças periféricas e negras, não ocupam ainda locais no panteão artístico das grandes cidades ou mídias televisivas e monetárias.

Karina Beraldo, com suas pinturas de corpos femininos volumosos/ gordos, negros, tatuados, com cabelos e olhos coloridos, tem como principal local de exposição/divulgação de seu trabalho artístico as redes sociais, mesmo a contragosto, mas mantém-se

nas redes como forma de marketing para seu trabalho artístico e geração de encomendas ou convites para trabalhar.

Ju Costa, que criou e mantém seu espaço de criação e acolhimento às



Fig. 2: Série Hierofanias - Aquarela e lápis sobre papel algodão, A3. Imagem: acervo pessoal Karina Beraldo.

mulheres periféricas, M.A.Na.S., Mães Artistas na Sagacidade¹ segue pintando murais de mulheres tanto brancas, quanto negras e indígenas, e segue compartilhando seu tempo lecionando matemática em escolas públicas, pois



Fig. 3: Série Hierofanias - Aquarela e lápis sobre papel algodão, A3. Imagem: acervo pessoal Karina Beraldo.

ainda não conseguiu furar a bolha dos artistas indicados para pintar as paredes das principais cidades do mundo.

Ordalina Cândido, a artista também pintora e decana da nossa curadoria que dedica sua arte ao ensino da pintura às pessoas que se interessam em aprender com ela, pintar por terapia ou *hobby* ou ainda por ofício. A arte de pintar foi apresentada a ela durante o ensino fundamental, e à qual ela se agarrou, pois fazer teatro na escola não era possível, diziam a ela que não havia papéis para negros. Hoje e sempre Ordalina pinta o povo negro, os orixás, as comunidades.

FEMINISMO DECOLONIAL: DESCOLONIZAR É DESPATRIARCALIZAR

Para Françoise Vergès, descolonizar significa dismantelar as estruturas do capitalismo racial e patriarcal que perpetuam desigualdades globais. Em seu trabalho, ela defende um feminismo anticapitalista, antirracista e ecológico, que se distancia do feminismo liberal centrado na inclusão de algumas mulheres nos sistemas

existentes. No campo da arte, isso implica uma curadoria que vá além da representatividade superficial e busque transformar os próprios mecanismos de legitimação artística.

Definir-se feminista consiste no desafio de quem quer revolucionar a prática cotidiana; não é se servir de imagens, discursos e frases de efeito palatáveis ao capitalismo e absorvidos pela publicidade da sociedade de consumo. É preciso combater abertamente o feminismo de feição burguesa, diz Vergès, conhecida por suas críticas radicais (VERGÈS, 2022, p. 3).

Dentre todas as manifestações políticas de feminismos, o feminismo decolonial é o mais abrangente em defesa e sororidade aos trabalhos de Karina, Ju e Ordalina, com pautas que tratam de demandas relativas à liberação sexual e à igualdade no mercado de trabalho, considerando as desigualdades entre as mulheres: as negras desiguais às brancas, as latinas, caribenhas e asiáticas desiguais às europeias. Tais mulheres, intituladas por Vergès como “racializadas”², no mesmo rol das que sustentam a limpeza doméstica e dos

lugares públicos do mundo em prol do conforto de uma elite classe média alta.

O trabalho de Simone de Beauvoir é de vital importância para a construção das bases da teoria política do que é o feminismo e para expor que biologicamente e psicologicamente não há diferença nos corpos de uma menina e de um menino até que exista uma evolução no desenvolvimento dos hormônios no corpo da criança com a chegada da adolescência, e que tais diferenças hormonais não justificam as diferenças culturais suplantadas na criação e educação de um homem e de uma mulher; onde a mulher tem que ser a dona de casa, a mãe, a cuidadora de uma família para que seja considerada feminina. Entretanto, sua obra não contempla as várias diferenças entre os diversos tipos de mulheres já apontadas aqui neste texto, como por e devido à origem, à cor, migração, etc.

É de suma importância o trabalho crítico de Françoise Vergès frente ao trabalho de Simone de Beauvoir, pois Vergès diz que é necessário

atualizar o feminismo que há muito se tornou uma ferramenta de massa de manobra do sistema; instigante essa crítica de uma francesa de fácil leitura para outra francesa também de fácil leitura e compreensão. É providencial o ponto de vista crítico de Françoise Vergès, que nasceu na Ilha de Reunião, hoje território ultramarino da França na África (mas já foi colônia da França), onde Vergès criou suas memórias de infância e, uma delas, a lembrança de uma campanha de esterilização das mulheres de sua ilha natal (racializadas/colonizadas), e que esse controle de natalidade não foi empregado na capital francesa. Assim, como o direito ao voto pelas mulheres, que na França continental foi a partir da década de 40 e nos territórios ultramarinos somente após 1980, etc. Desde então, Vergès se conscientizou da diferença na tratativa entre reunionenses e parisienses.

Não foi chegando à França ou frequentando uma universidade que descobri que capitalismo, racismo, sexismo e imperialismo são companheiros de estrada; tampouco

foi lendo Simone de Beauvoir que reencontrei o feminismo anticolonial e antirracista – ele foi parte de meu entorno desde a primeira infância (VERGÈS, 2022, p. 23).

O feminismo de política decolonial encerra-se em si mesmo não apenas como uma palavra ou conceito de oposição à simples dominação masculinista e sim, existe para afirmar um reconhecimento das lutas das mulheres do Sul global. Uma militância feminista decolonial reconhece os sacrifícios das mulheres racializadas conforme descrito por Françoise Vergès. É a busca pela honra das vidas dessas mulheres em toda a sua complexidade, riscos, hesitações e desmotivações que conheceram (VERGÈS, 2022).

A brasileira, historiadora e filósofa Lélia Gonzalez, nossa representante do feminismo negro, por sua vez, propõe um “feminismo afro-latino-americano”, forjado na experiência das mulheres negras nas Américas. Sua noção de “amefricanidade” resgata as heranças africanas e indígenas na constituição dos sujeitos latino-americanos, denunciando a marginalização das



Fig. 4: O Sertanejo – 2016. Pastel sobre papel laranja, 100x70 cm. Imagem: acervo pessoal da artista Ju Costa.

culturas não brancas. Para a curadoria feminista, isso implica reconhecer os saberes e estéticas negros, indígenas, populares e periféricos como centrais, portanto, o diálogo com a obra de Lélia Gonzalez é altamente produtivo.

Lélia autointitulou-se como *amefrikana* e falante de *pretoguês*, pois transitava

tanto pelo feminismo quanto pelo movimento negro e criticava a ambos, frisando que os feminismos deveriam dar atenção às múltiplas formas de opressão que recaem sobre as mulheres.

A raiz do pensamento de Lélia Gonzalez transitava por:

- **Racismo e sexismo:** Lélia Gonzalez destacava a intersecção entre racismo e sexismo, mostrando como a mulher negra é o foco de uma perversão dupla, resultado da opressão racial e social.

- **Mito da democracia racial:** Ela criticava a ideia de que o Brasil seria um país com democracia racial, afirmando que o racismo e o sexismo são profundamente enraizados na cultura brasileira.

- **Ameaça à Identidade:** Lélia analisava como o racismo e o sexismo criam uma ameaça constante à identidade e à autoestima das mulheres negras ou indígenas, marginalizando-as em diferentes áreas da vida.

- **Luta por autonomia:** Ela defendia a autonomia das mulheres negras, reconhecendo a importância de sua resistência e luta para conquistar seus direitos e espaço na sociedade e valorizava os estudos e análises sobre as contribuições das culturas africanas e indígenas na formação cultural e intelectual do Brasil.

- **Cultura e poder:** Lélia considerava a cultura como um campo de disputa por poder e dominância, em que o racismo e o sexismo são perpetuados por meio de símbolos, valores e crenças.

Com seu pensamento crítico, Lélia enfrentou teóricos do Brasil e colocou em xeque a noção de harmonia social. Sua contribuição para o movimento negro foi de suma importância: foi uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU), e em 1978 contribuiu para a consolidação do movimento negro brasileiro. Lélia também fundou o Nzinga Coletivo de Mulheres.

Muito antes de Françoise Vergès lançar seus livros e pensamentos manifestos, Lélia Gonzalez já



Fig. 5: Kayapo Xikrin – 2017. Acrílica sobre tela, 70x40 cm. Imagem: acervo pessoal da artista Ju Costa.



Fig. 6: Rainha Africana - Acrílico sobre tela, 70x90. Imagem: acervo pessoal da artista Ordalina Cândido.

havia feito suas denúncias formais às múltiplas opressões que as mulheres negras sofreram e ainda sofrem. O movimento de mulheres negras ao qual Lélia Gonzalez pertenceu defendeu uma sociedade mais justa e igualitária, na qual não existam discriminações de gênero, raça ou classe, ou seja, Lélia já falava de interseccionalidades também e muito antes da norte-

americana Kimberlé Williams Crenshaw. Lélia foi pioneira e de vanguarda em conceitos; Angela Davis reconheceu isto e tinha Lélia como referência.

Lélia cunhou o termo “amefricanidade” para se referir aos americanos de origem africana.

O feminismo negro é uma forma de feminismo decolonial, pois é uma militância que denuncia toda forma de violência executada durante a escravidão negra e suas consequências, resquícios e rescaldos na sociedade contemporânea.

Conforme Rodrigues e Freitas (2021):

Em 1975, quando as feministas se reuniram na Associação de Imprensa para o Congresso de Mulheres Brasileiras, solenidade pelo Ano Internacional da Mulher, Lélia Gonzalez e suas companheiras ali compareceram para apresentar um documento no qual caracterizavam a situação de opressão e exploração da mulher negra. O *Manifesto das Mulheres Negras* foi o primeiro de uma série de posicionamentos formais de feministas negras contra o que denominavam de “feminismo branco hegemônico”.



Fig. 7: Favela. Óleo sobre tela, 1,0x90. Imagem: acervo pessoal da artista Ordalina Cândido.

CURADORIA COMO PRÁTICA DECOLONIAL

Sob a ótica dessas autoras, uma curadoria feminista decolonial se compromete com:

REESCRITA DE NARRATIVAS: Confrontar a historiografia da arte, que muitas vezes apaga a contribuição de mulheres racializadas, e propor novas narrativas centradas em epistemologias do Sul.

DESCENTRALIZAÇÃO EPISTÊMICA: Valorizar linguagens e estéticas que não se enquadram nos moldes europeus de arte “legítima”. Isso inclui artefatos,

performances, rituais e outras formas de expressão ligadas a culturas afro-diaspóricas e indígenas.

COLETIVIDADE E CUIDADO: Romper com a figura do/a curador/a como autoridade única e abraçar práticas colaborativas, onde as/os artistas, comunidades e espectadorxs participam do processo de curadoria. O cuidado enquanto prática política e estética é central nesse modelo.

AFETAÇÃO POLÍTICA: A curadoria feminista decolonial não se limita à estética. Ela visa provocar afetos, reflexões e mobilizações sociais, articulando o espaço expositivo como espaço político.

Criamos a curadoria “Curar o Feminino” para curar o feminino de verdade e dar lugar às mulheres cujas obras estão resvaladas com a situação política do mundo, mas resguardadas pelos discursos e pensamentos de Lélia e Françoise.

Abaixo texto curatorial sobre as obras selecionadas para a exposição de Ju, Karina e Ordalina.

POTÊNCIA CURATIVA DE FORA PARA DENTRO DAS MULHERES ALÉM-GALERIAS MULHERES CURADAS EM UMA REALIDADE DISTÓPICA DO SÉCULO, O DITO, XXI.

O dia a dia é permeado por aplicativos que são baixados e instalados facilmente e que substituem o papel de um atendente bancário, do convênio médico, do bilheteiro para compra de ingressos; outro que dispensa o conhecimento e o desbravar de caminhos em meio ao trânsito para se chegar à casa ou ao trabalho nas grandes cidades.

Por outro lado, se convive concomitantemente com a ferramenta intitulada por inteligência artificial através da qual, além dos aplicativos, é possível até conversar com seu bicho de estimação ou aplicar num jogo de aprendizagem para um filho. E ainda temos os comentários em voga: é o artista que fez ou a IA?

E entre o avançar dos séculos, o apocalipse diário vigente e a tecnologia disponível estão as mulheres e suas diversas facetas de representatividade ou a falta dela em montantes equitativos ou igualitários aos homens.

Esta exposição de arte/imagens é uma abertura no céu distópico de uma realidade onde as artistas mulheres, com ou sem filhos nos braços, serão expostas ecoando em voz alta: eu existo! E, ao invés de um exercício materno ou de ama de casa, tais mulheres estão com suas latas de tintas, brochas, andaimes, fundos de guarda-roupas; skates usados, pedaços de um barraco desmontado e furado a bala num tiroteio sendo reaproveitados; papéis e telas embaixo dos braços e mãos, mesmo que numa imensa fila

da vida embaixo de um sol escaldante e atrás de todos os homens do planeta.

Permeiar essa parede à frente é sinônimo de pintá-la e transformá-la em sentimento, humanidade, poesia, sonhos, histórias e no feminino. É deixar o onírico fluir e se tornar realidade. É o nascer através de uma pintura de representatividade de mulheres como deusas, expressão indígena, coloração negra, sacra e real.

Assim são Ju Costa, Karina Beraldo e Ordalina Cândido, que ao pintar uma parede desmembraram o mundo em fatias de telas, tecidos, cooperação, harmonias, amor e *sororidades*.

Mulheres que se fizeram CURAR em escala! Artistas que priorizam a mulher a partir de sua própria história, sua realidade e que, ainda através de sua obra-prima, abrem sua própria casa às outras e criam um grande círculo de apoio. Artistas que retratam as realidades apenas como elas são, sem ambíguos e relativos julgamentos ou não aceitação do outro.

A trajetória dessas mulheres curadas foi extrapolada de suas telas pequenas pintadas em detalhes a pincezinhos e mãos delicadas a muros enormes alcançados por andaimes que suplantam a fila muralha de homens e, com um bastão e braços bem esticados, escrevem como que por escrever: MU-LHE-RES E-XIS-TEM, nós fazemos arte também!

Pintar paredes é pintar um museu a céu aberto numa cidade, numa escola, num bairro periférico e retratar o que há de mais decolonial no país: a representatividade

das mulheres, dos negros, dos indígenas. É retratar as favelas!

A pintura de uma mulher representa o que há de mais intrínseco nela culturalmente, a maternidade, o *status quo* profissional das mulheres, sejam elas negras, brancas, indígenas. Por trás da pintura de uma favela há a questão de como é viver nessa favela, do que é feita uma casa na favela e até como é reconstruir uma casa se ela tiver sido incendiada.

Uma mulher pintora simboliza ainda uma quebra de paradigma do que é a feminilidade cultural perpetrada entre as meninas, que até pouco tempo nem podiam frequentar uma escola de belas artes e sim se preparar para um matrimônio heteronormativo, sabendo muito bem cuidar de uma casa, cozinhar, polir e parir.

As artistas desta curadoria foram selecionadas como se fossem personagens de uma *película de Almodóvar*: reais, verdadeiras, humanas, fortes, criativas, trabalhadoras, sonhadoras, pagãs, absurdas aos olhos de muitos, acres! Mas as cores das mulheres que CURAM são cênicas! Bem-vindo ao panteão deste museu sem objetos a céu aberto que CURA! *Que desfruteis* da arte que ecoa e reverbera além de molduras ou *hominí parede!*

NOTAS

1 2 “Um espaço de arte, cultura e meio ambiente. Articulado pela rede M.A.Na.S e aberto para demais grupos e artistas da quebrada para somar! Rua B B Varela, 229-Itaquera, São Paulo, Brazil 08240170” (BIO da página do Instagram @labcasa_cultural).

2 3 o termo “racialização”, aqui, não pode ser reduzido às pessoas negras, tal como ocorre nas Américas e no Brasil em particular. Ou seja, ao se referir às mulheres racializadas, Vergès também considera aquelas vistas e entendidas como não brancas e não ocidentais, que vivem na Europa e nos Estados Unidos, na condição de imigrantes ou refugiadas. O mesmo termo é válido para mulheres que, embora possuam cidadania francesa no papel, não escapam aos processos de racialização devido a marcas sociais como cor, costumes, religião, língua ou outro distintivo que as impeça de adentrar a seleta e exclusiva sociedade ocidental.

REFERÊNCIAS

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano - Ensaios, intervenções e diálogos*. São Paulo: Zahar, 2021.

NASCIMENTO. Fabiana I. *Curadoria de Arte Feminista Contemporânea em sororidade decolonial*. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/items/98141810-8a0c-43d3-9814-d6ed9aa3be03>. Acesso em: 04/05/2025.

RODRIGUES, Cristiano; FREITAS, Viviane Gonçalves. “Ativismo Feminista Negro no Brasil: do movimento de mulheres negras ao feminismo interseccional”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 34, p. e238917, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/NFdhTdVVLSRPHzdDzVpBYMq/#>. Acesso em: 04/05/2025.

VERGÈS. Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FABIANA IOLANDA DO NASCIMENTO

Mestre em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: fabiana.nascimento@gmail.com.



ARTIGO

ARTE GENERATIVA – A
CONSTRUÇÃO DE UMA
ESTÉTICA ALGORÍTMICALILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

RESUMO: A arte generativa, aquela mediada pela presença de um sistema autônomo capaz de intervir na tomada de decisão de uma produção artística, desde a década de 1950, vem desafiando teórica e filosoficamente as noções de arte e autoria. As reflexões de Max Bense sobre uma estética generativa indicam a importância dessa forma de arte e seus desdobramentos perpassam tanto os trabalhos de pioneiros (Georg Ness, Frieder Nake, Vera Molár, Waldemar Cordeiro), quando dos contemporâneos (Tania Fraga, Tyler Hobbs, Dmitri Cherniak, Kjetil Golid).

PALAVRAS-CHAVE: arte generativa; algoritmo; inteligência artificial.

ABSTRACT: Generative art, characterized by the mediation of an autonomous system capable of intervening in the decision-making process of artistic creation, has been challenging theoretical and philosophical notions of art and authorship since the 1950s. Max Bense's reflections on generative aesthetics underscore the significance of this form of art, whose developments can be traced both in the work of pioneers (Georg Ness, Frieder Nake, Vera Molnar, Waldemar Cordeiro) and contemporary artists (Tania Fraga, Tyler Hobbs, Dmitri Cherniak, Kjetil Golid).

KEYWORDS: generative art; algorithm; artificial intelligence.

A arte generativa, também chamada de arte algorítmica, tem as suas raízes nas décadas de 1950-1960 do século XX. De acordo com Galanter (2003, p.4):

Arte generativa refere-se a qualquer prática artística na qual o artista utiliza um sistema – como um conjunto de regras de linguagem natural, um programa de computador, uma máquina ou outra invenção procedimental – que é colocado em funcionamento com algum grau de autonomia, contribuindo para ou resultando em uma obra de arte finalizada (tradução da autora).

O uso de um sistema autônomo não humano, capaz de interferir na produção artística, assumindo a tomada de decisões de maneira independente, está no cerne da arte generativa. George Nees (Figura 1) e Frieder Nake (Figura 2) estão entre os pioneiros de uma arte computacional propriamente dita, embora experiências tenham acontecido desde a década de 1950, incluindo os osciloscópios e as “*painting machines*” de Jean Tinguely.

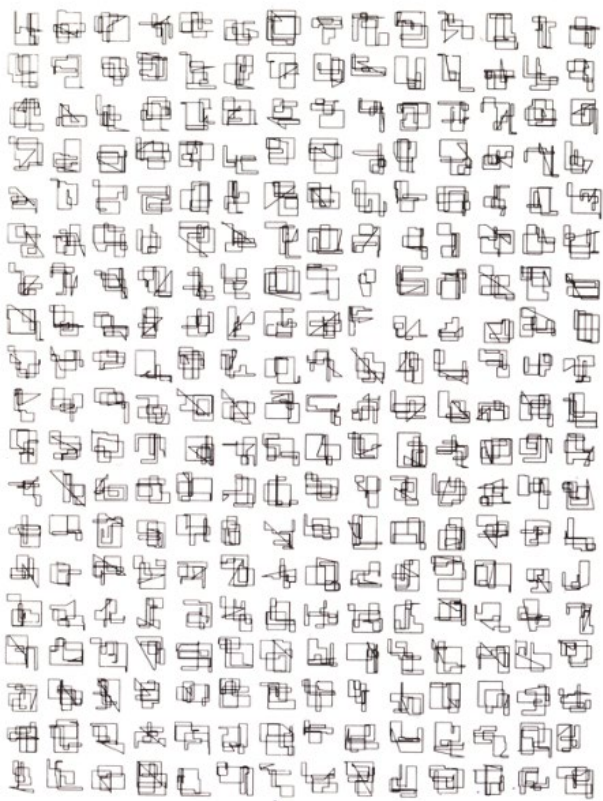


Fig. 1: Georg Nees - Polygon of 23 vertices (1964) - duas versões. Imagem: Georg Nees - Database of Digital Art (Fair use).

Em 1963, a Computers and Automation realizou o *Computer Art Contest*, que teve como vencedor *Splatter Diagram* (Figura 3), um gráfico fractal gerado pelo US Army Ballistic Research Laboratories.

No entendimento de parte dos especialistas, foram as exposições que ocorreram a partir de 1965, em particular a “Computergrafik” (Stuttgart, 1965), a “Cybernetic Serendipity” (Londres, 1968) e a “Computers and Visual Research” (Zagreb, 1968), que se constituíram como marco inaugural. George Ness organizou a exposição

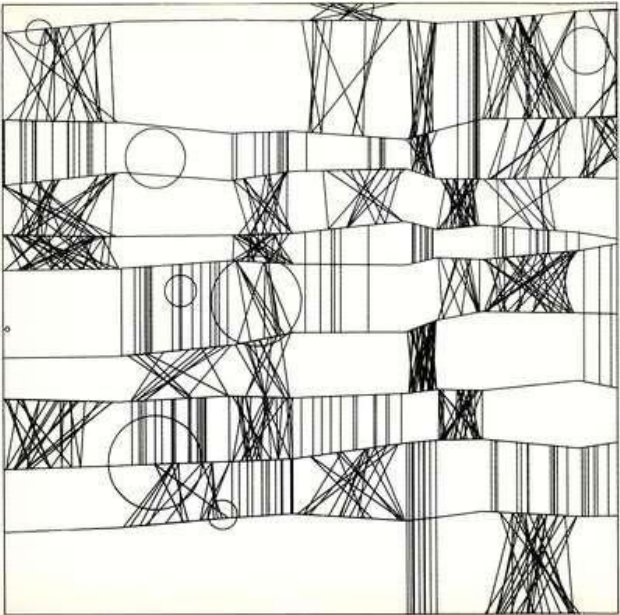


Fig. 2: Frieder Nake - Hommage à Paul Klee (1965). Imagem: Frieder Nake - Database of Digital Art (Fair use).

“George Ness: Computergrafik” (1965), a primeira com trabalhos gerados algoritmicamente por um computador digital (Siemens System 2002) e imagens plotadas. Questionado sobre a sua produção ser ou não arte, sobre ser capaz de programar um computador para desenhar como um artista, respondeu: “Sim, se você me disser como você desenha”, terminando por gerar, da parte de Max Bense, curador da exposição, a criação do termo “Arte Artificial”.

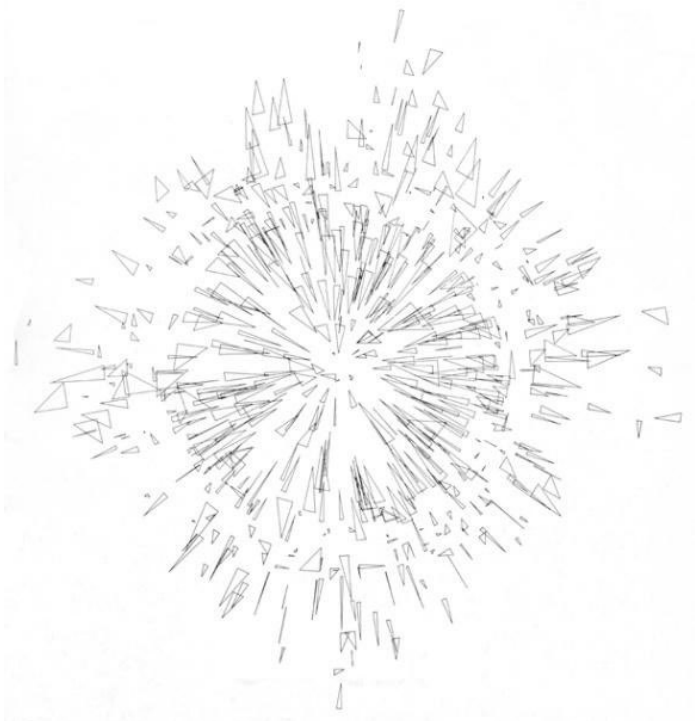


Fig. 3: US Army Ballistic Research Laboratories - Splatter Diagram (1963). Imagem: United States Government, Ballistic Research Laboratories (Fair use).

Nake, matemático, utilizava uma mesa do tipo Graphomat Z64 (Figura 4) e um *plotter* de alta precisão para imprimir seus trabalhos, ao mesmo tempo em que atuava como ativista no campo de arte e tecnologia. Em uma nota publicada em 1971, pontua:

A discussão gira em torno da pergunta “é ou não é arte?” e é acalorada, muitas vezes extremamente ignorante e preconceituosa, demonstrando virtualmente nenhum progresso, altamente repetitiva, embora os poucos métodos novos interessantes e o mínimo de conhecimento de informática necessário tenham sido publicados há vários anos (Nake, 1971, p. 18).

Jasia Reichardt (1971), curadora de “Cybernetic Serendipity”, explica que o termo “computação gráfica” teria sido cunhado por volta de 1960, por William Fetter, no âmbito de um projeto de simulação da The Boeing Company, cujo caractere principal batizou como *Boeing Man* (Figura 5).

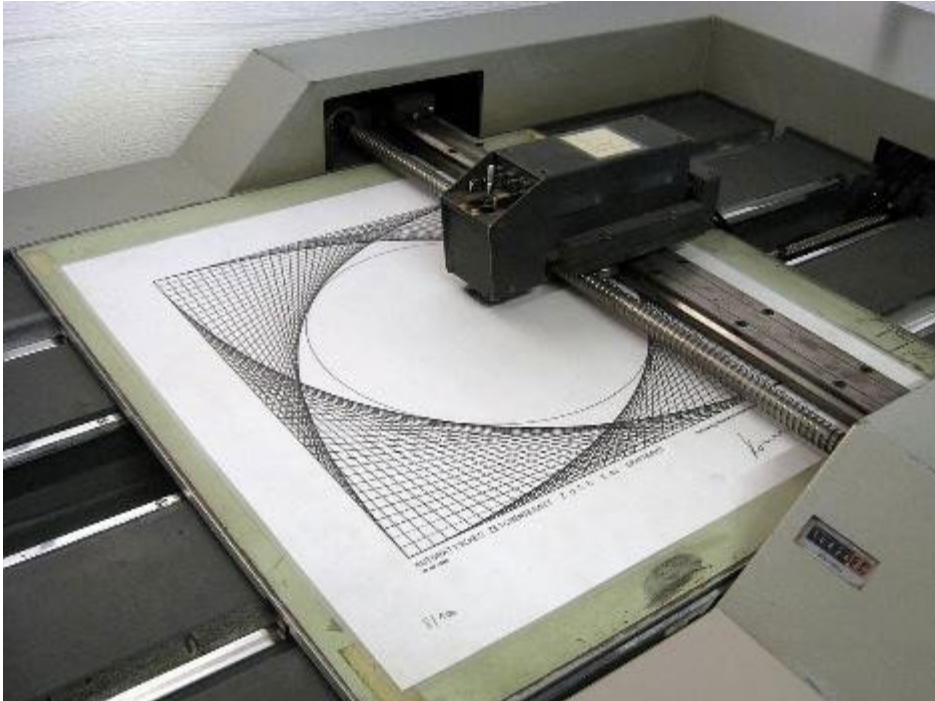


Fig. 4: Graphomat Z64. Imagem: domínio público.

Outra grande empresa importante para o desenvolvimento da arte generativa foi a Bell Telephone Laboratories, mais diretamente por intermédio de Michael Noll, engenheiro e pesquisador, que se interessou pela arte após um acidente com seu *plotter* que produziu imagens inesperadas, revelando as possibilidades da aplicação algorítmica na arte. Noll expôs seus trabalhos em 1965, junto com Bela Julesz, na Howard Wise Galery, New York, mostrando o resultado obtido através da programação com código FORTRAN (Figura 6).

Noll realizou também algumas simulações a partir de obras de arte famosas, como foi o caso de *Composition*

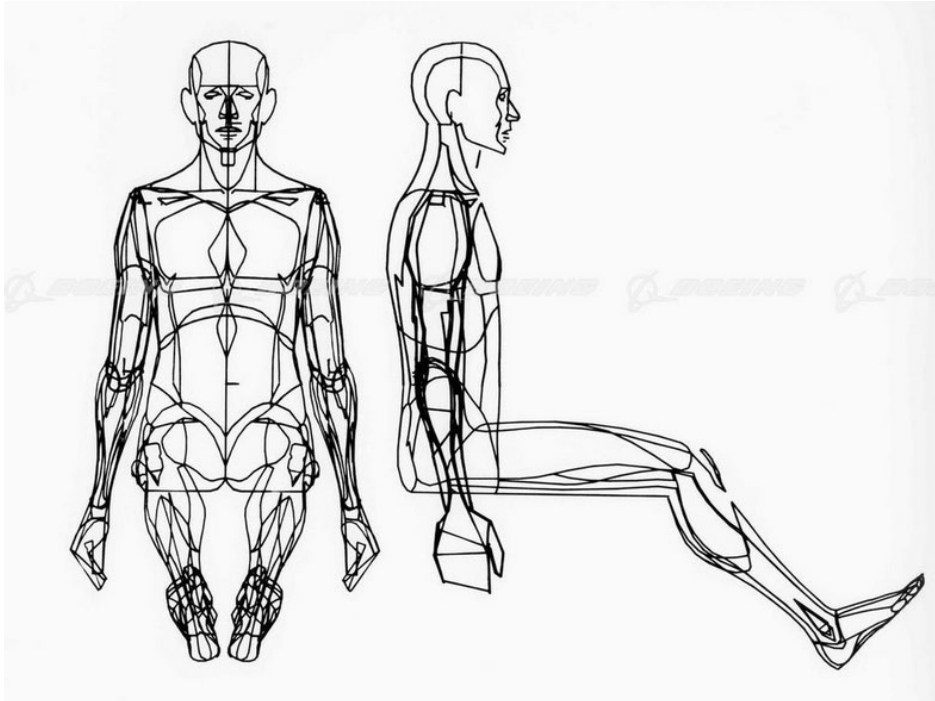


Fig. 5: Boeing Man, de William Fetter (circa 1960). Imagem: Reichart (1971, p. 16).

with lines (1917), de Piet Mondrian, que Noll transformou em *Computer Composition with lines* (1965) (Figura 7).

Esse contexto levou Max Bense a se debruçar sobre a criação de uma teoria da estética generativa: “Por Estética Generativa, nós entendemos todas as operações, regras e teoremas que, se aplicados a um conjunto desordenado de elementos materiais, podem produzir situações estéticas” (Bense, 2012, p. 7), mais precisamente, a partir das estruturas de codificação no computador, eram criados programas capazes de gerar imagens, num novo tipo de processo criativo. Bense, no final da década de 1960, afirmava que “o objetivo da estética generativa é a

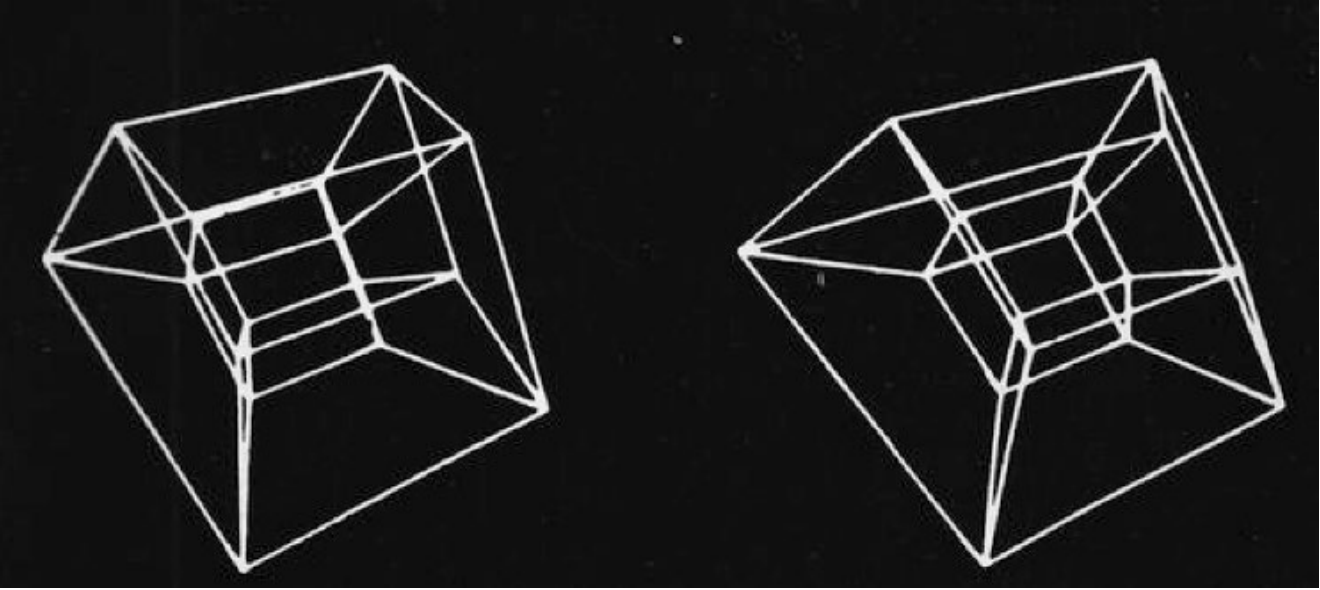


Fig. 6: Michael Noll, Hypercube (1965). Imagem: Right Click Save (Fair Use).

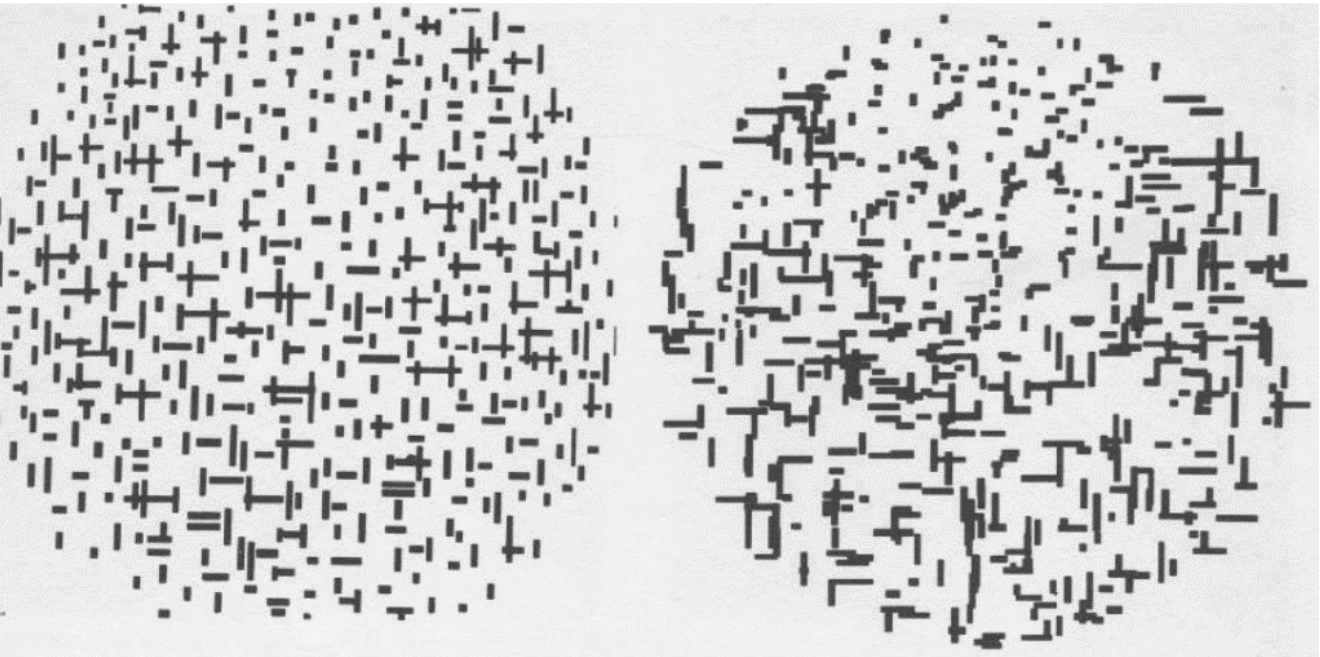


Fig. 7: Piet Mondrian, *Composition with lines* (1917), e Michael Noll, *Computer Composition with lines* (1965). Imagem: Reichart (1971, p. 27).

produção artificial de probabilidades de inovação ou desvio da norma”, recriando algumas premissas da arte.

Nesse contexto, o ítalo-brasileiro Waldemar Cordeiro, com a colaboração do professor Giorgio Moscati, do Instituto de Física da Universidade de São Paulo, deu início aos seus primeiros trabalhos, elaborados em um computador IBM 360/44 (Figura 8).

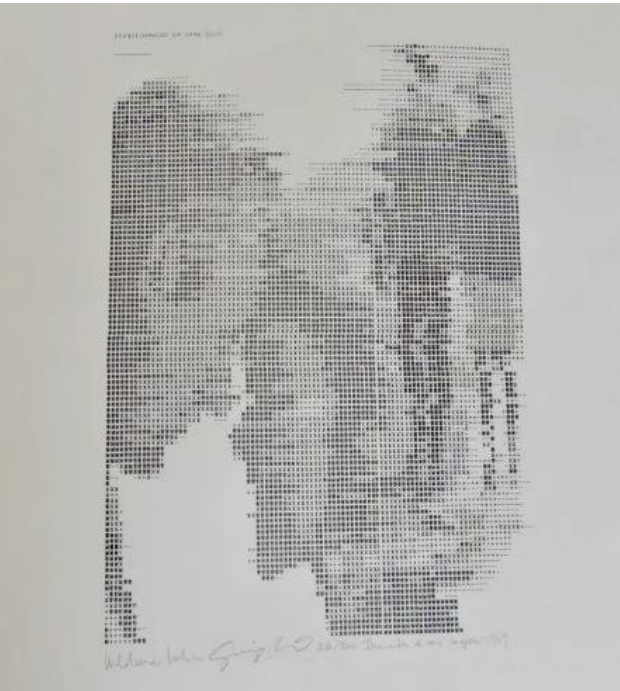


Fig. 8: Waldemar Cordeiro, *Derivadas de uma imagem - Transformada 0* (1969). Imagem: Art Basel (Fair Use).

Cordeiro, que mantinha correspondência com Max Bense, integrado ao movimento concreto no Brasil, criou o conceito de arteônica (arte+eletrônica) e expandiu as discussões acerca do tema no Brasil (França, 2007). O artista, que definia a pintura como algo de uma era *paleocibernética* da história da arte, buscava desenvolver uma estética condizente com esse universo maquínico. Para Arlindo Machado, as contribuições de Waldemar Cordeiro para uma estética informacional merecem destaque:

As estéticas informacionais almejavam tornar objetiva, racional, “científica” a apreciação do objeto artístico, a ponto de se poder formular algoritmos capazes de auxiliar programas de computador a identificar produtos dotados de alta carga informativa original [...] Talvez seja o caso de se dizer que as estéticas informacionais derivam, antes de mais nada, da existência mesma desses trabalhos criativos, resultando na consequência teórica inevitável de uma certa informatização da produção artística. De qualquer modo, apesar de seu caráter monolítico e de sua

inflexibilidade em grande parte dos casos, não deve restar dúvidas de que essa tendência define a afinidade máxima da arte com as tecnologias eletrônicas e digitais, na medida em que os seus postulados privilegiam a organização sintática abstrata, a economia expressiva, a otimização informativa, a produtividade, enfim, de certo tipo de mensagens destinado a ocupar espaço em memórias artificiais, a circular em redes e canais de trânsito eletrônico e ao armazenamento sob forma numérica (Machado, 2015, p. 28).

Com o surgimento de novas gerações de computadores, a arte generativa vai permitindo ao artista um maior grau de interação e controle sobre a interferência na ordem e no caos resultantes de seus *inputs* enviados à máquina. As características dos computadores, as possibilidades de uso do código vão formatando a produção de cada período.

Na década de 1970, Paul Neagu criou o Grupo de Arte Generativa da Grã-Bretanha, e o Instituto de Arte de Chicago criou o Departamento de

Sistemas Generativos. Surgiram os primeiros trabalhos interativos, consolidados nas décadas de 1980 e 1990, com a chegada da World Wide Web.

Vera Molnár, a “madrinha da arte generativa”, contribuiu notavelmente para a divulgação do gênero, desenvolvendo, com a ajuda de um programador, algoritmos capazes de processar uma diversidade de parâmetros e gerar padrões geométricos complexos (Figura 9). Sob a premissa de que a lógica e a estética podem coexistir, cria “máquinas imaginárias”, e adensa a questão de uma morfogênese generativa, parametrização de *bots* artificiais e processamento em redes neurais.

Assim como Vera Molnár, Manfred Mohr também demorou a ser reconhecido. Suas obras baseavam-se na teoria dos grafos, campo da matemática que estuda as relações entre objetos, representados por vértices, nós, e arestas, ou ligações (Figura 10). Inspirado por Max Bense e suas questões estéticas, refletia: “Acho que a arte digital é algo que, de

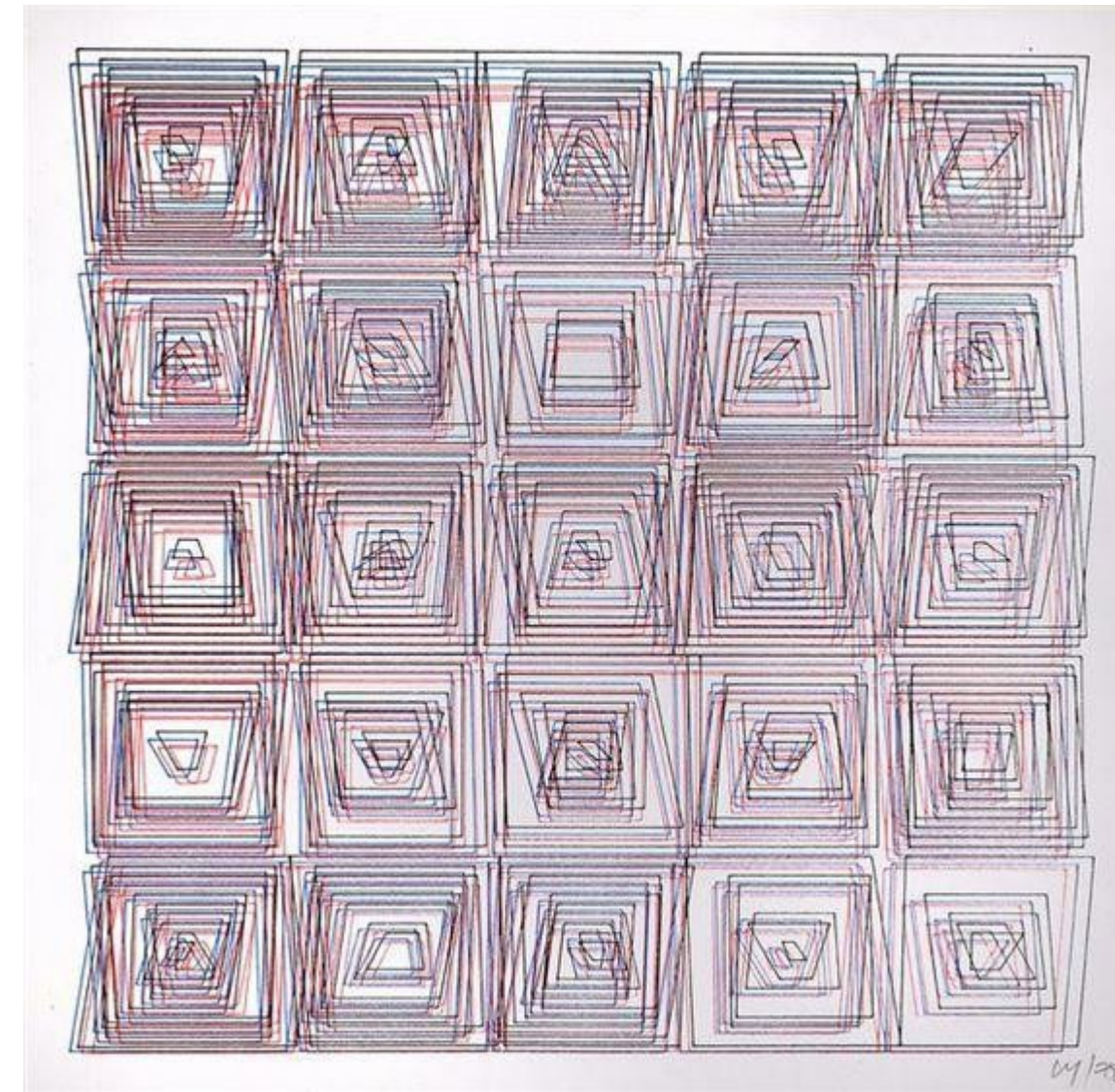


Fig. 9: Vera Molnár – From square to trapezoide (1978). Imagem: MutualArt (Fair Use).

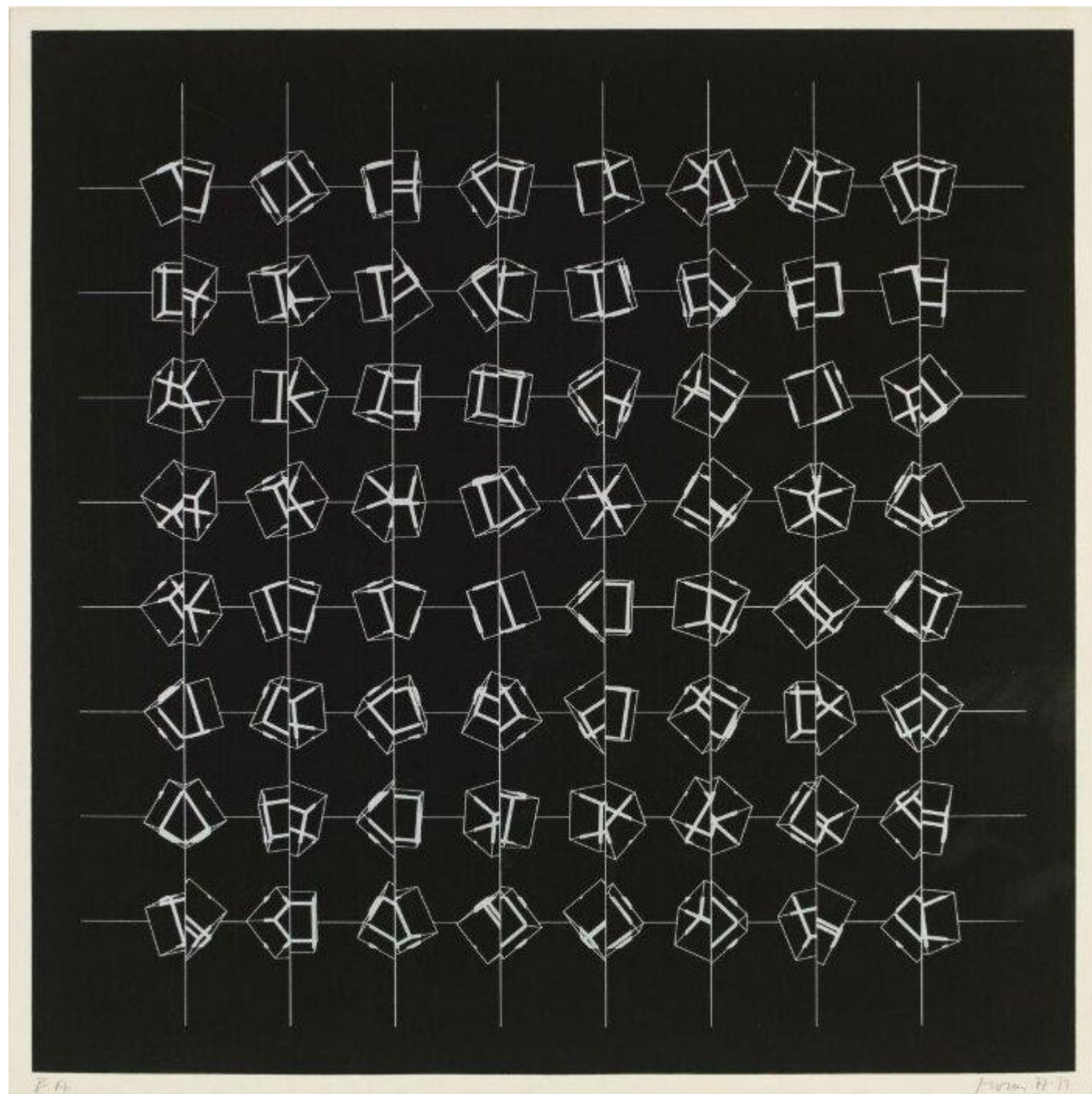


Fig. 10: P-197 (1977-1979). Imagem: V&A (Fair Use).

certo modo, não existe realmente até se tornar uma realidade física. E essa realidade é uma nova realidade, que Max Bense chamou de ‘arte racional’” (Right Click, 2022, online).

Com exceção de *Boeing Man* de William Fetter e de *Derivadas de uma imagem - Transformada O* de Waldemar Cordeiro, todas as demais imagens aqui apresentadas são abstratas, tendência predominante, mas não exclusiva, da arte interativa. Os trabalhos de Kate Compton, por exemplo, que construiu um gerador de flores (Figura 11), são figurativos.

Imersa nos estudos sobre uma estética da arte computacional, a artista brasileira Tania Fraga reúne sua



Fig. 11: Kate Compton - Flowers (2015). Imagem: <https://vimeo.com/119618499>

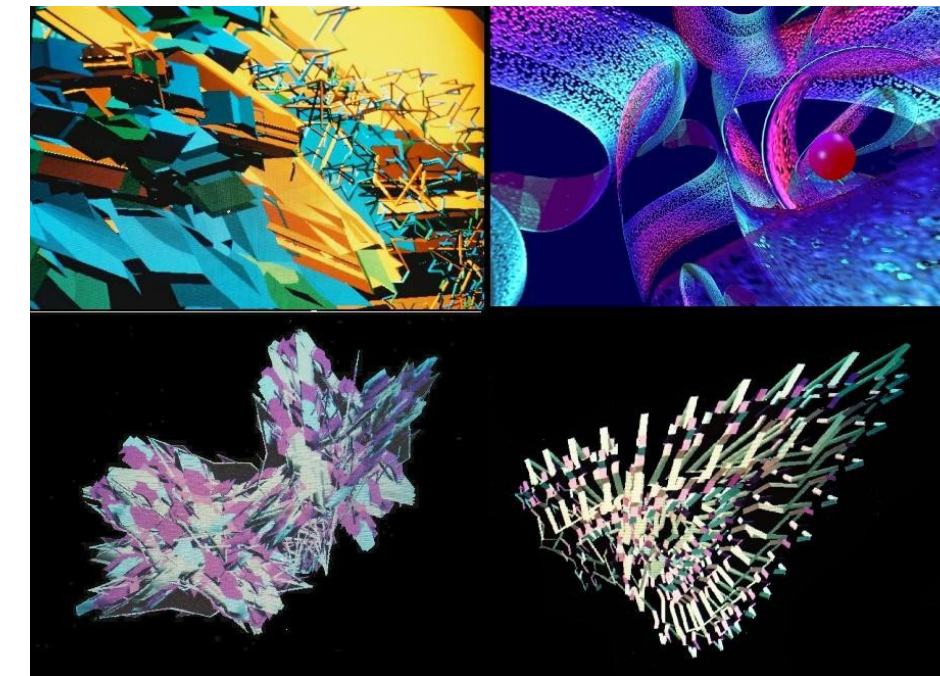


Fig. 12: Tania Fraga - Experiências com a transformação de fractais em espaços 3D (2000-2020). Imagem: Cortesia da artista.

experiência como arquiteta, professora e pesquisadora a seus conhecimentos em matemática, lógica e programação para criar universos virtuais em realidade artificial e desenvolver inteligências artificiais, entrelaçando figurativo e abstrato, orgânico e geométrico.

Mais recentemente, o mercado de arte tem sido mais receptivo para a arte generativa, fundamentalmente depois do surgimento dos NFTs (*non fungible token*). Tyler Hobbs, autor da série *Fidenza*, já movimentou mais de 170 milhões de dólares no mercado de arte com a sua criptoarte generativa. *Fidenza* #725 alcançou US\$ 1.016.000,00 (Figura 13); *Fidenza* #313 ultrapassou os 3 milhões de dólares (Figura 14).

Fig. 13: Tyler Hobbs - Fidenza #725 (2021).
Imagem: Sotheby's (Fair Use).



Fig. 14: Tyler Hobbs - Fidenza #313 (2021). Imagem: Sotheby's (Fair Use).



Fig. 15: Dmitri Cherniak, Ringer#879 (The Goose) (2021). Imagem: Sotheby's (Fair Use).

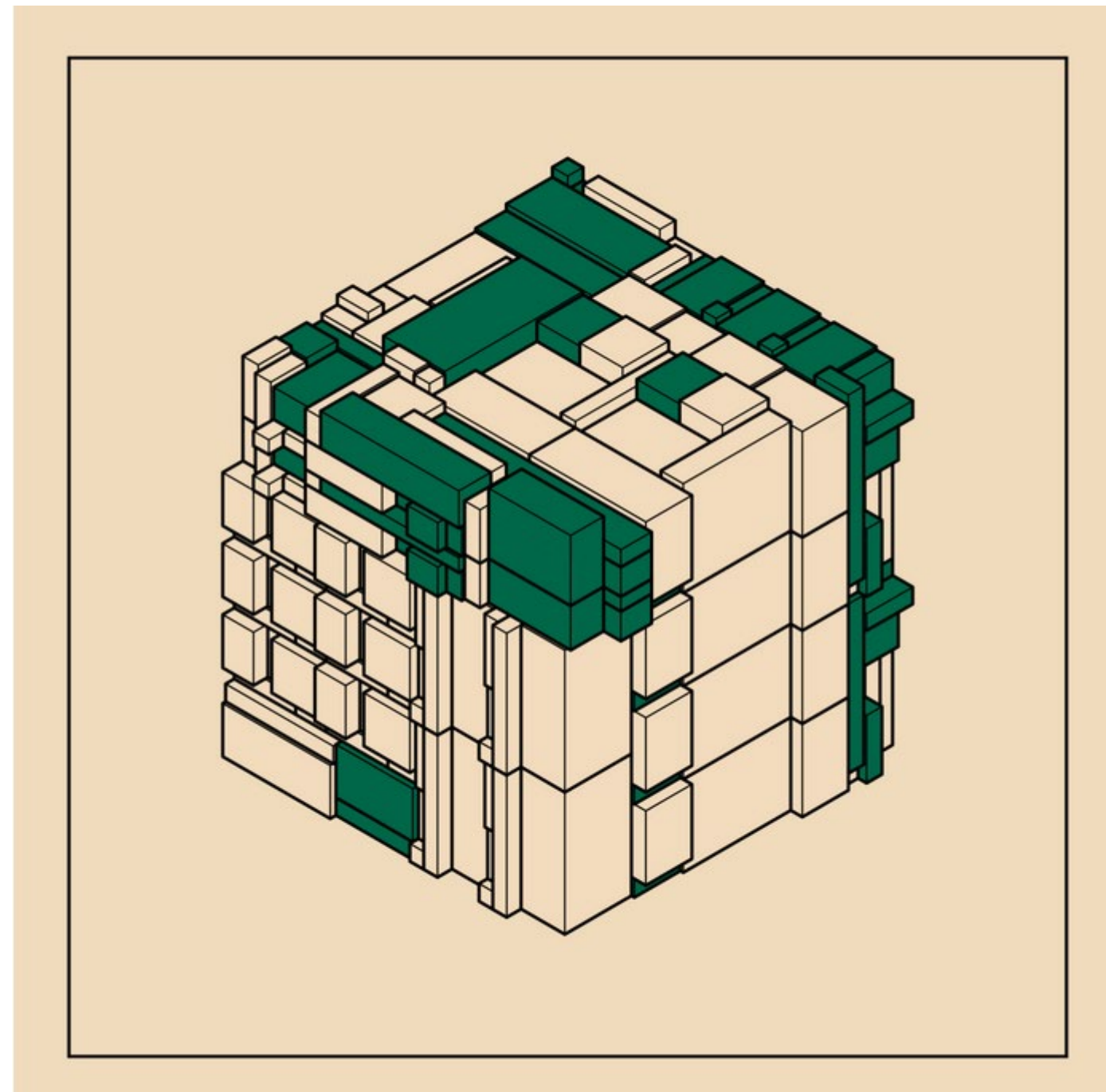


Fig. 16: Kjetil Golid, Archetype #397 (2021). Imagem: Sotheby's (Fair Use).

Dmitri Cherniak vendeu sua obra *Ringer#879* (*The Goose*) (Figura 15), por cerca de 6 milhões de dólares e tem movimentado valores consideráveis com seus trabalhos, superando a marca de 25 milhões de dólares.

Kjetil Golid, por sua vez, vem crescendo no mercado internacional de arte, tendo vendido *Archetype #397* por US\$ 330.000, além de um conjunto expressivo de obras. Em entrevista a Bailey (2020), o artista destaca o crescimento da arte generativa na contemporaneidade:

Uma das coisas que acho interessantes, enquanto falávamos sobre como alguns desses processos se refletem, de certo modo, no mundo natural ao nosso redor, é a conversa recente, nos últimos dois anos, sobre arte generativa, arte com IA, arte com aprendizado de máquina (ML) e redes adversariais generativas (GANs). Cada vez mais nas notícias, as pessoas estão discutindo se essas inteligências artificiais vão substituir os artistas – o que eu acho meio bobo, mas entendo que algumas pessoas que respeito acreditam que isso seja

uma ameaça real e que há potencial para que as coisas sigam por esse caminho (Bailey, 2020, online).

Os caminhos de construção de uma estética algorítmica estabelecem-se em torno de três eixos: abstração, figuração e híbrido (entre o geométrico e o orgânico). Essa tendência, aliás, atravessa a arte contemporânea, marcada pelo surgimento de um novo figurativismo. Em *Além da semelhança – o retrato na arte ultra contemporânea*, procurei discutir em que medida o gênero retrato é atravessado por essa mescla, levando a representação para um campo que se afasta da semelhança com o retratado de modo ainda mais radical, às vezes mediado pela máquina.

De toda forma, a arte generativa segue criando novas pontes entre linguagens, estruturas e sistemas de inteligência artificial, caminhando para uma produção sempre intrigante.

REFERÊNCIAS

Bailey, Jason. (2020). *Interview with Generative Artist Kjetil Golid*. <https://www.artnome.com/news/2020/10/11/interview-with-generative-artist-kjetil-golid>

Bense, Max. 2012. Projeto da estética generativa. *Teccogs*, n. 6. https://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2012/edicao_6/1-projeto_estetica_generativa-max_bense.pdf

França, Lilian Cristina Monteiro. 2024. *Além da semelhança - o retrato na arte ultra contemporânea*. Editora Amazilia Coral.

França, Lilian Cristina Monteiro. 2007. *De cordeiro a Lobo: Contribuições da História da Arte Eletrônica no Brasil para a construção de ciberculturas*. <https://medium.com/@lcmfranca/de-cordeiro-a-lobo-as-contribui%C3%A7%C3%B5es-da-hist%C3%B3ria-da-arte-eletr%C3%B4nica-no-brasil-para-a-constru%C3%A7%C3%A3o-de-313a47407c86>

Galanter, Philip. 2003. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. *GA2003 - 6th Generative Art Conference*.

<http://www.generativeart.com>

Lopes, Dominic. A Philosoph of Computer Art

Machado, A. 2015. Waldemar Cordeiro: o brasileiro precursor da arte mediada por computadores. *Revista Eco-Pós*, 18(1), 27-35. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.2392>

McCormack, Jon; d’Inverno, Mark. Computers and Creativity

Nake, Frieder. 1971. There should be no Computer Art. *Bulletin of the Computer Arts Society*, p. 18-19. https://dam.org/museum/essays_ui/essays/there-should-be-no-computer-art/

Reichardt, Jasia. 1971. *The computer in art*. Studio Vista.

Right Click. 2022. An Interview with Manfred Mohr. *Right Click*. <https://www.rightclicksave.com/article/an-interview-with-manfred-mohr>

TGAM. 2022. *Computergrafik*, Issue2. <https://tgam.xyz/exhibitions/issue-02-computergrafik>

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

Doutora em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Atividades de Pós-Doutoramento: História da Arte - IFCH/UNICAMP; Comunicação e Informação - UFRS e Media Arts/UBI - Covilhã, Portugal. Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe - UFS (aposentada). Pesquisadora do Instituto de Matemática, Arte e Tecnologia - São Paulo. Editora de Arte e Tecnologia da Revista da Associação Brasileira de Crítica de Arte. Autora de *História do Cinema em Dispositivos Móveis - do celular ao smartphone*, semifinalista do prêmio Jabuti Acadêmico em 2024 e *Arte Ultra Contemporânea: conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT* (Amazilia Coral), entre outros.



ARTIGO

EM DIFERENTES POÉTICAS VISUAIS, RENATA FREITAS REFLETE SOBRE A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER

FRANCELA CARRERA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Este ensaio analisa a pesquisa e trajetória da artista Renata Freitas que propõe uma reflexão crítica sobre a construção social da imagem da mulher, investigando seu papel na cultura contemporânea e as expectativas que lhe são impostas. Através de diferentes poéticas visuais, Renata Freitas questiona os espaços de atuação, criação e existência feminina, tanto na arte, quanto no mercado de trabalho e no cenário social atual. Este ensaio expande essas discussões ao investigar a presença (ou ausência) das mulheres nos espaços de poder, analisando como as estruturas institucionais moldam e limitam essa participação. Ao reafirmar a mulher como sujeito ativo da história, a pesquisa da artista se propõe a desconstruir narrativas hegemônicas, rompendo com a visão tradicional que reduz sua presença ao papel de mero objeto de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Renata Freitas; representatividade feminina; lugar de poder; artes visuais.

ABSTRACT: This essay analyzes the research and trajectory of artist Renata Freitas, who proposes a critical reflection on the social construction of the female image, examining women's roles in contemporary culture and the expectations imposed upon them. Through various visual poetics, Freitas questions the spaces of female agency, creation, and existence, both in the arts and in the labor market and broader social contexts. This essay expands these discussions by investigating the presence (or absence) of women in positions of power, analyzing how institutional structures shape and restrict their participation. By reaffirming women as active subjects in history, the artist's research seeks to deconstruct hegemonic narratives, challenging the traditional perspective that reduces their presence to mere objects of representation.

KEYWORDS: Renata Freitas; female representation; place of power; visual arts.

Na última década temos testemunhado a crescente participação das mulheres em lugares de liderança, mulheres em cargo de posições administrativas e políticas que, ao mesmo tempo que reivindicam seus direitos de ser escutadas, dão abertura e espaço para que outras consigam chegar a esses lugares onde nunca fomos bem-vindas; mesmo assim, as estatísticas dos últimos anos nos lembram que a luta por alcançar esse lugar de liderança ainda é um recorrido árduo, longo e difícil, e quem melhor que Bertha Lutz, renomada bióloga, deputada e diplomata brasileira, para saber sobre a importância da participação das mulheres em lugares de poder, quem com sua icônica frase “Nunca haverá paz no mundo enquanto as mulheres não ajudarem a criá-la”, dita durante a Conferência de São Francisco, em 1945, dia em que se fundou a Organização das Nações Unidas (ONU)¹, abriu uma pauta que até na atualidade fica ressoando. Se são poucos os espaços onde as mulheres têm sua posição na cabeceira da mesa em eventos pertinentes internacionais, a situação se torna ainda mais complexa quando a busca se

direciona para mulheres em posições de liderança no Brasil. Os registros sobre a participação feminina em movimentos políticos ou empresariais, ocupando cargos de decisão e liderança, ainda são escassos. Foi nesse contexto que a artista Renata Freitas deu início à sua pesquisa no universo feminino e suas interseccionalidades. Após anos desenvolvendo projetos de *branding* para marcas com foco em inovação social e sustentabilidade, tanto no Brasil como na Bolívia, sua vivência no meio corporativo revelou um cenário contraditório: a ausência de mulheres em cargos estratégicos. Muitas empresas promovem discursos de equidade de gênero, mas, na prática, capitalizam pautas feministas apenas em datas comemorativas, sem mudanças reais e sem dar a elas voz ativa nas discussões. Apesar de as estatísticas já terem evidenciado as desigualdades de gênero nos cargos de liderança, as informações sobre essa realidade ainda permanecem restritas a poucos meios de divulgação. É a partir

desse contexto que a artista utiliza a arte como ferramenta interativa para ampliar o debate, levando essa discussão a espaços públicos, tanto no ambiente virtual quanto no físico. Seu objetivo é compartilhar esses dados e envolver a sociedade na reflexão sobre a disparidade de poder. Em 2022, a artista desenvolveu uma série de lambe-lambes acompanhados de um formulário, no Google, intitulada *Escuta-me, Tenho Algo a Dizer*². O título da série carrega um tom de reivindicação e urgência, convocando o espectador a uma escuta ativa e à reflexão sobre a luta das mulheres por voz e espaços reais em ambientes onde ainda são silenciadas. Com o objetivo de gerar impacto e ampliar o debate, os lambes foram utilizados em ações interativas, trazendo frases em uma tipografia marcante, além de símbolos e perguntas provocativas. A intervenção esteve presente em eventos e instituições relevantes, como a Maratona Cultural de Florianópolis, a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), diversas ruas de Tegucigalpa e o

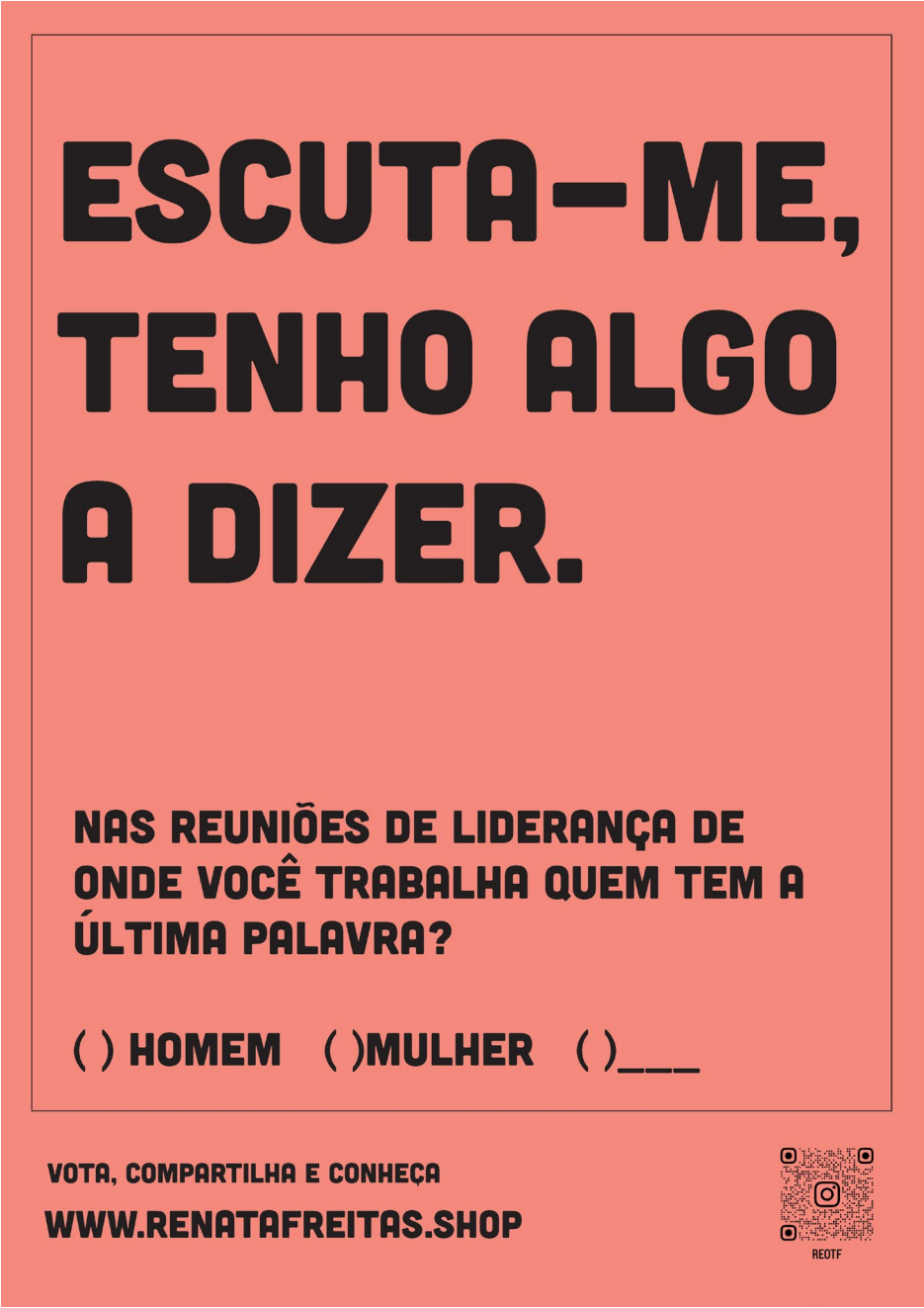


Fig. 1: *Escuta-me, Tenho Algo a Dizer*, 2023, lambe-lambe, tamanho A3. Imagem: divulgação.



Fig. 2: *Quem Tem a Caneta na Mão*, 2023, lambe-lambe, tamanho A3. Imagem: divulgação.

Museo Mujeres en las Artes (MUA), em Honduras, como parte do Projeto Lambe-Lambe Faísca Latina. Além disso, foi exibida na Galeria Poente, em São José dos Campos (SP), no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM) e na “IV Exposição Internacional de Arte e Gênero – O Coletivo é Político”, realizada na Galeria Jandira Lorenz/DAV, Ceart-Udesc, em Florianópolis (SC), e no Parque da Inovação Tecnológica (PIT), em São José dos Campos (SP).

As seguintes intervenções instigavam o público a refletir e responder sobre a presença feminina na liderança, especialmente dentro das empresas onde trabalhavam. Todos os lambes tinham um QR code que ia diretamente à pesquisa completa da artista e suas referências de dados estáticos dos relatórios e pesquisas de sustentabilidade, diversidade e inclusão. O formulário, aberto ao público, teve como propósito coletar respostas para questões como: Qual é o gênero da pessoa que lidera em seu local de trabalho? Qual é a etnia dessa liderança? Em sua trajetória profissional, você percebe uma dissonância entre as figuras de poder com as quais já trabalhou, considerando gênero, raça e outras interseccionalidades?, entre outras perguntas.

Os resultados e respostas do formulário serviram de base para a obra *Retratos da Representatividade Feminina*, um trabalho artístico que reúne dados sobre a participação de mulheres em conselhos de administração, conselhos fiscais, diretorias e presidências das principais empresas atuantes no Brasil em 2023. A pesquisa se baseia nas dez maiores empresas do Brasil segundo a

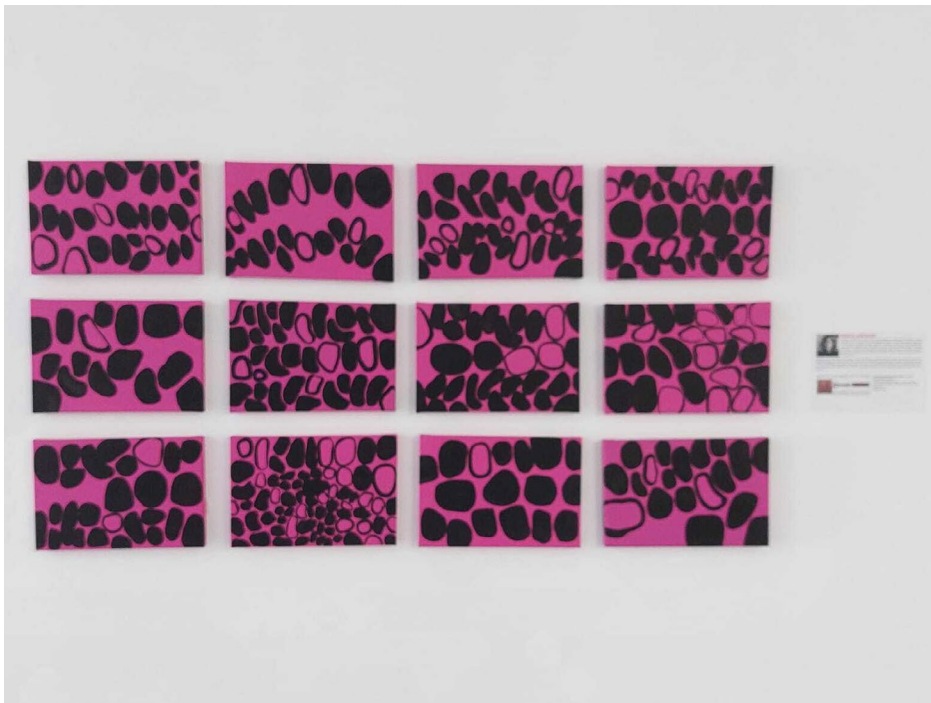


Fig. 3: *Retratos da Representatividade Feminina* nos conselhos de administração, conselho fiscal, diretoria e presidência - gestão 2023, 2023-24, acrílico e nanquim sobre canvas, 12 quadros de 20x30 c/u. **Imagem: divulgação.**

B3 (Bolsa de valores) - data de coleta em outubro de 2023. Foram adicionadas duas empresas a essa lista em razão da sua importância regional, a Embraer e o Parque Tecnológico.

A pesquisa abrange grandes corporações, como Petrobras, Vale, Itaú, Ambev, Weg, Embraer, Bradesco, Banco do Brasil, BTG Pactual, Santander, Marfrig e o Parque Tecnológico de São José dos Campos, revelando a presença – ou ausência – de mulheres em cargos de liderança nesses espaços³.

Com esses dados, a artista desenvolveu uma série de 12 pinturas em acrílico e nanquim sobre telas, transformando as estatísticas em representações pictóricas e orgânicas. Através do uso das cores fúcsia e preto, as obras destacam as desigualdades de gênero nas principais empresas brasileiras. Cada pintura recebe o nome da empresa correspondente e reflete, visualmente, o número de mulheres nos cargos de diretoria executiva, conselho administrativo, conselho fiscal e presidência.

O processo artístico de Renata Freitas baseia-se na arquivagem e catalogação de informações, resultando em um registro contínuo que alimenta seu caderno de pesquisa. Esse material torna-se um documento vivo, atualizado frequentemente com dados de centros de pesquisa e relatórios sobre hierarquias corporativas e institucionais. Mais do que um diário, trata-se de um repositório visual que estrutura suas investigações e fundamenta sua prática artística.

A partir desse processo, a artista desenvolveu a obra *Reflexões em*

Infográficos, um projeto de caráter documental que reúne imagens apropriadas de jornais e revistas, combinadas com depoimentos e dados estatísticos coletados desde o início de sua pesquisa, em 2023. A obra analisa questões de gênero e raça em espaços de poder, utilizando transferências de imagem e colagens sobre papel aquarela de 150 g, complementadas por anotações e estudos. Dessa forma, a peça se torna uma representação fiel de seus registros, transformando apontamentos em linguagem visual.

Entendendo que o recurso visual é uma narrativa cultural que pertence a uma rede de interconexões que a sustentam, o projeto coloca em discussão a própria narrativa que constitui a “ideia” do que significa ser mulher na sociedade contemporânea, que há muitos anos vem sendo contestada. E com razão, pois se trata de uma estrutura que oprime, reduz a complexidade do gênero feminino em uma cápsula imagética fixa e estigmatizada.
Renata Freitas

Por fim, a série *Lugar de Poder*, um dos trabalhos mais recentes da

artista, traz uma abordagem pictórica e matérica, utilizando tinta a óleo, bastão a óleo, pastel seco e pastel a óleo sobre tela. As pinturas exploram uma paleta de cores inspirada nos ambientes corporativos das décadas de 1970 e 1980, época marcada por uma presença masculina predominante nos espaços de decisão. Esses ambientes, revestidos em tonalidades terrosas, evocam salas de diretoria imponentes, com mesas robustas de madeira, tapetes verdes ou alaranjados, estantes repletas de livros e uma cadeira central – um verdadeiro trono, pesado e sólido, projetado para sustentar o peso da decisão final, uma decisão historicamente masculina.

A série, ainda em andamento, propõe uma reflexão sobre a estrutura cultural, social e econômica que historicamente consolidou a presença masculina nesses espaços de poder. O que, à primeira vista, pode parecer uma pintura abstrata, na realidade, remete aos monólitos – monumentos esculpidos em pedra que, na Mesoamérica, representavam transições hierárquicas e novas gerações no comando. Com um formato totêmico, os monólitos eram



erguidos diante das pirâmides como símbolos de dominação e continuidade do poder. Ao reinterpretar essa estrutura, a série sugere um questionamento: quem ocupava esses lugares de decisão e quem ainda os ocupa?

A pesquisa artística de Renata Freitas propõe um olhar crítico sobre a ausência de mulheres nos espaços de poder, refletindo sobre como as estruturas corporativas e institucionais ainda mantêm barreiras de acesso à liderança feminina. Ao longo deste ensaio, observamos como a artista transforma dados e estatísticas em uma narrativa visual potente, utilizando diferentes linguagens como a pintura, colagem, lambe-lambe e infográficos para dar corpo a uma discussão urgente.

Ao evidenciar as disparidades de gênero e raça nos cargos de decisão, a pesquisa reafirma a mulher como sujeito ativo da história, questionando os mecanismos que limitam sua participação. O uso de referências visuais inspiradas nos ambientes corporativos das décadas de 1970 e 1980 reforça a permanência de uma hierarquia patriarcal que, apesar de avanços, ainda resiste a mudanças estruturais.

As obras apresentadas não apenas registram essas desigualdades, mas também provocam o espectador a refletir e a interagir, criando um campo expandido de debate onde a arte se torna ferramenta de denúncia e transformação social. Com essa abordagem, Renata Freitas constrói um repertório visual que não apenas retrata o passado, mas também sugere um futuro mais inclusivo, onde a presença feminina em posições de poder seja um direito consolidado e não uma exceção.

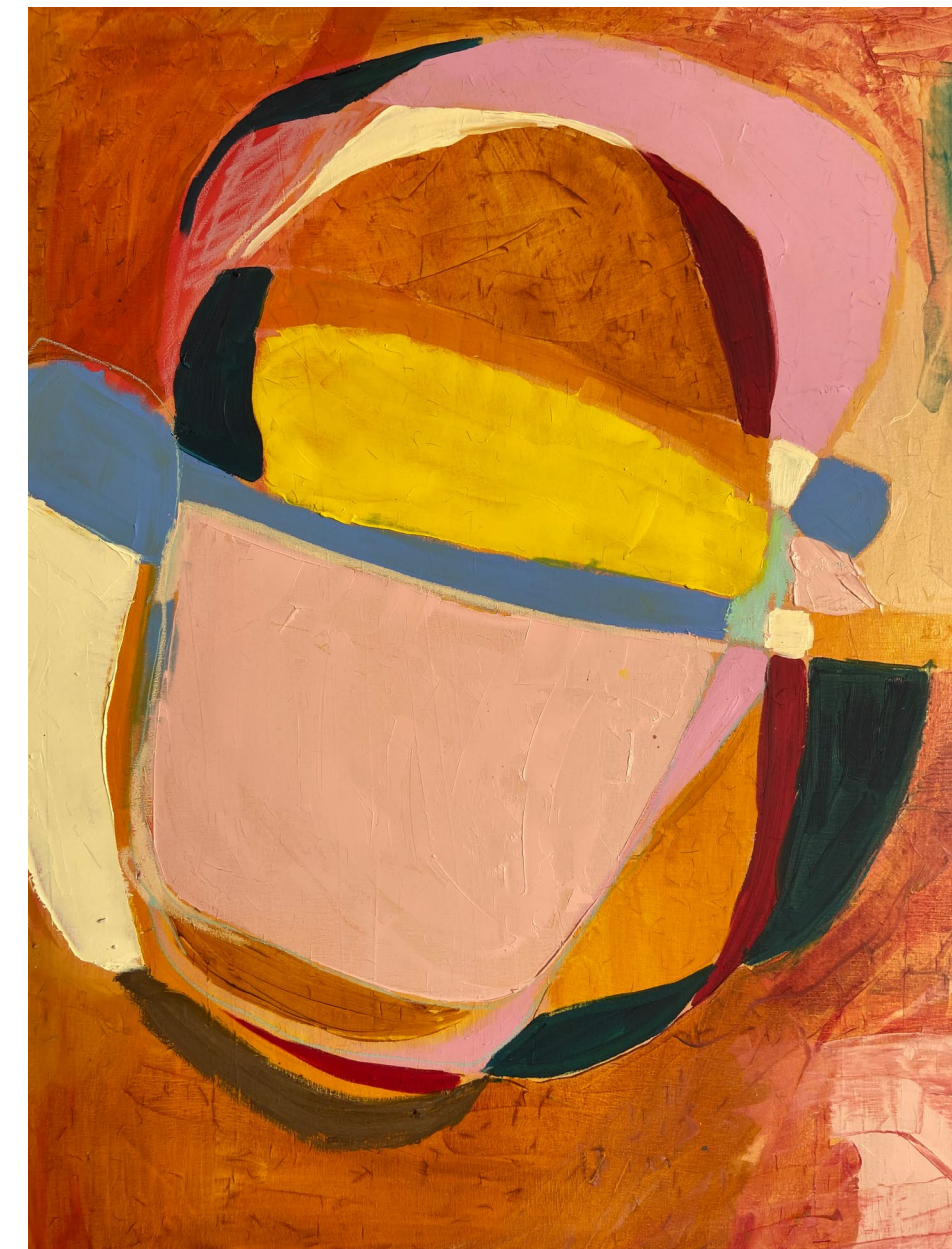


Fig. 4 (esq.): *Reflexões em Infográficos*, 2023, transferências de imagem e colagens sobre papel aquarela de 150 g, tamanho A4. Imagem: divulgação.

Fig. 5 (dir.): *Série Lugar de Poder*, 2023, tinta a óleo, bastão a óleo, pastel seco e pastel a óleo sobre tela, diversos tamanhos. Imagem: divulgação.

NOTAS

1 Trecho da frase da bióloga, deputada e diplomata brasileira Bertha Lutz, ONU Brasil. Publicado em 23 de junho de 2023. link: <https://brasil.un.org/pt-br/239580-em-1945-diplomata-brasileira-bertha-lutz-teve-papel-fundamental-na-elabora%C3%A7%C3%A3o-da-carta-da>

2 Google forms, obra interativa, *Escuta-me, Tenho Algo a Dizer*. link: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeJVDiMKWHfiAjA5UFnv3NGSb6Jb5DeFe9rAwimGggFugbKRQ/viewform>

3 Informação completa sobre os dados informativos do B3, na pesquisa da artista Renata Freitas. link: <https://www.renatafreitas.com/pesquisa>

4 Todas as imagens são do acervo da artista.

REFERÊNCIAS

Instituto Brasileiro de Governança Corporativa (IBGC). *Análise da participação das mulheres em conselhos e diretorias de empresas de capital aberto*. 3ª edição, 2023. link: https://conhecimento.ibgc.org.br/Lists/Publicacoes/Attachments/24627/mulheres2023_P3.pdf

HSM Management. *Mulheres na liderança - Brasil - O avanço é silencioso, mas contínuo. Insights do Panorama Mulheres 2023*. Produção de Talenses Group e Insper, ajudam as empresas do Brasil a inovar em diversidade de gênero. Link: <https://movimentomulher360.com.br/wp-content/uploads/2023/05/Especial-Mulheres-6-digital.pdf>

Agência Senado. *Nos 20 anos do diploma de Bertha Lutz, defesa dos direitos da mulher é destaque*. Publicado em 19/ mar./2022. link: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/03/nos-20-anos-do-diploma-bertha-lutz-defesa-dos-direitos-da-mulher-e-destaque>

RENATA FREITAS

Artista visual, designer e pesquisadora natural de São José dos Campos. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, é graduada em Desenho Industrial pela FAAP. Sua pesquisa investiga equidade de gênero e interseccionalidade, explorando as representações e os desafios de ser mulher em uma sociedade ainda marcada por uma cultura patriarcal e excludente. Através de sua produção artística, busca evidenciar rupturas nos sistemas sociais, utilizando a arte como ferramenta de impacto que revela aspectos da vida cotidiana, identidade e gênero.

FRANCELA CARRERA

Curadora, pesquisadora e crítica de arte. Mestre em Artes Visuais pela UDESC e especialista em Gestão Cultural pela PUC-SP, formou-se em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Como curadora independente, trabalhou com instituições como o Museu de Arte do Rio (MAR), Museo Mujeres en las Artes (MUA), ArtRio, ArtSampa e Fundação Badesc. Sua pesquisa investiga a relação entre arte, política e memória na produção de mulheres latino-americanas. Atualmente, é membro da ABCA e curadora do Instituto Artistas Latinas.



Fig. 1: Artista desconhecido, a partir de Giovanni Boccaccio, “De Mulieribus Claris”, tradução anônima para o francês, Le livre de femmes nobles et renommées, França, cerca de 1440, British Library. Autorretrato sobre madeira. Imagem: domínio público.

ARTIGO

MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS - IDADE MÉDIA (PARTE 2/3)

WALTER MIRANDA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Esta é a segunda parte da matéria publicada na [Arte & Crítica 73](#), de março de 2025, abordando as mulheres atuantes no ramo das artes plásticas durante a Idade Média. Como escrevi anteriormente, 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 dos livros tradicionais. Ao aprofundar minha pesquisa, ficou claro que elas sempre estiveram presentes, embora não tenham seu trabalho reconhecido oficialmente. O fato é que a qualidade de seus trabalhos e a sua persistência suplantaram o machismo histórico e eles permaneceram como a prova da existência de suas criadoras. Não bastasse a existência, sua importância também é notória, pois muitas alteraram e enriqueceram o curso da história humana ao participar com maestria de várias áreas das atividades humanas.

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

ABSTRACT: This is the second part of the article published in *Arte & Crítica 73*, March 2025, addressing women active in the field of visual arts during the Middle Ages. As I wrote previously, 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. The fact is that the quality of their work and their persistence overcame historical machismo and they remained as proof of the existence of their creators. As if their existence were not enough, their importance is also notorious, as many have changed and enriched the course of human history by participating masterfully in various areas of human activity.

KEYWORDS: ABCA; women painters; Art History; Middle

Na primeira parte deste texto, vimos que durante o decorrer da Idade Média, devido à sua criatividade e domínio técnico, a mulher passou a ocupar um espaço significativo no campo das atividades religiosas de cunho artístico. Agora veremos que, com o tempo, os manuscritos ilustrados produzidos especificamente por e para conventos passaram a ser interpretados como uma arte maior, porque as miniaturas desenhadas e pintadas nas iluminuras dos códices, além de instrutivas, eram extremamente belas e criativas. Dessa forma, bem antes de artistas famosos como Cimabue (c. 1240-1302) e Fra Angelico (1395-1455), as artistas mulheres já produziam trabalho artístico de alta qualidade que era admirado pelas comunidades locais.

Paralelamente à comprovação de suas capacidades criativas, a mulher passou a ocupar espaços administrativos direcionados tanto à religiosidade quanto à vida social privada. O reconhecimento dessa capacidade social e cultural propiciou o surgimento do patronato feminino, exercido por monjas oriundas de famílias

ricas e por damas da nobreza que influenciavam os líderes familiares masculinos para adquirir a produção artística feminina. Por isso, além da produção destinada à Igreja, também as famílias mais abastadas, a nobreza e a realeza passaram a encomendar trabalhos artísticos oriundos da produção feminina e o trabalho delas deixou de ser apenas direcionado à criação de códices para abranger o ramo da pintura, escultura, tapeçaria, joias, objetos religiosos etc. A procura por esse tipo de trabalho, patrocinado ou não, influenciou um novo campo da criação artística e suas especificidades, tais como a pintura em miniatura, a pintura de quadros e de murais, adornos, bordados e diversas criações com temas religiosos.

Entretanto, um fator que dificulta atualmente distinguir entre a autoria das obras feitas por mulheres e homens durante a Idade Média é o anonimato, pois as obras artísticas não eram assinadas. Essa era a característica de uma época em que o termo “artista” não existia na forma autoral como conhecemos hoje em dia. Além disso, a influência religiosa que pregava

a humildade impunha o conceito de anonimato em muitas atividades sociais.

Mas, talvez indignadas ao ver a autoria de seus trabalhos designada a nomes masculinos, aos poucos, as mulheres passaram a deixar pistas discretas ou mesmo referências claras sobre a autoria em suas próprias obras. Esse pode ser o caso do manuscrito conhecido hoje como *Evangelário de Uta*¹, produzido entre 1002 e 1025 na Abadia de Santa Maria de Niedermunster, em Estrasburgo. Ele foi iluminado pela abadessa Uta de Niedermunster. Em um dos evangelhos do manuscrito (Figura 2), ela ilustrou a si mesma coberta por um véu azul e um vestido cor de vinho e oferecendo o livro para Nossa Senhora².

Cristina de Markyate (c. 1096-c. 1155) foi uma monja que escolheu viver em retiro na vila Markyate em Hertfordshire, Inglaterra, em uma cela da Abadia de Santo Albano. Seu nome de família era Teodora, mas por ter abandonado sua rica família e fugido disfarçada de homem após um casamento forçado, ela mudou seu nome, que



ficou atrelado ao nome da vila onde ela se escondeu. Por dois anos, ela se manteve escondida rezando e meditando com uma monja anacoreta, até que o marido a liberou do casamento, que foi oficialmente anulado pelo arcebispo de Thurstan de York em 1122. Nesse período, para se sustentar ela usou seus ótimos atributos de costureira e bordadeira para produzir trabalhos que eram usados pela Igreja e pela nobreza³. Não se conhece nenhum trabalho artístico de sua autoria, mas existem documentos relatando a admiração pela qualidade das obras criadas por ela, como é o caso de três mitras e sandálias feitas e bordadas por ela que foram doadas ao Papa Adriano IV. Com o tempo, devido à sua dedicação religiosa, sob a indicação do bispo de Santo Albano, Geoffrey de Gorham (?-1146), ela tornou-se priora da Abadia de Markyate. O respeito que ela conquistou foi tão grande que, diferentemente de outras monjas em outros mosteiros, ela comandava um mosteiro predominantemente masculino. Sua tenacidade e integridade inspiraram o bispo a mandar colocar a letra “C” iluminada no início do Salmo 105 do Saltério de Santo Albano, em homenagem a ela. Dentro da letra, uma ilustração apresenta Cristina vestida como líder clerical entre Jesus e os monges coordenados por ela⁴. Na parte esquerda superior da página está escrito: *Parce tuis queso monachis clementia IHY* (Peço clemência para os seus monges, Jesus), como vemos na Figura 3.

Fig. 2: Manuscrito de Niedermunster. Fonte: Biblioteca do Congresso Norte-Americano. Imagem: domínio público.



Fig. 3: Início do Salmo 105, página 285 do Saltério de Santo Albano. Fonte: Biblioteca da Catedral de Hildesheim. Imagem: domínio público.

Outro caso interessante é de uma cópia do manuscrito sobre a obra *Etymologiae* e *De Natura Rerum*, de Isidoro de Sevilha. Essa cópia é conhecida como “Harley MS 3099” e está preservada no acervo do British Museum em Londres. Foi produzida no Convento Beneditino de Munsterblisen, perto de Maastricht, entre os anos de 1130 e 1174⁵. O texto de Isidoro

é uma enciclopédia que teve grande repercussão cultural e filosófica durante os séculos seguintes na cultura europeia, a ponto de haver várias cópias dela preservadas ainda hoje em dia. Ao final da cópia inglesa, há uma nota em latim contendo o nome das oito autoras do manuscrito: *Hec it nomina warū, q scripserunt libru istu* (Estes são os nomes das guerreiras que escreveram este livro): Gerdrut, Sibilia, Vierwic, Walderat, Hadewic, Lugart, Derta, Cunigunt, como vemos na Figura 4.

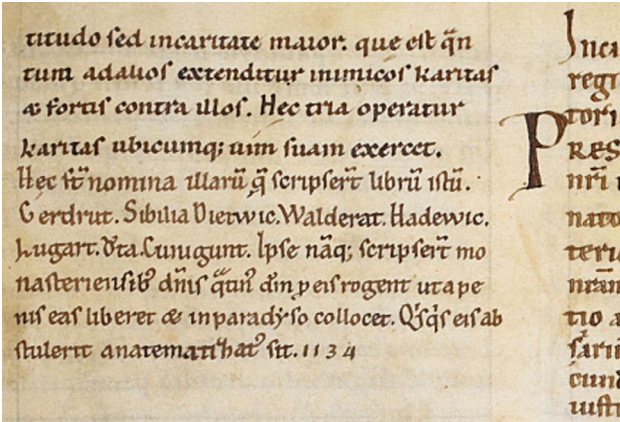


Fig. 4: Nome das oito autoras da cópia de Isidoro de Sevilha. Fonte: British Museum. “Harley MS 3099”, folio 166r. Imagem: domínio público.

Um recurso muito utilizado para descobrir a procedência e autoria de manuscritos produzidos durante a Idade Média ocorre por meio da pesquisa de documentos oficiais, contábeis e afins remanescentes da época. Em 1947, o professor italiano de história e crítico de arte Mario Salmi (1889-1980) publicou um livro baseado na pesquisa feita anteriormente por dois artistas italianos, Francesco Filippini (1883-1895) e Guido Zucchini (1882-1957) sobre contratos relativos a vendas de obras de arte ao longo da história bolonhesa⁶. O livro menciona sucintamente quatro artistas mulheres que atuaram durante o século XIII atendendo a encomendas de particulares, como vemos abaixo:

- 9 de julho de 1268: Flandina de Tebaldino de Reggio comprometeu-se a escrever e ilustrar um aparato de decretos para Arnaldo di Cerigeriio pelo valor de 30 libras.

- 10 de setembro de 1271: Donella, miniaturista da Capela Sagrada de Santo Ambrósio, vendeu uma casa que ela havia comprado por 30 libras.

- 22 de abril de 1279: Allega comprometeu-se a escrever e ilustrar uma Bíblia pelo valor de 80 libras.

- Em 1289, Uliana di Benvenuto da Faenza comprometeu-se a escrever e ilustrar um volume por 25 libras.

Outro caso documental interessante é a história da monja retratista Clara Von Gatterstedt (?-c.1320). Desde a infância ela foi educada na Diocese de Fulda e com o passar dos anos tornou-se vice-prioressa dessa abadia agostiniana. Não se conhece obras de sua autoria, mas, de acordo com a crônica escrita por Johanne Craemer (séc. XVII), Clara era extremamente habilidosa em pintura e passou o ano de 1306 desenhando e pintando cronologicamente o retrato de todos os abades do mosteiro, desde o primeiro, do século VIII, até o quinquagésimo, seu contemporâneo, Henrique V. Este, como reconhecimento pela rara habilidade e perfeição dos retratos pintados por ela, deu-lhe um novo hábito e cem florins renanos. Em retribuição, ela mandou decorar o altar de São João Batista adornando-o com ornamentos preciosos e devolveu o

restante do dinheiro para o mosteiro e para a igreja⁷, como vemos na Figura 5.

Aos poucos, a produção artística deixou de ser direcionada apenas à confecção de manuscritos, miniaturas e iluminuras e passou a abranger pequenos objetos para decorar altares, igrejas, conventos, palácios, residências etc. O arqueólogo e historiador francês Jules Houdoy (1818-1882) fez uma extensa pesquisa sobre a produção artística das cidades de Lille e Cambrai, no norte da França, entre os séculos XIV e XVI. Ao analisar os documentos da primeira década do século XIV, encontrou o caso de uma família de pintores administrada por uma mulher, Marie de Sainte-Katherine,

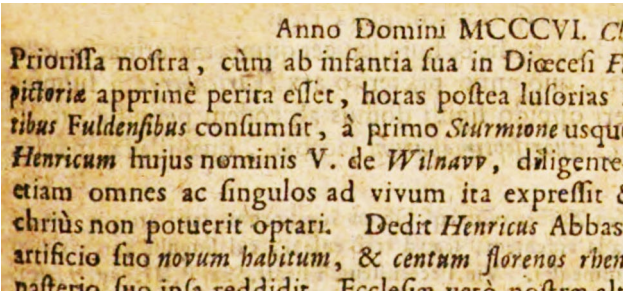


Fig. 5: página 299 de *Rerum et Antiquitatum Germanicarum Syntagma*. Fonte: Biblioteca Estadual da Baviera. Imagem em domínio público recortada e editada por Walter Miranda.

e seu irmão, Jehan de Sainte-Katherine, que se tornaram os pintores oficiais de Lille. Os documentos de 1342 relatam que seu irmão Jehan esculpiu um crucifixo que foi pintado por ela e, em 1347, ela executou uma pintura considerada delicada e importante nos relicários da Igreja Colegiada de São Pedro. No mesmo ano, ela executou um trabalho de pintura dourada na torre sineira da Igreja de Sainte-Etienne. Posteriormente, Marie ensinou seu sobrinho, Pierre, a executar trabalhos de pintura que também foram continuados pela viúva deste⁸.

Além da análise de documentos, o acaso também contribui para a descoberta de obras de arte antigas, bem como para o esclarecimento de suas autorias. Uma casualidade ocorreu em 1952, quando, durante a limpeza de algumas paredes do Mosteiro de Santa Clara de Toro, na província de Zamora, Espanha, apareceram partes de uma pintura que estava embaixo da calagem. Em 1955, com a reforma do prédio e a consequente retirada da camada de calagem, foi descoberto um conjunto de murais realizados por

volta de 1316. Em uma das áreas de um dos murais encontra-se a inscrição *Teresa Diez Me Fecit*. O fato de não haver registros e documentos sobre esse nome gera a dúvida se Teresa seria a pintora ou a patrocinadora do mural. Os defensores da autoria baseiam-se no fato de os murais estarem na área do claustro, onde somente as monjas tinham acesso. Além disso, posteriormente, foram achados outros murais em igrejas da região, com o mesmo estilo e técnica e sem registros de autoria ou patrocínio⁹. Dessa forma, caso Teresa Diez fosse uma patrocinadora que teve seu nome firmado em uma obra, é aceitável pensar que haveria contratos ligados a todas as obras realizadas sob seu patrocínio especificando o custo dos materiais utilizados, da mão de obra etc. Além disso, o fato de a única obra assinada estar no claustro, fora do alcance do público, pode ter inspirado a artista a firmar seu nome. Além disso, a localização da obra no claustro poderia dificultar a participação de um artista masculino adentrando uma área restrita apenas a mulheres para pintar a obra.



Fig. 6: Detalhe do mural com a firma TERESA DIEZ ME FECIT. Fonte: Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro (Zamora). Imagem em domínio público editada por Walter Miranda.

A Figura 6 mostra o detalhe com a inscrição dela.

Com o crescimento da demanda para a criação de obras artísticas, os mosteiros e conventos já não davam mais conta das encomendas. Então, a clientela religiosa e a laica passaram a contratar oficinas particulares para realizar trabalhos artísticos em pedra, madeira, metais, joalheria, pinturas, esculturas e outros artigos usados em eventos religiosos, sociais e privados. Essa diversidade passou a oferecer espaço para mais pessoas se dedicarem a atividades artísticas específicas, fato que gerou a especialização de técnicas e o aprimoramento da

qualidade dos trabalhos executados. Por isso, algumas oficinas passaram a se destacar e a receber encomendas diretamente da nobreza e da realeza sem intermediação ou indicação dos mosteiros e conventos. Geralmente, essas oficinas eram formadas por artistas que trabalhavam com seus familiares, fossem esposas, filhas, irmãs ou parentes próximos e o anonimato na obra prevalecia, ou seja, continuava não sendo assinada. Nomes apareciam apenas nos contratos de encomendas e pagamentos restringindo-se aos pagantes e aos responsáveis pela execução dos trabalhos, geralmente artistas homens. A partir daí, a mulher teve maior participação na criação de obras artísticas, mas seu nome estava sempre condicionado ao do homem responsável pela oficina, mesmo que a execução da obra fosse dela.

A diversidade de oficinas gerou a concorrência e as condições de trabalho e preço passaram a influir na qualidade técnica da produção artística, bem como na insegurança social. Percebendo que a desunião prejudicava a produção das oficinas

particulares, os artistas passaram a criar associações que agrupavam profissionais com interesses em comum. Essas associações se baseavam nos moldes de entidades criadas anteriormente por outros tipos de profissionais e eram chamadas de guildas. Elas normatizavam as relações de trabalho ao criar reserva de mercado; estipular preços e taxas; criar cláusulas contratuais; defender juridicamente seus associados; definir critérios de qualidade e ética; penalizar associados infratores das normas associativas, religiosas ou sociais; criar cursos para formação de aprendizes etc. Também davam assistência social e religiosa, pois providenciavam enterros, cuidavam das famílias de associados falecidos, organizavam festas durante as datas religiosas etc. Era praticamente impossível para qualquer profissional receber encomendas se não pertencesse a alguma guilda relacionada com sua atividade¹⁰.



Fig. 7: Casal Montbaston trabalhando juntos. Fonte: Manuscrito 25526 - folio LXXVIIr. Biblioteca Nacional Francesa. Imagem: domínio público.

Cada cidade possuía suas guildas, que funcionavam de maneiras distintas de acordo com o contexto local. O elemento em comum era a formação exclusivamente masculina e seus participantes, caracterizados como mestres, eram os homens responsáveis pelas oficinas particulares. A participação feminina era apenas numérica e atrelada aos nomes de seus mestres. Entretanto, as esposas e viúvas dos mestres, que pertencessem de alguma forma à elite local e participassem das atividades dos maridos, podiam ser aceitas como responsáveis, desde que atuassem oficialmente em nome deles.

Mas toda regra tem exceção e, às vezes, a qualidade influenciava os interesses pessoais. Por isso, quando o homem responsável por alguma oficina falecia e a qualidade do trabalho feminino era reconhecida pela elite local, dava-se um jeito. Uma confirmação dessa “máxima” social pode ser constatada pela atuação do casal francês Jeanne e Richard de Montbaston, que trabalhavam juntos em sua oficina de confecção de livros, situada na rua Neuve em Paris, por volta de 1325 até pelo menos 1353. Quando Richard faleceu, Jeanne passou a ser responsável oficial pela oficina, que prestava serviços para a universidade local¹¹. Eles ilustraram vários livros e o mais famoso deles é o *Roman de la Rose*, onde podemos encontrar, na parte inferior de uma das páginas, o casal desenhando e pintando simultaneamente em duas iluminuras, como vemos na Figura 7.

Outra exceção à regra é o caso de Bourgot Le Noir (?) filha do artista Jean Le Noir (1331-1375). Ambos

trabalhavam em conjunto no ateliê deles e um contrato de serviço assinado por Jean, em 1353, menciona claramente Bourgot como iluminadora. Ambos eram especialistas em iluminuras para salmos e livros e até hoje não é possível distinguir a diferença técnica entre os trabalhos deles. Seu reconhecimento era tamanho que, em 1358, o príncipe francês Charles (1338-1380) deu ao casal uma casa em Paris como recompensa pela qualidade de seus serviços e para que ficassem próximos à família real, facilitando a prestação dos serviços¹², que continuaram exclusivos após ele assumir a realeza em 1364 como Charles V. Uma de suas obras é o *Livro de Salmos Bonne de Luxemburgo*, encomendado pela duquesa da Normandia e mãe de Charles, Bonne ou Jutta de Luxemburgo (1315-1349), como vemos em uma de suas páginas na Figura 8.

Aqui termina a segunda parte deste relato sobre a participação da mulher no campo das artes plásticas durante a Idade Média. Em breve publicarei a terceira parte, onde abordarei a participação e importância da mulher na elaboração de pinturas em livros e a ampliação do seu campo profissional ao atuar também como pintoras de quadros e painéis e como escultoras. Até lá.



Fig. 8: Oração. Fonte: Livro de Salmos Bonne de Luxenburgo. Folio 295r. Metropolitan Museum of Art. Imagem: domínio público.

NOTAS

1 SWARZENSKI, Georg. Die Regensburger Buchmalerei des X und XI Jahrhunderts (Iluminuras de Regensburg dos séculos X e XI). Leipzig, Verlag Von Karl W. Hiersemann, 1901, p. 40. Biblioteca do Congresso Norte-Americano. The Evangeliary of Uta. Disponível em <https://www.loc.gov/item/2021667996/>.

2 MARCE, Lecoy de la. Les Manuscripts et la Miniature. Paris, A. Quantin Editeur, 1884, p. 262; VACHON, Marius. La Femme Dans L'Art. Paris, J. Rouam & Cie., 1891, p. 129; SWARZENSKI. Op. cit., p. 49.

3 WALSINGHAM, Thomas. Gesta abbatum monasterii Sancti Albani. Henry Thomas Rilei. London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1867, vol. I, p. 72-96 e 127); TALBOT, C. H. The life of Christina of Markyate. Oxford University Press, 2009, p. 187; BOLEN, Angela Ruth. Christina of Markyate, Manly Wooman of God: Mysticism, Monasticism and Masculinity in Twelfth-Century England. Dissertação de mestrado em Arte na História apresentada na Universidade Estadual de Boise, EUA, 2012, p. 78; University of Aberdeen.

The Personalities. Christina, Geoffrey and Roger. A collaboration between History of Art and Historic Collections. King's College, Aberdeen - Disponível em <https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/english/essays/personalities.shtml>.

4 HILDESHEIM, Bernhard Gallistl. The Christina of Markyate Psalter. Concilium medii aevi 17. 2014, p. 33-37, disponível em <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/cma/article/view/77658>.

5 THE BRITISH MUSEUM. Catalogue of the Harleyan Manuscripts. Londres, George Eyre e Andrew Strahan, vol. II, 1808, p. 733; GREER, Germaine. The Obstacle Race. 2001. Londres, Pub. Tauris Parke Paperbacks, 2001, p. 1560; EDDY, Nicole e Wellesley, Mary. Isidore of Seville's Etymologies. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/medieval/page/80/>; HUDSON, Alison. Female Scribes in Early Manuscripts. Disponível em: <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/palaeography/page/2/>.

6 SALMI, Mario. Francesco Filippini e Guido Zucchini. Miniatori e Pittori

a Bologna. Documenti dei Secoli XIII e XIV. Firenze, 1947, p. 5, 65, 68, 69 e 228; HARRIS, Ann Sutherland e NOCHLIN, Linda. Women Artists: 1550-1590. Los Angeles County of Art, Alfred A. Knopf, 1989, p. 14-5.

7 CRAEMER, Johanne. Parva Chronica Monasterii S. Petri in Monte Crucis ad Erram, Ordinis S. P. Benedicti. In Rerum et antiquitatum Germanicarum Syntagma. Christian Francisci Paullini, Frankfurt, 1698, p. 299; RÜBSAM, Josef. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Nuremberg, nov. 1880, p. 339; RÜBSAM, Josef. Heinrich V. von Weilnau. Fürstabt von Fulda (1288-1313) nebst einem Excurs über die Quellen zur Geschichte des Hochstifts. Kassel, A. Freyschmidt, 1881, p. 180 e THIEME, Ulrich. Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, vol. XIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1920, p. 249; NIEHR, Klaus. «ad vivum - al vif. Begriffs - und kunstgeschichtliche Anmerkungen zur Auseinandersetzung mit der Natur in Mittelalter und früher Neuzeit». In Natur im Mittelalter: Konzeptionen, Erfahrungen, Wirkungen / Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes,

2001. Berlin, Akademie Verlag. Edited by Peter Dilg, 2003, p. 472-487. Disponível em <https://doi.org/10.1524/9783050050065.472>.

8 HOUDOY, Jules. Études Artistiques. Artistes Inconnus des XIVe, XVe et XVIe siècles. Estudios Artísticos. Artistas Desconhecidos dos séculos XIV, XV e XVI. Paris, A. Aubri e A. Daille. 1877, p. 3-13.

9 LÓPEZ, Pilar Muñoz. Mujeres españolas en las artes plásticas. Arte, Individuo y Sociedad. 2009, vol. 21, p. 73-88; VILLAR, Maria del Pilar Alonso e DÍEZ, Raquel Fernández. Teresa Díez “Me Fecit” o la Aproximación a un Mistério. II Congreso Virtual Sobre Historia de las Mujeres. 2010. Organizado pela Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén; GAZE, Delia. Dictionary of Women Artists. 1997, vol. 1, Middle Ages. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997. p. 13; MARTIN, Therese. Reassessing the Roles of Women as Makers of Medieval Art and Architecture. 2012, Danvers, MA, Ed. Therese Martin, p. 1-33.

10 KOWALESKI, Maryanne e BENNETT, Judith M. Crafts, Gilds, and Women

in the Middle Ages: Fifty Years after Marian K. Dale. SIGN - Journal of Women in Culture and Society, vol. 14, nº 2, winter 1989, p. 474-501; SLATKIN, Wendy. Women Artists in History: From Antiquity to the Present. 1997, New Jersey, Prentice Hall, p. 54-5.

11 SYMPSON, Melanie Garcia. Experiment and Visual Transformation in Illuminated Manuscripts of the Roman de la Rose. Tese de Doutorado - Dept. of History of Art, University of Michigan. Ann Arbor, 2014; MARTIN, 2012, op. cit., p. 20-21; MITCHELL, Linda E. Women in Medieval Western European Culture. Nova Iorque, Routledge, 1999, p. 371; LIMA, Savio Queiroz. Semeadoras de Ideias, Colhedoras de Bons Frutos: Iluminuras Eróticas e Humorísticas e Literatura Crítica ao Amor Cortês no Século XIV. Anais do XIII Encontro Internacional de Estudos Medievais, 2019, p. 562-577.

12 DELISLE, Léopold Victor. Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale. 1868. Paris, Imprimerie Impériale, 1858, p. 34-6; MET Metropolitan Museum of Art. The Prayer Book of Bonne of Luxembourg.

The Cloisters Collection; GAZE, Delia. Dictionary of Women Artists. 1997, vol. 1, Middle Ages. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997, p. 10; GREER. 2001, op. cit., p. 160; SLATKIN, op. cit., p. 54; MITCHELL, 1999, op. cit., p.371.

WALTER MIRANDA

Crítico de arte, artista plástico; professor de História da Arte e Técnicas Artísticas desde 1986; 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.

Fig. 1: Éder Oliveira, sem título, óleo sobre tela, 150cm x 390cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.



ARTIGO

A AMAZÔNIA VERMELHA DE ÉDER OLIVEIRA

GIL VIEIRA DA COSTA
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo analisa a produção recente do artista Éder Oliveira, por meio das obras que integraram sua exposição individual “Pequenos contratos sociais” (2025). O artista aprofunda e desdobra questões que fazem parte de seu trabalho mais conhecido, como a violência estrutural contra jovens periféricos racializados e a relação entre passado e presente na história da Amazônia. Também propõe outras questões, explorando novos elementos simbólicos em séries como *Desobediência* e *Unidade mínima*.

PALAVRAS-CHAVE: Éder Oliveira; pintura; Amazônia; colonialidade.

ABSTRACT: This article analyzes the recent production of artist Éder Oliveira, through the works that were part of his solo exhibition “Pequenos contratos sociais” (2025). The artist deepens and expands on issues that are part of his best-known work, such as structural violence against racialized youth from the outskirts of the city and the relationship between past and present in the history of the Amazon. He also raises other issues, exploring new symbolic elements in series such as *Disobedience* and *Minimum unity*.

KEYWORDS: Éder Oliveira; painting, Amazon; coloniality.

Nos últimos cinco séculos, a pintura sobre tela tem sido a linguagem artística mais investigada por artistas, críticos e historiadores da arte no mundo ocidental e ocidentalizado. Não foram poucas as vezes em que se enunciou o jargão (hoje demodê) da morte da pintura, pretendendo sinalizar seu esgotamento como meio para o debate artístico. Diante da produção de Éder Oliveira, essa ideia de esgotamento soa no mínimo equivocada. Sua individual recente, “Pequenos contratos sociais” (Galeria Mitre, São Paulo/SP), com curadoria de Mateus Nunes, apresenta desdobramentos em seu trabalho que convém observar com atenção.

Éder Oliveira nasceu no interior do Pará, em Timboteua (1983). Teve formação artística em Belém, onde reside. Há duas décadas ele desenvolve amplo processo de pesquisa na linguagem da pintura. Sua mostra comentada aqui é composta de 11 trabalhos recentes, datados em 2024 e 2025, incluindo obras de séries até então inéditas.

Tomemos como ponto de partida para nossa análise a obra sem título (2024, Figura 1), de maior dimensão entre as que compõem a exposição, e que parece sintetizar o conjunto. Nela, duas cenas se entrelaçam ao longo da extensão horizontal. Em uma delas temos um balneário de rio, comum na Amazônia paraense de Éder Oliveira, com um grupo grande de crianças brincando, uma caixa de som pendurada em uma árvore e uma barricada protegendo as margens do fluxo intenso de águas e gentes. É uma situação contemporânea e um tanto típica no lazer popular regional.

Em um jogo de sobreposições, outra cena também se desenrola na obra. Com uma visualidade estilizada, emergem no primeiro plano dois homens europeus e duas mulheres indígenas. Eles portam armaduras e espadas; elas atacam com arcos e flechas. Essas figuras vêm do mapa-múndi de Sebastião Caboto, de 1544 – uma das primeiras cartografias a representar o “Rio das Amazonas” após a expedição de Francisco de Orellana (Rabelo, 2019). O Rio Amazonas de Caboto é volumoso e serpenteante, com estilizações

de construções europeias em suas margens (sinalizando, curiosamente, os povoados indígenas encontrados por Orellana). Esse traçado é repetido por Éder Oliveira no plano de fundo da pintura.

O que as operações dessa obra nos dizem? Esses dois tempos históricos (o passado colonial e o presente neocolonialista) estão imbricados. Éder Oliveira já se debruçou sobre as relações entre imagens históricas e atuais em outros trabalhos relevantes, como *Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)* (2019) e *Perpasse* (2020). O artista nos provoca a pensar nas raízes históricas do presente imediato.

A expedição de Orellana e o mapa de Caboto consolidam imagens do Rio Amazonas e de suas populações, espécie de marco inicial da “invenção” da Amazônia no imaginário europeu e da colonização que desde então se desenrola nesse território. Ao retomar essas imagens do rio, dos espanhóis e das indígenas, Éder Oliveira deixa evidente seu interesse em jogar com a representação exógena da região,

que ainda hoje sobrevive em nosso imaginário social.

A partir daqui, a obra parece mais ambígua em suas possibilidades interpretativas. O que significa sobrepor a imagem da guerra colonial europeia contra as nações indígenas à cena prosaica da diversão infantil em um balneário amazônico? Como aquele passado constitui ou sobrevive nesse presente? Uma coisa está na outra, ou uma coisa esconde a outra?

Sob as águas rasas da vida cotidiana, esconde-se uma violência. Éder Oliveira a traz para o primeiro plano. Aqui, a mestiçagem étnico-racial e cultural que constitui uma “identidade amazônica” é ancorada na guerra (concreta e metafórica) dos homens europeus contra as mulheres amazonas. As crianças na tela talvez simbolizem o fruto bastardo dessa violência inaugural.

Também vale observar o traçado que Caboto propõe para o Rio Amazonas (seguido por outros cartógrafos europeus nos séculos 16 e 17), com a forma estilizada de uma serpente. Há uma diversidade de significados

míticos para a serpente nas culturas humanas e eu não gostaria de reduzir essa complexidade. Entretanto, com frequência ela simboliza perigo, mistério, uma força oculta e imprevisível. De fato, a imagem cartográfica do rio irrompe na pintura como uma ameaça sinuosa que desestabiliza qualquer tentativa de apreensão acomodada da obra.

Há, também, alguma relação com as “serpentes” evocadas pela fita zebrada nas duas pinturas da série *Desobediência* (Figura 2) que integram a mostra. Ambas retratam grupos de jovens conversando em cenários noturnos. As árvores e o banco de praça nos indicam que as cenas se dão em locais públicos e a céu aberto. Nas duas obras temos um grupo em primeiro plano, sobre o qual é aplicada uma espécie de filtro vermelho que distingue aquelas pessoas do cenário em tons de cinza ao seu redor. O pedaço de fita zebrada perto do grupo também está em vermelho, assumindo o aspecto de uma cobra-coral e sinalizando sua integração com a cena principal.



Fig. 2: Éder Oliveira, sem título (Série Desobediência), óleo sobre tela, 100cm x 150cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

Usada comumente para isolar cenas de crime, a fita evoca a violência suburbana e nos faz perguntar qual a desobediência sugerida no título da série. Intuímos que um perigo espreita a juventude pobre e racializada nas Amazônia (tema de trabalhos anteriores do artista); porém, nas desobediências também se forja o porvir, a resistência e a derrubada das velhas estruturas que persistem.

A fita zebrada também surge em uma das obras da série *Unidade mínima* (Figura 3), confirmando em definitivo a intenção simbólica daquele elemento. Há quatro pinturas dessa série



Fig. 3: Éder Oliveira, sem título (Série Unidade mínima), óleo sobre tela, 170cm x 130cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.



Fig. 4: Éder Oliveira, sem título (Série Unidade mínima), óleo sobre tela, 120cm x 120cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

na exposição. Em todas elas, Éder Oliveira parte da representação de uma pequena estrutura cúbica de tijolo aparente, com um ou mais personagens em seu interior. Em dois trabalhos, a dimensão dessa estrutura de tijolos coincide com os limites do próprio quadro (Figura 4); em outros dois, há uma extrapolação dos elementos para fora da estrutura.

Essas obras são o núcleo da exposição em que Éder Oliveira se debruça explicitamente sobre uma questão própria da tradição pictórica. Cunhada na pintura ocidental do século 15, a representação em perspectiva já há um século foi estudada como “forma simbólica” (Panofsky, 1993) e há meio século foi compreendida como parte essencial do “olhar renascente” (Baxandall, 1991). O ponto de fuga central, nítido em *Unidade mínima*, marca a presença de algum diálogo com essa tradição.

A perspectiva ajudou a garantir a importância do quadro na cultura visual das sociedades ocidentais – fato abalado somente com a popularização da fotografia. A pintura em tela de

caráter figurativo naturalista se tornou o espaço por excelência para a representação visual codificada. Mais que nunca, a pintura foi exercida para construção do imaginário social.

Não é difícil, portanto, que essa estrutura de tijolo aparente em *Unidade mínima* nos remeta à técnica da representação em perspectiva tanto quanto à ideia de construção – pensemos, aqui, na pintura como *construção* da imagem. Grande parte da produção de Éder Oliveira lidou justamente com a imagem de jovens periféricos racializados construída pela imprensa. A imagem é o espaço em que se disputa a representação dos indivíduos e grupos sociais. Do quadro aos impressos e, então, às telas: inescapável dimensão virtual das nossas vidas, nas plataformas agora centrais para a circulação cotidiana das imagens. A relação entre a estrutura cúbica e os personagens nela acomodados não deixa de ecoar o manejo que fazemos de nossas autoimagens e avatares no mundo digital.

O tijolo, porém, não aponta apenas para a construção da imagem, mas também para a edificação material do mundo em que estamos inseridos. É uma espécie de átomo, unidade mínima do projeto colonial ocidental, que serve de fundação das estruturas mais precárias às mais sofisticadas, nas grandes cidades e nas suas bordas.

Como signo dessas edificações, o tijolo pode ser interpretado como referência à propriedade da terra. São cada vez menores os espaços urbanos que a maioria da sociedade tem como moradia, assim como são cada vez maiores as massas urbanas sem-teto. No aprofundamento capitalista do Brasil atual, a disputa pelos terrenos urbanos se soma ao latifúndio para compor a questão fundiária que há longo tempo obscurece nosso horizonte.

Também vale pontuar que, a partir da série *Unidade mínima*, podemos pensar nessa estranha relação entre o metro quadrado de terra e o metro quadrado da pintura, fórmula muitas vezes usada para precificar obras no mercado de arte, com suas



Fig. 5: Éder Oliveira, sem título, carvão e óleo sobre papel, 70cm x 100cm, 2025. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

cifras sempre surpreendentes. *Unidade mínima* seria um comentário irônico de Éder Oliveira a respeito dessas duas bolhas especulativas, do mundo da arte e do mundo fundiário?

O elemento tijolo surge em outra obra da mostra (2025, Figura 5), em que um grupo de pessoas tensiona uma corda, tendo atrás de si uma estrutura quadrada de tijolo aparente. Há um componente localista no significado desse trabalho, que aponta para as tradições populares no Pará com seus promesseeiros e ex-votos típicos, sobretudo, no Círio de Nazaré – como indica o curador da exposição (Nunes, 2025). A participação na romaria para pedir uma

graça ou para agradecer um pedido já satisfeito expressa um mesmo princípio: a moradia como desejo daquele corpo comunitário. O desejo não deixa de ser, portanto, o efeito de uma ausência: da “casa própria”, do bem viver, para as multidões empobrecidas. Podemos interpretar ali uma relação de subjugação do grupo à estrutura. O bloco – tomado como símbolo do projeto colonial ocidental – assume um lócus senhorial, que subordina o esforço do sujeito coletivo que o sustenta.



Fig. 6: Éder Oliveira, Sobre avuados e pequenos contratos sociais, óleo sobre tela, 135cm x 190cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

A questão espacial/territorial também ressoa em *Sobre avuados e pequenos contratos sociais* (2024, Figura 6). Aqui, a área da mesa funciona como “unidade mínima” em que se desenrola a ação do grupo de personagens retratados. Aquela pequena área é o espaço integral da refeição coletiva (o termo “avuado” se refere a técnicas tradicionais de preparo de peixe nas comunidades da Amazônia paraense).

Esta é a única obra da exposição em que Éder Oliveira não aplica a austeridade de cenário. No plano de fundo, vemos com algum grau de naturalismo a rua de terra de um vilarejo. Com essa solução, o artista demarca a identidade ribeirinha e comunitária do grupo. Dividir o alimento e, portanto, a própria vida, nos poucos metros quadrados que lhes couberam.

Ao lado, a pintura *Jogos de Amazônia* (2024, Figura 7) também arregimenta um grupo sobre uma unidade espacial mínima. Esta obra é visualmente mais metafórica que a anterior. O grupo está reunido sobre uma pequena plataforma de concreto e opera com uma espécie

de jogo de tabuleiro. As peças desse jogo evocam as dinâmicas sociais da Amazônia contemporânea: embarcações, caminhões, tratores, igrejas, bois, garimpeiros, soldados, guerreiros indígenas. O gigantesco território amazônico é metaforizado aqui na imagem do tabuleiro imaginário em que se disputa o poder. Se no avuado a divisão é comunal, nos jogos a divisão significa competição e conflito.

Um ciclo se fecha com o percurso pela exposição. Das crianças que brincam nas águas do balneário, emaranhadas à sombra histórica da guerra, passamos aos adultos que dividem entre si a Amazônia – dividem enquanto lugar compartilhado ou dividem no sentido do jogo jogado, com sua disputa, seus vencedores e perdedores.

São justamente os “pequenos contratos sociais” a questão central da exposição. Na maioria dos trabalhos, Éder Oliveira maneja a imagem de grupos de pessoas, e não mais de indivíduos isolados (como em grande parte da obra que o projetou nacionalmente). São as relações sociais o tema de fundo que atravessa toda essa produção recente.



Fig. 7: Éder Oliveira, Jogos de Amazônia, óleo sobre tela, 150cm x 200cm, 2024. Fonte: Site Éder Oliveira. Disponível em: <https://www.ederoliveira.net>. Acesso em 28 de maio de 2025.

Os contratos não formalizados (e sequer verbalizados) que norteiam o comportamento das pessoas em situações coletivas específicas: o trabalho, o lazer, a refeição, o jogo, os pequenos ajuntamentos no espaço público.

Além dos acordos pactuados implicitamente pelas pessoas do grupo, também distinguimos contratos articulados desde fora. Em *Desobediência* é a relação da juventude pobre e periférica com Estado ou sociedade – a violência estrutural à espreita. Ou a relação das crianças

e jovens amazônicos com as questões históricas ou econômicas em que estão inevitavelmente enredados: o passado colonial, o presente neocolonialista. Mesmo em *Unidade mínima*, série que a rigor não apresenta grupos, podemos intuir um contrato social da propriedade da terra ou da construção da imagem, simbolizado na estrutura de tijolos. As esferas micro e macrosociais se interligam.

A Amazônia cada vez mais deixa de ser um tema apenas implícito no trabalho de Éder Oliveira. Se antes era a violência contra sujeitos amazônicos racializados que o interessava – muitas vezes como reflexo e refração da sua própria imagem de jovem mestiço e periférico –, agora temos um diálogo direto com a história da Amazônia e com suas questões sociais. Distante dos signos estereotipados e convenientes ao mercado multiculturalista, Éder Oliveira ajuda a construir a imagem de uma Amazônia problemática e inserida em um processo histórico.

Certamente seu trabalho se potencializa com esses desdobramentos, ao menos para o panorama cultural regional.

Se essas operações tornarão a obra do artista menos ou mais pertinentes ao debate artístico nacional e internacional, somente o tempo dirá.

A mostra de Éder Oliveira também confirma a importância da pintura e da arte contemporânea em um momento de revisões críticas e disputas teóricas em torno das políticas de identidade. Marcadores sociais como gênero, sexualidade, etnia, raça, classe, geografia e cultura estão na ordem do dia, tanto no debate acadêmico quanto na vida cotidiana. O “metro quadrado” da arte ainda é um espaço para travar essa discussão, nos ajudando a observar nosso próprio mundo desde outras perspectivas. Como é próprio da melhor arte, Éder Oliveira não oferece respostas fáceis. Antes, nos ajuda a formular novas perguntas.

De maneira geral, o trabalho do artista se debruça sobre personagens mestiços, buscando uma identidade amazônica sobretudo nos sujeitos racializados. Ao conjugar raça, geografia e história, sua concepção parece dialogar com as propostas de mestiçagem como vetor histórico para

afirmação dos povos que perderam seus respectivos projetos de futuro por força da intervenção colonial (Segato, 2019).

Não a “mestiçagem etnocida”, que opera como um projeto de branqueamento e, portanto, apagamento das memórias e trajetórias dos sujeitos subalternizados pelo poder colonial. Mas tampouco a condenação da mestiçagem para propor a reificação de identidades unificadas e essencialistas.

Reinterpretando o corpo mestiço como composição instável, Rita Segato sugere que a identidade desse corpo, trazendo os rastros de um espaço-tempo, de um processo histórico inscrito em uma geografia, pode servir como bússola para a reconstrução de povos (sujeitos coletivos que partilham um passado e um projeto de futuro) em suas resistências ao poder colonial.

A Amazônia vermelha de Éder Oliveira, em que predominam sujeitos mestiços racializados, enredados em uma história e uma geografia particulares, aponta para essa possibilidade de se pensar

em um “povo amazônico”, mais do que em uma “cultura amazônica”. Um povo, uma comunidade imaginada, que faz dos rastros inscritos em seus próprios corpos o caminho para reatar os fios de um passado esmaecido. E para definir um projeto de futuro comum, capaz de afirmar sua existência e de enfrentar a subordinação colonialista, vivenciada nas relações com o capital estrangeiro tanto quanto nas relações com as elites econômicas e políticas nacionais.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de Maria Cecília P. da R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

NUNES, Mateus. *Pequenos contratos sociais. Éder Oliveira*. Texto de apresentação da exposição homônima realizada de 29 de março a 17 de maio de 2025, Mitre Galeria, São Paulo. Disponível em: <<https://www.mitregaleria.com/exposicoes/pequenos-contratos-sociais>>. Acesso em 28 de maio de 2025.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Tradução de Elisabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1993.

RABELO, Lucas Montalvão. O rio Amazonas no mapa-múndi (1544) de Sebastião Caboto: primeiras representações cartográficas após a expedição de Francisco de Orellana (1541-1542). *In: FERREIRA, Arcângelo et al. (orgs.). Nas curvas do tempo: história e historiografia na Amazônia em debate* (vol. 1). Manaus: UEA, 2019, p. 63-86.

SEGATO, Rita. Os rios profundos da raça

latino-americana: uma releitura da mestiçagem. *In: SEGATO, Rita. Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 247-286.

GIL VIEIRA COSTA

Crítico e historiador da arte, interessado na reflexão sobre arte e culturas visuais em localidades na Amazônia. Desde 2014 vive e trabalha em Marabá (PA), onde atua como professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Realizou Doutorado em História (2019) e Mestrado em Artes (2011) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Contemplado com a Bolsa IMS de Pesquisa em Fotografia - Edição 2023. Autor dos livros *Confrontar a matéria, inquietar a memória* (2024) e *Espaços em trânsito* (2014).



Fig. 1: Cobertura da imprensa chilena da inauguração do Museu da Solidariedade. Fonte: Disponível em: <https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa/>. Acesso em: 21 mar. 2023,

ARTIGO

MÁRIO PEDROSA E A CRIAÇÃO DE UMA REDE AFETIVA DE TRABALHO

ANA CECÍLIA SOARES
ABCA/CEARÁ

RESUMO: Este artigo tem por intuito mostrar a importância do trabalho realizado por Mário Pedrosa, na direção do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (CISAC), organismo responsável por organizar, mobilizar e receber as doações de obras efetuadas pelos artistas estrangeiros para a criação do Museu da Solidariedade. Fundado em 1971, o CISAC era constituído por intelectuais da América Latina, Europa e Estados Unidos. Todos eles assumiram a tarefa de divulgar, amplamente, esse compromisso cultural, incentivando os artistas de seus respectivos países a ofertarem obras para o Museu da Solidariedade. Nesse processo, devido a seu extenso currículo e carisma entre a classe artística e crítica, Mário Pedrosa foi figura-chave ao conquistar apoiadores para o projeto museológico e, com isso, pôde divulgar as transformações sociais realizadas pelo governo de Salvador Allende, no Chile, obstruindo o bloqueio midiático imposto pela extrema direita no país.

PALAVRAS-CHAVE: CISAC, Museu da Solidariedade, Chile, Mário Pedrosa.

ABSTRACT: This article aims to demonstrate the importance of the work carried out by Mário Pedrosa as director of the International Committee for Artistic Solidarity with Chile (CISAC), an organization responsible for organizing, mobilizing, and receiving donations of works made by foreign artists for the creation of the Solidarity Museum. Founded in 1971, CISAC was made up of intellectuals from Latin America, Europe, and the United States. They all took on the task of widely publicizing this cultural commitment, encouraging artists from their respective countries to donate works to the Solidarity Museum. In this process, due to his extensive curriculum and charisma among the artistic and critical classes, Mário Pedrosa was a key figure in winning supporters for the museum project, and with this, he was able to publicize the social transformations carried out by the government of Salvador Allende, in Chile, obstructing the media blockade imposed by the extreme right in the country.

KEYWORDS: CISAC, Solidarity Museum, Chile, Mário Pedrosa.

Desde a vitória eleitoral de Salvador Allende (1908-1973) à presidência do Chile, em 4 de novembro de 1970, indícios de um futuro golpe militar já se anunciavam pelo país. Tanto que sua concretização culminou três anos depois da chegada do socialista ao poder. Nesse processo, os opositores de Allende contaram com o apoio absoluto dos Estados Unidos, cujo presidente, Richard Nixon (1913-1994), deixou evidentes suas intenções, ao proliferar a malfadada frase: “Faremos a economia do Chile gritar por socorro” (PAGOTTO, 2023, p. 8), revelada posteriormente pelo diretor, na época, da Agência Central de Inteligência (CIA), Richard Helms (1913-2002).

Assim como costumava (e costuma) fazer, sobretudo, na América Latina e Caribenha, o governo estadunidense financiou todo o processo de desestabilização econômica, política e social chilena a partir de um método complexo e ideológico, com foco no discurso anticomunista, defesa dos “bons costumes” e da religiosidade, além da intervenção das Forças Armadas. Embora estivesse diante

de uma verdadeira batalha épica, Salvador Allende deu prosseguimento a uma série de iniciativas estratégicas para conquistar a adesão popular. Exemplo disso foi a realização de um programa que previa “40 medidas provisórias”, as quais abrangiam desde a nacionalização do cobre e a reforma agrária até assistência médica gratuita para a população.

Membro da Unidade Popular¹, Allende chegou à presidência causando um grande impacto no mundo, porque, pela primeira vez no mundo, um presidente marxista era eleito democraticamente e de forma pacífica, apresentando uma nova forma de liderar: “abriu o Palácio de La Moneda ao povo; [...] indo às cidades, às indústrias, aos territórios para fiscalizar o trabalho dos seus funcionários, visitando famílias e bairros populares” (CABALUZ; OLIVARES; ROSAS, 2023, p. 29). Ele assumia uma postura política corajosa e combativa ao imperialismo estadunidense, mesmo quando as tensões aumentaram com o boicote informativo da mídia e da política locais por parte dos grupos de extrema direita.

Com o intuito de reverter esse

cenário, o presidente chileno lançou em abril de 1971 a chamada “Operação Verdade” (*Operación Verdad*), uma campanha política, social e cultural que mobilizou artistas, intelectuais e jornalistas de diversas partes do mundo, para que pudessem observar, com seus próprios olhos, o processo de transformação que o Chile experienciava naquele momento. A ocasião reuniu personalidades de grande importância internacional, como o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984); o psiquiatra e escritor espanhol Carlos Castilla del Pino (1922-2009); o artista e senador italiano Carlo Levi (1902-1975); e o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván (1923-1981). Estes últimos foram os responsáveis por sugerir a ideia de fundar um museu de arte moderna e experimental para o povo chileno, feito com doações solidárias de artistas mundiais. Deste modo, eles lançavam as primeiras sementes para a criação do que viria a ser o Museu da Solidariedade e indiretamente influenciaram os futuros passos do crítico brasileiro Mário Pedrosa, em sua fase chilena.

ARTE, POLÍTICA E AMIZADE

Pedrosa era um grande admirador de Allende, inclusive, encontrava-se exilado na terra de Neruda, desde 1970. Mas na época da realização da Operação Verdade, ele estava em Nova Délhi, onde havia sido convidado para ser jurado da Trienal de Artes Plásticas. Somente pouco tempo depois do evento é que foi convocado, pelo Departamento Cultural da Presidência da República, para se reunir com um grupo formado pelo diretor da Escola de Belas Artes, o pintor espanhol José Balmes (1927-2016), o diretor do Instituto de Arte Latino-Americano, Miguel Roja Mix, e o cineasta uruguaio e um dos assessores de comunicação de Salvador Allende, Danilo Trelles (1916-1999). A partir desse encontro é que, de fato, começou a se desenhar uma espécie de projeto para o Museu da Solidariedade.

A ideia inicial para construir o Museu da Solidariedade não foi precisamente minha, mas das personalidades que compareceram a um encontro internacional de intelectuais realizado em Santiago, em 1971. Na realidade, a ideia foi

lançada pelo reputado crítico de arte madrilenho José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi, senador de seu país. Criar um Museu da Solidariedade, um gesto fraterno para o país que na América Latina iniciou seu processo rumo ao socialismo, foi o ponto de partida. Assim que chegou a Madri, Moreno Galván chamou os artistas espanhóis. Eles responderam imediatamente. O mais famoso deles, o velho Joan Miró, encarregou-se de pintar uma obra especial para o Museu da Solidariedade com o Chile, em seu ateliê de Barcelona. “Estará pronto quando você precisar”, disse² (PEDROSA, 1972, p.40) (tradução nossa).

Mário Pedrosa era o principal motor dessa dinâmica, pois, como sabemos, tinha um currículo impecável e bastante conhecido no estrangeiro, por colaborar com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960; e pelos cargos que ocupou como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1961-1963), como membro das comissões organizadoras das Bienais Internacionais de São Paulo, de 1953 e 1955, e diretor-geral

da sexta edição; além de estar como vice-presidente da AICA e presidente da ABCA. Ao crítico coube, portanto, a responsabilidade de presidir o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com Chile (CISAC), organismo que coordenaria a doação de obras disponibilizadas pelos artistas estrangeiros para a criação do Museu da Solidariedade.

Segundo Castro et al. (2020), com atuação iniciada em 1971, o CISAC era composto de intelectuais da América Latina, Europa e Estados Unidos, incluindo Dore Ashton (1928-2017), importante crítica de arte da cena nova-iorquina dos anos 1960; Harald Szeemann (1933-2005), um celebrado curador suíço; Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador e crítico italiano; e Louis Aragon (1897-1982), poeta espanhol. Outros colaboradores, dentre os membros iniciais, foram: Roland Penrose (1900-1984); Edward de Wilde; Jean Leymarie (1919-2006); José María Moreno Galván (1923-1981); Aldo Pellegrini (1903-1973); Juliusz Starzynsky (1906-1974); Rafael Alberti (1902-1999); e Mariano Rodríguez (1912-1990). Todos assumiram a



DECLARACION NECESARIA

1.-La formación del C.I.S.A.C. se funda en el hecho de que artistas plásticos de renombre mundial hicieron llegar al Presidente Allende su deseo de ofrecerle obras suyas como señal de simpatía por las reformas revolucionarias que su gobierno realiza en Chile. El Comité confía que el gesto de esos artistas, no es un gesto aislado de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad está dedicada en su íntimo, al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo.

2.-Los artistas jamás escondieron sus simpatías por los diversos movimientos de emancipación social que se han desarrollado en el curso de la historia, y cada vez con mayor frecuencia, a partir del siglo XIX. En su esencia, el socialismo no es sólo la bandera natural de las clases proletarias, la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época, tienen en la sociedad actual, que aquello que producen o crean es de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, cuando para su difusión y circulación es incorporado como mercancía en el circuito del mercado capitalista.



MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Fig. 2: Fragmento da “Declaração Necessária do CISAC”. Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC. Código s0034. Arquivo MSSA. Disponível em: <https://archivo.mssa.cl/Detail/collections/19>. Acesso em: 21 mar. 2023.

tarrafa de divulgar, amplamente, esse compromisso cultural, incentivando os artistas de seus respectivos países a ofertarem obras para o museu. Mário Pedrosa e Danilo Trelles também eram integrantes do CISAC: ao primeiro coube a função de diretor e, ao segundo, de secretário do Comitê. Esse conjunto de curadores, críticos e diretores de museus internacionais apoiou o governo Allende e seu projeto socialista, a partir da construção de uma rede de trabalho alimentada pela força da amizade.

Mário Pedrosa tinha um modo especial de cuidar dessas relações, não se tratava apenas de negociações burocráticas, até porque a questão central e mobilizadora dos envolvidos tinha teor sentimental: proteger a integridade de todo um sonho democrático, ressignificado com a ascensão da Unidade Popular, diante da corrupção orquestrada pelas manobras políticas da direita chilena, aliada a um pesado investimento financeiro dos Estados Unidos. Na verdade, consistia em reconhecer, dentro desse contexto conflituoso, o poder transformador dos afetos para diluir tamanhas

barreiras. Pedrosa sabia que, sem a ajuda de seus amigos e dos amigos de seus amigos, o museu jamais sairia do papel. A amizade foi a energia propulsora do CISAC e de todas as suas ações, ajudando-o, inclusive, a ampliar e a manter sua rede de colaboradores, mesmo com a saída do crítico brasileiro, anos depois.

O desejo de enfatizar o sentimento de solidariedade do projeto e seu vínculo com o socialismo, a luta contra o domínio americano e a marginalização cultural, em particular, levaram o Comitê a desenvolver a “Declaração Necessária do CISAC” (Figura 2). Este documento deixava clara a simpatia do órgão pelas reformas iniciadas por Allende, e a gratidão com os artistas internacionais, pela doação de obras ao povo chileno. De acordo com Macchiavello (2013, p. 35), a Declaração do CISAC retomava alguns dos princípios básicos da Declaração de Havana, que condenava “os monopólios ianques e a asfixia moral dos intelectuais e artistas”, os quais desejavam ver suas obras acessadas por pessoas e lugares fora dos grandes eixos mercadológicos que distorciam, continuamente, “para

o seu proveito, para a multiplicação do seu dólar”³, o verdadeiro sentido da arte. Sobre o assunto, Mário Pedrosa comentou, em entrevista para a *Revista de Educación*, um Boletim Técnico Informativo do Ministério de Educação do Chile, em julho de 1972:

Desde Santiago entramos em contato telefônico com inúmeras personalidades, estendemos os convites e foi dada a primeira organização ao Museu. Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile foi chamado esse órgão. Redigimos uma declaração inicial [...] na qual são expressas as razões que deram origem ao movimento de solidariedade artística com o Chile [...] o Comitê Internacional foi integrado, dada a sua gestação, exclusivamente por personalidades de outros países, que manifestaram sua adesão ao Governo Popular do Chile através da doação deste Museu. O Presidente da República, camarada Salvador Allende, deu instruções para que as embaixadas do Chile adotem as medidas necessárias para receber as obras doadas e despachá-las para Santiago⁴ (PEDROSA, 1972, p. 40) (tradução nossa).

A solidariedade foi algo tão significativo, em todo o processo conceutivo da instituição, que estimulou até mesmo a sua renomeação. Como vimos, a ideia inicial, proposta por Galván e Levi, era a criação de um museu de arte moderna e experimental, entretanto, por decisão do próprio Salvador Allende, passou a ser chamada de Museu da Solidariedade. Dois motivos colaboraram com essa mudança de nomenclatura, conforme o Memorando do CISAC⁵ de 23 de março de 1972: o primeiro estava relacionado à composição de um museu doado com obras de artistas de várias partes do mundo, em um gesto de simpatia e adesão ao Programa da Unidade Popular; e o outro se deu em razão de serem, essas obras, inseparáveis entre si, por expressarem, justamente, o apoio ao Chile, nesse momento singular de sua história.

Com o CISAC em funcionamento, o nome do museu definido e uma quantidade de trabalhos suficientes para formar um acervo, em torno de 450 (quatrocentos e cinquenta) obras, transcorrido um ano desde que foram iniciados os contatos, era hora de

prosseguir com a próxima etapa, a de sua inauguração. Em 17 de maio de 1972, o Museu da Solidariedade teve sua primeira exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade do Chile, localizado no edifício Paternón, no Parque Quinta Normal, em Santiago.

Embora o Museu da Solidariedade começasse a ganhar corpo entre a sociedade, o projeto tornou-se, de certa maneira, uma dor de cabeça para o próprio Pedrosa, devido à sua condição jurídica ambígua e à ausência de um lugar definitivo para abrigar suas instalações. Em muitas ocasiões, o crítico brasileiro pressionou o governo para solucionar tal imbróglio, uma vez que ele também sofria com as cobranças dos demais membros do CISAC e dos artistas doadores para saber, por exemplo, como essas obras seriam armazenadas.

Em condições de tensão e pressa, a segunda mostra foi montada em abril de 1973, tendo novamente o MAC como espaço expositivo. A coletiva permaneceu aberta ao público até 11 de setembro de 1973 (Figuras 1 e 3),

quando ocorreu o golpe militar que pôs fim ao processo de transformação social implementado pela Unidade Popular, encerrando, desta maneira, o trabalho do CISAC e a primeira fase da odisseia percorrida pelo Museu da Solidariedade.

Fig. 3: Cobertura da imprensa chilena da inauguração do Museu da Solidariedade. Fonte: Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Difusão e Comunicação do Museu, código r0045, Arquivo MSSA. Disponível em: <https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa>. Acesso em: 21 mar. 2023.



NOTAS

1 Criada em dezembro de 1969, a Unidade Popular (UP) foi uma coalizão entre o Partido Comunista, o Partido Socialista, dissidentes da Democracia Cristã (DC), o Partido Radical, o Partido de Esquerda Radical, a Ação Popular Independente e o Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU), que propiciou o engajamento de vários setores populares e progressistas. Com o golpe de Estado em 1973, os partidos da UP foram banidos e passaram a desenvolver suas próprias estratégias para lidar com a ditadura e continuar de alguma forma a existir, mesmo que fosse simbolicamente no exterior.

2 “La idea inicial para construir el Museo de la Solidaridad no fue precisamente mía, sino de personalidades de que concurrieron a un encuentro internacional de intelectuales realizado en Santiago en 1971. En realidad, quienes lanzaron la idea fueron el reputado crítico de arte madrileño José María Moreno Galván y el pintor italiano Carlo Levi, senador de su país. Crear un Museo de la

Solidaridad es un gesto fraterno hacia el país que en América Latina iniaba su proceso hacia el socialismo, fue el punto de partida. Apenas llegado a Madrid, Moreno Galván llamó a los artistas españoles. Respondieron de inmediato. El más afamado de ellos, el viejo Joan Miró, se dio a la tarea de pintar una obra especial para el Museo de la Solidaridad, en su taller en Barcelona. ‘Estará lista para cuando ustedes la necesiten’, dijo” (PEDROSA, 1972, p. 40). Fragmento da entrevista concedida por Mário Pedrosa à Revista de Educación do Ministério de Educação do Chile.

3 Fragmentos da segunda Declaração de Havana, publicada em 4 de fevereiro de 1962. O documento na íntegra está disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/castro/1962/02/04.htm>>. Acesso em: 3 dez. 2022.

4 Desde Santiago nos pusimos en comunicación telefónica con numerosas personalidades, extendimos las invitaciones y se dio la primera organización al Museo. Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile se llamó ese organismo.

Redactamos una declaración inicial [...] en la que se expresan los motivos que dieron origen al movimiento de solidaridad artística con Chile [...] el Comité Internacional se integró, dada su gestación, exclusivamente por personalidades de otros países, que habían manifestado su adhesión al Gobierno Popular de Chile mediante la donación de este Museo. El Presidente de la República, compañero Salvador Allende, dio las instrucciones para que las embajadas de Chile a adoptaran las medidas necesarias a fin de recibir las obras donadas y enbarcalas a Santiago (PEDROSA, 1972, p. 40).

5 O documento encontra-se no Fundo Museu da Solidariedade (1971-1975) / Coordenação do Museu e Presidência do CISAC, código r0143, Arquivo MSSA. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3018>>. Acesso em: 5 dez. 2022.

REFERÊNCIAS

CABALUZ, F. J.; OLIVARES, C.; ROSAS, P. Salvador Allende, o revolucionário: socialismo, poder popular e soberania. *In*: PAGOTTO, R. T. (org.). *Allende e o governo popular*. São Paulo: Expressão Popular, 2023.

CASTRO, F. G.; CUBILLOS, C. C; YÁÑEZ, L. Q. *Mario Pedrosa y el CISAC: Configuraciones afectivas, artísticas y políticas*. Santiago de Chile: Ediciones/ Metales Pesados, 2020.

MACCHIAVELLO, C. Una bandera es una trama. *In: Catálogo Museo de la Solidaridad Chile, donación de los artistas al Gobierno Popular/ Fraternidad arte política 1971-1973*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013. Disponível em: <<https://archivo.mssa.cl/Gallery/Index>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

PAGOTTO, R. T. (org.). *Allende e o governo popular*. São Paulo: Expressão Popular, 2023.

PEDROSA, M. Entrevista. Presente Magnífico del Museo de la Solidaridad y problema surgido, revela Mário

Pedrosa. *Revista Educación*. Santiago de Chile: Boletín Técnico del Ministerio de Educación, julio, nº 41, 1972.

ANA CECÍLIA SOARES

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com participação em mobilidade internacional na Universidade do Chile. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Integra a Rede de Pesquisadores do Museu da Solidariedade Salvador Allende, no Chile. É membro-sócia da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). É uma das idealizadoras da revista e da editora *Reticências*. É organizadora de diversos livros e já realizou várias curadorias.



Fig. 1: Yunchul Kim. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.

OPINIÃO

14ª BIENAL DO MERCOSUL: IDENTIDADES DE UM ESPETÁCULO FUGAZ

HENRIQUE MENEZES
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

RESUMO: Neste artigo de opinião, o autor apresenta reflexões sobre a 14ª Bienal do Mercosul, realizada em 2025, intitulada “Estalo”. Com curadoria de Raphael Fonseca, a exposição apresentou uma reflexão sobre rupturas e metamorfoses abruptas que condicionam - ou atuam como estopim dos - comportamentos, ativando proposições que de alguma forma revelam-se transformadoras. O artigo se concentra na coesão visual como grande individualizador desta edição, que resgata, também, a aura de edições pregressas, relevantes por suas posturas contundentes; o texto destaca ainda as fragilidades da mostra, concebida em torno de um tema excessivamente elástico, tão obtuso quando opaco.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal do Mercosul; arte contemporânea; bienais; Sul Global.

ABSTRACT: In this opinion piece, the author presents reflections on the 14th Mercosul Biennial, held in 2025, entitled “Estalo”. Curated by Raphael Fonseca, the exhibition presented a reflection on abrupt ruptures and metamorphoses that condition - or function as triggers for - behaviors, activating propositions that, in some way, prove to be transformative. The article focuses on visual cohesion as a great individualizer of this edition, which also rescues the aura of previous editions, relevant for their forceful positions; the text also highlights the weaknesses of the exhibition, conceived around an excessively elastic theme, as obtuse as it is opaque.

KEYWORDS: Mercosul Biennial; contemporary art; biennials; Global South.



Pensemos em uma cidade longínqua, localizada no extremo meridional do Brasil, separada por uma viagem com duas horas de duração a contar das capitais que concentram os equipamentos culturais nacionais, tão afastada no mapa quanto o Norte ou o Nordeste, bem como equidistante do centro econômico do país. A cada dois anos, essa cidade recebe um evento que converge holofotes internacionais ao seu ecossistema local, uma manifestação de revigor que desde 1997 atua como catalisadora da reflexão contemporânea nas artes visuais: Porto Alegre abriga a Bienal do Mercosul – uma bienal que perdura mesmo periférica, paradigmática em sua essência, desde outrora, quando perspectivas decoloniais não protagonizavam – merecida e tardiamente – nossas instituições.

Neste artigo de opinião, proponho alguns apontamentos sobre a 14ª Bienal do Mercosul – edição que reuniu 77 artistas em um espetáculo vibrante, coerente em seu intento medular. Em 2025, com curadoria de Raphael Fonseca, a mostra foi concebida a partir da volátil imagem de um *estalo*, compondo uma reflexão sobre rupturas e metamorfoses abruptas que condicionam – ou atuam como estopim dos – comportamentos, conjunções globais ou locais, individuais ou coletivas, ativando proposições que de alguma forma revelam-se transformadoras. Sem desvelar ao panfletário, trata-se de uma bienal que resgata, em parte, a aura de edições pregressas, relevantes

Fig. 2: Berenice Olmedo. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.

por suas posturas contundentes. Um evento que se consolidou ao construir sua trajetória à tangente do eurocentrismo, que teve a autonomia como norteador fulcral de sua vocação: uma exposição essencialmente periférica em seus discursos e ações. Uma bienal que (quase) sempre fez a lição de casa.

Visualmente deslumbrante – emprego conscientemente esse termo tão desgastado pela reiteração coloquial –, a 14ª Bienal concentra-se em torno de um tema excessivamente elástico: em um *estalo*, tudo e qualquer coisa podem figurar. De antemão – e talvez confirmando tal sensação –, o texto curatorial parece entender sua limitação como sintagma estéril ao se defender: “Algumas das pesquisas presentes na bienal [...] por mais que pareçam mais silenciosas, apenas pelo fato de existirem, já podem ser enxergadas como um estalo”. Ao longo do manifesto oficial, são formuladas ainda ressalvas que esgarçam a incompreensão: “O suor que um dia correu um corpo devido ao medo se torna num suor que é fruto do prazer, do calor, da coragem e de

proposições afirmativas – este é, em linhas gerais, o ritmo que desejamos imprimir a esta edição da Bienal do Mercosul”. Em que pese a qualidade preponderante nas escolhas artísticas da exposição, o título funciona como um aglomerador de nomes em torno de um cerne tão obtuso quanto genérico, no qual a opacidade é travestida de riqueza semântica.

À esteira de edições históricas – como aquelas curadas por Sofia Hernandez Chong Cuy (“Se o clima for favorável”, 2013) e José Rocca (“Ensaio de Geopoética”, 2011) –, a bienal deste ano alcança envergadura pela multiplicidade e magnitude de seu elenco: somado a tal feito, acredito que o grande individualizador desta edição seja a coesão visual alcançada, onde reiteradamente luz, ação, desorientação e pirotecnia elevam-se como crivo das escolhas. Um exitoso feito: caminhar pelos espaços ocupados pela bienal nos convoca a um percurso que transpõe o *estalo* a um cintilante espetáculo de linguagens: em cada cena, apresentam-se manifestações contemporâneas de afrofuturismo, descortinam-se indagações urgentes ao

antropoceno, evocando com frequência o pós-humano sem deixar de facejar afirmações identitárias e históricas.

Nenhuma outra Bienal do Mercosul apostou tanto no estrondo estético – embora seja necessário prestar justiça a mecanismos curatoriais que marcaram edições passadas (a exemplo da chamada *Cidades dos Containers* em 2001 ou obras inesquecíveis e polêmicas como a *Casa Monstro*, de Henrique Oliveira em 2009). Com seus barroquismos, sinto nesta exposição de 2025 uma ressonância da Bienal da Antropofagia – referência à XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, na qual Paulo Herkenhoff formulou um tratado sobre as diferenças culturais que se tornam desigualdades por um canibalismo simbólico. Se naquele momento a *globalização* era o grande assunto, hoje, a curadoria de Raphael Fonseca em Porto Alegre revisiona e expande as complexidades, conflitos e os novos poderes em um planeta pós-Internet. Para além das afeições conceituais, as duas exposições operam pelo excesso, partilham de uma paleta efusiva, impactam pelo uso de agigantados murais, para além das



luzes, do brilho e de sobreposições quase carnavalescas no espaço arquitetônico.

A bienal marca presença em 18 endereços na cidade - como já haviam proposto outras edições da mostra, talvez à imagem de Veneza -, tornando inviável, neste artigo, uma revisão ampla e pormenorizada de seus destaques. Proponho descrições primeiras, breves, é verdade, focadas em dois núcleos expositivos e duas mostras individuais.

No Farol Santander - de todos, talvez o espaço com a identidade mais definida e um adequado marco zero para se iniciar o percurso - foram reunidos artistas em uma subexposição batizada “*uma televisão fora do ar chiando de madrugada na sala*”: logo à entrada, um grande relicário futurístico de Yunchul Kim (Coreia do Sul, 1970) recebe o público, acompanhado por esculturas em metal e silicone de Berenice Olmedo (México, 1987) - como ciborgues assemelhados

a corpos femininos, compostos de próteses e órteses translúcidas. O pensamento maquínico e tecnólatra evolui com excelentes trabalhos de Eduardo Montelli (Brasil, 1989) - em uma pesquisa sobre a linguagem dos *gifs* - e Vitória Cribb (Brasil, 1996), com uma narrativa em realidade virtual projetada em sincronia com intrincadas indagações metafísicas.

Para a Fundação Iberê Camargo, a curadoria parece ter feito uma respeitosa concessão - tanto à arquitetura quanto ao nome do pintor que batiza a instituição -, ordenando os artistas em cada uma das salas (como em pequenas mostras individuais), focando sua seleção em um ecossistema plástico tão grotesco quanto introspectivo - embora nunca apaziguado. Da terra, avivam-se figuras soturnas: são as cerâmicas ancestrais de Julia Isídrez (Paraguai, 1967) e os incógnitos seres de Darks Miranda (Brasil, 1985), enformados com o mesmo material. Letícia Lopes (Brasil, 1988) - artista conhecida pelo público gaúcho em uma trajetória que se adensa a cada nova exposição - põe em cena pinturas sobre papel,

em grande formato, contornadas por veludo e sutilmente adornadas por folhas de ouro, materializando o que poderiam ser presságios ou pesadelos.

Marcada pela crueza na exposição dos corpos - o que justifica sua montagem em uma sala isolada no Espaço Força e Luz - a obra de Paul Mpagi Sepuya (Estados Unidos, 1982) desconstrói a linguagem tradicional do retrato, subvertendo o ambiente do estúdio fotográfico ao revelar cenários em composições igualmente realistas e artificiais. Suas lentes atuam como mecanismos de exacerbação das intimidades: ao embaralhar e espelhar o ambiente, os experimentos do artista reiteram o protagonismo dos corpos *queer* entregues às relações de privacidade ou exibicionismo - no universo de Sepuya, a imagem apresenta-se como índice de uma contemporaneidade lírica, obscura e fragmentária. Por fim, Randolpho Lamonier (Brasil, 1988) arma um cativeteiro lisérgico em uma das galerias do MACRS, grafando pelas paredes, agressivamente, um texto confessional, pungente em exacerbar o que mais íntimo poderia ser compartilhado na relação artista-

Fig. 3: Letícia Lopes. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.



público: um relato doloroso sobre existir.

Em boa hora, “Estalo” nos entrega uma megaprodução com ares de *blockbuster*. Lembremos que Porto Alegre recupera-se de uma catástrofe natural que inundou suas ruas, contaminando os ânimos de uma cidade já não muito vibrante – um rótulo que nos idos de 1960 foi sugerido por Iberê Camargo, quando propagou a alcunha de *Marasmo Cultural*. Em uma profusão de luminescência, com irrisória profundidade em seus programas públicos e educativos, a 14ª Bienal alcança a heterogeneidade que agrada a todos – dos que esperam alguma densidade aos que contentam-se com o maravilhamento superficial dos sentidos. O olhar do público gaúcho, cinzento, agradece.

Fig. 4 (esq): 4 (dir): Rochelle Costi. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.

Fig. 5 (dir): Urmeer. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.



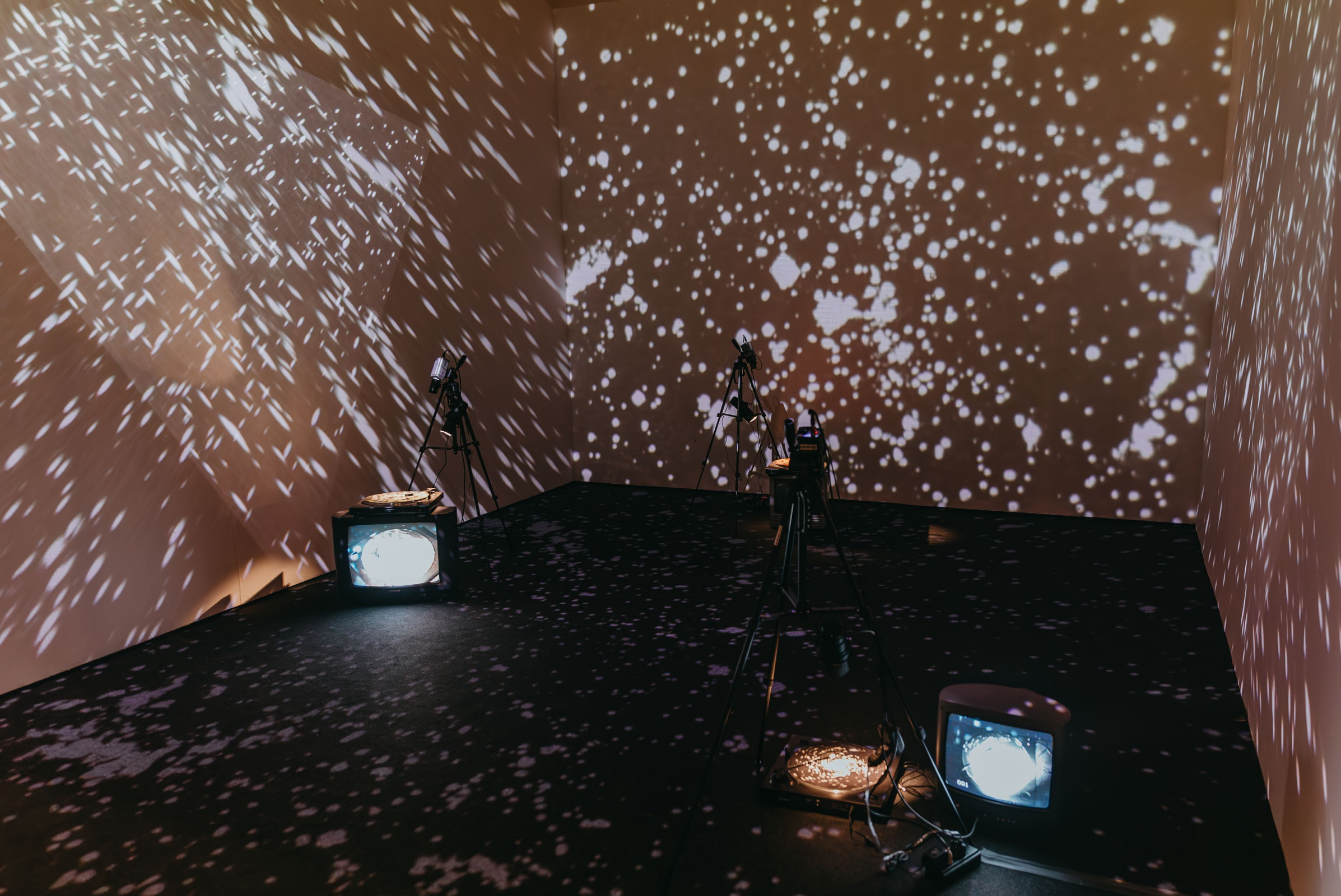
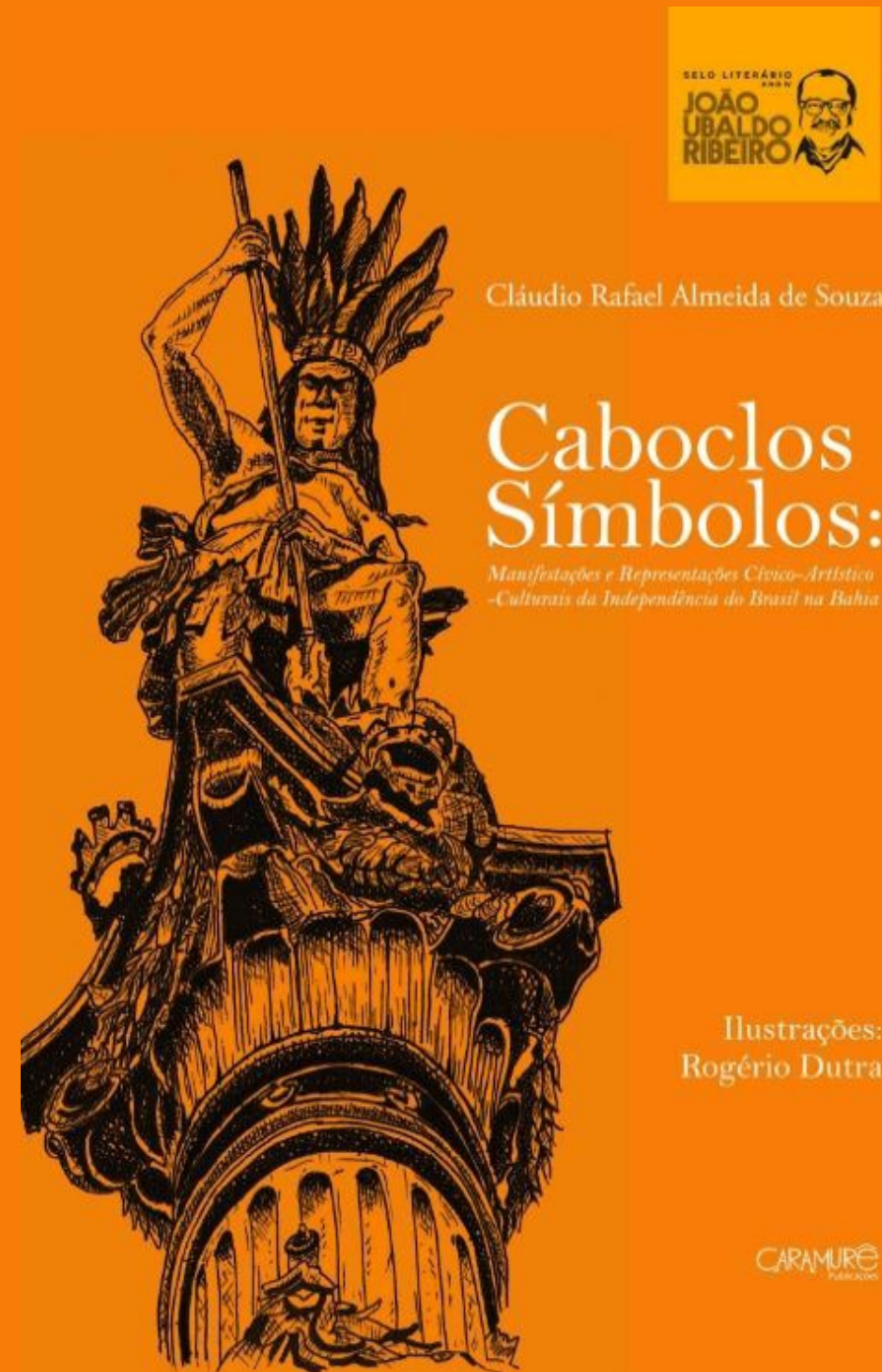


Fig. 6: Claudio Goulart. Cortesia Bienal do Mercosul. Imagem: Thiéle Elissa.

HENRIQUE MENEZES

Pesquisador, curador e integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Entre 2018 e 2019, atuou na Fundação Iberê Camargo como curador assistente, integrou o Comitê de Curadoria e Acervo do MACRS (Museu de Arte Contemporânea - 2020-2022) e compôs o Conselho Curatorial da Fundação ECARTA (2019). Graduado pela UFRGS, tem pós-graduação em Estudos Curatoriais e Arte Contemporânea pela Universidade de Lisboa. Na Fundação Iberê, curou a mostra “Continuum” (2018), além de assinar projetos curatoriais e textos para instituições como AC Institute (Nova York), Espacio de Arte Contemporáneo (Uruguai), Museu do Trabalho, Galeria Bolsa de Arte, SESC Copacabana e Casa FIAT de Cultura.

Fig. 1: Capa do livro *Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia*. Imagem: divulgação.



LIVRO

CABOCLOS SÍMBOLOS: A EMANCIPAÇÃO CÍVICO- POLÍTICO-CULTURAL DO BRASIL NA BAHIA E SUAS ICONOGRAFIAS

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: *Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia*, do autor Cláudio Rafael Almeida de Souza, foi publicado pela Editora Caramurê, em 2024, decorrente do edital Selo João Ubaldo Ribeiro - Ano IV, promovido pela Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador, através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, e faz parte, em conjunto com mais seis livros, do box Selo Literário João Ubaldo Ribeiro - Ano IV. O livro reúne textos do autor e repentes, sonetos e poemas de figuras célebres do primeiro quartil do século XX, inclusive ex-combatentes, compilados em forma de artigo por Manuel Querino.

PALAVRAS-CHAVE: Cabocla; Caboclo do 2 Julho; iconografia.

ABSTRACT: *Caboclos Symbols: Civic-Artistic-Cultural Manifestations and Representations of Brazilian Independence in Bahia*, by the author Cláudio Rafael Almeida de Souza, was published by Editora Caramurê in 2024, as a result of the João Ubaldo Ribeiro Seal - Year IV public notice, promoted by the Gregório de Mattos Foundation of the Municipal Government of Salvador, through the Municipal Secretary of Culture and Tourism, and is part of the João Ubaldo Ribeiro Literary Seal - Year IV box, together with six other books. The book brings together texts by the author and verses, sonnets and poems by famous figures from the first quarter of the 20th century, including ex-combatants, compiled in the form of an article by Manuel Querino.

KEYWORDS: Cabocla; Caboclo of July 2; iconography.

O livro *Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia* possui cerca de 115 páginas com ilustrações de Rogério Dutra e fotografias de pesquisa e fora publicado pela Editora Caramurê. Decorrente do edital Selo João Ubaldo Ribeiro - Ano IV, promovido pela Fundação Gregório de Mattos da Prefeitura Municipal de Salvador, através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, o livro foi lançado e faz parte, em conjunto com mais seis livros, do box Selo Literário João Ubaldo Ribeiro - Ano IV. O box de livros que traz nomes conhecidos da literatura baiana como Saulo Dourado, Breno Fernandes e Amós Heber, bem como autores estreantes como o que vos escreve, além de Marina Martinelli, Ricardo Sangiovanni e Vânia Britto, é uma interessante busca pela cultura representativa de Salvador, Bahia. Com diferentes gêneros literários, o box é uma compilação da cultura contemporânea baiana em estrofes, versos, contos, crônicas, poemas e ensaios.



Fig. 2: Box do Selo Literário João Ubaldo Ribeiro - Ano IV, contendo 7 livros. Imagem: Claudio Rafael Almeida de Souza, 2025.

Quanto ao livro *Caboclos Símbolos...*, é uma compilação de textos escritos pelo autor e enumerados em capítulos em conjunto com poemas, repentés e sonetos de célebres imortais que lutaram nos embates da Independência do Brasil na Bahia e que celebraram

o centenário da emancipação cívico-político-cultural da coroa portuguesa. O livro também traz o estudo na perspectiva iconográfica das manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla do 2 de Julho, como é conhecida a data comemorativa do processo emancipacionista.

O ensaio com seis capítulos fora resultado de uma pesquisa iniciada nos idos da minha graduação em museologia, ainda na disciplina Curso Normativo da Formação Étnica da Arte Baiana, ministrada pela professora Joseania Miranda Freitas, e que em posterior semestre serviu de inspiração para o Trabalho de Conclusão de Curso enquanto discente do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, no qual desenvolvi o projeto expográfico de uma exposição temporária para o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia intitulada “Caboclos Símbolos: A multissignificação nas figuras dos Caboclos”.

Logo após a minha formação em museologia, em 2013, ingressei no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da mesma universidade,

em ano subsequente, com o projeto tendo como objeto de estudo a mesma temática. Contudo, por questões da dinâmica que por vez se estabelecia, foi preciso modificar o objeto, estudando, deste modo, os Oratórios Domésticos da Bahia. Com uma série de cotejamentos e afinamento da pesquisa sobre os Caboclos - que nunca me permiti deixar de estudar -, resolvi escrever o livro que pela primeira vez fora publicado pelo Edital e que serve como base de pesquisa para quem assim quiser explorar o estudo sobre o Caboclo e a Cabocla do 2 de Julho, em suas diversas manifestações e representações, de maneira objetiva e criativa.

Destarte, entretemos informando sobre a parte física, que é composta de seis capítulos, além do *Hino ao 2 de Julho - Hino à Independência da Bahia*, de Ladislau dos Santos Titara, a apresentação, a conclusão e as referências. Os capítulos divididos em Repentés, Sonetos e Poemas em Comemoração ao 2 de Julho; Comemorações ao 2 de Julho; A Identidade Nacional como Símbolo de Independência; A Formação Étnica

da Arte Baiana; Manifestações e Representações do Caboclo e da Cabocla da Independência do Brasil na Bahia, bem como Histórico, Iconografia e Iconologia das Alegorias, é um convite para que o autor adentre o mundo

Sumário	
Apresentação	11
Hino ao 2 de Julho (Hino à Independência da Bahia).....	15
Repentés, Sonetos e Poemas em Comemoração ao 2 de Julho.....	16
Comemorações ao 2 de Julho	32
A Identidade Nacional como Símbolo de Independência.....	40
A Formação Étnica da Arte Baiana	46
Manifestações e Representações do Caboclo e da Cabocla da Independência do Brasil na Bahia.....	53
Histórico, Iconografia e Iconologia das Alegorias.....	81
Conclusão	105
Referências	109

Fig. 3: Sumário do livro Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia. Imagem: Cláudio Rafael Almeida de Souza, 2025.

imaginado das alegorias em prol da Independência do Brasil na Bahia e suas comemorações.

Primeiramente apresento ao leitor um agrupamento de 13 exemplares de diferentes gêneros literários como repentés, sonetos e poemas de figuras célebres do primeiro quartil do século XX, inclusive ex-combatentes, compilados em forma de artigo por Manuel Querino antes de ser acometido pela morte inclemente e traiçoeira. Alguns foram recitados durante a comemoração do centenário da Independência do Brasil na Bahia, em 1923, no antigo Theatro São João, localizado - antes de ter sido alvo de um incêndio e depois ser demolido - na Praça Castro Alves.

Além disso, é evidente a teatralidade das comemorações ao 2 de Julho, de modo que busco explicar como se dão os elementos que por vez fazem parte do cortejo (desfile em prol da comemoração da Independência do Brasil na Bahia), como se fosse o resultado de uma iconografia do 2 de Julho, uma busca dos elementos partícipes do cortejo que outrora fizeram parte do processo

emancipacionista, como é o caso dos Caboclos de Itaparica, Encourados do Pedrão, além das fanfarras das escolas públicas e suas balizas e balizeiros, comumente LGBTQIA+, e do Museu Vivo com toda sua teatralidade de atores vestidos com indumentárias que remontam à heroína Maria Quitéria, à freira Joana Angélica, à marisqueira Maria Felipa, ao soldado português, aos indígenas, negros e toda sua riqueza antropofágica.

Abordo também a identidade nacional como símbolo de independência. Cito o movimento Romantismo e Indianismo e o Caboclisto com o intuito de explicar como se deu a construção de uma identidade nacional tomada como símbolo de independência, que resultara de um processo de construção de identidades através de uma cosmo percepção diferentemente imposta pela cosmovisão eurocentrada que tentou vincular os soldados portugueses às terras brasileiras, até então emancipadas de Portugal. Afinal, antes mesmo do 7 de setembro de 1822, às margens do riacho Ipiranga que fora culminado após as batalhas iniciadas no 25 de Junho de 1822,

na região da Cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, aconteceram os embates na Bahia. Além do mesmo, busco explicar a ideia de nacionalismo atribuída ao constructo de raça. A ideia de cientificidade imposta por pesquisadores atrelada à questão de ver e rever o ideário nacional do indígena tomado como símbolo - o dono da terra, por estar aqui antes mesmo dos escravizados trazidos de África e dos portugueses e outros imigrantes de nacionalidades diferentes.

Em “A Formação Étnica da Arte Baiana” explano sobre a questão da construção de uma formação étnico-artística da Bahia, assimilando deste modo as figuras do Caboclo e da Cabocla em suas várias manifestações e representações como esculturas processionais, monumento e chafariz primordiais relacionáveis à feitura de manifestações e representações de uma etnia tomada como símbolo que resulta de uma simbiose de processos transculturais, que possibilita ao interlocutor compreender o processo emancipacionista e presume as trocas de possibilidades finitas no que busca angariar o sentimento de civismo em

busca de representações culturais e sociais.

Quanto às “Manifestações e Representações do Caboclo e da Cabocla da Independência do Brasil na Bahia”, abordo os marcos patrimoniais corporificados no tempo e no espaço do Caboclo e da Cabocla do Cortejo do 2 de Julho, com teóricos como Roger Carthier, Jodelet e Le Goff. À luz das teorias de representação social e cultural, desenvolvo pensamento esquadrihando as figuras dos caboclos como símbolos construídos a partir de um povo autóctone, os indígenas. É abordando também o percurso realizado pela festa ou o cortejo que possibilito compreender as particularidades inerentes às teorias impostas sobre a construção de um percurso que fora desenvolvido com base no trajeto realizado pelo batalhão pacificador ao retornar dos embates para Salvador e que ocorrera em prol da emancipação cívico-político-cultural da Bahia frente à Coroa Portuguesa, que perdura até a contemporaneidade.



Em relação ao “Histórico, Iconografia e Iconologia das Alegorias”, busco apresentar ao leitor a historicidade e a museologia inerentes às esculturas, monumento e chafariz, de modo que o leitor aprenderá sobre o histórico dos exemplares, bem como sobre a iconografia e iconologia, baseado na metodologia de estudo iconográfico de Erwin Panofsky de 1986. Neste estudo, apresento a dinamicidade inerente à construção das alegorias do Caboclo e da Cabocla como símbolos maiores da Independência do Brasil na Bahia, ocorrida em 2 de Julho de 1823. Apresento ao público que há duas esculturas “processionais” da cabocla em subsistência - a que ainda desfila no cortejo do 2 de Julho e uma segunda, que talvez seja a primeira a desfilar, encontrada na reserva técnica do Centro Cultural Solar Ferrão nos idos de 2012, e que se assemelha a algumas fotografias de escultura encontrada em cortejo em recortes do jornal *A Tarde*, datado por volta da década de 70. Além de falar sobre as iconografias e iconologias resultantes do processo emancipacionista, busco apresentar uma teoria baseada na circulação de gravuras de São Miguel Archanjo com uma possível semelhança, uma iconografia modelo que servira como inspiração para a iconografia, ou melhor, o contraposto e toda a temática da luta do bem contra o mal que envolve as esculturas do Caboclo e por vez da Cabocla do 2 de Julho (a do Chafariz da Companhia

Fig. 4: Ilustração da Cabocla de Rogério Dutra - Monumento ao 2 de Julho, Imagem: Cláudio Rafael Almeida de Souza, 2025.

dos Queimados, localizado no Largo dos Aflitos, bairro do 2 de Julho, Salvador, Bahia). O que interessa apresentar nesta parte do livro é uma certa similitude da temática inerente às gravuras avulsas de pinturas de São Miguel Archanjo de artistas consagrados como Guido Reni e Rafael Sanzio com a iconografia do Caboclo. Os dois artistas possuem duas obras icônicas que muitas vezes foram apropriadas em forma de gravuras e circularam pelo Brasil, principalmente pela Bahia, e que até hoje alcançam o imaginário do cristão católico através do hagiológico cristão.

Desperto no leitor o sentimento cívico-político-cultural atrelado às manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla que conhecemos hoje e que é fruto de um passado não tão longínquo, que rememora os acontecimentos das batalhas em prol da Independência do Brasil na Bahia nas cidades de Cachoeira, São Félix, Salvador e Itaparica. O livro é um *framework* que rememora os 200 anos de independência perante a soberania de Portugal que, mesmo após a Proclamação da República, se

fez estabelecer em terras baianas e só depois das batalhas em diferentes frentes foi obtida a expulsão dos soldados portugueses que ainda se estabeleciam na Bahia.

Exemplifico que o livro é uma interessante fonte de informação sobre o assunto. Afinal, pretende esquadrinhar, apresentar, estudar e analisar as manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla como símbolos máximos da Independência do Brasil na Bahia. Através dele é possível conhecer desde o *Hino da Independência da Bahia*, que repetidamente apresenta as estrofes “Com tiranos não combinam brasileiros corações”, até a teatralidade das comemorações e a iconografia do cortejo e suas alegorias, que são essas figuras indígenas das matas verdejantes que recebem a reverência de adeptos de religiões de matrizes africanas e sincréticos, que veem nas esculturas a potencialidade de deidades das matas verdejantes. Portanto, os baianos perpetuam o simbolismo inerente ao Caboclo e à Cabocla do 2 de Julho ao campo da religiosidade e dos afetos, ao

ufanismo da Bahia ter lutado e ter sido importante na emancipação do Brasil perante a Coroa Portuguesa.

No dia 2 de Julho, inclusive, alguns terreiros de candomblé e umbanda fazem celebrações para entidades das matas e suas falanges, como é o caso do Caboclo Tupinambá, referido por muitos como o Caboclo do 2 de Julho. Assim, os caboclos são vistos através da cosmopercepção dos adeptos e simpatizantes das religiões de matrizes africanas como protetores de diferentes questões que cerceiam a vivência humana, como a saúde, o financeiro, a moradia, entre outros tipos de rogos que são depositados nos carros alegóricos entre os dias 2 e 5 do mês de julho de cada ano, juntamente a oferendas e bilhetes. Essa cosmopercepção se faz presente há muitos anos, pois em pesquisa foi possível encontrar um caso em que um comerciante português, no começo do século XX, tentara, numa atitude fracassada, não deixar seu funcionário, um nativo, assistir ao “Santo 2 de Julho”, como o mesmo se referia ao cortejo, percorrer as ruas da cidade de Salvador da Bahia.

Deste modo, o que cerceia na crítica do livro de modo que por ser eu mesmo o autor e resenhador crítico, que de alguma forma busca não ter parcialidade e sim impessoalidade, é o fato de que o livro fora lançado uma única vez e, para se ter uma noção do que ele apresenta, foi preciso resenhá-lo criticamente com o intuito de angariar novas possibilidades de escuta para aprimoramento da pesquisa e discussão da mesma no que tange às manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla e toda a teia da memória que se faz presente no estudo e esquadrinhamento das alegorias. O autor que vos escreve procura de algum modo possibilitar o conhecimento das manifestações e representações que são partícipes das comemorações do processo de emancipação do Brasil na Bahia ter efetivamente sido liberto da tirania de Portugal. De modo que o livro apresenta uma linguagem fluida e acessível, e mesmo com o vocabulário tecnicista da museologia e história da arte, apresenta ao leitor uma sensação prazerosa ao ler o livro. O autor buscou no ensaio, por vez ser bem estruturado, possibilitar

uma leitura fluida, de modo que o leitor compreenda que os capítulos necessitam estar conectados a fim de conseguir desenvolver uma boa compreensão do assunto abordado no livro.

Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia é uma boa fonte de conhecimento para quem deseja explorar os estudos relacionados à Independência do Brasil na Bahia, principalmente sobre as comemorações em prol do processo emancipacionista e toda a cultura material e imaterial provida destas comemorações, como é o caso das diferentes manifestações e representações do Caboclo e da Cabocla do 2 de Julho, símbolos máximos das comemorações. Ler o livro possibilita ao leitor compreender particularidades inerentes à emancipação da Bahia e outros meandros que se fazem pertinentes no desenrolar de tramas que evoluem para uma compreensão objetiva e um tanto quanto poética dos embates que ocorreram nas diferentes cidades. Este livro pode ser uma boa aquisição para quem se sentir

angustiado com os acontecimentos que assolam o Brasil contemporâneo.

REFERÊNCIA

SOUZA, C. R. A.. *Caboclos Símbolos: Manifestações e Representações Cívico-Artístico-Culturais da Independência do Brasil na Bahia*. 1ª ed. Salvador: Caramurê, 2024, v. 1000, 112 p.

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

É museólogo pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia – FFCH/UFBA. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia – EBA/UFBA, com concentração em História, Teoria e Processos, e Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade pelo Centro Universitário Uniasselvi.



Fig. 1: Renina Katz (1925 - 2025) em foto de suas aulas no ateliê de gravura no MASP, c. 1954. Imagem: divulgação.

HOMENAGEM

RENINA KATZ: CRIAÇÕES E EMOÇÕES

ELZA AJZENBERG
ABCA/SÃO PAULO

Visitar o ateliê de Renina Katz é multiplicar descobertas. Ao abrir a mapoteca de seu arquivo pessoal, na rua Fradique Coutinho, em Pinheiros, surgem reflexões que expressam seu cotidiano, experimentações e um processo criativo contínuo.

Neste momento da partida de Renina, estão presentes várias questões: o que significa uma existência dedicada à Arte? Quais as etapas dessa trajetória? Como avaliar seu legado? As respostas não são fáceis, provavelmente vão surgir acompanhadas de inúmeras outras perguntas.

Renina Katz Pedreira (Rio de Janeiro, dezembro de 1925 – São Paulo, 21 de janeiro de 2025), mais conhecida como Renina Katz, deixa seu legado como gravurista, desenhista, ilustradora, aquarelista e docente. Faz parte da galeria das grandes gravuristas brasileiras, ao lado de Fayga Ostrower, Maria Bonomi, entre tantas outras artistas.

Filha de judeus asquenazitas poloneses, estabelecidos em glebas cabralinas após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Renina inicia sua carreira nos anos de 1940, no Rio de Janeiro. Em 1946, tem aulas com o ilustrador e gravurista austríaco Axl von Leskoschek. De 1947 a 1950, estuda pintura na Escola de Belas Artes, no Rio, com licenciatura em Desenho pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. Em 1960, ingressa

Fig. 2: Renina Katz, O Vermelho e o Negro 2, 1995. Litografia em cores sobre papel. 75,2 x 53,2 cm. Coleção MAC/USP, São Paulo. Imagem: divulgação.



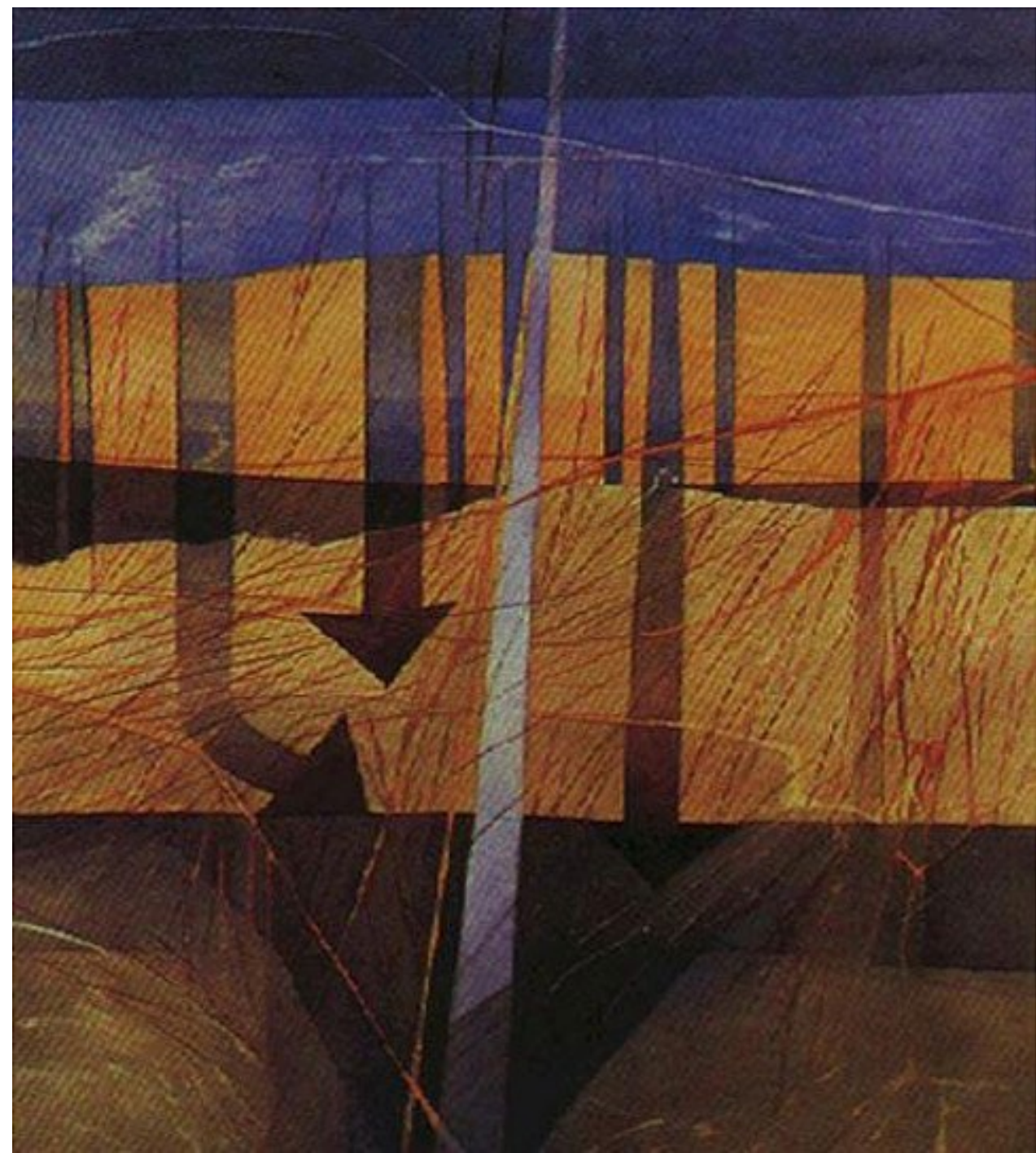
no Curso de Gravura, ministrado por Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios, ainda no Rio.

As pesquisas da artista abrangem obras de gravura em metal, litografias e trabalhos de ilustrações. Mas é através da xilogravura que realiza inicialmente a maior parte da sua produção. Nos anos de 1950, preocupada com temas ligados às questões sociais, expressa tendências expressionistas e figurativas, evocando um universo de trabalhadores, camponeses, personagens marginalizados e retirantes.

Durante os anos de 1960, afasta-se dessa temática e de propostas figurativas. Nesse momento, Renina sente a necessidade de “multiplicar matrizes” – com possibilidades de explorar valores tonais.

Após mudar-se para São Paulo, em 1951, ministra os cursos de Gravura e Desenho, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. De

Fig. 3: Renina Katz, Passagem, 1983. Aquarela. 100 x 180 cm. Imagem: Enciclopédia Itaú Cultural.



1952 a 1955, dá aulas na Fundação Álvares Penteado - FAAP.

Em 1955, torna-se docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP. Nesta instituição, completa o mestrado, com a dissertação *Matrizes Modificadoras do Campo Plástico*, em 1976 - o primeiro trabalho acadêmico apresentado como uma série de serigrafias. Em 1982, sua tese de doutorado *Lugares* - composta de 13 litografias - foi a “*primeira tese não verbal*” apresentada na FAU/USP. Desse modo, amplia o campo de finalização e apresentação da pesquisa acadêmica de pós-graduação na USP.

A partir dos anos 2000, problemas de saúde obrigam Renina Katz a dedicar-se a aquarelas. As experimentações não cessam. As conexões entre Vida-Arte continuam a valorizar uma existência repleta de criações e emoções.



Fig. 4: Renina Katz, Salinas, 1948-1956. Álbum: Antologia Gráfica. Xilografia sobre papel. 41,1 cm x 31,8 cm. Coleção: MAC/USP, São Paulo. Imagem: divulgação.



Fig. 1: Laboratório de restauro no MARGS.
Imagem: Leo Caobelli.

ARTE/MEIO AMBIENTE

A INSTITUIÇÃO FAZ A NARRATIVA VISUAL DE UMA TRAGÉDIA CLIMÁTICA

MARIA AMELIA BULHÕES
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Resumo: Inserido na editoria de arte e meio ambiente, este texto reflete sobre a questão das crises climáticas e suas repercussões na vida das sociedades sob a forma de grandes catástrofes. Esta reflexão é feita a partir dos procedimentos com que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, enfrentou com responsabilidade, ousadia e criatividade as enchentes que assolaram o Estado e em especial a cidade de Porto Alegre.

Palavras-chave: catástrofes climáticas; Museu de Arte do Rio Grande do Sul; *Post scriptum*; memória.

Abstract: Included in the art and environment section, this text reflects on the issue of climate crises and their repercussions on the lives of societies in the form of major catastrophes. This reflection is based on the procedures with which the Rio Grande do Sul Art Museum, MARGS, faced with responsibility, boldness and creativity the floods that devastated the state and especially the city of Porto Alegre.

Keywords: climate catastrophes; Rio Grande do Sul Art Museum; *Post scriptum*; memory.

Es posible que todos los futuros que impliquen el relevo radical del statu quo deban ser contruidos mediante procesos que movilicen saberes, afectos y poderes plurales. Y deban ser concebidos con rigor reflexivo, imaginación e impulso creativo. Todos los futuros son contingentes: deberán ser ganados en cada caso.

Ticio Escobar

No início de maio de 2024, ocorreu no Rio Grande do Sul uma das mais terríveis catástrofes climáticas dos tempos atuais no Brasil. Foi quase um mês de terror, desespero, mortes, omissões e também muita solidariedade. As águas em várias regiões do Estado subiram, devastando cidades, matas e campos, chegando ao Guaíba, que subiu a uma altura máxima de 5,37 m, na maior enchente de sua história. No Rio Grande do Sul, dos seus 497 municípios, 478 foram atingidos, afetando, de uma população de 11 milhões de habitantes, 2,5 milhões, com 183 mortes e perdas materiais e imateriais incontáveis.

Sob o impacto dessa que foi a maior crise climática ocorrida no Brasil

nos últimos anos, muitas vezes fui indagada sobre o que pensava sobre ela. Buscando respostas, tive a oportunidade de localizar a lúcida e complexa compreensão do ocorrido apresentada por Rualdo Menegat em uma palestra *online*¹. O respeitado pesquisador gaúcho analisa a catástrofe climática ocorrida no RS a partir de cinco eixos. Primeiro, a emergência climática no planeta, permanentemente ampliada pelas ações humanas, tendo entre elas as sequências ininterruptas de precipitações. Segundo, a estrutura do relevo dessa região, costeira, baixa, cheia de lagos e lagoas, vale de rios que vêm do planalto, carregando para o Guaíba suas águas e seus deslizamentos de terra. Uma boca de funil em que os ventos vindos do oceano bloqueiam a saída, causando alagamentos. Terceiro, a forma de ocupação desse território, com intensidade de plantios, aumento de barreiras, monoculturas que provocam o esgotamento dos serviços de ecossistemas (banhados e matas suprimidos). As formas de absorção e escoamento naturais vão sendo tamponadas pela especulação

imobiliária. Quarto, o descaso com a infraestrutura do Estado decorrente do modelo neoliberal, que preconiza a privatização dos sistemas de proteção, gerando desmantelamento e falta de manutenção das estruturas estratégicas, como sistemas de controle de bombas d'água e sistemas de alerta e evacuação. Por último, a falta de desenvolvimento de projetos de educação que gerem inteligência social para entender seu território, adquirir e transmitir conhecimentos e tecnologias no seu manejo consciente. A análise de Menegat veio ao encontro de todos os meus questionamentos, como respostas e principalmente como suporte de reflexões sobre futuros momentos de grandes chuvas dentro deste contexto fluvial em que vivemos e das quais não estaremos livres. Em meio ao negacionismo dos administradores, a ciência nos apontava caminhos.

A cidade de Porto Alegre, capital do Estado, foi uma das mais abaladas, e, mesmo tendo um bem preparado sistema de prevenção de enchentes, este se encontrava bastante sucateado dentro do projeto neoliberal de privatizações

que tinha no seu horizonte a venda do DMAE, órgão responsável por esses equipamentos. Assim, a subida do nível do Guaíba e as comportas e bombas d'água danificadas ocasionaram no centro da cidade uma total inundação, onde só se podia percorrer em embarcações.

No meio dessa enchente, na Praça da Alfândega, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, ficou submerso até o primeiro andar, com a água variando de 1,5 m a 2 m dentro do museu. Com isso, a reserva técnica e todo o setor administrativo, alojado no subsolo, foram tomados de água e lama. Poucos dias antes do ápice desse desastre, quando as águas começaram rapidamente a subir, a direção e os funcionários do museu, profissionais atuantes na instituição, o corpo técnico da Secretaria de Estado da Cultura do RS e muitos voluntários da área artística e cultural da cidade correram a levar as obras do acervo para o segundo piso, em uma tentativa desesperada de salvá-las. Como resultado deste difícil e penoso trabalho, a maioria do acervo pôde ser preservada, mas as estruturas do prédio, equipamentos e muitos outros objetos e documentos foram danificados. O térreo do prédio permaneceu inundado por três semanas e mesmo depois de as águas baixarem, por questões da gestão pública. O museu ainda continuou por mais de dois meses sem eletricidade, devido ao corte de fornecimento de energia, pela dificuldade de restabelecer imediatamente a subestação danificada, sendo o fornecimento de luz realizado por um gerador de uma empresa de engenharia contratada.

“E HOJE, PASSADO JÁ UM ANO DO FUNESTO EVENTO, O MUSEU AINDA SEGUE UM CANTEIRO DE OBRAS, REPENSANDO E SE REESTRUTURANDO PARA O FUTURO...”



Fig. 2 (acima) e 3 (págs. seguintes): MARGS e Memorial do Rio Grande do Sul na Praça da Alfândega alagada, 2024. Imagens: Alan Mendonça.



O processo de recuperação dessa tragédia que manteve o museu fechado ao público por sete meses foi um processo doloroso. Ver a cada dia as marcas do desastre e a morosidade na liberação de recursos para a necessária reconstrução foi desesperante e exigiu de toda a equipe, capitaneada pelo diretor Francisco Dalcol, uma dedicação e uma resiliência que talvez eles mesmos nem acreditassem ter antes disso. O museu precisou passar por uma reforma total de seus espaços e equipamentos, pois a parte mais importante da reserva técnica, que antes ocupava o subsolo, foi levada para o segundo piso, e hoje, passado já um ano do funesto evento, o museu ainda segue um canteiro de obras, repensando e se reestruturando para o futuro. Vivemos em uma região muito baixa e sujeita a alagamentos, e além disso o Guaíba sofreu enormes aterros ao longo de vários anos, como se pode ver pelo gráfico abaixo. É preciso desfrutar dessa paisagem, mas também saber viver com ela. As enchentes podem continuar a fazer parte de nossa história e por isso precisamos estar adaptados e prevenidos, e o museu

está preparando seus espaços para melhor enfrentar essa circunstância. São muitas e grandes as mudanças que estão ocorrendo no prédio, resultantes de recursos obtidos, via projetos, com recursos do Banrisul, da Secretaria de Estado da Cultura, da Defesa Civil da União, além de colaborações obtidas pela Associação de Amigos do MARGs e também da Lei Rouanet emergencial no contexto das instituições e estruturas afetadas. Assim, em 6 de dezembro de 2024, ainda em pleno processo de recuperação, o museu, em um ato de coragem e criatividade, reabriu suas portas ao público com a impactante mostra *Post scriptum: um museu como memória*.

Nela, o espectador podia adentrar um pouco na absurda e dramática realidade que foi vivida nesses meses, assim como nos esforços, amor à arte, dedicação e competência profissional necessárias para que o MARGs emergisse como uma Fênix das cinzas. Na abertura da exposição muitas emoções fervilhavam no ar, e todos que lá estavam sentiram-se parte de um momento histórico inesquecível:

o museu estava vivo e muito vivo, purgando sua dor e com energia para se refazer.

A mostra, articulando uma ampla documentação da enchente com trabalhos artísticos recentes e obras do seu acervo, ocupou todo o primeiro piso. Distribuída em cinco núcleos: A praça e o MARGs, Imagens que nos olham, Obras recuperadas, O inconsciente do museu e Laboratório de restauração, tudo foi documentado em um primoroso catálogo de 252 páginas, verdadeiro documento histórico de um grande trauma climático. Uma exposição que tocava o olhar e o coração, complexa, possibilitando inúmeras leituras, da qual é muito difícil fazer um relato neste texto, mas que tentarei dar algumas ideias de sua configuração estrutural e do que passava ao espectador.

O primeiro núcleo, com o tema “A praça da Alfândega e o prédio do MARGs”, focou a enchente, retomando eventos anteriores, como a famosa enchente de 1941, que igualmente atingiu a região do centro da cidade. Organizada com gráficos, fotografias e obras do

acervo e outros trabalhos artísticos que abordaram a praça e o prédio do museu, ícones arquitetônicos da capital. Ali era possível perceber a região como território histórico da arte e as consequências desastrosas da enchente. No centro deste núcleo estavam instaladas duas mesas de restauro, onde se podia ver o processo de recuperação de obras em tempo real, com os profissionais trabalhando ao vivo. Essa estratégia cumpria dupla função, oferecendo ao público uma visão da situação das obras e dos processos de trabalho, ao mesmo tempo em que disponibilizava um espaço do museu para esse trabalho, uma vez que muitos locais estavam inviáveis para qualquer utilização, seja pela destruição das águas, seja pelas reformas necessárias. O diálogo de tempos presente neste núcleo era muito instigante: um passado histórico de enchentes em seus documentos, o presente nas obras artísticas expostas e um devir no processo de restauração. Ali estavam as consequências da inundação e as ações para reverter danos, a tragédia e possíveis futuros.



Fig. 4 (acima), 5 e 6 (págs. seguintes): Núcleo “A praça da Alfândega e o prédio do MARGs”. Imagens: Leo Caobelli.



*“COMO EXPERIÊNCIAS TRÁGICAS COMO
A ENCHENTE DE 2024 PODEM INFLUENCIAR
MODOS DE VER, PERCEBER E SUBJETIVAR?”*

No segundo núcleo, “Imagens que nos olham”, a curadoria colocava a seguinte questão: Como experiências trágicas como a enchente de 2024 podem influenciar modos de ver, perceber e subjetivar? Nela, estão objetos artísticos que, relacionados à água, à cidade, à ação do homem e às alterações no ambiente natural, são capazes de invocar imaginários e ativar sensibilidades, abrindo memórias a partir da realidade em que estão inseridas.

Fig. 7 (dir.), 8 e 9 (págs. seguintes): Núcleo “Imagens que nos olham”. Imagens: Leo Caobelli.





No núcleo “Obras recuperadas”, era possível ver um conjunto expressivo do acervo (ao menos 300 fotografias, 100 desenhos, 2.400 gravuras, cerca de 100 pinturas, 100 esculturas e em torno de 150 técnicas mistas) que já havia sido recuperado, passando por um complexo processo de estabilização e recuperação. Elas eram aquelas que, apesar dos esforços preventivos que resgataram cerca de 4 mil itens de mais de 700 artistas, de algum modo foram atingidas pelo alcance das águas e pela umidade no interior do prédio por um longo tempo (pela falta de energia elétrica, que desativou o controle de temperatura e o sistema de climatização). Uma boa oportunidade de rever obras há muito na reserva e longe do olhar do público.



Fig. 10 e 11: Núcleo “Obras recuperadas”.
Imagens: Leo Caobelli.

“O inconsciente do museu” era o núcleo alocado nas Salas Negras, onde foram abordados aspectos da inundação no interior do térreo do museu. Este era, sem dúvida, o espaço mais impactante da mostra. “Ao reunir imagens e objetos que se referem a uma realidade de um ambiente que não existe mais, ao menos como era antes, a exposição explorou nesta seção os processos de constituição e apagamento de memória, a partir da ideia do que seria um inconsciente do museu” (CATÁLOGO, 2024, p. 200). Vídeos e fotos feitos do local durante a enchente, além de obras específicas feitas a partir do que foi a tragédia deste espaço, compunham este núcleo.

4. O inconsciente do Museu

Esta seção da exposição aborda a **inundação no interior do térreo do MARGS**, onde o nível oscilou entre **1,5m e 2m de altura** ao longo de quase 3 semanas de alagamento.

Nesse andar, o Museu mantinha boa parte de sua **operação interna**, com os espaços de seus setores e materiais de trabalho, além da principal e mais antiga **reserva técnica do acervo**.

E também a **estrutura operacional** do Museu, com computadores, equipamentos e mobiliários, além de partes das instalações elétrica, hidráulica, de internet, telefonia, do elevador, do sistema de climatização, do alarme de incêndio e do circuito de câmeras.

Ao reunir **imagens e objetos** que se referem à realidade de um **ambiente que não existe mais**, ao menos como era antes, a exposição explora nesta seção os processos de **constituição e apagamento de memória**, a partir da ideia do que seria um inconsciente do Museu.

Na entrada, **Frantz** reapresenta uma cortina retirada do térreo do Museu quando ainda alagado. A proposição se vincula à sua produção na qual explora os limites e as convenções da pintura, a partir da seleção de objetos e materiais alheios e dos quais se apropria.

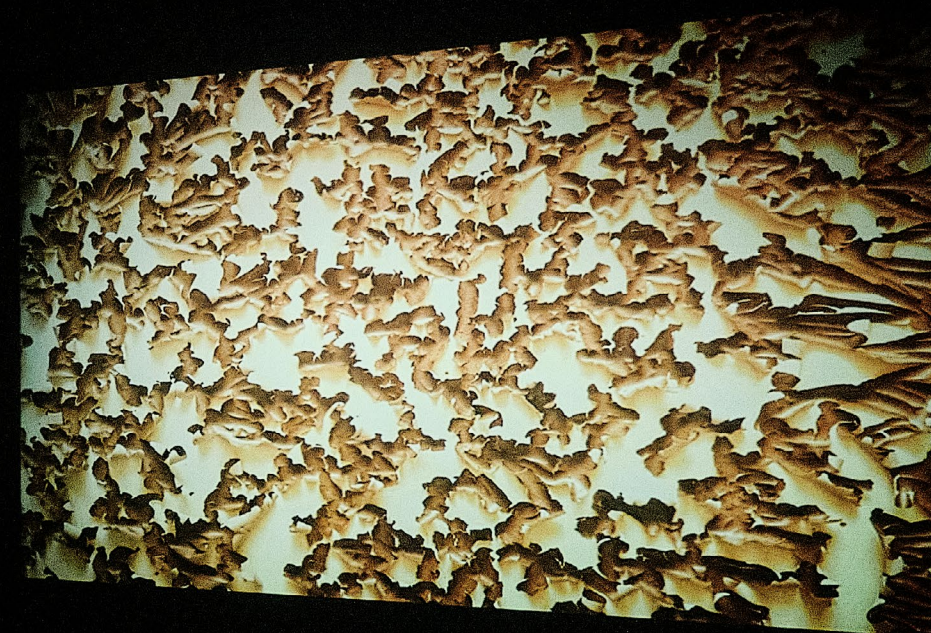
Em uma das salas, 2 projeções exibem **imagens documentais** realizadas pelos fotógrafos **Anderson Astor e Eduardo Alemão Aigner**, nas quais capturam, a partir de seus olhares *in locu*, as consequências no ambiente do andar atingido imediatamente após a descida da água. E a televisão reproduz um vídeo gravado um pouco antes, com uso de celular, que registra com imagem em movimento e som um percurso pelo térreo ainda alagado.

Já a outra sala apresenta um fragmento do trabalho **“FELINA”**, projeto que a artista **Andressa Cantergiani** vem realizando nos bastidores do MARGS desde a pandemia em 2020, dentro de uma investigação artística que parte da sua **prática em performance** e que envolve uma reflexão sobre as estruturas institucionais.

A artista concebeu para esta seção da exposição uma “aparição” de **“FELINA”**, trabalhando com **fragmentos de vídeos** que registram ações que realizou e gravou **no térreo e dentro da reserva técnica** antes e depois da inundação. De fundo, esse material acaba por fornecer o mais rico documento sobre o passado e os bastidores desse ambiente do Museu como era antes.



Fig. 12 (dir.), 13 e 14 (págs. seguintes): Núcleo “O inconsciente do museu”. Imagens: Leo Caobelli.



O quinto e último núcleo, “Laboratório de restauro”, era constituído por uma sala provisoriamente adaptada e destinada às operações de restauração, e ali o público podia ver os danos causados às obras e os processos sendo efetuados para sua recuperação. Bastante chocante, mas ao mesmo tempo didática, ela comprometia a todos nessa considerável tarefa de recuperar um acervo que é o mais importante do Estado.

“O MUSEU ESTÁ SE REINVENTANDO ARQUITETONICAMENTE NO USO DE SEUS ESPAÇOS, COISA DIFÍCIL EM UM PRÉDIO HISTÓRICO DO INÍCIO DO SÉCULO XX...”

Visitando o museu, em maio de 2025, um ano depois da enchente, pude observar um grande impulso de renovação, não somente para recuperar os danos, mas para prevenir que tragédias futuras não nos peguem despreparados. As reservas técnicas foram todas alocadas em pisos superiores e renovadas de acordo com as normas mais atuais e exigentes. O museu está se reinventando arquitetonicamente no uso de seus espaços, coisa difícil em um prédio histórico do início

do século XX. O setor funcional e administrativo permanecerá no térreo, mas agora com laptops e mobiliário leve, resistente à umidade e fácil de ser transferido em caso de novas emergências. O setor de restauro ganhou maior relevância espacial, e muitas outras funcionalidades estão sendo revistas.

Fica aqui um testemunho sobre o significado de as instituições assumirem as agendas climáticas, seja na forma de exposições como esta, seja com muitas outras práticas que ensejam o compromisso da arte com o nosso mundo. Realizando o que recomenda Rualdo Menegat em termos de desenvolvimento de projetos de educação pública que gerem inteligência social para entender seu território, adquirir e transmitir conhecimentos e tecnologias no seu manejo consciente.

Fig. 15: Núcleo “Laboratório de restauro”. Imagem: Leo Caobelli.



NOTAS

1 <https://www.youtube.com/live/2ZZEeUoG0Cc?si=A2dVaFtXIYQYQ8Hf>

REFERÊNCIAS

ESCOBAR, Ticio. *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Limon Tinta, 2021.

POST SCRIPTUM: um museu como memória. Curadoria e editoração: Francisco Dalcol. Coordenação: Natália Lehmen de Moraes e Cristina Barros. Porto Alegre, AMARGS, 2025.

ZAPPA, Regina; VITOR, Mário. TV 347. *A força das águas*. 9 de maio de 2024.

MARIA AMELIA BULHÕES

Crítica de arte, professora e orientadora do PPGAV da UFRGS, doutora pela USP, professora visitante nas Universidades de Paris I, Sorbonne e Universidade Politécnica de Valencia. Pesquisadora 1A e líder de Grupo de Pesquisa registrado no CNPq; ex-presidente da AICA Brasil e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP. Recebeu prêmios da ABCA por livro publicado (2022), pesquisador do ano da Fundação de Amparo à Pesquisa do RS (2018) e Açorianos, destaque em Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (2019). Mais informações: <http://www.ufrgs.br/artereflexoessite/>



Imagens deste ensaio: Vistas gerais da exposição *Húmus*. Fotos: Bruno Makia.

*“Somos húmus, não Homo”,
Donna Haraway
(Staying with the Trouble: Making
Kin in the Chthulucene)*

Relembrar que somos compostos, interdependentes de outras formas de vida e estamos em constante regeneração e sinergia com a terra representa um modo distinto de ser e viver no mundo. Tornar-se húmus, como propõe a bióloga e filósofa Donna Haraway, é tomar consciência que nossa constituição é feita por relações - com bactérias, fungos, animais e plantas. E que viveremos e, inevitavelmente, morreremos juntos, emaranhados. É essa matéria orgânica, produzida pela transformação físico-química natural de origem animal ou vegetal que permite que os solos se tornem férteis, que deu nome à exposição coletiva que ocupou o Espaço das Artes ECA - USP de 25 de abril a 16 de maio de 2025. A exposição “Humus” fez parte da programação do IV Seminário Internacional Arte e Natureza.

A mostra reuniu obras de 54 artistas nacionais e internacionais que trabalham em diferentes suportes, como pintura, escultura, instalação, vídeo e performance, com o propósito comum de discutir em suas produções as diversas esferas do universo ambiental. Inspirados no fluxo desse processo fertilizador, tais artistas enxergam a arte como possibilidade de transformar ameaças ao mundo natural em processos criativos inovadores e de brotamento de ideais. Como enfatiza o antropólogo, sociólogo e filósofo da ciência Bruno Latour, as palavras humano e humilde compartilham a mesma raiz etimológica de húmus, o que nos sugere uma ligação intrínseca entre a humanidade e o solo fértil. Dessa forma, sua proposta é que tomemos consciência que a Terra é esse sistema complexo e interdependente, onde humanos e não humanos coexistem e coevoluem.

ENSAIO

“HÚMUS”: UM MOVIMENTO INTERNACIONAL SOBRE ARTE E NATUREZA

ANA CAROLINA RALSTON

HUGO FORTES

SANDRA REY

ESPECIAL PARA A REVISTA ARTE&CRÍTICA

Reconhecer-se como parte pulsante do mundo que nos cerca foi um dos motes desta coletiva, que buscou ampliar os novos paradigmas propostos por pensadores e criativos contemporâneos nessa aproximação com o mundo natural, dando maior atenção às continuidades existentes no binômio natureza-cultura do que às rupturas entre esses termos. Ser Húmus é este transformar-se em conjunto com a natureza, deixando-se fertilizar por ela e lançar sementes para se pensar e buscar a perpetuação da vida.

54 ARTISTAS PARTICIPANTES

Eis os artistas que integraram a mostra:

Alice Lara

Ana Michaelis

Ariel Spadari

Beatriz Rauscher

Bruno Oliveira

Bru Novaes

Bu’u Kennedy

Dália Rosenthal

Daniel Caballero

Darlene Farris-LaBar

Deco Adjiman

Elaine Tedesco

Erick Nakanome

Esther Bonder

Fernanda Sofia Martines

Fernando Augusto

Fernando Vilela

Gisele Riker

Giselle Beiguelman

Gustavo Caboco

Hanna Mattes

Henrique Detomi

Hugo Fortes

Karola Braga

Lia Chaia

Lilian Maus

Livia Paola Gorresio

Lurdi Blauth

Maíra Vaz Valente

Marcelo Moscheta

Marcia Rosa

Marcos Martins

Mariana Fogaça

Mariana Wartchow

Nivalda Assunção

Pablo Paniagua

Raquel Fonseca

Rodrigo Ferrarezi

Sandra Rey

Seba Calfuqueo

Selva de Carvalho

Siham Issami

Síssi Fonseca

Stela Barbieri

Suzete Venturelli

Tajla Medeiros

Tamikuã Txihi

Teresa Almeida

Teresa Siewerdt

Tiago Gomes

Ute Hörner & Mathias Antlfinger

Vanessa Karré

Viga Gordilho

Yiftah Peled & Elaine Azevedo

Curadores: Ana Carolina Ralston, Hugo Fortes e Sandra Rey









Húmus

IV Seminário Internacional Arte e Natureza

"Somos húmus, não: 'húmo'",
Quero Montezuma
(Staging with the Trouble Making in the Christian K.)

Relembrar: que somos compostos, interdependentes de outras formas de vida e estamos em constante regeneração e sinergia com a terra representada um modo distinto de ser e viver no mundo. Tornar-se húmus, como propõe o biólogo e filósofo Donna Haraway, é formar consciência que nossa constituição é feita por relações – com bactérias, fungos, animais e plantas. É que vivermos e inevitavelmente, morreremos juntos, emaranhados. É essa material orgânica, produzida pela transformação físico-química natural de origem animal, ou vegetal, que permite que os solos se tornem férteis, que dá nome à exposição coletiva que ocupa agora o Espaço das Artes ECA – USP.

A mostra reúne obras de 54 artistas nacionais e internacionais que trabalham em diferentes suportes, como pintura, escultura, instalação, vídeo e performance, com o propósito comum de discutir em suas produções as diversas esferas do universo ambiental. Inspirados no fluxo desse processo fértilizador, tais artistas emergem a arte como possibilidade de transformar emoções ao mundo natural em processos criativos inovadores e de brotamento de ideias. Como enfatiza a antropóloga, socióloga e filósofa da ciência Bruno Latour, as palavras humana e humilde compartilham a mesma raiz etimológica de húmus, a que nos sugere uma ligação intrínseca entre a humanidade e o solo fértil. Dessa forma, sua proposta é que tomemos consciência que a Terra é esse sistema complexo e interdependente, onde humanos e não humanos coexistem e coevoluem.

Reconhecer-se como parte pulsante do mundo que nos cerca é um dos males desta coletânea, que visa ampliar os novos paradigmas propostos por pensadores e criadores contemporâneos nessa aproximação com o mundo natural, dando maior atenção às continuidades existentes no binômio natureza-cultura do que às rupturas entre esses termos. Essas posições, ainda que diferentes entre si, salientam a necessidade de se buscar pontos mais elásticos e holísticos na relação com a natureza, levando em conta objetos, simbologias e correntes. A arte pode e deve propor esse diálogo com o mundo atual, se entendido enquanto conhecimento sensível que não necessariamente se subordina à existência de outros seres não-humanos, mas que se reconhece como parte do mundo natural em constante transformação e movimento. Ser húmus é, este transformar-se em conjunto com a natureza, compartilhando sensível com o mesmo. Ser húmus é, este transformar-se em conjunto com a natureza, compartilhando sensível com o mesmo. Ser húmus é, este transformar-se em conjunto com a natureza, compartilhando sensível com o mesmo. Ser húmus é, este transformar-se em conjunto com a natureza, compartilhando sensível com o mesmo.

Ana Carolina Rolston, Hugo Fortes e Sandra Rey
curadoras















Fig. 1: Sebastião Salgado na exposição *Gênesis* (SESC Belenzinho, 2013). Imagem: Atílio Avancini.

ESPECIAL

NAS FOTOGRAFIAS DE SEBASTIÃO SALGADO, O MUNDO NA CONTRALUZ

ATÍLIO AVANCINI
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Este artigo e ensaio fotográfico tem como objetivo reunir um breve histórico do legado do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. O universo poético do fotógrafo capixaba adentra de modo original o mundo da arte. O fotógrafo narra histórias em série, sendo o preto e branco um dos aspectos mais marcantes de sua produção imagética. Salgado presta tributo à beleza do planeta, mas a humanidade em crise é o tema central de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: arte; fotodocumentarismo; repórter fotográfico; leituras da imprensa; Amazônia.

ABSTRACT: This article and photo essay aims to bring together a brief history of the legacy of Brazilian photographer Sebastião Salgado. The poetic universe of the photographer from Espírito Santo enters the world of art in an original way. The photographer narrates stories in series, with black and white being one of the most striking aspects of the most striking aspects of his image production. Salgado pays tribute to the beauty of the planet, but humanity in crisis is the central theme of his work.

KEYWORDS: art; photo documentary; photojournalist; press readings; Amazon.



Um fotodocumentarista que percorre 130 países buscando, dentre outros, povos indígenas, pessoas em guerra, trabalhadores manuais, refugiados em trânsito e povos isolados. Este é o fotógrafo Sebastião Salgado (1944-2025), que deixa uma memória imagética monumental retratando — e denunciando — as injustiças da humanidade. O fotógrafo capixaba da vila de Conceição do Capim gradua-se em Economia pela Universidade do Espírito Santo, e desenvolve mestrado na Universidade de São Paulo e doutorado na Universidade de Paris.

Economista de formação marxista, a ida a Paris é uma proteção a uma eventual perseguição promovida pela ditadura militar brasileira. Casado em 1967, com Lélia Wanick Salgado, dois anos depois o casal reside na Cité Internationale Universitaire de Paris (Maison du Brésil), lugar de estudantes pesquisadores. Depois, o economista consegue emprego na Organização Internacional do Café.

E Lélia se matricula no curso de arquitetura da Escola Nacional Superior de Belas Artes. Sebastião adquire a câmera Asahi Pentax para ajudar Lélia a fotografar conjuntos arquitetônicos, mas acaba utilizando-a em suas viagens à África. Com isso, fica mais interessado pelos seus álbuns fotográficos do que pelas planilhas voltadas à produção de café.

A fotografia de rua (*street photography*) e o momento decisivo são suas referências. Esses princípios, derivados principalmente da ação do repórter fotográfico Henri Cartier-Bresson (1908-2004), exaltam o mundo moderno, a velocidade e a civilização urbana. A prática do momento decisivo de câmera Leica na mão é permeada pela ética da fotografia humanista, que busca tratar o transeunte como cidadão. Vale dizer que as agências de fotojornalismo Gamma e Magnum — esta última criada em 1947 pelos fotógrafos Henri Cartier-Bresson, David Seymour, George Rodger, Robert Capa e William Vandivert — é onde Sebastião Salgado começa a trabalhar no final da década de 1970.

Fig. 2: Sebastião Salgado, *Equador*, 1982, da série *Outras Américas*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.



O uso do preto e branco é um dos aspectos mais marcantes da produção imagética de Sebastião Salgado. “A fotografia em preto e branco passou a ser o seu território de luta” (Chiodetto, 2025, p. B12). Entretanto, engana-se quem acredita que o preto e branco é uma abstração da visão e a fotografia colorida mimetiza o real. Ao contrário, Salgado reitera que a cor o distraía. E esse aspecto está presente em todos nós pelo desvio promovido pela visão das cores: as células fotossensíveis da retina – os bastonetes e cones – são aproximadamente 132 milhões em cada olho, os cones (ondas coloridas) são 7 milhões e os bastonetes (ondas em preto e branco) respondem por 125 milhões. Ou seja, a sensibilidade à luz dos bastonetes é cem vezes maior do que a dos cones e está mais próxima da realidade.

NARRATIVAS VISUAIS

O fotógrafo Sebastião Salgado narra histórias em série – o conjunto de todos os eventos passados em narrativas visuais. Uma fotografia separada é uma palavra da história, já uma série é uma frase da vivência histórica. O impacto de seu trabalho constrói a sua imagem de fotógrafo brasileiro criativo e politicamente engajado tanto nacional quanto internacionalmente. Algumas séries merecem destaque.

Fig. 3 (esq.): Sebastião Salgado, *Bolivia*, 1983, da série *Outras Américas*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.

Fig. 4: (dir.): Sebastião Salgado, *Mali, Africa*, 1985, da série *Sahel: o homem em pânico*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.





Outras Américas (1986) narra visualmente os povos indígenas da América Latina e o manifesto *Sahel: o homem em pânico* (1986) discorre sobre a seca no norte da África — em parceria com a associação sem fins lucrativos Médecins Sans Frontières. *Trabalhadores* (1993) expõe a exploração do homem pelo homem na mecanização das linhas de produção e os últimos sinais do trabalho manual no planeta. *Êxodos* (2000) conta a história da humanidade em trânsito, antecipando a crise do século XXI ao demarcar o abandono da terra natal em busca de sobrevivência. A fuga da pobreza ou da guerra não é por vontade própria, atingindo 30 milhões de refugiados (hoje este número está quadruplicado). A pauta da viagem em retirada é plástica e fotográfica, Salgado dedica a esse projeto seis anos e passa por 40 países. *Gênesis* (2012), resultado de oito anos de viagens por 35 países, retrata as comunidades indígenas que vivem dentro de tradições ancestrais. Fazem parte também da narrativa os animais em extinção e a pujança da natureza em florestas tropicais, além de desertos e geleiras.

Fig. 5 (esq.): Sebastião Salgado. Trabalhador faz a manutenção dos tubos - parte do sistema eletrônico. Dunquerque, França, 1987, da série *Trabalhadores*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.

Fig. 6 (centro): Sebastião Salgado. Campo de refugiados ruandeses de Benako. Tanzânia, 1994, da série *Êxodos*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.







Amazônia (2021), fruto de sete anos de expedições fotográficas por terra, água e ar, promove a aproximação a populações indígenas e a preservação do bioma – retrata os rios voadores a ocupar metade do território brasileiro. Entre 2017 e 2021, a *Folha de S.Paulo* acompanhou-o nessas pesquisas pela Amazônia, que renderam dez reportagens especiais. “O maior conjunto editorial já publicado sobre indígenas no Brasil em toda a história da imprensa do país” (Serva, 2025, p. B7).

LEITURAS DA IMPRENSA

Salgado diz que a sua intenção fotográfica é para o sofrimento alheio ser divulgado, ou seja, a câmera como microfone. Mas ao fotógrafo é preciso financiamento, saúde, coragem e desapego para compartilhar lugares inóspitos. Sem dúvida, devemos acreditar na causa. Mas há o contraponto de Susan Sontag de que “a capacidade de reagir a nossas experiências com frescor emocional e com pertinência ética vem sendo minada pela difusão implacável de imagens vulgares estarrecedoras”

(2003, p. 27). Não que as fotos de Salgado sejam vulgares, mas a difusão midiática acaba minando e nivelando para baixo trabalhos aprofundados. O fotógrafo sintetiza o brasileiro como um ser voltado ao trabalho, que sabe o que é a humilhação e a dor.

O autor deste artigo promove uma consultoria para o projeto editorial *Leituras da Imprensa* (2000)¹, a partir de Êxodos (2000), cujo material didático procura oferecer uma compreensão dos processos de difusão da fotografia na mídia escrita.

Fig. 7, 8 e 9 (págs. anteriores, em sequência): Sebastião Salgado. O Lado Oriental de Brooks Range, Arctic National Wildlife Refuge, Alasca, EUA, 2009, da série *Gênesis*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.

Sebastião Salgado. Monte Roraima, estado de Roraima, Brasil, 2018, da série *Amazônia*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.

Sebastião Salgado. Vista aérea do rio Jutai, estado do Amazonas, Brasil, 2017, da série *Amazônia*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.

Fig. 10 (dir.): Sebastião Salgado. No Alto Xingu, Mato Grosso, índios Waurá pescam na lagoa Piyulaga, perto da sua aldeia. Mato Grosso, Brasil, 2005, da série *Gênesis*. Imagem: © Sebastião Salgado / Amazonas images.





Fig. 11: Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado na exposição *Gênesis* (SESC Belenzinho, 2013). Imagem: Atílio Avancini.

Uma das nossas reivindicações está relacionada aos direitos de acesso à informação e à garantia da pluralidade ideológica nos meios de comunicação. Nosso ponto de partida foi pautado no fato de a imprensa não só informar, mas também formar.

Converso com Lélia e Sebastião na inauguração da exposição fotográfica

Gênesis (SESC Belenzinho, 2013). Um encontro que resultou nas imagens do casal documentadas neste artigo. Com organização e curadoria de Lélia Wanick Salgado, o livro *Gênesis* e também a mostra dividem-se em cinco seções: “Sul do Planeta”, “Santuários”, “África”, “Terras do Norte”, “Amazônia e Pantanal”. Registram os diferentes ecossistemas fotografados em 32

viagens. “As paisagens, animais e pessoas vão se sobrepondo”, argumenta Lélia. “Assim, optamos por grandes capítulos, cada um deles representa uma região que abrange vários ecossistemas principais. O leitor e o espectador podem ter uma compreensão maior desse planeta desconhecido” (Kiyomura, 2013, p. 205).



Fig. 12: Sebastião Salgado na exposição *Gênesis* (SESC Belenzinho, 2013). Imagem: Atílio Avancini.

Em fevereiro de 2020, às margens do canal Saint-Martin, encontro Salgado por acaso, andando calmamente pelo décimo distrito — *dizième arrondissement de Paris* —, onde iria trabalhar em seu ateliê de fachada azul, sem qualquer placa indicativa. Chama a atenção o mestre das imagens andando pelas ruas de modo tão desconhecido do público francês. Conversamos e, na despedida, faço o seu retrato, que aqui disponibilizo.

A exposição *Amazônia* (SESC Pompeia, 2022) apresenta fotografias impressas em grandes ampliações (algumas imagens autorais registradas no local expositivo estão aqui disponibilizadas) para recuperar o olhar contemplativo diante das informações fragmentadas das redes sociais. Salgado afirma que nas telas eletrônicas não há mais fotografias, mas imagens, por isso valoriza a impressão fotográfica em exposições. Segundo Wagner Souza e Silva, tal depoimento “deve ser considerado um convite à reflexão a respeito da inserção e impacto de sua obra frente às drásticas mudanças no consumo da fotografia nas últimas décadas” (Avancini; Souza e Silva, 2023, p. 189).

APOSTA FINAL

O fotógrafo penetra o universo poético para adentrar de modo original o mundo da arte. Em seu trabalho, do mundo na contraluz oferecido pelo recorte em preto e branco, a face sombreada é destacada, revelando aspectos não óbvios e imprevisíveis. “Uma resistência contra a homogeneização cultural?” (Avancini, 2006, p. 17).

Em 2017, Salgado é selecionado para a Academia de Belas-Artes da França, distinto reconhecimento a um artista sul-americano. Seu falecimento, em 23 de maio de 2025, ocorre na véspera da abertura da exposição de seu filho Rodrigo, que tem síndrome de Down, na catedral francesa em Reims, com 12 obras aplicadas em vitrais renascentistas. Já o filho mais velho, Juliano, é indicado ao Festival de Cannes — menção especial do júri (*Un Certain Regard*) — e ao Oscar — melhor documentário — com o audiovisual *O Sal da Terra* (2014). A vida e o trabalho de Salgado são revelados pelo filho, que o acompanha nas suas últimas viagens, e pelo cineasta Wim Wenders, também fotógrafo. Hoje, Juliano cuida do Instituto Terra com a meta de recuperar nascentes na bacia do Rio Doce.

O legado fotográfico de Salgado presta tributo à beleza do planeta, mas a humanidade em crise é o tema central de sua obra — conflitos, desigualdade, fome, êxodo, violência e destruição. A aposta final de Sebastião é buscar a harmonia na oposição doce-sal, que irá se manifestar quando o sal da terra revitalizado resgatar o Rio Doce na região de Aimorés, no Espírito Santo.

Fig. 12: Sebastião Salgado, 2020. Imagem: Atilio Avancini.



NOTAS

1 Leituras da Imprensa (2000) é organizado por Camilo Vannuchi, Geni Rosa Duarte e Maria Helena Paes.

REFERÊNCIAS

Avancini, Atílio. *Atílio Avancini*. Série de Artistas da USP, nº 15. São Paulo, Edusp, 2006.

Avancini, Atílio; Souza e Silva, Wagner. “Da Amazônia mitológica à representação fotográfica”. *Revista USP*, nº 136. São Paulo, jan./fev./mar. 2023, p. 180-92.

Chiodetto, Eder. “Sebastião Salgado fez da fotografia em preto e branco o seu território de luta”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 24 mai. 2025, p. B12-B13.

Kiyomura, Leila. “A Terra em seu estado mais puro”. *Revista USP*, nº 99. São Paulo, set./out./nov. 2013, p. 204-13.

Paes, Maria Helena; Duarte, Geni Rosa; Vannuchi, Camilo. *Leituras da Imprensa/ fotografias Sebastião Salgado*. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

Salgado, Sebastião. *Êxodos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Serva, Leão. “Mundo perde Sebastião Salgado, que retratou as injustiças da humanidade”. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 24 mai. 2025, p. B6-B7.

Sontag, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ATÍLIO AVANCINI

Fotógrafo e professor associado do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. É membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. Professor convidado na Kyoto University of Foreign Studies (2006-2007). Autor dos livros *Atílio Avancini* - Coleção Artistas da USP, nº 15 (Edusp, 2006), *Entre Gueixas e Samurais* (Edusp/ Imprensa Oficial, 2008) e *Lavagem do Bonfim* (Alameda, 2016).



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std