

ARTE & CRÍTICA

ANO XXIII – Nº75 – SETEMBRO 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 geral

Leila Kiyomura

Coordenação editorial

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Revisão

Silvia Santos Vieira

Editorias:

Arte/Atualidades

Sylvia Werneck

Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva

Arte/Ensaio Visual

Jacob Klintowitz

Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira

Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Arte/Ecologia

Maria Amélia Bulhões

Arte/Tecnologia

Lilian França

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXIII – nº75 – setembro 2025

Imagem da capa: Composição com imagens da Coleção *Jógnam* (Mordida em Kaingang). Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza

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

Caros leitores

Esta edição registra um momento muito especial da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA): o Prêmio ABCA apresentado, no dia 9 de setembro, em cerimônia especial contemplando e homenageando artistas visuais, críticos, curadores, pesquisadores e instituições culturais de todo o País. O texto de Alessandra Simões Paiva, presidente da ABCA, faz uma breve avaliação do início de sua gestão 2025-2027, desejando traduzir o trabalho da ABCA, “um esforço coletivo, cheio de desafios, mas que, passo a passo, vai se aprimorando”. Ressalta que a cerimônia do Prêmio ABCA pode ser considerada uma boa medida para avaliar os caminhos que a gestão vem trilhando: acompanhar as mudanças, abrir espaços, gerar sensibilidades para entender (ou, pelo menos, acompanhar) as mudanças velozes que marcam o sistema da arte brasileira. Entende que é desta forma que o Prêmio ABCA cumpre sua função de pontuar na história da arte brasileira o papel de artistas, gestores, curadores e críticos que estão fazendo a diferença. O texto destaca os artistas Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, do coletivo Kókir, criadores do troféu junto à comunidade Kaingang. Em mais um evento que deu certo, a noite foi de celebração da arte e cultura em nosso país. Em nossa ABCA, a felicidade é muito grande com a roda do tempo se movendo e sempre buscando o melhor.

Nas páginas de *Artigos*, os leitores vão encontrar pesquisas pontuadas por reflexões no cotidiano da arte. Pascale Lismonde, membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA-França, comenta a exposição

“*Le Brésil illustré – l’héritage post colonial de Jean-Baptiste Debret*”, realizada, com curadoria de Jacques Leenhardt, na Maison de l’Amérique Latine, em Paris, um dos eventos do ano França-Brasil em Paris.

O texto de Walter Miranda é a terceira parte de seu ensaio sobre a presença da mulher no campo das artes plásticas, durante a Idade Média. O autor argumenta que essa produção persistiu no tempo e comprova a presença da mulher nas artes da época.

Uma reflexão em torno da curadoria a partir de acervos de museus de arte e as estratégias expositivas utilizadas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) é a discussão de Francisco Dacol, problematizando o uso de categorias e convenções da história da arte.

A trajetória do artista tcheco Jan Zach, acolhido pelo Brasil em 1938, e as suas próprias experiências são o tema que move o artigo de Zuzana Paternostro, numa reflexão sobre o desenraizamento e a arte como território de resistência e liberdade.

Janaína Barros da Silva Viana e Wagner Leite Viana discutem uma poética da oralidade como forma de uma escrita ética e esteticamente passível de anunciar os eventos do tempo e espaço, na circunstância da sala de aula.

“As obras brasileiras expostas, em 1939, na Feira Mundial de Nova York” é o tema do artigo de Danielle Misura Nastari. Apresenta uma análise do texto crítico de Robert C. Smith sobre as pinturas brasileiras, destacando os três painéis de Portinari: “Jangadas do Nordeste”, “Cena Gaúcha” e “Festa de São João”.

A crítica Elisa de Souza Martinez lembra João Evangelista de Andrade Filho (1931-2021), um influente professor universitário, curador, artista plástico e crítico de arte, diretor de museus como o MAB e o MASC, sendo reconhecido com uma homenagem pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) pela sua atuação no ano de 2020. O artigo aborda o fato de que na Asa Sul, em Brasília, há pinturas no espaço público que não são grafites, e tampouco são painéis de propaganda ou decoração de fachada.

Em um Brasil enorme e assimétrico na existência de instituições culturais, é notícia alvissareira que uma galeria de arte e espaço cultural teve sua estreia, em dezembro de 2024, no Passeio Cultural Primavera, em Florianópolis. O programa tem o intuito de promover a cultura e as artes plásticas de forma integrada. Cabe destacar um fato importante. Na organização do espaço, três críticas da ABCA trabalham compondo a equipe, entre outras pessoas: Sandra Makowiecky, Luciane Garcez e Viviane Baschiroto.

Na seção Livros, Annateresa Fabris apresenta a pesquisa que José Armando Pereira da Silva dedica à Galeria São Luís, que atuou em São Paulo entre 1959 e 1966.

O livro “Além da Semelhança: o retrato na arte ultracontemporânea”, de Lilian Cristina Monteiro França, publicado pela Editora Amazilia Coral, investiga a transição do retrato do conceito de *likeness* para abordagens que privilegiam distorções, subjetividade e invenção. A resenha é da crítica Acássia Araújo Barreto

apontando que a obra alia reflexão histórica, dados mercadológicos e análise das obras.

Magnólia Costa comenta o livro “Ativismo Curatorial no Brasil” (Editora Mireveja, 2025), organizado por Ana Avelar e Marcella Imparato. Os leitores vão observar os depoimentos de 15 curadores atuantes em diferentes contextos, ressaltando-se a dimensão de uma política de ação em suas práticas.

A crítica Priscila Arantes destaca, na seção *Exposição*, “Venenosas, Nocivas e Suspeitas”, da artista brasileira Giselle Beiguelman, que resgata a memória de plantas estigmatizadas ou proibidas pelo colonialismo, articulando botânica, saberes ancestrais, arte e tecnologia.

Flávio Nogueira entrevista o curador independente queniano Thaddeus Wamukoya (Thadde Tewa), que destaca os desafios e as possibilidades da cena da arte contemporânea no Leste Africano.

José Minerini traz um texto inusitado em *Variedades*. Misto de crítica e crônica, usa o palavreado da cultura *queer* e neologismos popularizados pela internet.

Jacob Klintowitz apresenta em *Ensaio Visual* o pintor Cirton Genaro. E surpreende os leitores com a pesquisa de 20 anos do artista sobre o mito do feminino e também a condição da mulher. São 49 pinturas e um desenho.

*Leila Kiyomura,
Lisbeth Rebollo Gonçalves
e Sandra Makowiecky*

Coordenação Editorial

SUMÁRIO

EDITORIAL

4
LEILA KIYOMURA,
LISBETH REBOLLO GONÇALVES
E SANDRA MAKOWIECKY

INTERNACIONAIS

8
LE BRÉSIL ILLUSTRÉ – 14
ARTISTES CONTEMPORAINS SE
RÉAPPROPRIENT L’HÉRITAGE POST
COLONIAL DE JEAN-BAPTISTE
DEBRET (1768-1848)
PASCALE LISMONDE

ARTIGOS

18
MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS
ATRAVÉS DOS TEMPOS –
IDADE MÉDIA (PARTE 3/3)
WALTER MIRANDA

34
PROCESSO E PENSAMENTO
CURATORIAL EM CONTEXTO
MUSEOLÓGICO
FRANCISCO DALCOL

48
REFUGIADOS E EMIGRANTES:
JAN ZACH NO BRASIL –
UMA SUPERAÇÃO
EXTRAORDINÁRIA E ATEMPORAL
ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

62
POÉTICA DA AULA COMO
EXERCÍCIO DE ORALITURA
E CRÍTICA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA DE
AUTORIA NEGRA
JANAÍNA BARROS SILVA VIANA E
WAGNER LEITE VIANA

84
AS OBRAS BRASILEIRAS
EXPOSTAS, EM 1939, NA FEIRA
MUNDIAL DE NOVA YORK
DANIELLE MISURA NASTARI

100
REMINISCÊNCIAS E
DESAPRENDIZADO,
COM JOÃO EVANGELISTA
ELISA DE SOUZA MARTINEZ

SUMÁRIO

DESTAQUE

130
PASSEIO CULTURAL PRIMAVERA:
UM ESPAÇO DEDICADO À ARTE
NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS!
SANDRA MAKOWIECKY, LUCIANE GARCEZ
E VIVIANE BASCHIROTTTO

LIVRO

146
HISTÓRIAS DA GALERIA SÃO LUÍS:
UMA VOLTA NO TEMPO
ANNATERESA FABRIS

156
SEMELHANÇAS EM SUSPENSO –
O GÊNERO RETRATO EM
TEMPOS COMPLEXOS
ACÁSSIA ARAÚJO BARRETO

EXPOSIÇÃO

178
BOTÂNICA DAS BRUXAS:
ENREDAMENTOS ENTRE SABERES,
PLANTAS E TECNOLOGIAS
PRISCILA ARANTES

ENTREVISTA

192
MAPEAR AUSÊNCIAS,
CRIAR PRESENÇAS: OS CAMINHOS
DA ARTE CONTEMPORÂNEA
EM NAIRÓBI
FLÁVIO NOGUEIRA

VARIEDADES

208
JEAN GENET E O
QUEIJO PORT-SALUT
JOSÉ MINERINI

ENSAIO VISUAL

216
49 MULHERES E O ENIGMA
DE UM PINTOR CHAMADO
CIRTON GENARO
JACOB KLINTOWITZ

ESPECIAL

256
PRÊMIO ABCA – CRÍTICA PARA
QUÊ? UM BALANÇO DO PRÊMIO
ABCA EM 2025
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA



Forêt Vierge - Les Bords du Parahiba -
Jean-Baptiste Debret

INTERNACIONAL

LE BRÉSIL ILLUSTRÉ – 14 ARTISTES CONTEMPORAINS SE RÉAPPROPRIENT L’HÉRITAGE POST COLONIAL DE JEAN-BAPTISTE DEBRET [1768–1848]

PASCALE LISMONDE – AICA/PARIS

RÉSUMÉ: L’année France-Brésil 2025 révèle des traces ignorés de la connexion historique entre les deux pays. Dans l’exposition “Le Brésil illustré - l’héritage post colonial de Jean-Baptiste Debret”, à la Maison d’Amérique Latine, 14 artistes contemporains y trouvent la matière de l’histoire des métissages occultée par le récit officiel - à partir des représentations créées par Jean-Baptiste Debret, auteur de Voyage pittoresque et historique au Brésil, publié au XIXe siècle.

MOTS-CLÉS: France-Brésil 2025; Jean-Baptiste Debret; connection historique; artistes contemporains.

RESUMO: O Ano Brasil-França 2025 revela traços desconhecidos da conexão histórica entre os dois países. Na mostra “Le Brésil illustré - l’héritage post colonial de Jean-Baptiste Debret”, apresentada na Maison d’Amérique Latine, 14 artistas contemporâneos encontram contextos da história da mestiçagem que sempre estiverem ocultos pela narrativa oficial - a partir das imagens criadas por Debret em Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, publicado no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil-França 2025; Jean-Baptiste Debret; conexão histórica; artistas contemporâneos.

L'été 2025 de l'année France-Brésil dévoile des ressorts ignorés de la relation historique entre nos deux pays. A la Maison d'Amérique Latine, le commissaire Jacques Leenhardt, associé à Gabriela Longman, présente “Le Brésil illustré – l'héritage post colonial de Jean-Baptiste Debret”. Soit un artiste français jacobin, resté 16 ans peintre officiel à la cour du Portugal puis du Brésil, auteur d'un *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, somme exceptionnelle d'anthropologie en images de la société portugaise du XIXe siècle. Quasi inconnu en France, censuré dès 1840 au Brésil pour la crudité de ses représentations de l'esclavage mais infusant peu à peu l'imaginaire brésilien – 14 artistes contemporains y trouvent la matière de l'histoire des métissages occultée par le récit national.

QUI ÉTAIT JEAN-BAPTISTE DEBRET ?

Jean-Baptiste Debret, né en 1768 d'une famille d'artistes, formé au néoclassicisme de Jacques-Louis David, il se forge un idéal jacobin

dans la Révolution française. Peintre d'histoire sous Napoléon, il s'embarque en 1815, à la chute de l'empire, pour le Brésil avec d'autres artistes pour créer une académie des Beaux-Arts à Rio de Janeiro. Devenu peintre officiel du roi Jean VI du Portugal, puis de Dom Pedro 1^{er}, empereur du Brésil à la déclaration d'indépendance en 1822, ce talentueux dessinateur entreprend durant seize années, en dehors de son travail pour la cour et en secret, la recension méthodique de la vie quotidienne dans un Brésil en mutation. Comme les colons portugais refusent tout travail et se déchargeant des moindres tâches sur leurs esclaves, c'est, logiquement, cette activité que représente Debret dans ses lithographies: travaux domestiques et soins des enfants pour les femmes, les hommes sont cordonniers, chirurgiens, barbiers, maçons, charpentiers, omni-transporteurs, omniprésents! Saint-Simonien convaincu que le travail est le seul moteur du progrès de la civilisation, Debret croque et explique leurs travaux avec une précision d'encyclopédiste. Lui-même se dessine accroupi dans la rue,

pantalon bleu, un journal sur la tête pour se protéger du soleil, se moquant des “petits rentiers oisifs possédant un ou deux esclaves nègres travailleurs” qu'ils exploitent tels des “immeubles vivants”.

De retour en France en 1831, Debret édite son *Voyage pittoresque et historique au Brésil* en trois tomes entre 1834 et 1839, illustré de quelque 200 images documentées par 400 pages de commentaires.

Pourtant, ce *Voyage pittoresque et historique au Brésil* connu en France un destin éditorial malheureux, quasi inconnu dans son pays jusqu'à sa réédition par Jacques Leenhardt à l'Imprimerie nationale en 2014.

LA FORTUNE BRÉSILIENNE DU VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE AU BRÉSIL DE J.-B. DEBRET

Si l'envoi, en 1840, du 1^{er} tome consacré à la vie des Amérindiens fut accepté par la bibliothèque impériale, le 2^e tome choqua et l'Institut Historique et Géographique Brésilien (IHGB),



Femmes esclavagées va à côté de la Forêt vierge - Debret

qui faisait office de censure, le rejeta affirmant hautement: “ce livre n’intéresse pas le Brésil”! Il resta donc presque secret durant tout un siècle avant que l’anthropologue Sérgio Milliet en publie la traduction portugaise en 1940. A partir de là, Debret devint une source iconographique dominante sur la période impériale du Brésil.

Dès la première salle de l’exposition, le visiteur comprend que Debret ne se contente pas de représenter la vie brésilienne, mais qu’il la pense politiquement et esthétiquement. Debret s’empare en effet, pour la détourner, de l’image de la forêt vierge qu’avait peinte le Comte de Clarac. Elle avait été exposée au Salon à Paris en 1819 avant d’être diffusée sous forme de gravure. Dans cette reprise, Debret découpe une petite partie de l’image originelle, fait disparaître les arbres monumentaux et remplace le couple d’indiens Bororo traversant paisiblement une rivière sur un tronç par deux femmes nues, enchainées, avec

leurs enfants agrippés à elles, encadrées par trois soldats armés qui les emmènent comme esclaves. Il transforme ainsi le paysage idyllique peint par Clarac, en supprime le sublime romantique pour n’exhiber que la cruelle réalité de l’esclavage et de la violence qui s’exerce jusqu’au cœur des forêts du Brésil. Avec cette image qui ouvre son livre, Debret donne à son lecteur un code d’interprétation historique: au Brésil, tout commence par la violence.

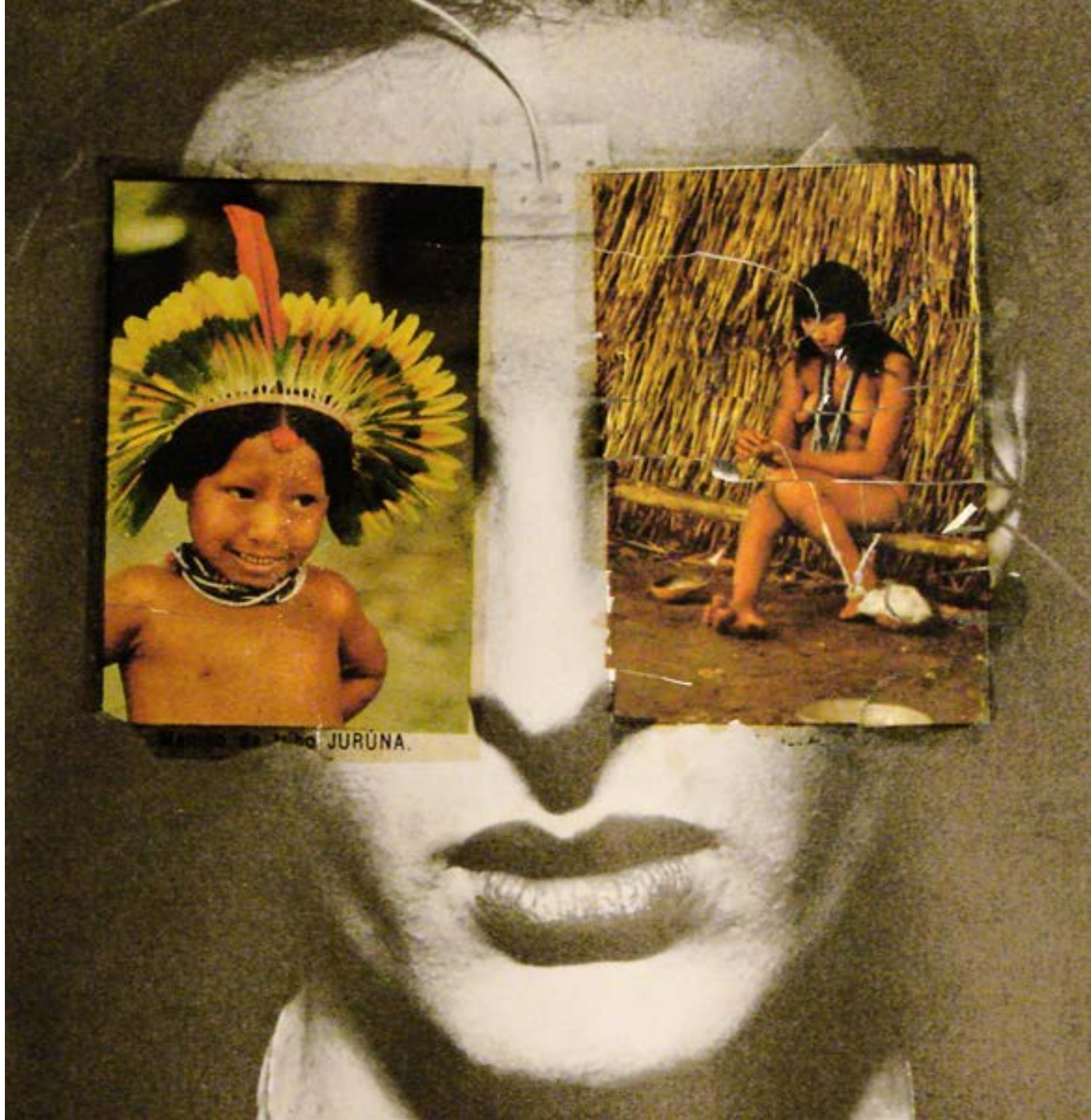
Au début du XXe siècle, un magazine grand public la *Revista da Semana* publie peu à peu quelques illustrations de Debret. En 1922, premier centenaire de l’Indépendance du pays, la *Semaine d’Art Moderne* de São Paulo révèle comment les artistes et écrivains du mouvement moderniste rompent avec l’académisme et cherchent dans les traditions locales, en particulier africaines et amérindiennes, une source de renouvellement.

A partir de 1988, après deux décennies de dictature, une

nouvelle constitution facilite l’accès des moins favorisés à l’éducation supérieure et aux écoles d’art. La confrontation avec les illustrations de Debret qu’ils rencontrent dans leurs manuels scolaires suscite alors chez eux une réflexion inédite sur leur rapport à l’histoire de leur pays qui s’est pour l’essentiel écrite sans leur donner la parole.

14 ARTISTES CONTEMPORAINS DÉTOURNENT LES ILLUSTRATIONS DU VOYAGE

A l’entrée de la deuxième partie de l’exposition, deux œuvres questionnent les pouvoirs de la représentation. Une figure pâle par Anna Bella Geiger regarde le spectateur, les yeux aveuglés par des cartes postales représentant des enfants d’un peuple indigène. L’artiste pose ainsi la question: comment déconstruire les stéréotypes qui nous aveuglent? Puis une vidéo de Lívia Melzi rappelle que les images nous arrivent toujours à travers un processus technique qui les transforme et en déterminent plus ou moins la lecture.



L'exposition montre comment ces artistes contemporains s'appuient sur les images de Debret, les détournent, les carnavalisent (on les voit en vis-à-vis), afin d'aménager un nouveau rapport avec elles et avec leur passé et celui de leurs communautés tels qu'ils sont représentés.

Aujourd'hui, les images produites par Debret ont inondé les imaginaires au Brésil. Toutefois, privé des commentaires critiques de l'auteur, le racisme structurel qu'elles illustrent risque de se retrouver banalisé. Le travail des artistes, et celui de cette exposition, vise donc à restaurer leur pouvoir politique initial. Quelques œuvres exemplaires en témoignent.

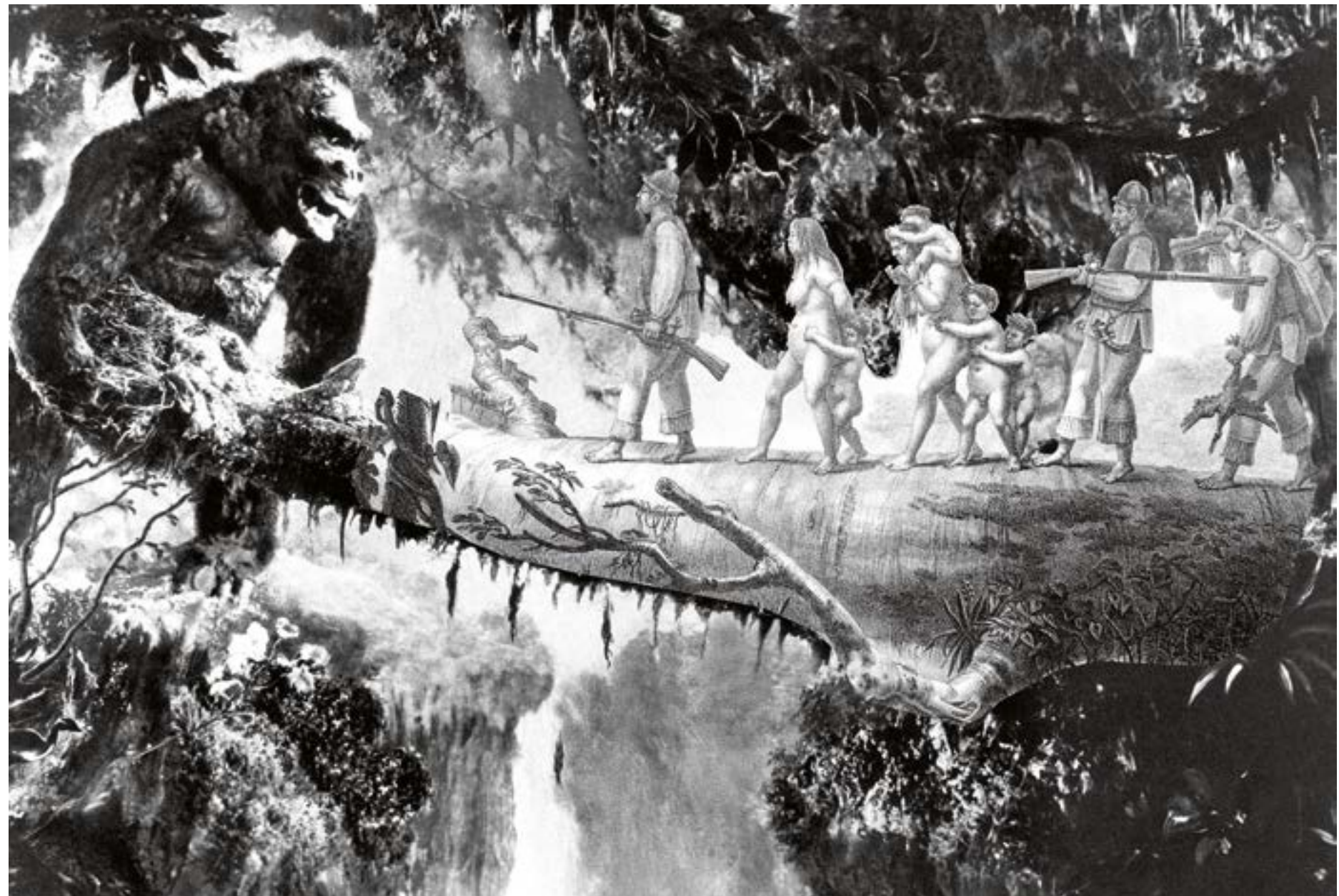
Les scènes de repas de Gê Viana remplacent les maîtres Blancs de Debret par des Noirs bien assis à leur tour autour de la table: imaginer un autre monde, “*Sentem para jantar*” (*Asseyez-vous pour dîner*). Dans sa série *Assentar*, Dalton Paula offre pour sa part des variations sur l'idée de repos. De même avec

l'image: *Archer chasseur* (*Cabocle*) de Debret, Gê Viana dote ce dernier d'un portable avec géolocalisation pour gérer un drone fatal dans ses *Atualizações traumáticas de Debret*. Denilson Baniwa modernise cette même image avec un réseau wi-fi, faisant lutter son *Arqueiro digital* contre des envahisseurs (*Space alien invaders*). Même ironie dans son *Antropólogo moderno*: un Noir observe le savant représenté par Debret dans son cabinet de travail (et non l'inverse comme cela se pratique en anthropologie...). Ailleurs, King Kong saisit le tronc couché sur lequel s'avances les soldats avec leur proie de femmes réduites en esclavage. D'autres esclaves doivent convoyer un lourd chargement de caisses? Gê Viana remplace le fardeau par de grands haut-parleurs annonçant une fête. Beaucoup de ces images suggèrent un renversement carnavalesque du monde.

Dans son installation *Trabalho*, Jaime Lauriano met en évidence la diffusion sans borne des images de Debret dans la société brésilienne actuelle: tee-shirts, calendriers,

ou objets quotidiens. Cette multiplication risque d'avoir pour effet, nous aide-t-il à penser, de banaliser ce que fut le régime esclavagiste. Sa série *Justice et barbarie*, en écho direct à l'image de Debret *Feitores corrigendo os Negres*, insiste sur la permanence jusqu'aujourd'hui de la violence à l'égard des Noirs. A l'inverse, la série *Mãe Preta* d'Isabel Löfgren et Patricia Gouvêa met en évidence le rôle de nourrice que remplissaient les femmes réduites en esclavage. Elle les célèbre en les parant d'objets cultuels afro-brésiliens, symboles de fertilité et de richesse, leur restituant à ces femmes exploitées quelque chose de la protection des divinités tutélaires.

“Dans un pays qui a vécu tant de ruptures politiques violentes, le récit historique ne peut rester monolithique, il doit faire place à l'ensemble des histoires vécues par les diverses populations constituant la nation, précise Jacques Leenhardt, et les artistes plasticiens jouent dans cette réécriture un rôle



Forêt - Denilson Baniwa

important, confrontés qu'ils sont aux images du passé tel qu'il a été fixé par les vainqueurs.” L'atelier contemporain de l'image historique, comparable à l'atelier de la rue où Debret préparait les images de son livre, est aujourd'hui grand ouvert et chacun s'emploie à forger des instruments capables de nourrir un dialogue plus fécond entre les différentes cultures du Brésil. En cette année France-Brésil, cette exposition souligne les promesses de ce dialogue.

PASCALE LISMONDE

Journaliste, auteure de livres et de documentaires, et critique d'art. Productrice d'émissions sur les arts et l'histoire des idées pour France Culture pendant vingt ans, elle réalise depuis 1991 des portraits radiophoniques d'artistes dans la série “Une vie, une œuvre”, incluant aussi bien des artistes historiques comme Léonard de Vinci, Le Tintoret, Poussin, Chardin, La Tour, Gauguin, Cézanne, Dalí, que des artistes contemporains comme Rougemont, Rouan, Pignon-Ernest et Orlan. Elle a également créé sa propre émission, Clin d'œil, une présentation d'une œuvre d'art choisie par l'artiste par un “amateur artiste, écrivain, philosophe, directeur de musée ou de galerie, commissaire d'exposition, compositeur, architecte, cinéaste” -, collectionneur etc.

Entre 1999 et 2004, elle a diffusé 300 interviews de 13 minutes - quotidiennement d'août à décembre 1999 et hebdomadairement de 2000 à 2004. Ces interviews de Clin d'œil ont été retranscrites par la Gazette de Drouot. Elle a également réalisé de nombreux portraits documentaires de figures emblématiques de la culture européenne, notamment de figures historiques telles que Laurent de Médicis, Machiavel, Montesquieu, Voltaire, Vico et Diderot, ainsi que de personnalités des XXe et XXIe siècles tels que Braudel, Dumézil, Merleau-Ponty, Raul Ruiz, Benoite Groult, J. de Romilly, Marcel Détienné, Michel Laclotte, Françoise Cachin, Christine Buci-Glucksmann...

Auteur d'un livre manifeste sur Les Arts à l'école (Gallimard, 2002), de quatre anthologies littéraires sur les villes italiennes dans le

Mercure de France, Le Goût de Rome, ... de Florence, ... de Naples, ... de Capri et les îles italiennes, mais aussi sur les couleurs (*Le Goût du Bleu*, *Le Goût du Rouge*, 2013), après ses sept portraits en couleurs pour France Culture dans la Matinée des autres entre 1991 et 2002 (Jaune, Vert, Blanc, Rose, etc. dans des monophonies polysémiques), elle publie des catalogues et des livres sur des artistes contemporains: sculpteurs - Yiming Min, Chinois (2015), ou Brésiliens, Frans Kracjberg (2005) et Leopoldo Martins (2013); les peintres - Jean-Paul Raclin (2016), Sérgio Bello (2014) ou Van Blime (2006); les photographes Lucia Adverse (2015) et Lucien Clergue (documentaire France 5, 2009) ou encore le photographe-vidéaste Caspar (2016).



Giovanni Boccaccio, De Claris mulieribus - Thamar
 Autor: Anônimo - Século XV
 Fonte: Biblioteca Nacional da França - MS 598
 Imagem em domínio Público editada por Walter Miranda

MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS – IDADE MÉDIA (PARTE 3/3) WALTER MIRANDA – ABCA/SP

RESUMO: Esta é a última parte da matéria publicada nas edições da *Arte & Crítica* 73 e 74, de março e junho de 2025 (<https://abca.art.br/arte-critica-73/>) e (<https://abca.art.br/arte-critica-74/>), 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 na criação de obras de arte. Essa percepção me veio quando, no final da década de 1980, visitei o National Museum of Women in the Arts (NMWA), em Washington. Fiquei incomodado ao conhecer o trabalho de algumas artistas pintoras que não constavam nos livros tradicionais de história da arte. 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 sua persistência suplantaram o machismo histórico e eles permaneceram como a prova da existência de suas criadoras.

PALAVRAS-CHAVE: ABCA; mulheres pintoras; história da arte; Idade Média; artes visuais; artes plásticas.

ABSTRACT: This is the final part of the article published in the March and June 2025 issues of *Arte & Crítica* 73 and 74 (<https://abca.art.br/arte-critica-73/>) and (<https://abca.art.br/arte-critica-74/>), addressing women active in the visual arts during the Middle Ages. As I wrote previously, there is a recurring methodological or unconscious oversight that omits women’s participation in the creation of works of art. 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 disturbed to learn about the work of some female painters who were not included in traditional art history books. As I delved deeper into my research, it became clear that they were always present, although their work was not officially recognized. The fact is that the quality of their work and its persistence overcame historical machismo, and it remained proof of their creators’ existence.

KEYWORDS: ABCA; women painters; art history; Middle Ages; visual arts; plastic arts.

Nas duas partes anteriores deste texto vimos que durante a Idade Média, devido à sua criatividade e domínio técnico, a mulher ocupou um espaço significativo no campo das atividades pictóricas, tanto de cunho religioso, como particular. Nesse sentido, veremos que ela passou a ter grande participação na produção de objetos artísticos encomendados, tanto pela realeza e nobreza, quanto pelas burguesias locais que passaram a se interessar pela posse de objetos artísticos em suas residências.

Entretanto, trabalhar com esculturas gerava grandes dificuldades para artistas mulheres porque a atividade escultórica exigia o deslocamento do(a) artista para outras cidades, bem como a estadia dele(a) por meses, ou anos, em locais distantes da família e de sua cidade natal. Certamente, algumas mulheres acompanhavam o parente ou marido escultor e ajudavam na execução desse tipo de arte, mas até o momento não foram encontrados registros dessa participação. Uma exceção seria Sabina von Steinbach (?). Filha do arquiteto alemão Erwin von Steinbach (c.1244-1318), construtor de uma das

alas da catedral de Estrasburgo, ela teria estudado escultura no ateliê do pai. Após o falecimento dele, o filho Johannes von Steinbach (?-1339) continuou a obra da catedral até sua morte e Sabina seria a autora das estátuas em pedra no pórtico sul da catedral, mas não há documentos que comprovem essa tese¹. O relato mais antigo contendo o nome dela foi escrito em 1617 pelo cronista e pastor luterano Oseas Schadaeus (1586-1626). Em sua obra *Summum Argentoratensiun Templum*², ele descreve detalhadamente a construção da catedral e explica que na base da escultura de São João havia a seguinte frase: *Gratia Divinae Pietatis Adesto Savinae de Petra dura Perquan Sum Facta Figura* (Pela graça da piedade divina estou presente em Sabina quando sou transformada em uma figura de uma rocha dura). Entretanto, esta frase foi apagada com o tempo e seu teor não deixa claro se Sabina foi a escultora ou a doadora da obra, pois naquela época, o termo “rocha dura” poderia ser interpretado também como pedra muito cara. Dessa forma, alguns autores acreditam que Sabina não era escultora e a polêmica persiste, pois

até o site da Biblioteca Nacional da França apresenta a escultura da Figura 1 com a autoria de Sabina von Steinbach.

Margaretta (ou Elisabeth) Van Eyck (c.1390) atuou como pintora de miniaturas e iluminuras. Alguns de seus manuscritos foram produzidos para o duque de Borgonha, Philip III (1396-1467), o bom. Também trabalhava como pintora junto com o irmão Jan Van Eyck, porém na condição de auxiliar. Alguns estudos feitos sobre estilos pictóricos nos trabalhos dos Van Eyck apresentam indícios técnicos de mais de um artista participante, mas não é possível identificá-la como partícipe com segurança e não há documentação de registro autoral que ateste sua colaboração. Vários estudiosos atribuíram a ela alguns quadros da época e o catálogo da *Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*, realizada na cidade de Bruges em 1902, escrito por Henri Hymans (1836-1912), registra um trabalho exposto supostamente em seu nome, mas nada foi comprovado até o momento³. Nesse sentido, alguns estudiosos contestam o nome dela porque os primeiros relatos



Figura 1:

Escultura de Sabina von Steinbach
Fonte: Bibliothèque Nationale de France
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41924869q>
Imagem em domínio público

de sua vida e atividade apareceram apenas no século XVI, muito tempo após a sua morte e, até o momento, não foram encontrados documentos que especifiquem diretamente sua atividade⁴. Entretanto, existe a possibilidade de que Margaretta fosse na verdade Elisabeth, pois há documentos dessa época referentes à morte de uma mulher de parentesco com os Van Eyck, cujo nome era Elisabeth⁵.

Por volta de 1400, em função da concorrência e do fato de que muitas igrejas já tinham os seus próprios manuscritos confeccionados e usados há muitas décadas, os mosteiros passaram a perder encomendas e as freiras passaram a se dedicar mais às causas humanitárias. Com isso, para se adaptar às novas condições do mercado, os ateliês particulares passaram a produzir livros com histórias e iluminuras ilustrativas da vida cotidiana ou mesmo temas históricos e seculares. Nessa época, as mulheres já eram maioria neste tipo de produção artística, sendo inclusive responsáveis por projetos hoje considerados como editoriais. Esse foi o caso de Cristine de

Pizan (1363-1430), filósofa, poeta e educadora italiana que publicou vários livros sob sua orientação quanto à escolha das iluminuras, diagramação etc. Em 1405, ela publicou o livro *A Cidade das Damas*, que exerceu forte influência cultural e social nas décadas subsequentes por ser um libelo à causa das mulheres. Ele apresenta mulheres independentes vivendo em uma cidade utópica, livres do jugo masculino e protegidas por três damas: a Razão, a Retidão e a Justiça. É possível ler uma biografia mais detalhada sobre Cristine no texto escrito por mim e publicado na edição nº 59 da revista *Arte & Crítica* da ABCA em setembro de 2021, que se encontra na página da ABCA: <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2023/11/Arte-Critica-ed-59-Walter-Miranda.pdf>

Anastaise ou Anastasia (c.1380) foi uma pintora francesa de iluminuras, especialista em decorar bordas, flores e paisagens⁶. A única referência que temos dela é o comentário que Cristine de Pizan fez:

“Conheço uma mulher, chamada Anastasia, que é tão conhecida

e experiente em pintar bordas manuscritas e fundos em miniatura, que não se pode encontrar um artesão que possa superá-la em toda a cidade de Paris, onde se encontram os melhores do mundo. Nem quem possa pintar flores e detalhes tão delicadamente quanto ela, cujo trabalho é o mais estimado, não importa quão rico ou precioso seja o livro. As pessoas não conseguem parar de falar sobre ela. Eu sei disso por experiência, pois ela executou várias coisas para mim, que se destacam entre as fronteiras ornamentais dos grandes mestres”⁷.

Onorata Rudiano ou Rodiani (c.1403-1452) foi uma pintora italiana de afrescos. Talvez tenha recebido instruções de seu pai, ou tio, Ilario Rodiani (c.1380-1423), pintor ativo na região de Cremona no início do século XV. Não se conhece algum registro de suas obras artísticas, mas sua história é digna de um romance, pois, de acordo com relatos existentes⁸, ela manejava muito bem os pincéis

assim como a espada. Muito jovem, ela já era famosa como pintora e foi convidada pelo tirano Cabrino Fondulo (1370-1425) para decorar o palácio dele em Cremona. Enquanto ela pintava um painel em uma das paredes do castelo, foi abordada sexualmente por um funcionário. Após sua recusa o homem abordou-a abusivamente uma segunda vez e ela o matou enfiando uma adaga no coração dele. Em seguida, disfarçada com roupas masculinas, ela fugiu do palácio e conseguiu escapar das forças militares que a perseguiram. Não conseguindo prendê-la, Fondulo prometeu-lhe o perdão sob a condição que ela terminasse a decoração do palácio, mas ela já havia fugido dos domínios territoriais dele. Então, também disfarçada de homem, conseguiu ser admitida em uma das companhias militares que havia na Itália e por sua coragem atingiu o posto de capitão. Durante trinta anos, ela dividiu suas atividades entre as forças mercenárias e a pintura. Em 1452, Castelleone, sua cidade natal, foi cercada pelas forças de Veneza. Liderando as forças militares defensivas, ela conseguiu eliminar as tropas inimigas, mas

foi ferida gravemente durante o conflito e morreu poucos dias após ser homenageada publicamente por sua valentia durante a batalha.

Catarina de Vigri (1413-1463), conhecida hoje como Santa Catarina de Bolonha e considerada padroeira dos artistas plásticos, foi monja, professora e pintora de iluminuras e quadros no Convento Corpus Christi em Ferrara, Itália⁹. Tornou-se abadessa do Convento Corpus Domini em Bolonha, onde dava aulas e tinha visões espirituais. Compôs, escreveu e pintou o próprio breviário e um tratado espiritual denominado *Sette Armi Spirituali* (Sete Armas Espirituais). Ainda hoje seu corpo permanece exposto para visita pública na *Chiesa della Santa* (Capela da Santa) em Bolonha.

Maria Ormani degli Albizzi (1428-c.1470) foi uma monja pintora de iluminuras. Filha de uma família aristocrata expulsa de Florença por se envolver em disputas contra os Médici, aos dez anos, entrou para o Convento Santa Caterina al Monte (San Gaggio), onde recebeu ótima

educação e aprendeu a pintar¹⁰. Em 1453, pintou um autorretrato em um breviário destinado à ordem dos agostinianos com o texto *Ancilla Yhesu Christi Maria Ormani filia scripsit, MCCCCLIII* (Serve de Deus filha de Ormani escreveu em 1453). Esse é considerado o primeiro autorretrato de uma pintora italiana (Figura 2).

Após o advento da imprensa na década de 1430, a confecção de livros deixou de ser uma prática exclusivamente manual e ganhou características mecânicas. Por isso, a produção literária nos ateliês particulares passou a ser repetitiva e serial, proporcionando vários exemplares idênticos e mais baratos. Entretanto, a criação de



Figura 2: Maria Ormani. Fonte: Códice Vienna folio 89r - Österreichische Nationalbibliothek
Imagem em domínio público editada por Walter Miranda

hinários, livros devocionais, livros de salmos e de cânticos religiosos (graduais) usados durante as cerimônias religiosas, ou mesmo para devoção pessoal nas residências, continuaram a ser produzidos artisticamente devido ao seu tamanho e aos costumes religiosos que exigiam produtos com acabamento bem elaborado e requintado. Paralelamente, a produção de manuscritos religiosos nos mosteiros e conventos continuou a ser feita, mas principalmente para uso durante as missas nos sermões, apresentação de corais, leitura da vida de santos etc. Em todos os casos, a ausência de autoria continuava a prevalecer e quando ela ocorria, não havia muitas informações sobre a vida pessoal das autoras.

Nos documentos de dezembro de 1435, da guilda de artistas da cidade de Gante, consta a aquisição do título de mestre livre no ofício da pintura em nome de Marie Tsandaerts (?). Esse documento daria a ela a liberdade para receber encomendas particulares, mas até o momento não se conhece

nenhuma obra ou menção sobre sua produção artística¹¹.

Francesca da Firenze (séc. XV) foi uma monja pintora altamente respeitada por sua boa educação. Detalhes sobre sua origem familiar e vida pessoal são desconhecidos, mas suas pinturas e iluminuras eram famosas e valorizadas. Existem registros que comprovam as vendas de suas pinturas e iluminuras, cujos valores eram doados para a comunidade eclesial¹².

Tommasina Fieschi (1448-1534) nasceu em Gênova, Itália. Oriunda de família nobre, aprendeu a ler, escrever e diversas técnicas artesanais, entre elas, o bordado e a pintura. Após a morte do marido, tornou-se freira no mosteiro dos Observantes de São Domingos, também chamado de São Silvestre, e posteriormente abadessa do mosteiro dos santos Santiago e Felipe, onde fora enviada juntamente com onze freiras para reformar, administrar e disseminar as regras dominicanas. Ao longo de sua vida executou diversos trabalhos artísticos, hoje perdidos, porém testemunhados por seus biógrafos. Também é autora

de composições literárias, sendo a primeira escritora a dissertar sobre a filosofia de Dionísio, o Areopagita (séc. I)¹³.

Antonia di Paolo di Dono (1456-1491) era filha do pintor Paolo di Dono (conhecido como Paolo Uccello) e foi monja da ordem carmelita em Florença. Não há comprovação factual de trabalhos em seu nome e estudiosos acreditam que ela trabalhava com o pai. Muitos trabalhos que foram atribuídos a ela, hoje são atribuídos a ele. O primeiro registro de sua atividade como pintora foi feito por Giorgio Vasari e em sua certidão de óbito consta que ela era *pitoressa*¹⁴.

Barbara Gwichtmacherin (?-1491), originária da Alsácia, leste da França, foi a única monja iluminadora dominicana nomeada oficialmente nos documentos do *scriptorium* do Convento de Santa Catarina em Nuremberg, onde ingressou em 1452. Sob a administração de sua tia ou irmã, a priora Gertraud, entre 1428 e 1469, juntamente com outras freiras, ela confeccionou dez manuscritos considerados muito bons e que se tornaram tão famosos que

o convento dominicano de Colônia ofereceu 400 thalers (moeda de prata da época) por cada volume. Barbara também é conhecida pela confecção de um manuscrito musical (gradual) completado em 1459¹⁵. O manuscrito *Gulden Püchlein*, escrito pelo dominicano de Nuremberg Konrad von Würzburg (1230-1287) para meditação e devoção religiosa, foi copiado e ilustrado por Barbara em 1450. Ele contém pelo menos duas ilustrações feitas por Barbara¹⁶ em que xilogravuras das molduras serviram de gabarito para os desenhos, que depois foram colados sobre as páginas do texto, como vemos na Figura 3.

A dificuldade em descobrir a autoria de algumas obras de arte devido a informações confusas, às vezes gera um tipo de injustiça às avessas cujas conclusões resultam em atribuições equivocadas. Normalmente, esses equívocos trabalham a favor de autores masculinos e, por isso, acho oportuno mencionar dois casos cujas obras foram atribuídas a artistas mulheres embora se tratasse de criações masculinas. O primeiro caso refere-se à existência



Figura 3: Crucificação. Fonte: Gulden Püchlein - BSB Cgm 9489. Publicado pela Biblioteca Estadual da Baviera. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

de uma pintura a óleo, cuja autoria era atribuída até recentemente a uma freira italiana considerada pintora, Barbara Ragnoni (c.1480-c.1530).

Denominada como *Adoração dos Reis Magos*, a obra foi pintada por Pietro degli Orioli (Siena, 1458-1496) e ficou na posse da Pinacoteca Nacional de

Siena até ser comprada recentemente por uma coleção particular. O equívoco sobre a autoria ocorria porque alguém escreveu na base do quadro “*Suor Barbara Ragnoni*”, mas isso deve ter ocorrido apenas porque o trabalho foi executado para devoção particular de alguém que deve ter possuído a obra por algum tempo. O segundo caso refere-se a Cornelia Cnoop (c.1470-c.1540), esposa do artista flamengo Gerard David (c.1460-1523). Não se sabe se Cornelia era pintora miniaturista que contribuía no ateliê do marido, porque nenhum documento foi encontrado mencionando seu nome e atuação¹⁷. Entretanto, a obra *Virgin and Child* (c.1520), pertencente hoje ao Museum of Fine Arts de Houston, foi exibida em 1902 na “*Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*”, ocorrida na cidade de Bruges, com o catálogo¹⁸ atribuindo a autoria a Cornelia devido ao organizador da mostra, William Henry James Weale (1832-1917), ter visto no verso da obra o nome dela em uma escrita antiga. Essa menção foi apagada com o tempo e estudos recentes atribuem a autoria do trabalho ao pintor flamengo Simon

Bening (c.1483-1561). Curiosamente, a constatação autoral no caso de artistas flamengos é dificultada pela ausência de documentos oficiais, porque a maioria das pinturas daquela época era produzida sob a encomenda da burguesia local e sem correlação com instituições religiosas acostumadas a registrar oficialmente todas as obras patrocinadas por elas. O próprio trabalho de Gerard David, mencionado em 1567 pelo biógrafo Lodovico Guicciardini¹⁹ (1521-1589), caiu no ostracismo e só foi redescoberto na segunda metade do século XIX pelo historiador britânico William Henry James Weale²⁰.

Embora alguns acontecimentos históricos sejam importantes e determinísticos, especificar o fim de uma época e o início de outra resulta em imprecisões. Por isso, na composição deste texto, procurei manter a data de nascimento das artistas como elemento cronológico a ser seguido, mas abrindo uma exceção para Agnes vanden Bossche (nascida entre 1435 e 1440 e falecida após 1504 ou 1517). Essa escolha deve-se à

diversidade de métodos de trabalhos dessa artista, mais adaptada aos novos tempos que se iniciavam sob o prenúncio do Renascimento. Filha e irmã de pintores, em 1469, ela foi considerada pela guilda de Gante como mestre livre no ofício da pintura para receber encomendas particulares diretas. Além disso, ela manteve extensa atividade artística durante a segunda metade do século XV, tanto em conjunto com outros artistas em projetos comuns comissionados pela administração da cidade, como liderando equipes de profissionais e projetando desenhos de execução para pedreiros a serviço da prefeitura. Ela produzia retábulos, estandartes, brasões, pinturas, esculturas e tabernáculos de madeira, tapeçarias heráldicas, douramento de elementos arquitetônicos e decorativos em diversos tipos de tecidos com óleo e aquarela, policromia de elementos religiosos etc²¹. O conhecimento de sua produção artística se baseia apenas nos registros documentais das encomendas da cidade, pois apenas um trabalho²² sobrevivente lhe é atribuído: uma bandeira militar

representando a Virgem e o Leão de Gante exposta hoje no Museu Bijloke, como vemos na Figura 4.

Ao pesquisar sobre a existência histórica das mulheres artistas, percebo nitidamente a influência positiva e construtiva que elas

causaram nas relações humanas ao longo da nossa história. Certamente, as que foram excluídas dos registros oficiais também tiveram grande importância para o desenvolvimento do conhecimento atual, seja ele empírico, filosófico, artístico ou

cultural. Independentemente do campo de atuação, elas romperam barreiras e algumas usaram a arte para conquistar espaços e expressar sua competência com dignidade, fazendo questão de registrar sua presença por meio de autorretratos, assinaturas e



Figura 4: Estandarte de guerra com a Virgem e o Leão de Gante. Fonte: Bijlokemuseum in Gent
Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

mensagens descritivas. E mesmo que a maioria tenha sido esquecida devido ao anonimato, os registros apresentados aqui servem de evidência e testemunho da existência delas. Além disso, é preciso considerar que o hábito e a tradição de transmissão oral de histórias eram muito fortes antigamente, fato que fortalece a possibilidade de que determinadas histórias contadas popularmente sejam registros históricos fidedignos, mesmo na ausência de documentos confirmando determinadas existências. Também há que considerar que muitos questionamentos sobre nomes e histórias de autoras femininas são feitos de forma mais rígida do que o questionamento feito ao mencionar autores masculinos.

Finalmente, cabe ressaltar que, ao contrário da imagem descabida de “A Idade das Trevas”, a Idade Média foi um período extremamente rico em termos sociais, culturais e mesmo científicos que redundaram no Renascimento, uma era que também contou com a importantíssima contribuição feminina, mas isso é tema para outros textos.

NOTAS

1 GUHL, Von Ernst. *Die Frauen in die Kunstgeschichte* (As Mulheres na História da Arte), *The Westminster Review*, vol. LXX, julho 1858, pp. 168-9; ELLET, Elizabeth Fries. *Women Artists in All Ages and Countries*. Harper & Brothers Publishers, 1859, p. 30-1; CARR, Annemarie Weyl. *Women artists in the Middle Ages. The feminist Journal*, vol. 5, nº 1. p. 8; PETERSEN, Karen e WILSON, J. J. *Women Artists, Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. Harper Colophon Books. 1976, op. cit. p. 20-1.

2 SHADAEUS, Oseas. *Summum Argentoratensiun Templum*. Estrasburgo. Lazari Betsner, 1617, p. 14.

3 VAERNEWIICK, Marcus Van. *De Historie Van Belgis Diemen Anders Noemen Mach: Den Spiegel Der Nederlantscher Oudtheyt* (A história da Bélgica que pode ser chamada de outra forma: O espelho da Antiguidade Holandesa). Antuérpia. Hieronimus Verdussen. Cap. XLVII. Edição de 1603 e na edição de 1784, Gante. C. J. Fernand. Cap. XLVII, p. 228; MANDER, Carel Van. *Het*

Schilder-Boeck (O livro do pintor). Haarlen. Paschier Van Wesbusch. p.199r. Edição de 1604 e edição de 1618. Amsterdã. Jacob Picter Wachter, p. 123. SANDRART, Joachim. *Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey-Kunste* (Academia Alemã das Nobres Artes da Arquitetura, Escultura e Pintura). Nuremberg. Johan Philipp Miltenberger. 1675, p. 213; SANDRART, Joachimi. *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*. Nuremberg. Michaelis e Johan. 1683, p. 201; MICHIELS, Alfred. *Les Peintres Brugeois*. Bruxelas. A. Vandale, p. 6-86, 1846; HEMLING, Jean. *Les Trois Frères Van Eyck*. Bruges. Charles Louis Carton. 1848, p. 33/34/36/37/74/77 e 87; GUHL. 1858, op. cit., p. 170; ELLET. 1859, op. cit., p. 84; CLEMENT, Clara Erskine. *Women in the Fine Arts*. Boston. Houghton, Mifflin. 1904, p. XVI, 119-20; GEVAERT, Hippolyte Fierens. *Le Renaissance Septentrionale et Les Premiers Maitres des Flandres*. Bruxelas. G. Van Oest. 1905, p. 104-9; HYMANS, Henri. *L’Exposition des Primitifs Flamands a Bruges*. Paris. Gazette des Beaux-Arts. 1902, p.14; HYMANS, Henri. *Les Van Eyck*. Paris. Henri Laurens. p. 56,

87-8. 1907; WINKLER, Fritz. *Margriete Van Eyck*. Leipzig. E. A. Seemann. Verbete publicado no Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler por Ulrich Thieme, p.134. 1915; WISPÉLWEY. Berend. *Biographical Index of the Middle Ages*. K. G. Saur München – Deutsche Nationalbibliothek. 2008. Vol. 1, p. 358; DE LOO, Georges Hulin. Bruges 1902: *Exposition des Primitifs Flamands et d’Art Ancien*. Catalogue critique. Bruges. De Brouwer et Cie. 1902, p. 125; GREER. 2001, op. cit., p. 29, 164; MITCHELL.1999, op.cit., p. 371.

4 GEVAERT, Hippolyte Fierens. *La Peinture en Belgique, Les Primitifs Flamands*. Bruxelas. G. Van Oest. Vol I, p. 10-11. 1909; ELSLANDE, Rudy Van. *De Van Eyck’s te Gent* (I), (Os Van Eycks em Gante). 1983. Disponível em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68153/> e *De Van Eyck’s te Gent: de verblijfplaatsen* (II), (Os Van Eycks em Ghent: os locais de residência). 1983. Disponível em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68164/> e *De Van Eyck’s te Gent: hun oeuvre* (III). (Os Van Eycks em Ghent: Sua Obra), disponível

em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/id/68183/>.

5 ELSLANDE, Rudy Van. *De Van Eyck's te Gent* (V 1ª e 2ª partes), disponíveis em: <https://openjournals.ugent.be/gt/article/68209/galley/192456/view/> e <https://openjournals.ugent.be/gt/article/68222/galley/192469/view/>

6 GAZE, Delia. *Dictionary of Women Artists*. Fitzroy Dearborn Publisher, 1997. Vol 1. Middle Ages, p. 9-10; ECHOLS, Anne e WILLIAMS, Marty. *An Annotated Index of Medieval Women*. 1992. Princeton, NJ. Markus Wiener Publishing. 1992, p. 47; BLUESTONE, Natalie Harris. *Double Vision, Perspectives on Gender and the Visual Arts*. 1995. Cranbury, NJ. Pub. Associated University Presses. 1995, p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 69, 161; CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. New York. Pub. Thames & Hudson World of Art. 1997, p. 53.

7 PISAN, Christine de. *La Cité des Dames*. Parte 1, capítulo XLI, p. 161.

8 FIAMENO, Clemente. *Castelleonea cioè Historia di Castelleone Insigne Castello Nella Diocesi di Cremona in Lombardia* (História de um castelo na

diocese de Cremona na Lombardia), 1649. Cremona. Francesco Bertolotti, p. 150; LANCETTI, Vincenzo. *Cabrino Fondulo, Frammento dela Storia Lombarda* (Cabrino Fondulo, Fragmento da história Lombarda). Milão. 1827. Tomo I, livro duodécimo, p.276-92; GUHL, 1858, op. cit., p. 171; CLEMENT, op. cit., p. 293-4; GREGORY, Winifred Terni. *A Woman painter of the Fifteenth Century?* Londres. The Connoisseur, an Illustrated Magazine for Collectors. 1932, p. 259 e GREER, 2001, op. cit., p. 172-4 e 182.

9 MASINI, Antonio di Paolo. *Bologna perlustrata*. Bologna. 1650, p. 118, 262, 293, 294, 738 e terceira edição de 1666, p. 118, 250-51, 504; MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice, Vite de Pittori Bolognese*. 1678. Vol. I, p. 33; ORLANDI, Pellegrino Antonio. *L'Abecedario pittorico*. Bologna. Costantino Pisarri, 1704, p. 96; ORLANDI, Pellegrino Antonio. *Notizie degli Scrittori Bollognesi*. Bologna: Costantino Pisarri, 1714, p. 84; HERBERMANN, Charles G. et al. *The Catholic Encyclopedia*. Pub. The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. III. 1913, p. 446; ELLET, 1859, op.

cit., p. 35-6; CLEMENT. op. cit., p. 350-2; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 98; GREER, 2001, op. cit., p. 174-6.

10 ARTHUR, Kathleem. New Evidence for a Scribal-Nun's Art: Maria di Ormanno deli Albizzi at San Gaggio. 2017. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Lix Band – 2017, p. 271-9; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68-9; BRADLEY, John W. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copists*. 1888. Londres. Pub. Bernard Quaritch. Vol. 3. 1888, p. 18; GREER, 2001, op. cit., p. 161,163.

11 LIVEBOIS, Daniel. Catálogo da exposição *Een zelfbewuste vrouw en een merkwaardige kunstenares uit het 15de-eeuwse Gent* (Agnes Vanden Bossche. Uma mulher autoconfiante e uma artista notável da Gante do século XV). Museu Bijloke. 1996, p. 7.

12 GREER, 2001, op. cit., p. 167; BRADLEY, 1888, op. cit. Vol. I, p. 334; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68.

13 MARABOTTO, Cattaneo. *Libro de la Vita Mirabile & dottrina santa de la Beata Caterinetta da Genoa*. 1551. Cap. XLV, folios 122-25; Ibidem, *Vita*

dela Beata Caterina Adorni da Genova. Venetia. Gio. Fiorina. 1590, p. 192-96; SOPRANI, Rafaele. *Le vite de Pittori Scoltori et Architetti Genovesi*. Genova. Giuseppe Bottaro e Batista Tiboldi. 1674, p. 338-9; MARABOTTO, Cattaneo. *Vita Mirabile e Dottrina Celeste di Santa Caterina Fiesca Adorna da Genova*. Padova. Giuseppe Comino. 1743, p. 185-9; SOPRANI, Raffaello. *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*. Genova. Stamperia Casamara. 1768, p. 4 e 25; ALIZERI, Federico. *Di Suor Tommasina Fieschi Pittricee e Ricamatrice*. Atti della Società Ligure. Genova. Tipografia de Sordo-Muti. 1848. Vol. VIII, fascículo I, p. 405-15; PUBLISHING, Christian Press Association. *Life and Doctrine of Saint Catherine of Genoa*. New York. 1907, p. 2-38; HUGEL, Friedrich Von. *The Mystical Element of Religion as Studied in Saint Catherine of Genoa and her Friends*. Londres. J. M. Dent. 1909. Vol. I, p. 131-74; SCHUTTE, Anne Jacobson. *Tommasina Fieschi. Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma. Lemmi Correlati. 1997. Vol. 47 e ESTRADA, Paula Pico. *Sor Tommasa Fieschi, La Primera Mujer que Comentó a Dionisio*

Areopagita. Milão. Itinerari. LXI/2. 2022, p. 11-28.

14 VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 2011. Trad. Ivone Castilho Bennedetti. WMF Martins Fontes. 2011, p. 198; CHADWICK, 1997, op. cit., p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 15, 146.

15 SCHMIDT, Peter. *The Use of Prints in German Convents of the Fifteenth Century: The Example of Nuremberg. Studies in Iconography*. Vol. 24 (2003), p. 43-69; CARR,1976, op. cit., p. 8; GAZE, 1997, op. cit., p. 11; ECHOLS, 1992, op. cit., p. 68; GREER, 2001, op. cit., p. 162.

16 Disponíveis em: <https://daten.digital-e-sammlungen.de/0008/bsb00085125/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=8&pdfseite=>

17 WINKLER, Friedrich. *David Gerard*. In Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig. Ulrich Thieme. 1913. Vol. VIII, p. 452.

18 DE LOO, Georges Hulin. *Exposition*

des Primitifs Flamands et d'Art Ancien. Catalogue. Bruges. Descléf de Brouner. 1902, p. 56-7.

19 GUICCIARDINI, Lodovico. *Descrittione di Tutti I Paesi Bassi, Altrimeni Detti Germania Inferiore*. Antuerpia. Guglielmo Silvio. 1567, p. 98.

20 WEALE, William Henry James. *Gerard David, Painter and Illuminator*. Londres. Seeley and Co. Ltd. 1985, p. 1-70; WEALE. *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*. In Le Beffroi. Arts Heraldique Archeologie. Tome Premier. Bruges. Gailliard et Cie. 1863, p. 224-5; BODENHAUSEN, Eberhard Freiherr Von. *Gerard David und Seine Schule*. Munique. Verlagsanstalt. 1905, p. 1-170; AINSWORTH, Maryan Wynn. *Gerard David Purity of Vision in an Age of Transition*. Nova Iorque. The Metropolitan Museum of Art. 1998, p. 1-89; MCKENDRICK, Scot e KREN, Thomas. *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles. Jean Paul Getty Museum. 2003, p. 35-345.

21 LIVEBOIS, Daniel e BALDEWIJNS, Jeannine. Catálogo da exposição *Een zelfbewuste vrouw en een merkwaardige*

kunstenares uit het 15de-eeuwse Gent (Agnes vanden Bossche. Uma mulher autoconfiante e uma artista notável da Gante do século XV). Museu Bijloke. 1996, p. 7-96; WOLFTHAL, Diane. *Agnes van Den Bossche: Early Netherlandish Painter*. Woman’s Art Journal 6, nº. 1. 1985, p. 8-11. Disponível em https://www.jstor.org/stable/1358058?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

22 WERVEKE, Alphonse Van. *Een werk van deGentsche schilderess Agnes vanden Bossche in het Museum van Oudheden der stad Gent* (Uma obra da pintora de Ghent, Agnes vanden Bossche, no Museu de Antiguidades da cidade de Gante). Bulletin de la Société D’histoire et D’Archéologie de Gand. Gent. A. Siffer, Drukker. 1908, p. 145-50.

WALTER MIRANDA

Crítico de arte, artista plástico desde 1976; professor de História da Arte e Técnicas Artísticas desde 1986; lecionou no Liceu de Artes e Ofícios; atua como membro de júri de salões de arte desde 1987; curador independente para exposições de arte desde 1993; pesquisador nas áreas de História da Arte, Ciências 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).



Vista da exposição “MARGS 70+1 – Percursos de um acervo”, apresentada em 2025 no MARGS. Crédito: Anderson Astor

PROCESSO E PENSAMENTO CURATORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO

FRANCISCO DALCOL – ABCA/RS

RESUMO: O presente texto consiste em um estudo reflexivo com enfoque na curadoria a partir de acervos de arte no contexto de museus de tipologia artística. A abordagem teórica fundamenta e se relaciona com um campo de experimentação prática de estratégias expositivas que vêm sendo exploradas desde 2019 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS. O enfoque é a potencialidade de se explorar inter-relações entre obras diversas e distintas quanto à sua época e tipologia, a partir de um olhar situado desde o presente artístico, histórico e social e que problematiza os esquemas temporais e as convenções e as categorias da história da arte. Assim, defende-se a experimentação curatorial no museu de arte como estímulo para que novas leituras e interpretações possam ser iniciadas e para que diferentes maneiras de ver e exibir possam ser exploradas, como modo de se discutir, abordar e reconsiderar o significado e as relações entre objetos e imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria; museu de arte; acervo; estratégias expositivas; anacronismo.

ABSTRACT: This article presents a reflective study focusing on curatorial practice based on art collections within the context of art museums. The theoretical approach is grounded in, and connected to, a field of practical experimentation with exhibition strategies that have been explored since 2019 at the Museum of Art of Rio Grande do Sul – MARGS. The emphasis lies in the potential to explore interrelations between diverse and distinct artworks in terms of period and typology, from a perspective grounded in the artistic, historical, and social present. This approach challenges temporal frameworks, conventions, and the traditional categories of art history. Thus, curatorial experimentation in art museums is advocated as a stimulus for initiating new readings and interpretations, and for exploring alternative ways of seeing and exhibiting – as a means to discuss, address, and reconsider the meaning and relationships between objects and images.

KEYWORDS: Curatorship; art museum; collection; exhibition strategies; anachronism.

PENSAMENTO CURATORIAL EM CONTEXTO MUSEOLÓGICO

As obras de um acervo acionam memórias e narrativas. Mas ainda que esses objetos possam ser sempre os mesmos, os seus sentidos se relacionam e se renovam com o mundo e a realidade em que são inseridos; e esses contextos e sensibilidades mudam, oferecendo múltiplos significados e interpretações alternativas, que redimensionam nossa própria compreensão e experiência com a arte.

Dito de outro modo, obras de arte não são estáticas nem unívocas, e o ato de as “expor-e-expor” continuamente, segundo o princípio de que acervos sejam “praticados”, permite que possam ser sempre pensadas e repensadas. Afinal, acervos respaldam, hierarquizam e canonizam valores e narrativas que se impõem como oficiais e vigentes de uma história da arte que tem sido reconsiderada criticamente quanto ao reexame das bases eurocêntricas e colonizantes que assentam a sua constituição e legitimação.

Isso vai ao encontro da ideia de que museus devem problematizar suas narrativas, cânones e genealogias, e também as presenças, lacunas e sub-representações, abrindo-se à reconsideração e ao reenquadramento com novas formas de refletir sobre seu próprio papel e atuação. Não só em relação a como a arte é colecionada e exibida, mas a como pode incluir vozes e visões, enquanto espaço ativamente mais plural e menos assimétrico em sua atuação na esfera pública.

A partir dessas premissas, desde 2019 temos procurado desenvolver, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS, uma perspectiva de abordagem do acervo focalizada em explorar a potencialidade das inter-relações entre obras diversas e distintas quanto à sua época e tipologia, a partir de um olhar situado desde o presente artístico, histórico e social.

O pressuposto curatorial é o de que os objetos são colocados “em cena” e em “relação”, segundo correlativos críticos e associativos

que articulam a distância temporal de inscrição da obra e a sua inserção na circunstância expositiva, de modo a se explorar novas especulações.

Essa compreensão envolve ainda uma mudança na ênfase de enfoque: menos para o que uma obra significaria ou representaria, ou seja, o foco no objeto; e mais para o dos sentidos e efeitos que é capaz de produzir, ou seja, o foco no sujeito que percebe e experimenta¹.

Tal expediente, a nosso ver, tem sido aprofundado por estratégias curatoriais que se fundamentam por uma reflexão sobre a própria estrutura e modelo dos formatos expositivos, igualmente repensando os esquemas cronológicos e de estilo.

São exposições cujas curadorias investem em relacionar e justapor objetos artísticos diferentes e distantes historicamente, problematizando os esquemas temporais da história da arte, na medida em que favorecem uma “compreensão mais radical da temporalidade”², efeito da “disjunção temporal” que resulta da articulação de “múltiplas temporalidades”.



Programa “Acervo em movimento”, iniciado em 2019 no MARGS. Na foto, versão do programa abordando as aquisições para o acervo do museu entre 2019 e 2022. Crédito: Anderson Astor



Vista da exposição “MARGS 70+1 – Percursos de um acervo”, apresentada em 2025 no MARGS. Crédito: Anderson Astor

Ao explorar relações e correspondências entre obras distintas, através de procedimentos curatoriais experimentais associativos e indagativos, encontram a possibilidade de provocar novas interpretações e sentidos, indo ao encontro da compreensão de que museus devem problematizar seus cânones, genealogias e narrativas.

Através da articulação de temporalidades diversas, tais estratégias expositivas exploram relações trans-históricas e transgeográficas, segundo premissas e procedimentos curatoriais que operam com a noção de “anacronismo” em história da arte³, uma vez que se relacionam aos questionamentos acerca das narrativas historiográficas em suas visões hegemônicas e de sentido de evolução linear, contra a defesa historicista de que cada objeto ou evento pertence a um tempo e lugar específicos.

Assim, compõem uma linhagem de exposições que propõem compreensões alternativas ao viés linear, cronológico e evolutivo que incide

sobre a história da arte com suas categorias e convenções, traçando novos enfoques para a disciplina.

É essa reflexão que ampara o contexto de implementação no MARGS de uma linha de prática e pensamento em curadoria que assume um posicionamento crítico de reconsideração histórica e de autoexame institucional, mediante um conjunto de estratégias expositivas e metodologias curatoriais de abordagem e divulgação do acervo que vêm sendo exploradas.

Tal processo se vincula a um campo de renovado interesse no contexto dos museus de arte sobre a formação de coleções/acervos e seus modos de ver, interpretar e exhibir.

Ao se explorar estratégias de abordagem através de processos curatoriais voltados à experimentação de formatos expositivos em contexto museológico, tem-se por objetivo repensar modos tradicionais e convencionais de exibição de acervos de arte pelos museus e seus modelos institucionais de apresentação, mediação e construção de significado.

Essa espécie de partido curatorial permite convocar um texto de 1992, que hoje pode ser considerado um antecedente sobre a discussão em torno da compreensão de anacronismo em história da arte, como expediente aplicado à curadoria de exposições. Naquela ocasião, Debora J. Meijers já argumentava sobre o que identificava ser uma vertente de “exposições não cronológicas”⁴, descrevendo-as como uma tipologia de modelos expositivos que nomeou como “exposição a-histórica”.

Desde então, os termos têm sido comumente empregados para uma diversidade de exposições praticadas sob diferentes interesses, mas que têm em comum a articulação de imagens e objetos independentemente do arranjo cronológico tradicional.

O objetivo é revelar correspondências entre obras de períodos e culturas que podem ser muito distantes.

Essas afinidades ultrapassam as fronteiras cronológicas, bem como as categorias estilísticas convencionais implementadas na



Detalhe da exposição “MARGS 70+1 – Percursos de um acervo”, apresentada em 2025 no MARGS. Crédito: Anderson Astor

história da arte. A classificação clássica em termos de material também é abandonada [...] ⁵.

Sua definição de “exposição a-histórica” se centra, portanto, naquelas que evitam a cronologia, assinalando um desvio do viés linear e evolucionista e das categorias periódicas. Meijers argumentava ser efeito, em alguns círculos da história da arte, da crescente descrença na compreensão historiográfica firmada no século XIX, somada à simultânea erosão da noção de estilo. O que nos levaria a “encarar o fato de que as noções aparentemente incontestáveis que os historiadores da arte empregam são construções”⁶.

Nessa discussão sobre a recorrência do modelo expositivo não cronológico, aborda ainda o que identificava ser uma consequência: o fenômeno dos curadores exercendo um papel de “onipotente árbitro do gosto”. Meijers se voltava às práticas curatoriais de Harald Szeemann e Rudi Fuchs na documenta de Kassel, mas as suas “exposições

heterogêneas, com obras relacionadas por associação visual, libertadas de qualquer categoria cronológica, de período ou estilo”⁷ também tinham entre seus precursores curadores como René d’Harnoncourt, Jean-Hubert Martin e Jan Hoet.

Considerando que a justaposição de obras distintas e distantes no tempo se tornou uma tendência amplamente difundida e recorrente, importa hoje assinalar a compreensão de que as noções tradicionais de desenvolvimento cronológico e de estilos separados não são mais defensáveis. Isso envolve o questionamento da noção de história da produção artística como processo evolutivo, uma vez que se tornou amplamente questionável a defesa de que progrida e evolua irreversivelmente a cada etapa, a partir da anterior.

Ao final desse seu texto precursor, Meijers já trazia questões que ainda hoje são pertinentes para aprofundar a reflexão crítica que envolve o partido curatorial de se explorar correspondências e

afinidades entre obras distintas, notadamente quando afirma:

[...] através do confronto de obras que diferem consideravelmente em termos de material, estilo e época, as suas características ficam mais claras e as afinidades podem até ser detectadas.⁸

Desse modo, argumentava que “facilitar as comparações”⁹ permitiria apresentar a arte “em toda a sua diversidade”, ao contrário de “uma exposição baseada no pressuposto de linhas de desenvolvimento separadas, ou seja, de estilos separados”, que “violenta esta diversidade”¹⁰.

Meijers evocava como antecedente a disposição da galeria “mista” dos séculos XVII e XVIII, quando os mecenas aristocráticos e a academia apresentavam obras ainda sem estarem organizadas geográfica e cronologicamente:

Havia certamente uma consciência da possibilidade de tais classificações em termos de escolas, mas ninguém sentiu necessidade de as expor em salas de exposição ou galerias.



Vista da exposição “MARGS 70+1 – Percursos de um acervo”, apresentada em 2025 no MARGS. Crédito: Anderson Astor

Pelo contrário, as escolas foram misturadas [...]¹¹.

Discutindo questões semelhantes sobre as possibilidades de relações de afinidades entre obras distantes historicamente, Klio K. Panourgias traz a seguinte ilustração em seu estudo sobre exposições de caráter temático:

Por exemplo, o que o trabalho clássico de um pintor reconhecido e historicamente realizado ganha ao ser exibido ao lado de uma obra contemporânea de um artista não estabelecido ou, pelo menos, não consagrado, enquanto os benefícios opostos são óbvios? Eu diria que o trabalho mais antigo, reconhecido e historicamente superior pode ganhar novo reconhecimento e relevância quando suas qualidades e valor são restabelecidos e reavaliados em relação à vida e à criação contemporâneas. Em vez de serem vistos como remanescentes de uma era passada ou exemplos de um passado distante e não moderno,

podem servir para ilustrar as preocupações contínuas e universais dos artistas e eras históricas¹².

Assim, reunir obras de arte de diferentes períodos da história colabora para que novas leituras e interpretações possam ser iniciadas e para que diferentes maneiras de ver e exibir possam ser exploradas.

Ao se criar estruturas para novas relações e sentidos entre obras de diferentes artistas ou de distintos períodos cronológicos, também se pode proporcionar a oportunidade de se explorar conexões alternativas e anteriormente não examinadas entre partes e segmentos aparentemente desassociados das coleções.

De um lado, isso colabora para o incentivo à experimentação curatorial nos métodos de exibição, fornecendo estímulo para discutir, abordar e reconsiderar o significado e as relações entre objetos e imagens, não apenas através de sua tradicional exibição linear e cronológica, mas também em termos comparativos e segundo temas e

questões de relevância e interação.

De outro lado, estimula a exibir obras de modos que incentivem a interpretação pessoal para que os visitantes façam distintas conexões entre elas, articulando diferentes níveis de compreensão a partir de formas apropriadas e válidas de exibição que possam fornecer um contexto mais acessível e inteligível para os não iniciados. E também despertar o interesse do público experiente e conhecedor com abordagens experimentais e relevantes por meio de exibições desafiadoras e imaginativas.

Desse modo, a busca pela relevância não se daria pelo total abandono ou diminuição dos valores históricos, sociais e artísticos das coleções de museus, mas através de uma combinação de interesses e abordagens que envolva explorar questões históricas da arte. Isso de modo a fornecer estímulo visual e educacional pertinentes e de interesse para o público e que incentivem um maior acesso, a fim de promover uma compreensão mais



Detalhe da exposição “MARGS 70+1 – Percursos de um acervo”, apresentada em 2025 no MARGS. Crédito: Anderson Astor

ampla e profunda da arte e das questões que envolvem o seu estudo e compreensão.

Nessa perspectiva, os museus de arte encontram possibilidades de abordar interesses continuamente importantes e mesmo permanentes, como sobre o que torna algumas obras mais significativas ou memoráveis para o espectador individual ou coletivo, sobre as maneiras pelas quais as interpretações podem ser feitas e sobre como a interação pessoal com obras de arte pode ser iniciada.

NOTAS

1. VON HANTELMANN, Dorothea. *The experiential turn. On performativity* (Elizabeth Carpenter, ed.). Minneapolis: Walker Art Center, 2014.
2. BISHOP, Claire. *Radical museology or, what’s ‘contemporary’ in museums of contemporary art?*. London: Koenig Books, 2014.
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
4. MEIJERS, Debora J. “The museum and the ‘ahistorical’ exhibition – The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?”. In: FERGUSON, Bruce; GREENBERG, Reesa; NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, 1996, pp. 5-14.
5. Id., *ibid.*, p. 5.
6. Id., *ibid.*, p. 13.
7. NECHVATAL, Joseph. “The Pleasures and Risks of Ahistorical Curating”. In: Hyperallergic Exhibitionist, 3

- jun. 2016. Disponível em: <https://hyperallergic.com/302563/the-pleasures-and-risks-of-ahistorical-curating/>. Acesso em: 20 abr. 2025.
8. MEIJERS, op. cit., p. 9.
 9. Id., *ibid.*, p. 8.
 10. Id., *ibid.*, p. 13.
 11. Id., *ibid.*, p. 8.
 12. PANOURGIAS, Klio K. “Thematic Exhibitions: An Approach to Curating”. In: IMEROS Journal, Issue 3. Atenas: Foundation of the Hellenic World, 2003, s.p. Disponível em: <http://www.ime.gr/publications/print/imeros/en/03/index.html>. Acesso em: 20 abr. 2025.

FRANCISCO DALCOL

Crítico e historiador da arte, curador, pesquisador, professor, jornalista e editor. Autor de produção intelectual em artes visuais, com atuação nas áreas museológica, acadêmica e editorial. Mestre e doutor em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica, com estágio de doutoramento na Universidade Nova de Lisboa. Professor-colaborador do curso de pós-graduação Práticas Curatoriais (UFRGS). Na pesquisa acadêmica, dedica-se à investigação teórica e histórica em crítica e história da arte, estudos expositivos e curatoriais e história das exposições. Sua produção curatorial envolve projetos com artistas históricos e contemporâneos junto a acervos públicos e privados, desenvolvendo exposições individuais e coletivas em museus, instituições e galerias, assim como a editoração de catálogos, livros e publicações de arte. Professor-colaborador do curso de pós-graduação Práticas Curatoriais, do Instituto de Artes da UFRGS. Membro da AICA, da ABCA e da ANPAP. Desde 2019, é diretor-curador do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).



Dançarinos de carnaval, de Jan Zach. Pastel sobre papel, 45,7x53,3 cm. Sem assinatura, década de 1940. Acervo: Vlastivedné Museum, Slany, República Tcheca

REFUGIADOS E EMIGRANTES: JAN ZACH NO BRASIL – UMA SUPERAÇÃO EXTRAORDINÁRIA E ATEMPORAL

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: O presente artigo toma como ponto de partida a atualidade do tema dos deslocamentos forçados, recorrente ao longo da história, para refletir sobre a recepção brasileira de exilados da Segunda Guerra Mundial. A trajetória do artista tcheco Jan Zach (Tchecoslováquia, 1914 – EUA, 1986), exilado em 1938 e acolhido pelo Brasil como espaço de criação e reinvenção, é aqui colocada em paralelo à experiência da autora, Zuzana Trepková Paternostro, ainda que movida por circunstâncias distintas. O texto estabelece aproximações e diferenças entre essas vivências, ressaltando como o desenraizamento pode se converter em potência criativa, em memória e em identidade, reafirmando a arte como território de resistência e liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Emigração; Jan Zach; arte e memória; hibridismo cultural; identidade; Brasil.

ABSTRACT: This article takes as its starting point the current theme of forced displacement, a recurring theme throughout history, to reflect on the reception of exiles from World War II in Brazil. The trajectory of Czech artist Jan Zach (Czechoslovakia, 1914 – USA, 1986), exiled in 1938 and welcomed by Brazil as a space for creation and reinvention, parallels the experience of author Zuzana Trepková Paternostro, albeit driven by different circumstances. The text establishes similarities and differences between these experiences, highlighting how uprooting can become a creative force, memory, and identity, reaffirming art as a territory of resistance and freedom.

KEYWORDS: Emigration; Jan Zach; art and memory; cultural hybridity; identity; Brazil.

Vivemos, no presente, uma era marcada por deslocamentos humanos em escala histórica. Segundo dados do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR), mais de 120 milhões de pessoas em todo o mundo foram forçadas a deixar suas casas em decorrência de guerras, perseguições políticas, crises ambientais e violações de direitos humanos. A guerra na Ucrânia, os conflitos prolongados na Síria, no Sudão e no Afeganistão, bem como a instabilidade em regiões como o Sahel africano, têm gerado fluxos migratórios que desafiam fronteiras, políticas públicas e, sobretudo, a capacidade de acolhimento das sociedades contemporâneas. Esses refugiados não são apenas números em relatórios: são indivíduos que carregam consigo memórias, saberes, culturas e, muitas vezes, talentos que se reinventam em novos territórios.

Ao observar esse cenário, é inevitável que eu, como historiadora da Arte e crítica, rememore a trajetória de Jan Zach - artista tcheco que, em 1938, deixou sua pátria após o Tratado de Munique.

acordo que precipitou a desintegração da então Tchecoslováquia. Zach, como tantos outros, foi empurrado pela história para longe de suas raízes. Em dezembro daquele ano, chegou aos Estados Unidos para montar o pavilhão da Tchecoslováquia na Feira Internacional de Nova York. Encantou-se com o convívio com os brasileiros, especialmente no pavilhão de Cândido Portinari, e, ao saber da guerra em sua terra natal, decidiu não retornar à Europa. Aos 25 anos, escolheu o Brasil como novo lar, onde viveu entre 1940 e 1951.

Minha relação com a obra de Jan Zach tem origem em afinidades de raiz étnica. Nascida em Budapeste, em tempos de guerra (Segunda Guerra Mundial), em uma das comunidades multiétnicas da Hungria - predominantemente de tradição eslava e remanescente do antigo Império Austro-Húngaro -, cresci em Košice, na recém-restaurada República da Tchecoslováquia. Formei-me em História e Teoria das Artes Plásticas em Bratislava, em 1967, e atuei no Departamento de Arte Aplicada da Galeria Nacional Eslovaca. Um relacionamento de cinco anos com

um estudante brasileiro acabou por conduzir-me não apenas ao casamento, mas também a um vínculo duradouro com o Brasil - laço que se mantém até hoje -, país para o qual me mudei, fixando residência no Rio de Janeiro, na véspera de 1972.

Anos mais tarde, já no Brasil, como chefe do Departamento de Arte Estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes, após examinar centenas de pinturas italianas, francesas e de outras escolas europeias, foi em um dos inúmeros mergulhos nas reservas técnicas que me deparei e identifiquei obras de artistas da Europa Central - em especial de um pintor nascido na Tchecoslováquia (Jan Zach), país onde eu mesma recebi toda a minha formação pessoal e profissional.

A obra que marcou esse meu primeiro encontro com o artista foi justamente o *Autorretrato* de Jan Zach, doado pelo próprio em 1944. Chamou minha atenção pela qualidade da caracterização, pela expressividade e pela firmeza dos traços, livres de qualquer idealização. Representava um rosto jovem, do próprio artista,



Folder de exposição realizada no MNBA em 2002, ocasião em que foi exposto o autorretrato de Jan Zach (*samizdat*). Foto: acervo da autora

destemido diante de terras novas, como era o Brasil para ele naquele momento, com olhar franco e direto ao espectador. Não tive dúvidas ao constatar que se tratava de um retrato de um profissional de talento e qualidades inegáveis.

A descoberta de Zach naquele acervo foi mais do que um encontro com a obra: foi um reencontro com minha própria história. Mais novo entre seus muitos irmãos, começou a desenhar jovem. Frequentou, em Praga, a Escola Superior de Artes Industriais e a Academia de Belas Artes, sendo assistente do arquiteto e escultor cinético Zdeněk Pešánek (1896-1965)¹. Admirava grandes nomes da arte tcheca, como o pintor expressionista Alfred Kubín (1877-1959), de projeção internacional, que dispensa mais informações, além do nacionalmente prestigiado Emil Fila (1882-1953)² e a surrealista, recentemente abordada em filmografia realizada no solo francês, Marie Čermínová Toyen (1902-1980)³.

Meu primeiro contato com a arte tcheca no Brasil foi em 1972, no

Apreciação da obra na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes, junto do pesquisador Radoslav Ištók, da Galeria Nacional de Praga (República Tcheca), 2025. Obra: Jan Zach, Tcheco (1914-1986) – *Autorretrato*, assinado ‘Jan’, óleo sobre tela, 60x50 cm. Inv.: 2218. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, MEC/IBRAM. Foto: acervo da autora



Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), do Rio de Janeiro, onde pude apreciar, na reserva técnica, obras de Marie, que só conhecia em teoria pela faculdade. Na época, minha visita à instituição foi em busca de trabalho. Apesar de não ter encontrado nenhuma vaga disponível, pude ser útil explicando e sendo consultada sobre o verdadeiro nome da artista e seu pseudônimo Toyen. Infelizmente, essas obras foram perdidas no incêndio de 1978.

Retornando ao assunto, minha descoberta de Jan Zach (1914-1986) foi acompanhada da minha intenção de algum dia expor e apreciar sua obra, uma das poucas obras de artistas tchecos no acervo do Museu Nacional de Belas Artes⁴. No catálogo de sua obra, realizado pelo Museu de Arte da Universidade do Oregon, em Eugene, de 1979, Zach relembrou com entusiasmo o momento em que decidiu vir ao Brasil. Disse ele:

Quando parti para Nova York, o filme *Flying to Rio* estava sendo exibido em todos os cinemas de Praga. Era fantástico. Certo dia, vi no Music Hall do

Rockefeller Center um fabuloso documentário de viagem sobre o Brasil e falei para mim mesmo: “Tenho que ir para lá”. Voltei ao meu estúdio, abri a porta e encontrei um telegrama que dizia: “Se você está interessado em passar duas semanas no Rio de Janeiro, chame-nos”.

O convite veio da tradicional fábrica tcheca, pioneira em produção popular de calçados *Bata*, que lhe ofereceu a oportunidade de viajar ao Brasil para ilustrar um livro sobre o desenvolvimento industrial do país. Zach desembarcou em terras brasileiras, encontrando oportunidade como designer e ilustrador. Em seguida, participou de exposições no Museu Nacional de Belas Artes (1944) e nas seções mineira (em 1946) e carioca (1948) do Instituto de Arquitetos do Brasil, entre outras atividades, como a continuação de suas atividades como ilustrador e designer gráfico para capas de publicações⁵. Promoveu ainda, em 1950, uma exposição realizada sobre um verdadeiro mestre clássico da gravura tcheca, Václav



Capa de livro feita por Jan Zach, sem crédito. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Hollar (1607-1707)⁶, por sugestão do escritor Marques Rebelo (1907-1973) e a convite do professor, intelectual e colecionador Francisco Inácio Peixoto (1909-1986). Em seguida, mudou-se para Cataguases, em Minas Gerais. Já casado com a jornalista canadense Judith Ella Monk, residiu também em



Capa de livro feita por Jan Zach, sem crédito. Acervo: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Penedo, no Vale do Paraíba. Atribuiu-se a ele a concepção do Museu de Arte Moderna de Resende, onde recebeu ainda as Chaves da Cidade, em 1950. Neste ano, participou de exposição conjunta com Alfred Kubín, Gino Severini (1896-1966) e Victor Vasarely (1906-1997), este último

Apreciando com Jan Čečrdle, diretor do Vlastivedné Museum em Slany, obra do artista *Circo na Praça XV no Rio de Janeiro*, da época de sua permanência no Brasil. Museu de Jan Zach, Slany (República Tcheca). Foto: Raphaela Luvison (2023). Acervo da autora



nascido na Hungria. No ano seguinte, a convite de Francisco Inácio Peixoto, Zach integrou o projeto de colaboração artística do Colégio de Cataguases – um marco da arquitetura escolar concebido por Oscar Niemeyer. Coube a ele a realização da escultura⁷ *O Pensador*, instalada no pátio da instituição. Essa obra, além de dialogar com a modernidade arquitetônica do edifício, já prenunciava a trajetória de Jan Zach como artista que encontrou seu lugar na apropriação e desenvoltura espacial, na exploração da superfície de materiais, no jogo de luzes e utilização de elementos próprios de um autêntico e genuíno escultor.

Impossível omitir o pioneirismo do colega crítico de arte Frederico Morais⁸. Jornalista e historiador, foi ele quem, por meio do patrocínio do Banco do Estado do Rio de Janeiro – BANERJ, promoveu o *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro*. Iniciado em 1984, ao longo de anos produziu diferentes segmentos até 1986. Num deles, o mais antigo, intitulado *Tempos de Guerra – Hotel Internacional*, Frederico Morais

relaciona e desenvolve uma reflexão sobre a vida e a obra da permanência de Jan Zach no Brasil. Retrata uma sucinta biografia com atuação ao longo dos 10 anos de permanência do artista no Rio de Janeiro, uma “urbe” alegre e pitoresca na época, capital do país. Sua atuação e importância em demais localidades, como Cataguases, Resende e Penedo, também foram abordadas amiúde, em 2008, pelo historiador Pavel Štěpánek⁹.

Como parte das minhas atribuições no MNBA, acompanhei diversos leilões de arte, visando atualizar os valores das obras do acervo para fins de seguro, especialmente em casos de empréstimos internacionais. Minha atenção por Jan Zach e seu legado me acompanhou ao longo dos anos, mesmo sem poder expor e dar visibilidade à sua obra. No fatídico leilão da Casas Haddad, em 1990, poucos perceberam a relevância de um desenho de Zach – feito em nanquim retocado com guache sobre papel *kraft*. Tratava-se, possivelmente, de um estudo preparatório para a tela homônima, mencionada na literatura como pertencente ao acervo do

coleccionador Gustavo Jourdan, hoje de paradeiro desconhecido.

Obra pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes só



Desenho em bico de pena, aquarelado, retocado c/têmpera/guache. Possivelmente estudo maior para ilustração para uma das existentes em publicações da época de sua permanência no Brasil. A obra, assinada, retrata a Praça XV no Rio de Janeiro. Foto: acervo da autora

teve oportunidade de ser exibida em décadas posteriores. Numa ocasião, em 2002, contando com espaço vago – um dos poucos recursos ocasionalmente disponíveis – do museu, consegui organizar a exposição temática “Retratos do Mundo Artístico”. Nesta oportunidade, além de proporcionar a primeira mostra desta pintura desde que foi doada pelo próprio artista, em 1944, foi produzido um modesto folder do tipo *samizdat*¹⁰, que registrava, além de poucas, mas importantes informações biográficas sobre Zac, onde acrescentei as seguintes observações:

Seu *Autorretrato* nos mostra alguém despojado de convencionalismos, revelando seu charme pessoal e espontaneidade no próprio estilo de viver e pintar: a obra é realizada com pinceladas largas, sem arrependimentos e retoques.

Ao revisitar nossas trajetórias, do designer Jan e da crítica de arte Zuzana, que frequentou escola de nível médio profissionalizante de Arte Aplicada na ex-Tchecoslováquia, sou levada a ponderar sobre uma

afinidade sutil, mas significativa: teria Jan Zach, como eu, um espírito aventureiro e inconformado, movido pelo desejo de explorar novos horizontes e reinventar perspectivas? É preciso, no entanto, reconhecer com o devido cuidado que nossas partidas se deram sob circunstâncias profundamente distintas – ele, compelido pela ameaça nazista e pela impossibilidade de retorno à sua pátria; eu, por uma escolha deliberada de viver uma nova vida, diferente do projeto, geralmente previsível, que se desenhava em minha terra, somada à dimensão afetiva que me conduziu ao Brasil. Ainda assim, creio que o que nos conecta é o fato de ambos termos encontrado neste país não apenas acolhimento, mas também um desejo, uma abertura para o novo, um terreno fértil para nossas realizações. Ele, como artista; eu, como crítica e curadora. O que nos move, talvez, não seja apenas o deslocamento físico, mas uma inquietação mais profunda, o inconformismo diante da estagnação, uma busca por sentido, por expressão e por liberdade suprapessoal. Pois

eu, que já nasci apátrida, crescendo – e muito próspera – em duas culturas distintas. Em Zach, essa pulsão se revela não apenas no deslocamento voluntário, mas também no fascínio genuíno pelo novo e diferente: o Brasil. Há, portanto, uma confluência entre o exílio imposto e o desejo espontâneo de descoberta, a dualidade que transforma o desenraizamento em gesto criativo.

A condição do refugiado e emigrante, embora marcada por rupturas e perdas, não se define exclusivamente pela fuga ou saída. Muitos dos que atravessam fronteiras em contextos de guerra carregam também um impulso de reinvenção: uma disposição para reconstruir narrativas pessoais em meio ao desconhecido e transformar o deslocamento em possibilidade. No caso de Jan Zach, essa tensão entre urgência e escolha se revela com nitidez: por um lado, a pressão histórica que o impede de retornar à Tchecoslováquia após o avanço nazista; por outro, uma curiosidade genuína, quase visionária, que o leva a desejar conhecer o Brasil antes mesmo de qualquer convite formal.

Seu relato, registrado no catálogo da Universidade do Oregon, é revelador: ao assistir a um documentário sobre o país no Rockefeller Center, Zach afirma: “Tenho que ir para lá”. Essa expressão não apenas denota interesse, mas revela um espírito inquieto, aberto ao mundo, que transforma o exílio em descoberta. Essa ambivalência, entre o que se abandona e o que se escolhe, talvez seja uma das chaves para compreender a profundidade de sua trajetória e, por extensão, a minha também.

Nesse contexto, a arte transcende sua função estética ou intelectual: ela se torna território de memória, de identidade e de resistência. Ao encontrar Jan Zach no acervo brasileiro, deparei-me não apenas com uma obra, mas com o reflexo de uma geração que, entre guerras e reconstruções, soube converter o exílio em potência criativa. Zach, como tantos que hoje cruzam fronteiras em busca de refúgio, foi desterrado de seu país por forças que o ultrapassavam. No entanto, sua trajetória revela também o desejo de explorar, de se lançar ao

novo, de fazer do desconhecido um espaço de afirmação.

É uma constatação pouco atraente do nosso tempo histórico – início do século XXI – perceber que nos resta pouco espaço para sonhar com uma convivência marcada pela riqueza das trocas intelectuais e artísticas. O cenário, ao contrário, é tingido por intermináveis disputas de poder, por uma geopolítica que despreza convenções e recorre a soluções pouco criativas, chegando a ressuscitar as ideias sombrias de Carl Schmitt (1888-1985)¹¹. Um horizonte que nos rouba a possibilidade de sonhar coletivamente. Ainda assim, resta-nos a urgência de unir forças sob o espectro imponente da arte, da diversidade e da coexistência das culturas autóctones.

O encantamento de Jan Zach e Zuzana pelo Brasil, manifestado espontaneamente, sugere um sonho coletivo de abertura radical ao mundo, capaz de transformar o deslocamento não apenas em necessidade. E talvez seja esse o traço mais profundo que nos une: a capacidade de fazer do

desenraizamento um encontro, da perda, uma criação e do movimento, seja imposto ou desejado, um gesto de liberdade estética e existencial mesmo encerrado num arco individual do artista escultor ou de uma historiadora e crítica dele mesmo.

NOTAS

1 Zdeněk Pešánek (1896-1965), artista tcheco pioneiro da arte cinética e multimídia. Ele foi um dos primeiros a integrar luz, movimento e som em esculturas públicas, utilizando materiais inovadores como neon, celuloide e lâmpadas coloridas. Ganhou notoriedade ao vencer, em 1937, o primeiro lugar na premiação de decoração em vidro na Exposição Mundial de Paris.

2 Emil Fila (1882-1953), pintor e escultor tcheco, destacou-se no cubismo da Tchecoslováquia, combinando a intensidade emocional do expressionismo alemão com a fragmentação geométrica do cubismo francês.

3 Marie Čermínová (1902-1980), conhecida artisticamente como Toyen, foi uma das figuras centrais do surrealismo europeu, notável por suas obras que exploram o inconsciente, o erotismo e a subversão das convenções sociais e estéticas. Morou em Paris, onde trabalhou com André Breton (1896-1966). Recentemente, a cineasta tcheca Andrea Sedláčková, diretora

do documentário *Toyen – A Baronesa do Surrealismo* (2022), entrou em contato comigo para que eu pudesse funcionar como ponte de contato com o MAM-RJ, a fim de avaliar a possibilidade de incluir as obras, ou suas reproduções, em seu filme, reforçando o diálogo entre memória institucional e registro audiovisual da trajetória da artista.

4 Outra obra seria a obra sobre papel *Retrato de Josef Manes (1820-1871)*, 1917, xilogravura, do artista Maximilian Svabinsky (1873-1962). T. 4633. Presente no gabinete de gravuras do MNBA.

5 Jan Zach foi ativo com ilustrações e confecções de capas de publicações de diversos escritores, entre eles, do poeta J. G. de Araújo Jorge. Em muitos desses livros não constavam os créditos de confecções de capas de sua autoria. Entre eles: *Estrada de Terra, Amo!; Os Mais Belos Contos de Fadas da Índia; Itinerário de Paris* e *Antologia da Nova Poesia Brasileira*, entre outros, como constam nas imagens.

6 Václav Hollar (1607-1707) foi um prolífico e talentoso artista gráfico

boêmio do século XVII, que passou grande parte de sua vida na Inglaterra. Produziu nas mais diversas técnicas gráficas, sendo suas obras notórias em coleções privadas e públicas em toda a Europa Ocidental.

7 Outras esculturas foram construídas em Cataguases, Minas Gerais, por Jan Zach, como a obra *Mulher*, no jardim do Hotel Cataguases. O IPHAN disponibiliza uma lista de monumentos em tal cidade, disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1481/>

8 Frederico Morais (1935), mineiro, jornalista, crítico de arte, historiador e professor. Considerado nacional e internacionalmente valioso estudioso e apreciador da arte moderna brasileira, particularmente a do século 20. Foi ativo – entre outros – como diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, além de jurado da Bienal Internacional de São Paulo.

9 Pavel Štěpánek (1942), historiador de arte tcheco, professor universitário, estudioso das línguas espanhola e portuguesa, especialista em história da arte e da arquitetura do mundo

hispânico e lusófono em sua totalidade. Autor de intensa atividade em torno das duas línguas, com presença na Espanha e envolvendo publicações.

10 *Samizdat* refere-se à autopublicação e à circulação clandestina de textos, músicas e outras formas de arte censuradas pelo governo nos países do Bloco Leste. Contudo, neste contexto refere-se tão somente a publicações (impressos informativos, catálogos, livros, etc.) confeccionadas artesanalmente pela autora (Z. P.).

11 Filósofo, jurista e teórico político da República de Weimar (1919-1933), foi membro do Partido Nazista (1933). É considerado um dos principais especialistas em direito constitucional e internacional do século XX, apesar das controvérsias ideológicas. Dedicou-se ao estudo e à crítica do liberalismo, sustentando que liberalismo e democracia seriam categorias mutuamente excludentes. In: *Enciclopédia Britânica*. Disponível em: [https://www.britannica-com.translate.googleusercontent.com/biography/Carl-Schmitt](https://www.britannica-com.translate.googleusercontent.com/https://www.britannica-com.translate.googleusercontent.com/biography/Carl-Schmitt). Acesso: set./ 2025.

REFERÊNCIAS

ČEČRDLE, Jan. *Ján Zach – Návrat domu – Homecoming*. Catálogo por ocasião de 100 anos de nascimento do artista: Vlastivedné Museum, Slany (República Tcheca), 2014.

IEPHA-MG. *O modernismo de Oscar Niemeyer em Minas Gerais: Inventário dos projetos e obras do arquiteto*. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2023. 66 p. (Cadernos do Patrimônio).

MORAIS, Frederico (org.). BANERJ. *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: I Exposição Nacional de Arte Abstrata – Hotel Quitandinha, 1953*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984.

MORAIS, Frederico (org.). BANERJ. *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Os Dissidentes – 1942*. Curadoria de Francisco de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

MORAIS, Frederico (org.). BANERJ. *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Tempos de Guerra – Hotel*

Internacional. Curadoria de Francisco de Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

PATERNOSTRO, Zuzana. Arpad Szenes. In: DE SOUZA, Alcídio Mafra (ed.). *Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985. P. 292-3.

PATERNOSTRO, Zuzana. *Retratos do Mundo Artístico*. Acervo da Pintura Estrangeira. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2002.

ŠTEPÁNEK, Pavel. *Afinidades Históricas e Culturais entre o Brasil e a República Tcheca*. Brno: L. Marek, 2008.

<http://www.babellivros.com.br/601a900.htm>

https://www.iepha.mg.gov.br/images/com_arismartbook/download/123/0%20Modernismo%20de%20Oscar%20Niemeyer.pdf

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) de 1972 até 2011. Curadora-chefe da Coleção de Pintura Estrangeira por mais de décadas, destacou-se como especialista em pintura

européia antiga. Membro de associações de arte nacionais e internacionais, além de: Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa e membro da Comissão Autenticadora de obras de J. B. Debret (2006). Publicou livros e artigos sobre Arte&Design nos veículos *Výtvarný Život*, *PRAVDA*, *Vlastivedný Časopis*, *Ročenka Slovenskej Národnej Galérie*, *CODART Courant* e *MUSAS*.

Obra *Haliaeetus Leucocephalus Female Africanus* ou *Caminho Reverso com versos de ardor*, 2017. Detalhe. Exposição individual “Ser tão doce na dureza”. Aparelha Luzia (SP), 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

POÉTICA DA AULA COMO EXERCÍCIO DE ORALITURA¹ E CRÍTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA NEGRA

JANAÍNA BARROS SILVA VIANA - ABCA/MG
WAGNER LEITE VIANA - ABCA/MG

RESUMO: Neste artigo nos propomos a refletir sobre o processo da escrita relativa à aula enquanto espaço de indagações, experiências, fazeres, relações, repertórios, sobre a experiência com a produção de arte de autoria negra brasileira contemporânea. Nos indagamos sobre a palavra como artesanato do pensamento na urgência em encontrar a forma de uma escrita que possa anunciar eticamente e esteticamente os eventos do tempo e do espaço da poética da aula. Escolhemos o gênero carta como forma de oralitura que retoma no exercício o clima de diálogos que se estabelecem em sala de aula, gênero de escrita que é próximo da oralidade como espaço de construção do pensamento crítico, em que a carta continua e dá corpo ao pensamento em construção contínua entre a poética da aula e a poética do pensamento escrito.

PALAVRAS-CHAVE: poética da aula; poética da oralidade; crítica de arte; arte contemporânea de autoria negra; arquivo digital.

ABSTRACT: In this article we propose to reflect on the writing process related to the classroom as a space for inquiries, experiences, activities, relationships, repertoires, and on the experience with the production of contemporary Brazilian black art. We inquire about the word as a craft of thought in the urgency to find the form of writing that can ethically and aesthetically announce the events of the time and space of the poetics of the classroom. We chose the genre of letter as a form of oralitura that recaptures in the exercise the climate of dialogues that are established in the classroom. This genre of writing is close to orality as a space for the construction of critical thought, where the letter continues and gives body to the thought in continuous construction between the poetics of the classroom and the poetics of written thought.

KEYWORDS: poetics of the classroom; poetics of orality; art criticism; contemporary art by black authors; digital archive.

O LUGAR DA POÉTICA DA AULA COMO EXERCÍCIO DE ESCRITA CRÍTICA NA ARTE CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA NEGRA

A disciplina de graduação Artes Visuais, Culturas Africanas, Afro-Brasileiras e Indígenas é oferecida pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais desde o ano de 2022. Ela acontece na modalidade obrigatória para o curso de licenciatura em Artes Visuais e optativa para demais estudantes de bacharelado, bem como é ofertada como formação livre para qualquer estudante que esteja matriculado em qualquer outra graduação da UFMG.

Em determinado momento do curso, apresenta-se aos estudantes uma pesquisa a ser feita no arquivo digital Epistemologias Comunitárias, a partir do seguinte roteiro compartilhado e proposição de escrita crítica pelo artista visual, curador educativo, crítico de arte e professor Wagner Leite Viana²:



Laboratório de curadoria a partir de registros fotográficos do arquivo digital Epistemologias Comunitárias, 2025. Disciplina Artes Visuais, Culturas Africanas, Afro-Brasileiras e Indígenas. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG. Registro fotográfico: Janaina Barros Silva Viana

O arquivo digital compreende uma série de entrevistas em vídeo com artistas de diferentes gerações, formações artísticas e atuações profissionais diversas. São artistas que residem, residiram ou circularam pela cena artística belo-horizontina. Nesse contexto, o conceito de retrato torna-se importante para refletir acerca de um território performativo onde em cada página apresenta-se uma autoria destacando o seu percurso de formação artística, quais questões que instigam a sua pesquisa artística, as referências poéticas que sistematizam e formalizam a sua poética. Na página de cada artista há a transcrição parcial da entrevista como uma espécie de preâmbulo para os seguintes Territórios Performativos:

a) O lugar da poética (Os registros realizados durante a entrevista de espaços de produção, obras, performances, ou mesmo imagens cedidas pelos artistas).

b) O lugar da autoria (os registros audiovisuais das entrevistas encontram-se numa versão síntese (Retrato 1) e expandida (Retrato 2) a despeito do debate sobre epistemologias em arte contemporânea).

c) Outros Territórios (direcionamento para sites pessoais, canais de vídeo, sites de galeria onde o artista é representado, sites acadêmicos com produção de teses, dissertações, artigos).

O arquivo digital Epistemologias Comunitárias evidencia diversas performatividades do saber, implicando a produção de epistemologias em processos repertoriados e arquivais presentes na arte contemporânea. Metodologicamente, estes mapeamentos ocorreram a partir de diferentes formas de registros documentais. Assim como o contexto de produção onde os processos de aprendizagens e suas redes de interação se cruzam

na educação de artistas, as referências visuais e conceituais, o ato experimental em si e os percursos epistemológicos que o antecedem e o formalizam.



O conceito da identidade visual do arquivo digital Epistemologias Comunitárias

A identidade visual do arquivo foi elaborada pelo professor artista-pesquisador Wagner Leite Viana, que atua no projeto como pesquisador assistente. Sua concepção perpassou pela

construção de roteiros visuais na busca por uma textura de captura das imagens em vídeo e fotografias de ateliês e espaços expositivos. Partindo de ideias como curadoria educativa, estes registros trazem os espaços de produção dos artistas, as oficinas, ateliês... como espaços que contam a forma e o conteúdo da experiência de habitar linguagens e explorações da vida. Lugares onde se pode familiarizar-se com as imagens e mantê-las vivas. A produção dos registros procurou gerar as imagens que possam confessar os itinerários cognitivos por meio de instrumentos, técnicas e materiais revelando condutas entre arquivos e repertórios. Em meio a esta constelação de relações, na superfície e submersas, encontrar as imagens de cada artista, sobretudo que a principal imagem é aquela em que sobrevivem os espaços das oficina-ateliês como processos de aprendizagem de metodologias e epistemologias das artes

nas conexões entre produção e circulação artística. O exercício de produção para as imagens do arquivo estruturou e configurou a representação gráfica desenvolvida para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias. Inspirada no cosmograma Bakongo, teve como ponto de partida a experimentação com uma figura gráfica gerada pelas letras EC. Por meio do espelhamento horizontal e vertical mostra a divisão da figura em quatro partes, numa analogia com as quatro direções do mundo como visto a partir de uma encruzilhada. O acento visual dado na construção sólida no canto superior direito, em relação às outras vazadas, destaca na composição uma sugestão de movimento marcado por quatro momentos como na divisão do dia e da noite e da movimentação do sol e as horas emblemáticas para as culturas afrodiaspóricas: as seis horas da manhã, as doze horas do dia,

as seis horas da tarde e às doze horas da noite. A figura como um todo é uma tradução visual do tempo e do espaço compreendendo conceitualmente a movimentação e espacialidade presente na noção de performatividades de aprendizagens e redes colaborativas que convergem nos processos de criação. Numa dimensão temporal, o processo de criação passa por etapas como o nascer do dia, o alcance de maturidade e o findar da luz, deixando no mundo visível as marcas de suas movimentações no espaço da encruzilhada. De forma que este giro é espaço constituinte de uma arquitetura do pensamento intuitivo como um campo de escolhas, opções, aberturas e fechamentos. Como processo cíclico submerge no invisível da escuridão plena e do espaço incógnito abaixo da linha do horizonte, a linha de kalunga divisora do espaço visível e invisível, análoga à travessia do mar e da vida, mergulha para desfazer-se e

refazer-se recolhendo novas marcas, novas impressões, preparando um novo nascimento.

Após a apresentação do arquivo, propõe-se à turma o acesso ao arquivo digital e a escrita de uma carta considerando as seguintes questões³:

Como o artista se apresenta por meio de sua entrevista? Tanto nos termos quais se define, quando compreende a própria definição de ser artista?

Como o artista considera os processos de aprendizagens que se cruzam na sua educação e formação artística?

Quais questões o instigam a produzir a sua pesquisa poética?

Quais referências poéticas dinamizam o seu processo de trabalho? Tanto a poética de outros artistas, artesãos, produtores de imagens. Também expandindo a noção de poética para sua presença em diferentes saberes em diálogos com as ciências, a história, sociologia, antropologia, educação e saberes de culturas tradicionais.

A escolha pela escrita de uma carta é uma forma de recuperar na escrita o sentimento de intimidade entre estudantes e artistas pesquisados, retomar no exercício o clima de diálogos que se estabelecem em sala de aula, tendo por mediação a obra desses e de outros artistas. Escrever uma carta, aqui, é uma forma de oralitura, pois o gênero de escrita da carta é próximo da oralidade, ao irmos narrando e contando algo, vamos rememorando a proximidade com um interlocutor – sendo escrita neste tempo e espaço onde o acontecimento é a relação entre pessoas próximas que estão geograficamente distantes, vai-se superando a ausência conforme a narração se refere a um universo íntimo e comum.

O ato de escrever traduz uma forma de síntese afetiva sobre muitas temporalidades e modos de contar histórias narradas sobre uma folha de papel. No tempo de nossos avós e pais, líamos as cartas que eram enviadas por parentes e amigos e era uma leitura partilhada por toda a família. Bem como a escrita da resposta também costumava ser feita com a

participação de todos, e aquele que redigia a carta era quem transcrevia e traduzia os sentimentos e ideias que a família queria comunicar. Geralmente, o cabeçalho indicava o lugar e a data da escrita do remetente, o autor da carta. A partir daí, ele iniciava o parágrafo introdutório com palavras de afeto à pessoa destinatária, com formas de tratamento como cara(o), prezada(o), estimada(o), querida(o) de acordo com o nível de intimidade entre as pessoas comunicantes. E, ainda, costumava-se continuar com votos de bem-querer, manifestando o desejo de encontrar aquela pessoa e a todos que a rodeiam com saúde. Assim como receber, tão logo, boas notícias neste compasso de espera. Sobretudo, a expectativa da escrita era a possibilidade do reencontro num breve tempo e mitigar um pouco a saudade daquele ente querido.

Entre os anos 1980 e 1990 era algo comum, quando outros familiares moravam em outros estados ou cidades mais distantes e não possuíam telefone fixo em casa, utilizar como contato recorrente o envio de cartas pelo correio, ou cartas ao portador, quando

um parente ou conhecido levava e trazia um conjunto de cartas entregue em mãos. Este costume continuou mesmo com o uso de telefones públicos que utilizavam fichas e depois cartão, ou, ainda, posteriormente, no início dos aparelhos celulares móveis.

Escrever uma carta e deslocar-se para a postagem no correio era o vínculo afetivo constante com quem não estava tão próximo, muito comum entre famílias negro-indígenas e quilombolas, como as nossas, na experiência de migração entre estados como Pernambuco, Alagoas, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Simetricamente, considerando a experiência da diáspora africana no Brasil e a escrita de cartas em contexto nigeriano, onde se segue uma lógica humanista yoruba-africana, diferentemente de alguns outros modos de encerrar a escrita de uma carta com frases como “sem mais para o momento”, “nada mais a acrescentar para o momento” e outras formas que encerram a comunicação. Para povos africanos no Brasil e na diáspora, a escrita de uma carta desvela uma intimidade que traz em suas últimas

linhas o desejo para que muitos outros assuntos ainda sejam ditos. Neste sentido, o tempo e o espaço determinam para aquela escrita o ensejo da infinitude do diálogo e perpetuação do lugar do encontro. O termo em língua yorubá, convencionalmente, utilizado na despedida é ọ̀rọ̀dọ̀ *mikòlòpínsí*ò, que indica uma continuidade na seguinte tradução: *não é possível esgotar completamente nossa conversa*. Compreende-se aqui o lugar da partilha e do desejo sincero da continuidade do encontro.

Sobre o encontro e a possibilidade dos diálogos, a professora e escritora estadunidense bel hooks, no livro *Ensinando o pensamento crítico* (2020), compreende que o processo de construção de comunidade dá-se pelo ato de contar histórias e estabelecer uma forma empática e horizontal de relação numa sala de aula, sendo a oralidade um espaço de construção do pensamento crítico, onde propomos a escritura de cartas como uma forma de oralitura que continua e dá corpo ao pensamento em construção contínua entre a poética da aula e a poética do pensamento escrito. O gesto de

escrita, como lugar de partilha, se aproxima do gesto criativo do fazer artístico e a poética da sala de aula. Neste sentido, *o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que elegem mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva*⁴. Então, pode-se entender o campo da arte como um processo coletivo de diferentes camadas de escritas que se constituem num campo vasto e repertoriado de imagens, são lugares de encontro e aprendizagens que ativam memórias pessoais e coletivas. Uma outra questão que se apresenta é como constituir uma escrita com caráter de crítica de arte que se desvele como um diálogo horizontal, assim como a fórmula final das cartas da escrita yorubana que fala da impossibilidade de esgotar a conversa ou do desejo de continuá-la. Uma escrita poético-reflexiva como tradução análoga da compreensão sobre a produção de pensamento e saber sobre a poética da aula, desvelando a complexidade dos olhares que se intercomunicam entre professor, estudante, a obra de um artista e o crítico de arte nos

processos de escrita sobre arte e sobre o encontro da aula.

Voltamos novamente à imagem da carta onde, no gesto de escrita, também revela fricções e leituras na forma como nas narrativas pessoais há um atravessamento de narrativas históricas mais amplas, coletivas, um cruzamento entre micros e macronarrativas. No texto intitulado *A Barca*, presente no livro *Poética da Relação* (2011), do poeta, teatrólogo, romancista e filósofo martinicano Édouard Glissant, a Poética da Relação nasce dentro das dinâmicas do abismo vivenciadas na experiência colonial: o primeiro abismo está na vivência do “terror inaugural, quando mergulhas no ventre da barca”. O segundo encontra-se no próprio “abismo do mar”. Por fim, o terceiro abismo projeta-se em “tudo o que foi abandonado, e que, para muitas gerações, só será encontrado nas savanas azuis da memória ou do imaginário”. Simetricamente, a arte também opera em seu gesto numa série de performatividades de saberes constituídas como tecnologia social e de convivência, onde a “relação não é feita de estranheza, mas de

conhecimento partilhado”. (GLISSANT, 2011, p. 2) Ainda, para bel hooks, as histórias representam “mais verdade” que fatos, porque histórias são multidimensionais. A noção de Verdade direciona-nos para a complexidade de tessituras de leituras.

Verdades como justiça e integridade são muito complexas para serem expressas em leis, estatísticas ou fatos. Fatos precisam ser con-textualizados com “quando”, “quem” e “onde”, para se tornarem Verdades. Uma história incorpora “quando” e “quem” - longos minutos ou gerações, e a narração de um evento ou uma série de eventos com personagens, ação e consequências. Ela acontece em um lugar ou em lugares que nos dão um “onde” (HOOKS, 2020, p. 90).

Após esta apresentação, gostaríamos de mostrar uma carta redigida como resposta para cada turma, dinâmica esta que ocorre desde o ano de 2023. As cartas foram encaminhadas pelos estudantes ao

professor e foram respondidas por meio de uma carta-resposta como exercício colaborativo de escrita crítica. As cartas, posteriormente, poderiam ser compartilhadas aos artistas de acordo com o ensejo de cada estudante. Sobretudo, a carta-resposta tem como proposição dentro da dinâmica da poética da aula ser uma avaliação do curso partindo de processos metodológicos e epistemológicos tecida no lugar da poética dos encontros. A seguir, apresentamos uma carta-resposta que reflete sobre a experiência da performatividade da oralidade traduzida na produção de uma escrita crítica sobre escritas contra-hegemônicas das histórias da arte contemporânea.

CARTA-RESPOSTA

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 2025.

Oi, gente! Eu estou ainda aqui reverberando as imagens que vocês trouxeram nas cartas. Quantas riquezas! Quanta alegria ouvir esta conversa com os artistas.

Poderia dizer muitas coisas e até mesmo escrever uma carta para cada um de vocês.

Espero que a gente possa se reencontrar e quem sabe bater um bom papo sobre tantas singularidades trazidas nas escritas. Por ora, vou me reservar em comentar alguns detalhes e aproveitar para tecer um pouco mais o pensamento sobre a ideia da poética da aula. Não quero reduzir com minhas escolhas e recortes feitos o que significou para vocês conhecerem um pouco mais sobre estes artistas, nem mesmo limitar que tal artista seja isto ou aquilo. E, até mesmo, cometer um ato de arrogância e desprezo pela arte, como campo de complexidade, ao confinar “tal artista” a partir de “tal obra” numa leitura minha e particular de forma universalizada num cabresto ou numa viseira colonial.

Fiquei pensando *M. A.* na ideia de acúmulo de informações numa mesma imagem que você encontrou na obra do artista **Eustáquio Neves**, gosto de pensar isto, também, como camadas de memórias que são geradas

no próprio suporte de gravação e revelação da imagem fotográfica.⁵ É como a *E.* trouxe também a despeito deste procedimento que é o resultado do cruzamento experimental na fotografia com processos

históricos: a manipulação química gera sobreposições que narram sua história como processo e figuram narrativas histórico-sociais.

Para mim, a poética da aula é assim também *M. A.*, compartilha



Detalhe do ateliê do artista Eustáquio Neves em Diamantina (MG), 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

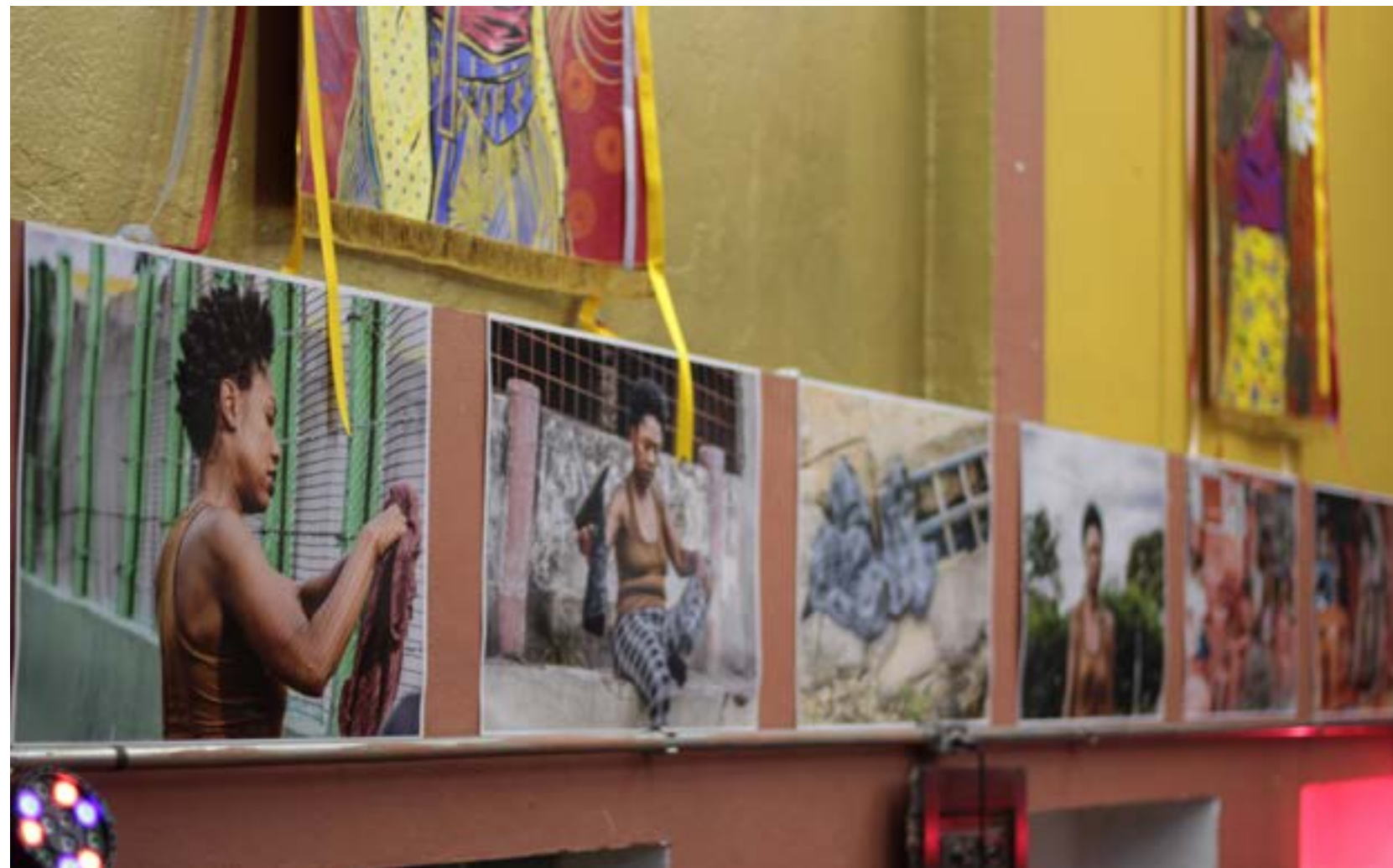
com o fazer cinematográfico ao “acumular vários frames no limite de um quadro”. Em outro momento, é como também *N.* disse de Eustáquio:

- *Olhar de pertinho o passado como num monóculo.*

Talvez este sentimento seja reforçado pelas imagens do ateliê/oficina do artista, uma noção de

intimidade com o fazer que advém da busca deste tipo de registro.

Eu me aproximo muito deste pensamento que *S.* compartilhou sobre o pensamento de **Renata Felinto**,



Obra *Haliaeetus Leucocephalus Female Africanus* ou *Caminho Reverso com versos de ardor*, 2017. Detalhe. Exposição individual “Ser tão doce na dureza”. Aparelha Luzia (SP), 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

que, além de artista, é professora com atuação no campo de curadoria e crítica, que traz o fazer artístico como deslocamento e expressão ao recuperar e reinterpretar narrativas históricas.⁶ Ou seja, o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que elege. Mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva.

Olhando para a obra da artista **Sonia Gomes**, também encontramos, *L.*, esta visada processual na construção de suas obras, pela leitura do material, do fazer manual, uma poética do afetivo que faz ver os tecidos e gestos impregnados de histórias.⁷

Esta performatividade do fazer desloca a leitura da produção artística para a leitura do corpo. Neste sentido, *T.* refere-se ao que você comenta sobre o trabalho da artista **Priscila Rezende**, para mim, se relaciona de modo amplo com o fazer artístico em geral⁸:

- *Arte do corpo, para além do quadro, para além da fala e da escrita...*

É, *A.*, muitas vezes este corpo “regurgita”, como você comenta na obra *Muchasgracias, pero no mucho* (2022), da artista **Priscila Rezende**. São gestos de intensidade, uma abordagem visceral: comer bananas, compor um simulacro da bandeira

espanhola com as cascas e depois vomitar sobre a imagem! Talvez, aqui, a acidez não comporte mais e mais camadas, como acolhe e registra o suporte eleito por **Eustáquio Neves**, o corpo como suporte e tema. Assim, “o corpo



Retrato da artista Priscila Rezende, 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana



Retrato do bailarino, coreógrafo e investigador de culturas Rui Moreira, 2019. Registro fotográfico: Janaina Barros Silva Viana

regro” na performance da artista expõe seu limite!

Se nos atermos ao sentido de contemporâneo, como conectado ao seu tempo, ao pensarmos sobre a história das artes, sempre perceberemos este gesto de limite, este esforço incômodo para ser alguém de seu próprio tempo. E, não é *B.*, como expõe o artista **Rui Moreira**, que este esforço se dá nestes processos coletivos que constituem o artista contemporâneo?⁹. Muitas vezes, o limite que o artista anuncia se trata também na denúncia

A artista Sonia Gomes em seu ateliê em Belo Horizonte, 2016. Registro fotográfico: Janaina Barros Silva Viana





Retrato do artista multimídia e professor na Escola de Belas Artes da UFMG Gil Amâncio, em seu ateliê em Belo Horizonte, 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

que quebra a passividade, traz discordância e caos. E, então, é do gesto criador que nasce o conflito.

O artista **Gil Amâncio, J.**, que nos fala de um processo de formação pela convivência, tecnologia social constitutiva dos terreiros, congados, quilombos e até mesmo da cultura da infância. Entretanto, as tecnologias

Retrato da artista e poeta Maré de Matos, 2019. Registro fotográfico: Janaina Barros Silva Viana



de opressão capitalista colonial forçam a necessidade de contranarrativas e contracolônialidades¹⁰. Como gesto de recuperar a memória, trago aqui a fala de **I.**, que em outro tempo falou de **Sonia Gomes**:

– *Quando podemos trazer para nós um acalanto dentro deste furacão que não descansa?*

Como Emanuela diz a respeito da artista **Maré de Matos**¹¹:

– *Ondas de maré, tormento e ternura!*

Talvez encontremos refúgio nesta imagem que você, **V.**, traz do trabalho

do artista **Desali**: “a galeria de arte Dandara” como a ideia de um pequeno ateliê com arte por todos os lados, como quarto de um adolescente. Uma noção que cruza educação e poética¹². Ao que o povo diz sobre este artista:

– O povo acessar a própria arte.

Nesta concepção que posiciona o ateliê/oficina do artista como uma frequência das coisas do dia a dia, como em **Paulo Nazareth**, nas imagens que registram o seu espaço de trabalho, local que coleciona e inventaria as coisas do cotidiano¹³.

Assim como **M. P.**, este artista que se constrói no próprio ato de fazer e percorrer caminhos e assim coleta, coleciona e recompõe, desloca e reinterpreta narrativas. O cotidiano e a arte, de um lado, a pessoa “gente comum” e, de outro, o artista. Gosto desta duplicidade, não para confundir o artista com a obra, mas porque, na poética da aula, arte e vida estão imbricadas e inseparáveis; produzir arte é sempre uma posição em relação à história, política, sociedade e poder material e imaterial. A obra fala de seu



Detalhe do ateliê do artista Desali em Belo Horizonte, 2019. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

O artista
Paulo
Nazareth em
seu ateliê
localizado
no bairro
Palmital,
município
de Santa
Luzia, Minas
Gerais, 2019.
Registro
fotográfico:
Wagner Leite
Viana.



tempo, então acredito que é sempre possível encontrar algo na obra do artista que é comum a todos nós.

Um grande abraço

Wagner Leite Viana

POST SCRIPTUM

Finalizamos estas reflexões, trazendo aqui esta expressão latina, geralmente abreviada por P.S. que significa: escrito depois; utilizada no final de cartas para acrescentar informações adicionais que surgiram após o texto finalizado e escrito, muitas vezes como algo que se lembrou depois, ou alguma recomendação ou reforço adicional que não coube no corpo do texto principal.

Reforçamos na imagem da carta este gesto de escrita que se apresenta como uma poética da oralidade e da intimidade do cotidiano aproximada da poética da aula mobilizadora de imagens e lugares de encontro que ocorreram na aula e lembrados ao convite desta forma de comunicação.

Esta poética da oralidade que atravessa e compõe a poética da aula figura como um tipo de performatividade que conjuga repertórios diversos entre professores e estudantes reunidos no desejo de aprender, formando ali uma comunidade de aprendizagem, a aula como encontro e partilha, onde se elaboram instâncias de comunicação a partir das imagens geradas nos encontros. Soma-se, ainda, o diálogo com o mundo que a aula visita, neste caso, produções de arte e artistas. Logo, sendo a escrita de cartas um tipo de exercício da escrita crítica sobre arte, impulsionadas pelos questionamentos poéticos e didáticos que levam a pensar uma escrita mais próxima em relação a um artista. Assim como, elaboramos uma carta para um ente querido no desejo de estabelecer um diálogo de forma horizontal e contínua, com aquele e ou aquilo que se quer conhecer, de maneira que a carta elabora a imagem de um encontro e possíveis reencontros. Nas elaborações que compartilhamos.

Como a escrita sobre a produção artística poderia estabelecer um diálogo mais próximo? Tal como marcamos um café com alguém e a conversa fluir despreocupadamente, na mesma medida que apresenta a complexidade sobre os olhares e corpos que se intercomunicam? Como a fotografia pode descrever a captura de um momento onde fotógrafo e fotografado ficam ligados? A carta alarga este momento porque descreve ou sinaliza as relações entre pessoas marcadas por um dado instante.

Por último, em alguma aula elaboramos o seguinte pensamento: “o ofício do artista opera com ferramentas próprias das técnicas que elege, mas, sobretudo, a produção artística é ferramenta de reflexão coletiva”.

Para nós tem sido fundante esta compreensão da arte como processo coletivo, principalmente pelos temas que tratamos ligados, sobretudo, ao processo colonial e às respostas poéticas advindas a um histórico de violência,

anunciando a perpetuação de vidas e comunidades acionadas em suas tecnologias sociais e de produção de convivência. Apostamos que obras de arte são a busca constante do reconhecimento de uma beleza possível, alcançada apenas no encontro de algo que intencionalmente ou não possa estar lá na obra, esperando que alguém possa encontrar algo como lançar “cartas ao mar”¹⁴.

NOTAS

1 O conceito de oralitura está no texto de Leda Martins *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (2003). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 31 ago. 2025.

2 O roteiro apresenta-se nesta escrita de forma parcial.

3 O arquivo digital Epistemologias Comunitárias pode ser acessado pelo seguinte endereço: <https://eba.ufmg.br/epistemologiascomunitarias/>. Para uma melhor compreensão da totalidade do projeto, veja o vídeo síntese: <https://youtu.be/Pjgq2mSIQN4>.

4 Trecho retirado de uma carta-resposta encaminhada à turma da disciplina de graduação Artes Visuais, Culturas Africanas, Afro-Brasileiras e Indígenas oferecida pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG.

5 “Eu nasci em Juatuba, interior de Minas Gerais, em 1955. Dez de fevereiro. Eu sou o filho mais velho de uma família de cinco irmãos... (Tive) uma criação matriarcal. Eu sempre

lidei com todas as questões que eu costumava abordar de forma bastante orgânica. (...) A fotografia veio de uma forma bem libertadora, porque eu senti que eu tinha uma liberdade muito grande de me mover ali dentro das imagens. Uma coisa que me interessa muito são esses trânsitos entre mídias.” (Transcrição parcial da entrevista realizada com o fotógrafo Eustáquio Neves pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê do artista, em Diamantina/MG para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019.)

6 “Eu sou Renata Aparecida Felinto dos Santos. E assumi como nome artístico Renata Felinto. Sou natural de São Paulo. Capital. Hoje eu moro no Ceará, na cidade do Crato, que é próximo a Juazeiro do Norte. Moro lá com os meus dois filhos: a Benedita e o Francisco. Sou professora na Universidade Regional do Cariri na área de Teoria da Arte. Porque, apesar de eu ser formada a partir de cânones que são acadêmicos, eu não queria dar continuidade a essa tradição excludente. Queria fazer

uma pintura que partisse do que eu quero fazer. [...] Eu fui explorando mais materiais a partir desse rompimento com a tradição. [...] Eu tenho um interesse pela academia que é muito grande em relação a pensar essas transformações sociais a partir da educação, da produção de texto, de pensar uma oficina e de pensar um artigo.” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com a artista visual, pesquisadora e professora Renata Felinto, em São Paulo, para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019.)

7 “Eu acho que eu sempre produzi... Eu morava no interior. Eu fiz Direito no interior... Mas, esse negócio de ser artista... Eu nunca pensei! Principalmente, porque eu não sabia desenhar da maneira clássica que se desenha. E, naquela época, ir para uma escola de arte era impossível. [...] Então, eu falo com você que eu sempre fiz... Eu colocava tudo em mim... Eu nunca gostei de roupa em vitrine. Eu gostava sempre de garimpar. Nunca gostei da coisa assim muito pronta!

Então, eu gostava de garimpar e costurar. E eu desconstruía minhas roupas, era na mão mesmo! Então é um processo intuitivo, mas muito pensado também. [...] Então, eu sempre falo: – Eu tenho que escutar o material...” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê da artista Sonia Gomes, em São Paulo, para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019).

8 “Eu nasci em 85, aqui, em Belo Horizonte mesmo. Falar de formação acadêmica... Sou formada em Artes Plásticas pela Escola Guignard. Me formei em 2011. Comecei em 2008. Quando fui fazer performance, eu já estava pensando, assim, em questionamentos e incômodos. [...] Diante desse espaço de convivência que a gente tem de relação com o outro. Os lugares que a gente vive e como uma simples escolha de como me apresentar para as pessoas era uma coisa tão impactante! [...] Porque, na verdade, uma coisa foi alimentando a outra: as minhas várias descobertas em relação à negritude e o que isso significava. O que significa ser negra e ser mulher.”

(Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com a artista Priscila Rezende no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte, para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019).

9 “Meu nome é Rui Moreira dos Santos. Nasci em 1963 [...] A minha formação artística acontece desde os meus quinze anos de idade, quando fui procurar aprender a dançar para poder acompanhar os primos que dançavam muito bem em casa. Enfim, eu não sabia que eu estava buscando uma formação artística... Essa relação com as artes acabou me levando para um universo profissional relacionado à cultura. E, em especial, à cultura das artes. Aí, dentro da cultura das artes, a relação da dança se estabeleceu de maneira muito forte. E ao se estabelecer de maneira muito forte essa relação com a dança, eu pude observar as questões de origem da minha casa, a religiosidade afro-brasileira.” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana via Skype com o bailarino, coreógrafo

e investigador de culturas Rui Moreira para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019).

10 “Meu nome é Gil Amâncio. Eu sou músico, mas a minha trajetória como artista... Eu entro na cena artística de Belo Horizonte como ator. Então, passo pelo teatro. Depois, eu entro um pouco pela dança e a música. Eu sou de Belo Horizonte. Nasci em 1954 em Santa Teresa. [...]”. (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana na casa/ateliê do artista multimídia e professor da Escola de Belas Artes da UFMG, Doutor Notório Saber em Educação também pela mesma instituição, Gil Amâncio, em Belo Horizonte (MG), para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019.)

11 “Eu me chamo Mariana de Matos. Eu venho de Governador Valadares, uma cidade ao leste de Minas Gerais. É uma cidade do interior de Minas... Na época que eu residia lá não tinha universidade de Artes Visuais. Então, meu percurso se deu de forma natural mesmo. Eu fui para Belo Horizonte

para me formar. Estudei quatro anos na Escola Guignard. Então, era uma escola que tinha uma perspectiva bem eurocêntrica de arte. Até um pouco elitista também, como a gente compreende que é a educação formal em arte. E, aí, durante esse processo todo, entendendo essa perspectiva estritamente eurocêntrica, eu fui despertando o desejo, a inquietação, e fui me sentindo instigada para compreender... Eu me entendo mais como artista pesquisadora. [...] Entender como se constroem esses discursos que assentam e legitimam essas coisas que a gente está falando. Essas ausências. Esses recortes. Esses processos de dominação.” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana via Skype com a poeta Maré de Matos para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019.)

12 “Meu nome de identidade é Warley de Assis Rodrigues. Mas meu nome artístico é Desali. Vem de desalinho. Desalinhado... Eu tinha necessidade da intervenção urbana, começou no pixo, no graffite... Aí a galera me chamava de Desali. E eu fazia o “desali” na rua.

Também vem do quadrinho. Eu tenho história no quadrinho. Eu coloquei esse pseudônimo para comercializar zine, publicações independentes na época. Eu sou formado na Guignard (Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais). Eu tenho um trabalho totalmente voltado para a memória de um recorte da periferia e da minha vida por ter morado no bairro Nacional por muito tempo [...].” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no ateliê do artista Desali, em Belo Horizonte, para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias, em 2019.)

13 “Sou o Paulo. Me chamo Paulo Nazareth. Esse Nazareth é pela mãe da minha mãe. Nazareth Cassiano de Jesus. Então, Nazareth é um nome e não um sobrenome. Nazareth Cassiano de Jesus. Nascida lá no Vale do Rio Doce, de origem Borum. Eu carrego esse nome porque ela foi enviada para o Manicômio de Barbacena no final de 1944 para 45. Logo que a minha mãe tinha nascido. Entre os 4 e 8 meses de idade da minha mãe. E minha mãe nunca viu ela depois disso. [...] Ser

Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar esse ancestral. Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção. Esse Egum que anda comigo e que me protege. Eu de batismo sou Paulo Sérgio da Silva e continuo sendo Paulo Sérgio da Silva. Isso é importante também!” (Transcrição parcial da entrevista realizada pela artista e pesquisadora Janaina Barros Silva Viana com o artista visual na exposição “Faca Cega” no Museu de Arte da Pampulha para o arquivo digital Epistemologias Comunitárias em 2019.)

14 Em referência à obra do artista Eustáquio Neves.

REFERÊNCIAS

BENISTE, José. *Dicionário Yorubá-Português*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2011.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Editora Cortez, 1982.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro. Sextante Editora, 2011.

HOOKS, bell. *Ensinando pensamento crítico, sabedoria prática*. São Paulo: Elefante, 2020.

MARTINS, L. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 31 ago. 2025.

NOGUERA, Renato. *A ética da serenidade: o caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amenemope*. Ensaios Filosóficos, v. 08, 2013.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

JANAINA BARROS SILVA VIANA

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

WAGNER LEITE VIANA

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



Candido Portinari, *Preparativos para São João*, estudo para Noite de São João, 1939, guache sobre papel, 32.5x35cm. Fonte: Projeto Portinari

AS OBRAS BRASILEIRAS EXPOSTAS, EM 1939, NA FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK

DANIELLE MISURA NASTARI
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O artigo apresenta uma análise do texto crítico de Robert C. Smith a respeito das pinturas brasileiras expostas na Feira Mundial de Nova York em 1939: as obras enviadas à “*Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*”, no Riverside Museum, e os três painéis elaborados por Portinari para o pavilhão do Brasil. Publicado no Boletim da União Pan-Americana, em setembro de 1939, o ensaio de Smith está conectado aos esforços da Política da Boa Vizinhança.

PALAVRAS-CHAVE: Robert Smith; crítica de arte; pintura moderna brasileira; Feira Mundial de Nova York; Candido Portinari; Política da Boa Vizinhança.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of Robert C. Smith’s essay on the Brazilian paintings displayed at the New York World’s Fair in 1939: the ones sent to the “*Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*”, at the Riverside Museum, and Portinari’s three panels created for the pavilion of Brazil. Smith’s essay was published in the Pan-American Union Bulletin in September 1939, connected to Good Neighbor Policy efforts.

KEYWORDS: Robert Smith; art criticism; Brazilian modern painting; New York World’s Fair; Candido Portinari; Good Neighbor Policy.

Em 1939, o Brasil teve participação destacada na Feira Mundial de Nova York, evento superlativo organizado para movimentar a economia estadunidense, ainda em recessão por conta da quebra da Bolsa em 1929. Com o lema “Construindo o mundo do amanhã com as ferramentas de hoje”, a feira exibiu delineamentos futuristas originais que apontavam para um porvir otimista, oriundo de desenvolvimentos tecnológicos de ponta. Adicionalmente, tinha forte conexão com a Política da Boa Vizinhança, inaugurada em 1933. Nesse sentido, destacamos a mostra “*Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art*”, realizada no Riverside Museum como uma extensão da feira e patrocinada pelo governo federal americano com o claro objetivo de fomentar relações culturais entre os Estados Unidos e países da América Latina. Nesta mostra o Brasil foi representado por um grupo de obras de viés academicista, majoritariamente do Rio de Janeiro, cuja seleção foi capitaneada pelo conservador diretor do Museu Nacional de Belas-Artes Oswaldo Teixeira (1905-1974).

O pavilhão brasileiro, avaliado como o segundo melhor da feira, foi projetado por Lucio Costa (1902-1998) e Oscar Niemeyer (1907-2012) de acordo com os princípios da arquitetura moderna de Le Corbusier (1887-1965), conjugados a variados elementos orgânicos, o que resultou em um aclamado modernismo tropical. Houve critério estrito na seleção de todos os itens apresentados pelo Brasil em Nova York, como o partido arquitetônico do pavilhão, os itens dos mostruários e a expografia. O mesmo se deu com as obras de arte. Havia apenas duas esculturas, um busto realista em bronze de Getúlio Vargas feito por H. Leão Veloso (1899-1966) e um nu feminino moderno de Celso Antônio (1896-1984), mais três painéis de Cândido Portinari, encomendados para o pavilhão pelo governo brasileiro. *Noite de São João* (Fig. 1), *Jangadas do Nordeste* (Fig. 2) e *Cena gaúcha* (Fig. 3), têmperas de temática regional, monumentais e vigorosas, que suscitaram reações entusiasmadas de público e crítica. Não por acaso, foram exibidas no

Salão da Boa Vizinhança, sala de honra do pavilhão (Fig. 4).

Em setembro de 1939, Robert C. Smith¹ (1912-1975) publicou um texto crítico a respeito das obras brasileiras expostas na Feira Mundial de Nova York, na edição em inglês do Boletim da União Pan-Americana². O periódico, parte da organização voltada à cooperação entre os países das Américas, evidencia a conexão do ensaio com a Política da Boa Vizinhança. Smith trata tanto das telas mostradas na “*Latin American Exhibition of Fine and Applied Art*” como dos painéis de Portinari expostos no pavilhão do Brasil.

O crítico abre seu ensaio informando que a Feira Mundial trouxe a Nova York a mais ampla amostragem de arte contemporânea latino-americana já vista nos Estados Unidos até então, com farta contribuição brasileira, observando que os trabalhos variavam “de uma produção acadêmica conservadora aos mais robustos exemplos de arte moderna regional” (SMITH, 1939, p. 500). Na sequência, trata das



Figura 1.

Cândido Portinari, *Noite de São João*, 1939, têmpera sobre tela, 315x345cm. Fonte: Projeto Portinari



Figura 2.

Candido Portinari,
Jangadas do Nordeste, 1939,
têmpera sobre
tela, 310x347cm.
Fonte: Projeto
Portinari



Figura 3.

Candido Portinari,
Cena gaucha, 1939,
têmpera sobre
tela, 315x345cm.
Fonte: Projeto
Portinari



Figura 4.
Os três painéis
de Portinari
no Salão da
Boa Vizinhaça
do pavilhão do
Brasil, 1939.
Fonte: Projeto
Portinari

pinturas enviadas ao Riverside Museum, “cujos trabalhos refletem uma perspectiva mais conservadora do que a dos pintores modernos de São Paulo ou Pernambuco” (SMITH, 1939, p. 500). Para ele,

[...] sua tradição é ainda a do início da década de 1920, fundada no impressionismo e refletindo influências parisienses de fontes variadas em retratos, naturezas-mortas e cenas de gênero. Apesar dos temas dessas pinturas serem amplamente brasileiros, a qualidade internacional de seu estilo é tão forte que, muitas vezes, é difícil distinguir um trabalho particular de uma produção semelhante do Chile, Argentina e Uruguai. (SMITH, 1939, p. 500).

Subsequentemente, Smith analisa as três obras que considera notáveis na exposição, tecendo comentários críticos a partir de análises formais. *Sombras da vida* (Fig. 5), de Maria Margarida (1900-1996), um óleo cujo “frescor e viço da técnica remontam aos pintores de natureza-morta do



Figura 5
Maria Margarida,
Sombras da Vida.
Fonte-Bulletin of the
Pan American Union
September 1939

norte da Europa” (1939, p. 500), denota uma atitude da artista “tão direta como a dos mestres holandeses do século XVII, inabalável em seu desejo de registrar com precisão o que o pintor observou. No entanto, o padrão linear do objeto e suas sombras [...] proporciona uma leveza e delicadeza que mantêm o todo unido” (1939, p. 500). Já *Atalaia, Sergipe* (Fig. 6), de Jordão de Oliveira (1900-1980), é uma “paisagem atmosférica puramente impressionista em derivação”, cuja “simplicidade de sua composição salva o trabalho de ser banal” (SMITH, 1939, p. 500). Por fim, Smith atesta que Demetrio Ismailovitch (1892-1976) integra um movimento latino-americano de crescente interesse em “registrar as glórias da arquitetura colonial nacional” (SMITH, 1989, p. 502) e sua *São Pedro dos Clérigos* (Fig. 7) tem paleta delicada contrastante com a linearidade nervosa da estrutura arquitetônica. Segundo o crítico, “essa qualidade linear é o elemento dominante da pintura e as leves irregularidades no desenho de Ismailovitch realçam notavelmente

a vitalidade da pintura” (SMITH, 1939, p. 502). Após listar outras obras dignas de atenção, Smith conclui sua análise sobre a mostra no Riverside Museum observando que “não se pode deixar de lamentar, porém, que a forte escola paulista não esteja representada [...], nem os poderosos comentários sociais do jovem pernambucano Cícero Dias” (1939, p. 503).

Este é o primeiro texto de Smith a respeito de Portinari³ e introduz o artista a partir dos afrescos dos Ciclos Econômicos que, segundo o crítico, podem fazê-lo “reclamar o título de Diego Rivera brasileiro” (SMITH, 1939, p. 503). Smith comenta então que “seu estilo peculiarmente forte e seus vigorosos maneirismos prestam-se especialmente para a execução de produções monumentais”, proclamando que o filho de Brodowski “parece ser, no momento atual, um dos mais notáveis pintores das Américas e, se a sua influência continuar a crescer, ele inquestionavelmente produzirá no Brasil um movimento comparável à Renascença Mexicana” (SMITH, 1939, p. 504). Nos parágrafos

subsequentes aponta influências picassianas e indica diversas correspondências entre Portinari e Diego Rivera (1886-1957), dentre elas, que ambos “pintam a gente simples de seus países, dignificando suas ocupações humildes em retratação monumental. O tipo popular mexicano compõe-se em grande parte de índios e mestiços, enquanto no Brasil é constituído por pretos e mulatos [sic]” (SMITH, 1939, p. 504). Elabora também análises formais que, em certas instâncias, relaciona como características do Brasil daquele período: “Ao longo dos afrescos, percebe-se um movimento avassalador, intensificado por um claro-escuro arbitrário, expressivo de um grande país em processo de desenvolvimento” (SMITH, 1939, p. 505). Em conclusão, afirma Portinari como um “pintor direto e compreensivo das classes populares brasileiras” (SMITH, 1939, p. 505) e perfaz o ensaio com o seguinte ponto de vista:

As pinturas do Riverside Museum e as de Candido Portinari representam duas tendências distintas na arte moderna



Figura 6
Jordão de
Oliveira,
Atalaia-Sergipe.
Fonte-Bulletin
of the Pan
American Union
September 1939



Figura 7
Demetrio Ismailovitch,
São Pedro dos Clérigos.
Fonte-Bulletin of the
Pan American Union
September 1939

brasileira. Ambas têm inspiração internacional; uma deriva dos ateliês e academias da Europa, a outra, das paredes de edifícios mexicanos modernos. Mas, das duas, a última parece ser mais representativa do Brasil, mais americana no vigor de seu sabor regional. Em muitos aspectos, lembra claramente a pintura recente neste país. [...] É parte essencial do novo estilo americano que evoluiu dos afrescos mexicanos da década de 1920 e que agora constitui uma das forças mais importantes da arte moderna (SMITH, 1939, p. 506).

As diretrizes da Política da Boa Vizinhaça determinavam que a aproximação entre os Estados Unidos e as demais nações latino-americanas se desse por elementos ou situações locais de apelo universal por semelhanças ou contrastes. Smith leu e mensurou a obra monumental de Portinari a partir de Diego Rivera, então o artista latino-americano mais conhecido e aceito pelo público estadunidense, opinando ser esta

mais vigorosa e representativa do Brasil do que as telas do Riverside Museum por se inserir na chave de uma pintura genuinamente americana, defendendo uma arte regional. Apesar de reconhecer a grandeza artística e ressaltar características particulares do trabalho do pintor de Brodowski, entendeu-o como derivado dos muralistas mexicanos. Foi o primeiro a denominar Portinari como “o Rivera brasileiro”, alcunha repetida à exaustão em publicações norte-americanas nos anos seguintes. Esse entendimento é compreensível, pois, em 1939,

Rivera, dezessete anos mais velho que o brasileiro, já havia alcançado imenso sucesso nos Estados Unidos por meio de obras de pintura mural de cunho social, sendo o artista latino-americano de maior reconhecimento neste país e o mais importante muralista moderno das Américas (NASTARI, 2022, p. 160).

Militante comunista, Rivera utilizava a temática social de

suas obras como ferramenta de propagação de seus ideais políticos e cooptação de artistas para sua causa, fazendo discípulos não só no México como em outros países – muitos deles nos Estados Unidos.

Uma quantidade significativa de elementos presentes nos painéis de Portinari assemelhava-se a características dos murais de Rivera, como temas sociais e personagens populares e monumentais. Por consequência, o contexto estadunidense naturalmente conduzia ao entendimento de que o pintor de Brodowski era seguidor do exitoso colega mexicano. Contudo, essa leitura de Smith não condiz com o que ocorreu de fato. Em Portinari, podemos dizer que a monumentalidade e a obra mural se desenvolveram como decorrência de dois fatores principais. O primeiro deles é a sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), pois, como observa Annateresa Fabris (1996, p. 22), “as primeiras diretrizes plásticas de Portinari não podem ser dissociadas dos ensinamentos recebidos na Escola”. Rodolfo Amoedo

(1857-1941), catedrático de pintura da ENBA e professor de Portinari, executou considerável produção no segmento de pintura decorativa, que incluía “toda composição concebida para que a obra definitiva tome o seu lugar contra uma parede ou se substitua a ela” (VALLE, 2007, p. 239). O segundo fator é o contato que Portinari teve com os grandes murais do Renascimento, que se deu durante a viagem de estudos que realizou pela Europa, em razão do prêmio de viagem que recebera da ENBA em 1928. É certo que Portinari conhecia os trabalhos dos muralistas mexicanos desde, pelo menos, a primeira metade da década de 1930. No entanto, a trajetória do pintor denota que estes não foram sua referência na elaboração de suas obras murais, como os afrescos do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, nem dos painéis expostos na Feira Mundial de Nova York, aos quais Smith se refere por afrescos.

Nesse sentido, concordamos com a argumentação de Mário Pedrosa, em *Portinari – de Brodósqui aos murais de Washington* (1981, p. 12), ensaio

publicado três anos após o texto crítico de Smith:

Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a ideia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. Foi como problema estético interior que ele pela primeira vez o abordou. Depois das figuras monumentais isoladas e do segundo *Café*, a experiência com o afresco se impunha naturalmente, como o próximo passo. A possante

figura em têmpera – *A colona* – feita em 1935 com o *Café*, de que é um detalhe, mostra que o que Portinari queria era o plástico monumental. Ainda então o artista não tinha um conhecimento maior, real, do que se havia feito ou se estava fazendo no México. Foi precisamente por essa época que ele procurou tomar conhecimento menos fortuito do que se havia feito naquele país.

Todavia, o contexto no qual Smith estava inserido, atrelado à Política da Boa Vizinhaça, não lhe permitia uma leitura diferente.

NOTAS

1 Smith era professor da University of Illinois, especialista em barroco português e brasileiro, bem como diretor-assistente da Fundação Hispânica da Biblioteca do Congresso.

2 O Boletim era publicado em português em torno de dois meses depois da edição em inglês. Tivemos acesso ao ensaio em inglês e todas as citações aqui apresentadas são de tradução nossa.

3 Entre 1939 e 1944 Smith escreveu quatro textos críticos a respeito de Portinari. Os demais são o ensaio para o libreto da individual do pintor no MoMA em 1940, uma brochura de 1943 para a Biblioteca do Congresso sobre os quatro murais da Sala de Leitura da Fundação Hispânica e o catálogo da mostra do artista na Barnett-Aden Gallery em Washington D.C., em 1944.

REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK, 1939, Nova York. *Pavilhão do Brasil*. Nova York: H. K. Publishing, 1939. Representação do Brasil.

NASTARI, Danielle Misura. As representações brasileiras nas exposições de arte latino-americana do Riverside Museum em 1939 e 1940. *In: VALE, Fabio do (org). Institucionalização da arte moderna brasileira: exposições dos anos 1930 às primeiras bienais*. São Paulo: Life Editora, 2024.

NASTARI, Danielle Misura. *Nacionalismo de exportação: Portinari, identidade brasileira e os Estados Unidos*. *Ars*, v. 20, nº 46, p. 122-191, dez. 2022.

NEW YORK WORLD’S FAIR. *Official guide book of the New York World’s Fair, 1939*. Nova York: Exposition Publications, 1939. 1ª edição.

PEDROSA, Mário. Portinari: de Brodósqui aos murais de Washington. *In: PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy*

(org). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SMITH, Robert Chester. *Brazilian painting in New York. Bulletin of the Pan American Union*, Washington, v. 73, nº 9, p. 500-506, set. 1939.

UNITED STATES NEW YORK WORLD’S FAIR COMMISSION. *Latin-American Exhibition of Fine and Applied Art*. New York: Riverside Museum, 1939.

VALLE, Arthur Gomes. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus modos estilísticos*. Tese (Doutorado em História e Crítica de Arte) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

ZIM, Larry; LERNER; Mel; ROLFES, Herbert. *The world of tomorrow: the 1939 New York World’s Fair*. New York: Harper & Row Publishers, 1988.

DANIELLE MISURA NASTARI

Doutora e mestra pelo Programa de Estética e História da Arte-USP; pesquisadora visitante da Universidade de Princeton. Estuda a história das exposições de arte nos anos 1930 e 1940, especialmente no âmbito entre Brasil e Estados Unidos. Integra o Grupo de Estudos em Recepção Estética e Crítica de Arte, coordenado pela professora Lisbeth Rebollo Gonçalves.



Construção de alvenaria anexa à Castália Padaria e Café, CLS 304, bloco B, Brasília, DF. Dois painéis policromados, de dimensões indeterminadas. Registro em 27/06/2025. Foto da autora

REMINISCÊNCIAS E DESAPRENDIZADO, COM JOÃO EVANGELISTA ELISA DE SOUZA MARTINEZ – ABCA/BRASÍLIA

RESUMO: No caminho pela Asa Sul, em Brasília, descobre-se que há pinturas no espaço público. Não são grafites, e tampouco são painéis de propaganda ou decoração de fachada. O olhar enquadra essas pinturas utilizando um repertório de referências que, transportadas da história da arte, confirma o parentesco inusitado. Por que são diferentes? Por que transportar uma técnica, a pintura com pincel e tinta, para uma parede aparentemente abandonada de um edifício comercial ou um equipamento urbano sem uso que, possivelmente, esqueceram de recuperar ou remover? Este artigo busca refletir sobre esses questionamentos.

PALAVRAS-CHAVE: João Evangelista; grafites; Asa Sul; Arte em Brasília.

ABSTRACT: Walking through Asa Sul, Brasília, one discovers paintings in public spaces. They are not graffiti, nor billboards, nor facade decorations. The gaze frames these paintings with a repertoire of references that, drawn from art history, confirm their unusual kinship. Why are they different? Why transfer a technique—painting with brush and paint—to a seemingly abandoned wall of a commercial building or to disused urban equipment that may have been forgotten to restore or remove? This article seeks to reflect on these questions.

KEYWORDS: João Evangelista; graffiti; Asa Sul; Art in Brasília.

Caminhando pela Asa Sul, em Brasília, descobre-se que há pinturas no espaço público. Não são graffiti, e tampouco são painéis de propaganda ou decoração de fachada. O olhar enquadra essas pinturas utilizando um repertório de referências que, transportadas da história da arte, confirmam o parentesco inusitado. Por que são diferentes? Por que alguém recorreu a esses materiais, de manuseio mais difícil, pouco ágil, usados em pinturas de ateliê? Por que transportar uma técnica, a pintura com pincel e tinta, para uma parede aparentemente abandonada de um edifício comercial ou um equipamento urbano sem uso que, possivelmente, esqueceram de recuperar ou remover? Por que, ou para que, investir tempo e energia em um trabalho cuja força é, precisamente, ser destoante do universo de harmonias das pinturas com spray? Uma primeira surpresa pode ser vista na pintura que recobre um equipamento abandonado, um dos muitos totens cilíndricos de cimento espalhados por Brasília com a intenção de direcionar os pregadores de cartazes a locais predeterminados,

como se isto fosse remotamente possível. Na Figura 1, vê-se o totem transformado em superfície para uma pintura, carregada de cores, de pinceladas que marcam a gestualidade da mão que toma para si a forma cilíndrica como estrutura vertical de um corpo feminino.

Pinceladas justapostas, sobrepostas, cores puras e sem degradê, cores sujas e indefinidas, ausência de esquema compositivo coeso, figuras indefinidas, pinceladas desconexas, combinações cromáticas eventualmente monótonas, tons baixos, pinceladas viscerais que parecem gratuitas e até mesmo decorativas, figuras inacabadas, enquadramentos indefinidos, referências à tradição pictórica, mensagens para iniciados e tantas outras perturbações para o olhar já familiarizado com a beleza e o bom comportamento dos painéis grafitados. Ninguém explicou o que essas pinturas fazem por aí. Se há um slogan ou proposta autoral a serem identificados, esses têm que ser apreendidos no contexto do mundo sem palavras, essencialmente visual. Sem identificação de autor, o que já não

é possível nos painéis grafitados ou mesmo pichados, não há a quem atribuir erro ou sucesso. Não são de ninguém? Sim, são. Da cidade, da coletividade, essa entidade tão indefinida quanto o(s) autor(es) das obras. No caminhar despretensioso, e desprotegido, a qualidade pictórica que se reserva para obras de interior, e para o mercado, surpreende.

Ver essas pinturas, observar como se estruturam e se diferenciam da arte urbana que, paradoxalmente, deixou de ser urbana e se tornou doméstica em anos recentes, é ver atos de resistência ao pictórico convencional, ao manual das artes da rua, e pensar no desaprendizado que, na década de 1980, o crítico e artista João Evangelista de Andrade Filho definiu como principal qualidade da arte em Brasília. Naqueles tempos, os espaços eram diferentes, as condições eram diferentes e a cidade também. Hoje, quando tudo parece tão previsível e bem comportado, quando a tendência predominante parece ser desmemoriar-se para parecer mais próximo do hegemônico, ou fingir que o éden modernista ainda pode



Figura 1.
Pintura sobre totem cilíndrico de concreto, em frente à Avenida W2, na altura da SQS 308, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 24/08/2025. Foto da autora

ser reabilitado por novas ondas migratórias, ver a resistência, ou a insurgência, de uma tradição irreverente parece ser a brecha que se abre para encontrar o passado no presente. Nem tão passado, nem tão longínquo, apenas apagado como tantas outras coisas da memória nacional. O acesso à memória é para iniciados, ou para os que a valorizam, longe dos modismos. Afinal, trata-se de arte que não se vende, em nenhum sentido.

No Plano Piloto, espalhadas de maneira aparentemente casual nos arredores da Unidade de Vizinhança 1, a primeira a se configurar com a inauguração de Brasília, as pinturas podem escapar ao olhar desatento. Não se trata de bens tombados, sequer institucionalizados conforme os critérios atuais. Desde 1999, sucessivas leis e decretos preveem que edifícios ou praças “com área edificada igual ou superior a mil metros quadrados, em construção ou que vier a ser construído (...) deverá conter, em lugar de destaque ou fazendo parte integrante do mesmo, obra de arte (...) de autor preferencialmente residente no

Distrito Federal”. A existência de legislação específica, que contempla os mais variados tipos de construção, protege os artistas com cadastro na Secretaria de Cultura do DF, ou em entidades cuja representatividade é reconhecida por esta. As pinturas espalhadas pela cidade não são encomendadas, e tampouco executadas, com material duradouro, como prevê a legislação. São pinturas, e é possível identificar a reiteração de traços, bem como a existência de um estilo pictórico comum. Assim, o hábito de ver pinturas, como se requer para um texto crítico, torna possível dizer que esse autor pressuposto, que pode não ser um único indivíduo, existe.

Ainda que as pinturas sejam espontâneas, estas nada têm de gratuitas ou desconexas e tampouco será desconexo o fio da memória que liga a sua presença no espaço público à de outras semelhantes que há décadas têm sido realizadas nos muros da cidade. Talvez o cidadão que olhe distraidamente, superficialmente, não perceba que esse tipo de obra em espaço público nada tem a ver com graffiti, ainda que seu resultado tenha

a escala que, às vezes, se compara à dos grandes murais desse gênero. De que modo essas pinturas se destacam na paisagem? Qual sua relação com a arte pública em Brasília? Por que as mais recentes, a serem comentadas neste texto, são anônimas? A que tipo de memória urbana se associam? Seriam obras de um autor ou de vários? Muitas perguntas podem permanecer sem resposta, e isto não diminui seu poder de captar o olhar do transeunte, turista ou habitante da cidade, por mais distraídos e condicionados que estes possam estar por um sistema de valores estéticos. Se não forem obras de arte, ou pintura mural, ou simplesmente pintura, o que são?

EXPERIÊNCIAS DE VER

Em um livro escrito no início da década de 1970, John Berger afirma que é pela visão que nos situamos no mundo. O argumento parece simples, se apoia no fato de que este é o primeiro sentido que dá cabo de uma profusão caótica de estímulos, significando-a. Para compreender sua abordagem é necessário relembrar

que, na segunda metade do século passado, o conhecimento do mundo estava irremediavelmente vinculado à capacidade de interpretar imagens, sobretudo as que se multiplicavam nos meios de comunicação que permeavam, e traduziam, o cotidiano. Afirma Berger que o mundo pode ser explicado por palavras, mas nunca terá nestas a sua configuração. E, se o que se explica está em constante mutação, o conhecimento da realidade que cada pessoa adquire ao ser exposta ao seu entorno é submetido à permanente busca de apreensão capaz de englobar a maior quantidade de situações, ainda que isso possa significar, paradoxalmente, a obliteração da visão. O texto didático de Berger tenta acompanhar a velocidade com que as imagens se multiplicam, muito antes da popularização dos meios digitais e, ao mesmo tempo, identificar as relações que essas constroem, intencionalmente mas não sempre de modo transparente, com a história da arte. O texto é assombrado pelas reflexões de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade da imagem com os recursos de impressão disponíveis no início do século XX,

que Berger considera aplicáveis a quase tudo, pois “*all images are man-made*”. Para os tempos atuais, essa não deixa de ser uma provocação ou, talvez, uma tomada de posição.

De acordo com Berger, o modo de ver é afetado pelo conhecimento ou por crenças, e ver jamais pode ser considerado um ato mecânico na medida em que o que se vê não é o objeto do olhar, ou uma coisa isolada, mas sim, as relações que os objetos estabelecem com o mundo ao redor de cada pessoa que vê. A publicação, assim como a série de episódios produzidos pela British Broadcasting Corporation (BBC) que lhe dá origem, é atravessada por uma certeza, que deixa escapar no corpo do texto do livro: “*To look is an act of choice*”¹. E para ser coerente com esse princípio, faz da estrutura do livro um diálogo entre escrita e imagem: quatro capítulos de texto ilustrado e três capítulos de pura imagem, que o leitor pode “ler” na ordem que quiser, como se fosse a *Rayuela* de Julio Cortázar. Com essa estrutura, propõe ao leitor um jogo que simula a experiência de quem cruza

a fronteira da literatura, entendida aqui como o conjunto de narrativas da história da arte que coloca cada coisa em seu lugar, cronológica e hierarquicamente, e entra no campo da experiência vivida, caótica, que requer discernimento e autonomia. Talvez o livro *Ways of Seeing* seja um bom companheiro de viagem, de caminhada, embora não possa ser jamais considerado um manual ou um compêndio de perguntas e respostas. Não é um guia de sobrevivência no mundo das imagens que se encontram nas *fake news*, mas faz refletir sobre o que se esconde por trás do que é visto, talvez ingenuamente, e as diferenças entre ver e olhar. Nisso, não há ingenuidade.

VISÃO E ORDENAMENTO

“De qualquer ângulo que possa ser contemplada, a ordem, na forma compacta e completa que apresenta atualmente depois de uma longa história, é o elemento singular mais perigoso de convivência entre os homens. É preciso encontrar meios e

caminhos para manter-se livre dela a maior parte do ser humano” (Elias Canetti)²

Com essa epígrafe, João Evangelista de Andrade Filho estabelece para o leitor do texto de apresentação do catálogo da mostra “Itinerário1”, que percorreu o Brasil entre 1984 e 1985 com um grupo de artistas residentes em Brasília³, que não seria possível encontrar ali exemplos de uma arte programada. A exposição foi recebida por sete instituições: Museu da Casa Brasileira (SP), Palácio das Artes (MG), Museu de Arte do Rio Grande do Sul (RS), Museu de Arte de Santa Catarina (SC), Museu de Arte de Joinville (SC), Galerias A e B da Fundação Cultural do Distrito Federal (DF) e Museu Nacional de Belas Artes (RJ). A movimentação de obras, em torno de 130, e pessoas, vinte e um artistas, que se revezaram nas diferentes montagens, foi patrocinada pela Transbrasil e pela Fundação Cultural do Distrito Federal⁴. Vendo retrospectivamente, em comparação ao contexto atual em que se dispõe de leis de incentivo à cultura, produção cultural profissional e avaliação

criteriosa de riscos, pode-se concluir que esta foi uma empreitada, no mínimo, audaciosa.

João Evangelista⁵, como era conhecido no meio acadêmico e artístico, deixa claro que o título da exposição é inspirado em obras de escritores que têm o caminhar como tema e o consideram um processo de descobertas. Enveredar por caminhos desconhecidos é a experiência mais significativa para um ser humano. Caminhar por caminhos incertos, imprevisíveis. E por que isso é importante? Para esclarecer que o itinerário proposto com a exposição poderia contrariar a visão dos “burocratas promotores de cultura”, incapazes de perceber que não há uma coisa genérica que se possa denominar “arte de” algum lugar. De fato, não há no catálogo qualquer menção à origem ou procedência dos artistas, dados que poderiam deixar evidente que apenas um, dos vinte e um na mostra, era “de” Brasília⁶. A omissão dos dados de origem dos artistas não parecia excepcional naquela época, quando o meio cultural local era

gerido e animado, quase totalmente, por uma comunidade de imigrantes. Em vez de afirmar a procedência dos autores como critério de inclusão, ou sua filiação a instituições locais, define-se a condição de habitante, ainda que provisório, como ponto de referência para o Itinerário. Em seguida, o texto esclarece que a produção artística naquela mostra não falsifica sua “concretude” e, portanto, não há uma filiação tardia ao concretismo ou uma previsível derivação do programa urbanístico e arquitetônico para Brasília. E acrescenta que não se trata de uma mostra-documento, pois esse papel era desempenhado, nas décadas de 1970 e 1980, pela sede regional da Funarte, com a realização do salão Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste e pela mesma Fundação Cultural do Distrito Federal, da Secretaria de Educação e Cultura do DF. O Itinerário não era uma galeria de *souvenirs* para turistas, ou uma sucessão de enquadramentos documentais, imagens fixas de uma paisagem vista através da janela de um ônibus de excursão.

Esse “Itinerário” foi idealizado pelos integrantes do recém-criado Atelier Coletivo de Brasília, que, além de João Evangelista, era formado por Luis Cruvinel, Ramon Edreira e Reinaldo Cotia Braga. A adição do número “1” ao título tinha por objetivo apaziguar os ânimos dos que não haviam sido incluídos naquela primeira “amostra”, que não tinha “ideia básica nem diretriz; nem bandeira nem missão”. O texto é enfático ao sinalizar que não se poderia encontrar na proposta da mostra a tentativa de formatar uma tendência ou um espírito local para atender a expectativas externas de encontrar em Brasília algum tipo de reminiscência do concretismo. Era, assumidamente, um conjunto de disparidades que refletiam as “desarticulações da cidade com seus intérpretes”. Afinal, como dizia o crítico-artista, “não é o ar de família que conta” e seria por meio de um mergulho nas histórias dessa produção artística que se revelaria algo mais do que um “sotaque” ou a unanimidade linguística de uma região geocultural. Evitava-se o clichê. “Somos indiferentes às reduções e

às retas”, diria o autor do texto-quase-manifesto. A característica aglutinadora do grupo deveria ser “o improvisado, mais do que o planejamento”. Adverte os estrangeiros desavisados, alheios à vida que habita as centenas de fotos de maquetes dos monumentos e cartões-postais, que, para ver os monumentos, o habitante de Brasília faz uma “viagem, como qualquer turista”, sobretudo quando reside em uma das cidades-satélites ao Plano Piloto.

Para ilustrar a indiferença dos artistas em relação ao “espetáculo” moderno, cita Athos Bulcão, que, em seu trabalho artístico livre das coerções da arquitetura de Oscar Niemeyer, se expressa com qualidade pictórica que em nada se confunde com a planaridade predominantemente geométrica e as escolhas cromáticas de suas obras integradas. Com essa constatação, afirma que há uma única vertente preponderante naquele contexto de produção artística: uma ostensiva “revolta contra a coerção”. Sinal dos tempos? Talvez. Brasília era mais uma cidade que sofreu os efeitos do golpe de 1964 e, conforme comenta o autor do texto, foi território

em que “o clima restritivo se fez sentir, por motivos que facilmente se adivinham, com muito mais rigor”. No início da década de 1980, ainda não havíamos recobrado as eleições diretas, o governador do Distrito Federal ainda era nomeado pelo presidente da República, os espaços públicos ainda eram administrados pelo Serviço de Segurança Pública, a cidade ainda não era declarada Patrimônio da Humanidade pela Unesco e não havia um único museu de arte.

Ciente de sua tarefa ambivalente, o crítico-artista contesta a universalidade do juízo crítico, contrapondo-a à “polissemia da experiência artística”. Identificando-se com a perspectiva do artista, defende a importância da multiplicidade do gosto. E, se o gosto não é unânime, deve ser discutido pelo crítico. “O pintor desmente, de propósito ou sem querer, o modelo que o crítico tinha na cabeça e que fora dela não existia”, esta é a expressão que parece sintetizar seu dilema criador. Em seu questionamento, o crítico, na trincheira em que pode parecer inclinar-se a favor da arte

quando, em verdade, atua em benefício do mercado, age seletivamente para impedir que a desordem se imponha. Com ironia, afirma que em arte “mais importante que ser revolucionário é ser subversivo, porque se a revolução um dia assenta, deita e dorme, a subversão anda sempre, e espertina”. Refere-se, nesse ponto, ao que denomina tendências 13qpde vanguarda, que talvez considere expressão adequada para definir o que busca, como artista e como crítico-curador, ao afastar-se da regularidade do gosto institucional e das modas. Ao falar sobre o que separa, e talvez isole, o que se produz em Brasília, diz:

É possível que estejamos trabalhando contra a corrente, quando as reivindicações de fora, dos centros hegemônicos, talvez apontam para outras direções. Isso não quer dizer nada. Temos obrigação de assumir nosso provincianismo, que equivale a assumir nossa situação. [...] Queremos desalojar o autoritarismo onde quer que se encontre.

Uma crítica do autoritarismo, que predomina no cenário político-institucional nacional, orienta a escrita de alguns trechos que se tornam micromanifestos. Em um contexto institucional definido, o da Fundação Cultural do Distrito Federal – a patrocinadora –, a proposta de exposição era inédita ao levar a produção de artistas residentes em Brasília para outros estados. O modelo adotado pela instituição era de “receber” eventos concebidos em outros países ou estados e, também, patrociná-los. Essa política cultural, interpretada como incentivo à produção local na medida em que favorecia a assimilação de referências estéticas provenientes de centros hegemônicos, era considerada essencial para que a produção local fosse estimulada e estivesse em sintonia com padrões reconhecidos. Em vez disso, o autor do texto via com escárnio a vontade de macaquear qualquer coisa, interpretando-a como forma de servilismo. Por outro lado, rejeitando um tipo de determinismo que poderia justificar qualquer modo de produzir arte que estivesse marcado por uma situação geográfica ou econômica, cita

uma expressão atribuída a Einstein, segundo a qual, “é mais fácil quebrar um átomo do que um preconceito”, e elogia uma solução latino-americana para combater velhos estereótipos no campo das artes elaborada por Marta Traba. O texto-manifesto propõe um confronto com o problema da “arte contemporânea”, que se pode considerar aqui uma reminiscência do problema da “atualização estética” que assombrou os modernistas da primeira turma, e afirma que não se pode permitir “que nos venham ensinar táticas e estratégias de luta”. E pergunta: “Contemporâneo de quê? Contemporâneo para quê?”.

A ideia não é questionar o que transforma um objeto comum em objeto artístico, mas sim, o que faz deste um exemplo a ser copiado. Nesse sentido, avalia-se a timidez de movimentos que se propuseram revolucionários e, no entanto, não ousaram desafiar o sistema das artes, bem como os toques de “farisaísmo” que se manifestam na profusão de documentos fotográficos que, expostos em galerias e comercializados, eternizam eventos cuja efemeridade – que conceitualmente parecia inegociável – é enquadrada em

uma moldura institucional que lhes permite ser “oferecidos à eficiente digestão da sociedade burguesa”.

Em seguida, como consequência lógica dos questionamentos que apresenta, põe em dúvida a noção de progresso. Ou seria a de um pensamento positivisticamente linear que fundamenta a distinção entre o atrasado e o atual, que pudesse ser critério para separar metrópoles de províncias? Atrasado em relação a quê? Se existe um “marco fixo e abstrato” imposto ao denominado mundo da arte, do qual este, não obstante as pretensas revoluções modernas, não conseguiu se libertar, impõe-se uma única e enrijecida visão dos fenômenos artísticos, condicionada pelo esquecimento de que a autonomia da arte é dialética, e contradiz qualquer reivindicação de absoluta pureza. Se as receitas fazem divagar em tentativas desesperadas de parecer atual, a opção dos artistas do “Itinerário” apresentava, segundo João Evangelista, uma entrega “às subterrâneas sugestões” que cada um tem ao seu alcance.

Para concluir o inventário de ressalvas, e especificidades, que define a configuração de um grupo circunstancialmente reunido, o crítico-artista recorre a uma espécie de traço comum: uma forte inclinação ao “desaprendizado”⁷, palavra que utiliza em outros textos para definir um modo de trabalho que desafia qualquer tipo de “formação” em sentido lato. Em sua avaliação, o que mais se aproxima de uma formação é a preferência do “grupo” por um modo de proceder contrastante com qualquer tipo de “regra ou praxe”. O desaprendizado se define pelo enfrentamento dos desafios de cada trabalho, as lutas travadas com cada imprevisto. Em suas palavras:

Desaprender é sair fora do trilho. Expor-se. Não importa que o campo de batalha (no caso a folha de papel ou a tela, com seus quatro temíveis ângulos retos) tenha sido cenário de refregas anteriores. Nossa fraqueza é nossa força. Quem se recusa a saber para poder não dita normas. A arte é a não aceitação do posto e do pressuposto, do considerado e, antes de tudo, do dado.

A valorização do desaprendizado, e da rebeldia, é marcada em texto anterior do qual o autor resgata a definição, por ele revisada, para o catálogo da mostra itinerante. O pano de fundo para a afirmação de que desaprender é recusar qualquer tipo de modelo é o “IV Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste”, realizado em maio de 1982, no qual o crítico João Evangelista participou como membro do júri de seleção e premiação⁸. Entre membros do júri ou “representantes do sistema”, alguns consideraram frustrante que os inscritos não representavam um “novo verde-amarelismo crestado pela secura do cerrado”, ou uma folclorização do Centro-Oeste por meio de uma produção “unívoca e monossêmica, como se essa região do Brasil fosse laranjeira ou fábrica de parafuso, entidades a que se veta, com resultados, a capacidade de dar banana ou produzir arruelas”⁹. Admitindo que não há no “Itinerário” condições de atender a expectativas identitárias, apresenta a preferência pelo desaprendizado, que seria “uma espécie de iniciação pela qual devem passar todos aqueles que pretendem

aderir à crise, dificultando a manipulação pelo sistema”. Desse modo, rejeita-se a coerção sob critérios estritos, temáticos ou geopolíticos, e o que está na contra-corrente prevalece. E conclui:

Descartemos os júris, de seleção, ponhamos desconfiança nos conciliábulos de coerências, nos diálogos de monólogos, primeira etapa de uma série de ditaduras, iluminadas pela luz do gosto, da moda ou do compromisso.

Ao final, a apresentação do “Itinerário” é acrescida de um comentário que se antecipa a prováveis rótulos, ou à impossibilidade de instituí-los:

Num momento em que se vislumbra a importância dos quilombos, num tempo em que se ouve dizer que a história dos dominados pelos dominados está para ser feita, tendo chegado a hora dos negros e dos índios (sic.), soa pretensiosa a sentença de que é provincianismo o que têm a dizer quase anônimos criadores como Eli Heil, GTO ou Jerônimo, gravador

UM ASSENTAMENTO DO OLHAR

O mais importante desdobramento da mostra itinerante não foi, como talvez se possa supor, a divulgação da arte que se produzia em Brasília para um circuito comercial. No grupo, havia artistas com trajetórias reconhecidas e outros que, embora de uma geração mais jovem, haviam conquistado prêmios em salões nacionais e realizado exposições individuais em outras capitais. O grupo liderado por João Evangelista, em reuniões de avaliação da itinerância da mostra, se engajou na proposta de ocupação de um prédio próximo às margens do Lago Paranoá, sob administração da Secretaria de Cultura, para abrigar o Museu de Arte de Brasília – MAB. Poucos dias antes do aniversário de Brasília, a Fundação Cultural do Distrito Federal inaugurou, em 7 de março de 1985, o museu. No quadro de um conjunto de comemorações com o slogan “Brasília – 25 anos, juntos fizemos o melhor”, surgiu o primeiro museu de arte, no qual João Evangelista ocupou o cargo de Museólogo-Consultor e Responsável Técnico. No primeiro catálogo, o texto

dito popular. A única fonte não se circunscreve aos documentos/monumentos produzidos na esfera das elites metropolitanas. Se esse foi sempre o artifício da História oficial, não é preciso que também dele nos utilizemos.

Por fim, sem perder o tom da apresentação-manifesto, o crítico-artista apresenta a alteridade à mostra no “Itinerário”:

(...) improvisaremos nossa própria história, talvez sem importância, mas de primeira mão. Recusando o papel que outros desejam que representemos, evitaremos tornar-nos folclore das metrópoles, possivelmente mais complexas, porém não mais legítimas do que a cidade que nos foi outorgada e que, não obstante esse pecado original, estamos construindo, à margem do Olimpo, com vivências e convivência. Até onde for possível. Na vereda tudo está por fazer, e há muito risco. Só não há lugar para remendo de cadáveres, nem para sopas requentadas.

presença de uma coleção enriquecida com obras premiadas nos Salões das Cidades-Satélites que eram, na opinião de João Evangelista, “o maior êxito da política cultural do DF” na área de artes visuais até aquela data. Ainda que seja possível discordar hoje dessa perspectiva, considerando que a realização de salões, e de salões específicos para as cidades-satélites, é algo de relevância histórica questionável pois o desafio de integrar o Distrito Federal é maior do que o de setorizar seus projetos, a formação de um conjunto heterogêneo como coleção permanente de um museu que ainda dava seus primeiros passos, pode dar uma ideia do que pretendia seu primeiro curador. Prévia para o MAB, mais por prudência do que por convicção, que o museu seria “hoje uma coisa, amanhã outras, e várias coisas ao mesmo tempo”, pois teria que acomodar-se às mudanças de humor na política, aos altos e baixos orçamentários, aos modismos e, o mais desestruturante de sua missão para implantar um centro perene de reflexão crítica, a falta de memória. Seu ideal é, naturalmente, o de criar

um museu democrático, despojado de autoritarismos e do “consumo de cultura”. A força comunicadora do museu deveria ser, assim, dosada para que a instituição não se tornasse apenas um recinto de atividades didático-estudantis. Nesse sentido, nota-se que não é prevista uma sobreposição de funções que pudesse neutralizar a necessidade de manter uma coleção diversa que pode, até mesmo, não corresponder às expectativas do público, ainda que a diversidade do gosto deste pudesse ser sempre valorizada. Ainda que, em um museu, tudo esteja, sobretudo o acervo, disponível à fruição e ao estudo, pretende-se evitar qualquer tipo de objetivo “didático-propagandístico”, seja este guiado por motivações mercadológicas ou devocionais.

Contudo, a falta de memória é fator desmobilizante, que tudo transforma em deserto e “soledade”, como diria JK. Pode-se recorrer aqui à lembrança de uma expressão que parece oportuna também ao campo da necrologia artística, afirmando que ao jogar uma pá de cal sepulta-se o que se quer esquecer. Várias pás

de cal foram atiradas a essa memória de projetos institucionais, assim como várias pás de cal foram jogadas para cobrir os muros pintados pelos artistas desaprendizes. Sanção ou cancelamento? Por um lado, a lógica das placas comemorativas dos políticos da vez exige a substituição constante do velho pelo novo. Por outro, e isto é compreendido quando se assiste, no Cerrado, à combustão espontânea que destrói tudo que encontra pelo caminho, a destruição não precisa de lógica racional porque pode ser interpretada como destruição que apaga apenas o que está na superfície, e o que está no subterrâneo pode germinar novamente, desimpedido das coerções daquele meio que deixou de existir, e se manifestar para que o caminhante interessado possa ver o que não sabia que se escondia ali. Isto é o que se pretende com o presente artigo, ir um pouco além, e atrás, dos emblemas, da utopia e do folclore, como diria João Evangelista. O projeto mais importante do crítico-artista, o MAB, pode ser considerado hoje um representante do Plano Integrado de Educação e Cultura do GDF elaborado na década

de 1980, que, lamentavelmente, não frutificou. O prédio ainda está de pé, mas o MAB atual parece ser, tanto quanto as galerias da Secretaria de Cultura que em seus tempos áureos foram os espaços mais cobiçados para exposições em Brasília, um espaço à espera de um autor.

INDISCIPLINA E INSUBORDINAÇÃO

Retornando ao espaço aberto da cidade, com o qual se inicia este texto, além dos muros institucionais, veem-se pinturas que têm as qualidades do desaprendizado defendido por João Evangelista. Espalhadas, sem itinerários guiados, exibem a estratégia de insubmissão de quem está afastado de sistemas de encaixotamento de produtos com marca reconhecível, ou de marcas inequívocas de procedência, as qualidades da “militância pictórica” que se exerce nos muros da cidade desde a década de 1970, em que se situa a atuação do Grupo Ex-Cultura. Em seus primórdios, as intervenções manchavam a imaculada arquitetura oficial e inquietavam por suas manifestações de “incivismo”.

Hoje, é difícil identificá-las quando o olhar está habituado à arte de rua, a imagens que ocupam as empenas de edifícios em setores tombados, a um caos de estímulos visuais que pode justificar certa nostalgia pelos tempos de muros brancos. Contudo, o que diferencia as pinturas que emergem hoje do caos não são imagens fotográficas, e tampouco pinturas com spray. São pinturas, com pincel e tinta. Dispersa, como sempre esteve, entre áreas residenciais e comerciais, a militância pictórica se comunica com quem vê em suas pinceladas o questionamento da crença de que a pintura de rua foi domesticada e perdeu o sentido de manifesto romântico pela expressão individual, dessacralizadora e livre.

Ao qualificar a militância extramuros como modalidade de desaprendizado, acrescenta-se a insubordinação ao repertório crítico que, em diversas ocasiões, João Evangelista utilizou em suas análises das ações institucionais, distinguindo o que era oficial e o que era popular, com o claro propósito de aproximá-los. Manteve-se coerente ao desafio que assumiu para si, ciente

de que não haveria qualquer interesse institucional em equiparar o que bem se acomodava a critérios hierárquicos e preconceituosos segundo os quais as dualidades, como “centro” e “periferia”, pareciam eternas¹⁰. Insistia na tentativa de subverter o olhar domesticado e conformista, assim como os nichos de mercado. Identificava na mútua exclusão uma “inadequação estrutural” do pensamento que mantém um “jogo das reciprocidades conotadas”. Ou, como afirma no livro *Mestres do Juazeiro*¹¹, existe “uma relação ambígua de identidade/não identidade”, em que a arte do “povo” estaria mais aguerrida à primeira. No texto “Arte popular: algumas anotações”, escrito para o catálogo da mostra “A Visão Popular da Realidade: o ponto de vista do colecionador”, no MAB, centra a discussão no sistema da arte, e refere-se, com ressalvas, ao que poderia justificar a precedência de um critério universal que, distanciando a arte do contexto de produção, engloba tudo sob o domínio de uma “excelência” artística imprecisa e adaptável ao enfoque que se lhe queira dar. Em termos gerais,

repudia as manifestações de “síndromes niveladoras”, vendo em Worringer¹² o antídoto para uma idealização rasa, o pressuposto essencialista da arte que não reconhece na “realidade múltipla de atividades criadoras” a coexistência de universos de expressão que divergem “nas condições básicas dos estímulos, das propostas e da comunicabilidade dos produtos”. Considera que é possível abandonar o “domínio ideológico do estético” para que emergja da arte popular, do povo, espontânea, um sentido pleno, ainda que este não seja independente das condições sociais que marcaram o surgimento da história da arte e, também, das ciências sociais impregnadas de valores eurocêntricos e burgueses. De que outra maneira se poderia compreender o modo de falar em nome de todos e de qualquer grupo?

Ao mesmo tempo em que defendia a expressão insubordinada, propôs para o MAB o papel de fomentar a reflexão, mantendo assim um pensamento inquieto e desestabilizador, que hoje seria atualíssimo porque era livremente anacrônico. Evidentemente, esse pensamento era motivado por uma vivência, um gosto eclético não

negociável e por uma firme suspeita de que o moderno seria apenas mais um academicismo. É necessário ver em seu trabalho em Brasília, olhando para todos os lados ao mesmo tempo, uma forte irreverência e uma consistente autocrítica. Seus alunos de História da Arte na Universidade de Brasília puderam ver, com perplexidade, o modo como desconstruiu (seria melhor dizer que “destruiu”, mas isto exigiria uma longa explicação) o material didático elaborado com preciosismo, passando a questionar sua linearidade. E aqui é necessário retroceder para compreender que sua apreciação do exercício de desaprendizado acompanhava vários de seus itinerários.

CAMINHAR, SURPREENDER-SE, DESAPRENDER

Ao final da década de 1970, surgiu um movimento, em certa medida espontâneo e informal, que realizou intervenções pictóricas nos muros de Brasília. Na cidade de espaços vigiados pelo Serviço de Segurança Pública, um caminhante desavisado poderia supor que a aparência de obra recém-inaugurada era mantida com zelo por uma

administração pública comprometida com a preservação do patrimônio público. Contudo, qualquer interferência na aparência imaculada dos edifícios e áreas verdes era prontamente removida. Uma vigilância constante reprimia qualquer gesto espontâneo ou obra que fosse colocada sem autorização nos espaços públicos, e sequer os órgãos da Secretaria de Educação e Cultura ou mesmo instituições federais, como a Funarte, podiam se sobrepor à autoridade da polícia quando se tratava desse assunto. Tudo o que se depositava sem autorização prévia era considerado lixo e, como tal, era rapidamente removido pelo Serviço de Limpeza Urbana. Assim, com o mesmo pano de fundo que marcou a realização do “Itinerário” e a implantação do MAB, surgiu, antes destes, o grupo que para João Evangelista exercia a “militância pictórica” e exemplificava o “desaprendizado”. Em suas palavras, tratava-se do grupo que era “de longe o mais rico movimento que teve lugar em Brasília”. Sobre sua qualidade plástica, afirmou¹³:

Seja por méritos próprios, que incluem a intervenção visual

forte e indisciplinada, seja porque a assepsia da maquete onde vivemos ficou mais agredida do que os espaços de outras cidades, mais vivas e complexas na sua tessitura urbana, lá fora nas matrizes culturais onde as reinventou o procedimento, o fato é que a atuação do grupo era o que faltava para sacudir a nossa capital da condição arqueológica-museográfica.

Os gestos eram anônimos, como deveriam ser para evitar a identificação de seus autores em um contexto de repressão policial. Eram exercícios explícitos de quem queria “sair do trilho”, desaprender. As obras-intervenções eram majoritariamente pinturas, executadas com pincéis. Contudo, a variedade de pincéis, trinchas e brochas, assim como as latas de tinta de parede, deixava claro que se tratava de uma pintura não nobre. Instrumentos e materiais para pintura de parede eram utilizados para produzir “respostas” à imensidão dos espaços de Brasília e para contaminar, com imagens, seus monumentos intocáveis. Nada de geometria ou assepsia, pura

gestualidade e acumulação desordenada de formas e materiais. Uma de suas propostas foi selecionada pelo “IV Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste”, o que pode ser considerado uma das contradições do jovem grupo que, neste caso, não se escondeu atrás do anonimato pois já era, de fato, conhecido no meio artístico local¹⁴. A proposta de ocupação da Estação Rodoviária de Brasília, em novembro de 1980, com formas e relevos obtidos com recortes de folhas de madeirite, outro material da construção civil, e cobertos com tinta industrial (látex PVA ou esmalte sintético) foi censurada. Apesar disso, o nome do grupo, Ex-Cultura, e o título da proposta foram publicados no catálogo do evento.

ERUPÇÕES E REMINISCÊNCIAS

Caminhando hoje pelas áreas residenciais do Plano Piloto, parece distante o tempo em que pintar muros e invadir os espaços eram atos de rebeldia. Por um lado, desde meados da década de 1980, acompanhando o processo de redemocratização do

país, os mesmos órgãos de cultura que se omitiram diante de atos de controle e censura passaram a financiar “intervenções”. Há também que destacar a presença, cada vez mais bem comportada, do grafite no circuito das artes. Faz algum tempo que os antigos grafiteiros passaram a ser autores de murais valorizados pelo mercado de arte e, até mesmo, receber encomendas para painéis em espaços domésticos. Suas obras são divulgadas em revistas de decoração de interiores, e competem por espaço com as que, antes, estavam na outra ponta do circuito cultural. Hoje os painéis urbanos são assinados, autorizados e bem-vindos. São cartões de visita de seus autores, e podem render encomendas.

Caminhando por Brasília, em suas áreas de escala residencial, surge, mais uma vez, o elemento surpresa. Pinturas, feitas com tinta látex (talvez esmalte sintético) e pincéis, cobrem paredes de estabelecimentos comerciais, estruturas abandonadas, como a da Figura 1, e construções improvisadas. Não é possível dizer se são essas pinturas ou se são seus

suportes que rompem, e corrompem, a harmonia das formas arquitetônicas e dos espaços que as circundam. O que teria levado seus autores a optar por pincéis e tintas líquidas quando há materiais que podem abreviar o tempo de execução de uma pintura? Aproximam-se os resultados que manifestam um processo de execução similar, bem como referências explícitas extraídas da história da arte. Seriam esses remanescentes ou reminiscências?

DESFAZIMENTOS DA MILITÂNCIA PICTÓRICA

A pequena construção nos fundos da filial da Castália Padaria e Café, na Asa Sul, é a ilustração mais didática do argumento que costura este texto, sobre as qualidades específicas de uma pintura em espaço público que não se rende à vontade de agradar. Não há nada de errado em angariar admiradores, voluntariamente, ou em satisfazer um público de perfil indeterminado que caminha despretensiosamente pela cidade, e produzir imagens que têm mais chances de ser apreciadas porque não exigem de quem as vê um repertório de referências da denominada arte

erudita. Contudo, para um público de iniciados, pinceladas soltas são a marca de vários movimentos de vanguarda do século 20, sobretudo na primeira metade, que se propuseram a abandonar a rigidez de contornos e modelados das formas, as regras de proporção, a veracidade anatômica, as normas de representação do espaço tridimensional e, entre tantos outros parâmetros a serem derrubados, as soluções previsíveis.

À esquerda da Figura 2, vê-se o painel grafitado, assinado, docemente agradável na sua simplicidade comunicativa. No lado direito dessa imagem, um belo tucano ocupa a maior parte do espaço. A ave está de perfil, de frente para o lado esquerdo, e se apoia em um galho de árvore. O céu é azul, não há áreas de sombra e as cores brilham. No lado esquerdo, vê-se a continuação do galho da árvore rodeado de folhas que se sobrepõem como em um jardim tropical. A imagem é pontilhada com pequenos círculos brancos e em tons de laranja, um recurso que a deixa menos plana. A leitura da imagem é direta, o tema é claro, um tucano na natureza, e

os materiais são utilizados neste grafite da maneira mais limpa possível. Parece uma encomenda e, ainda que não tenha sido, dificilmente poderá ser considerado polêmico ou ofensivo.

Ao lado do painel do tucano, que lhe dá as costas, encontrava-se no dia 28 de junho outro painel, quando a fotografia foi tirada. Os dois murais são independentes, embora contíguos. Sobre o da esquerda, projeta-se a sombra de outra pequena construção em alvenaria que limita as possibilidades de vê-la. O painel da esquerda é emoldurado por uma linha alaranjada que forma um tipo de portal, delimitando as laterais e a parte superior do enquadramento da imagem. A pintura não é assinada, mas sua execução não tem qualquer tipo de similaridade com o grafite. O que se vê é uma cena, uma narrativa visual da qual serão comentados alguns elementos identificados em uma primeira leitura, que não pretende traduzir, e tampouco resumir, o que se pode extrair de signos que estão abertos, no espaço público, a diferentes modos de ver (ver John Berger, novamente).



Figura 2.
Construção de
alvenaria anexa à
Castália Padaria
e Café, CLS 304,
bloco B, Brasília,
DF. Dois painéis
policromados,
de dimensões
indeterminadas.
Registro em
27/06/2025.
Foto da autora

Uma figura alada sobe com braços levantados em direção ao céu, que se divide, horizontalmente, em duas faixas. Uma das faixas é azul, puro e opaco, um azul semelhante ao do céu no painel do tucano. O desenho desta faixa de céu se parece ao desenho de um rio, irregular, e tem uma ligeira inclinação ascendente no lado direito. Acima do céu, ou da faixa azul, há outra faixa em cinza-chumbo, uma provável alusão a tempos de guerra, e à escuridão que estes impõem. Essa mancha cinza-chumbo é uma faixa que delimita a azul, e parece cair, como densa nuvem, da esquina superior esquerda da imagem. A figura que voa em direção à faixa mais densa, que pode simbolizar a iminência de um evento de consequências nefastas, está coberta de vermelho-sangue, esmaecido. Gotas do mesmo vermelho caem do céu de chumbo. No centro da imagem, abaixo da figura alada, vê-se dois bodes, o que parece uma alusão, nesta narrativa dramática, ao Dia da Expição, quando, segundo a Bíblia, dois bodes eram levados ao templo e um deles era sacrificado para redimir os pecados do povo, que seria, com o

derramamento do sangue desse animal, absolvido. A figura do templo está à direita dos bodes.

Na parte inferior, na linha de chão, cinco figuras estão dispostas lado a lado. À esquerda, vê-se um casal. O homem olha para o espectador e abraça a mulher ao seu lado, em um gesto protetor. A mulher olha para a figura em ascensão e segura nos braços um bebê. A roupa do homem encontra-se, aparentemente, esquematizada, aguardando preenchimento com cor. A da mulher é azul como o céu. No centro do grupo, duas meninas usam vestidos pretos. Ambas elevam as mãos, uma em direção ao bebê no colo da mãe e a outra aponta para um dos bodes e para a figura alada, sinalizando a relação entre a chuva de sangue que cai do céu de chumbo e o bebê imóvel nos braços da mãe. O tom trágico da cena é complementado pela figura à direita que, de joelhos e em posição frontal, encobre os olhos com as mãos como sinal de tristeza ou constrangimento, ou vergonha.

Não há como evitar a leitura dessa imagem no contexto do genocídio na

Faixa de Gaza. No mês de junho, a presidente do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, Mirjana Spoljaric, declarou que a situação em Gaza é pior do que o inferno¹⁵, e que seria necessário acabar com o sofrimento dos palestinos e libertar os reféns israelenses. Com o bombardeio de notícias e imagens que inundam as redes sociais, pode-se ver nessa pintura-mural uma mensagem sem palavras, sem *slogans* e sem palavras-de-ordem. Pode-se também vê-la, e isto vai depender de quem a vê, como uma imagem ou um desenho inacabado. Azul e branco são as cores da bandeira de Israel, e são as cores das figuras que ladeiam as duas meninas de luto, no centro da composição. A correspondência numérica, dois bodes e duas meninas, tampouco pode ser interpretada como mero recurso compositivo, e se associa ao sacrifício e à expiação. Conforme o texto bíblico, um dos bodes era sacrificado para que seu sangue derramado substituísse o castigo que deveria ser imposto ao povo por seus pecados. O outro, o bode expiatório, não era sacrificado, e recebia, simbolicamente, os pecados



Figura 3.
Construção de
alvenaria anexa
à Castália
Padaria e Café,
CLS 304, bloco
B, Brasília, DF.
Painel policromado,
de dimensões
indeterminadas.
Registro em
27/06/2025.
Foto da autora

do povo para serem levados com ele para um local abandonado e solitário no deserto, onde estaria entregue à sua própria sorte, longe da visão de seus autores. Nos dois casos, eram os animais que recebiam a punição, e isto pode ser associado à imagem das pequenas meninas, que parecem submeter-se, sem resistência, ao que vem do céu e da morte, identificando-se com o bode sacrificado e com o bode expiatório. Por fim, a figura da direita pode simbolizar, nessa narrativa, o povo envergonhado por seus pecados, incapaz de olhar para quem o vê. Ou talvez esteja isolado da cena, recusando engajamento em qualquer um dos episódios da narrativa, absorvido por sua cegueira voluntária e sem demonstrar empatia com o que o rodeia.

Conforme documentado na Figura 4, no alto superior da imagem via-se parcialmente encoberta a mensagem: “[em] andamento – favor não mexer”. No mês seguinte, caminhando no mesmo local era possível ver que a mensagem se confirmava. O mural havia sido modificado.



Figura 4. Detalhe de painel policromado em construção de alvenaria anexa à Castália Padaria e Café, CLS 304, bloco B, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 27/06/2025. Foto da autora

Trinta dias após o primeiro registro fotográfico dos painéis, a imagem que se vê à direita da Figura 5 tem acréscimos, que se somam à interpretação anterior. A faixa de

céu azul desapareceu, e algumas das figuras foram transformadas. No céu, vê-se a forma de uma bomba, que paira sobre a cena. A figura em ascensão, em tons de vermelho, está presa ao



Figura 5.
Construção de
alvenaria anexa
à Castália
Padaria e Café,
CLS 304, bloco
B, Brasília, DF.
Dois painéis
policromados,
de dimensões
indeterminadas.
Registro em
28/07/2025.
Foto da autora

artefato bélico. Outro corpo, em tons de azul pálido, abraça uma grande gota de sangue que está presa à bomba, indicando possivelmente que está morta. Três grandes formas semelhantes a gotas, em tons vermelhos, estão agora ligadas à bomba que vai da direita para a esquerda, ou de leste para oeste. O corpo azul se localiza no centro, cuja posição diagonal ascendente ou descendente une os dois bodes. À esquerda, o casal da pintura anterior foi transformado em um grande corpo azul e, à direita, o homem que encobria os olhos foi encoberto por uma grande figura verde. Cada uma das figuras laterais segura uma lança que aponta para as crianças no centro inferior. Por trás da figura esquerda, vê-se parcialmente a cabeça do homem que antes fazia parte do casal e o bebê morto, na horizontal, é incorporado a uma das pernas da grande figura como se estivesse em um local de gestação. Esse personagem, cujo corpo tem forma semelhante à de um anjo, adquire uma complexidade maior na leitura na medida em que contém um feto e, ao mesmo tempo, está armada para matar. No lado esquerdo,

a figura em tons de verde segura outra lança que atravessa a cabeça de uma das crianças e se dirige à outra que, agora, segura um um objeto que pode ser uma pequena harpa ou um livro aberto. Diante dessa criança, de tamanho menor, há uma cadeira. Com as mudanças cromáticas, a composição agora tem as cores da bandeira de Israel e da Palestina, misturadas, sinalizando a reciprocidade, ou a equidade, do genocídio. Na segunda versão, uma grande área preta, no centro, contrasta com duas áreas laterais em amarelo. Definida por esse contraste, vê-se a forma de um cálice, que é elemento simbólico com diferentes significados na tradição judaica, entre os quais a associação à “ira” de Deus. Na imagem, os executores da ira, algozes das crianças, têm peso visual equivalente.

Na certeza de que, sem informação sobre os motivos que deram origem à imagem e suas transfigurações, texto ou mesmo uma explicação institucional, como ocorre em museus e galerias, acrescenta-se a esta interpretação um destaque para as qualidades pictóricas da imagem. Diferentemente

de uma colagem, ou de composição de elementos desconexos, a imagem tem características que lhe dão coesão. Além do portal formado pela linha alaranjada, toda a imagem é pintada manualmente, e isto quer dizer que em cada trecho da superfície se vê a pincelada, mais ou menos diluída, conduzida pela mão de um autor que permanece anônimo. Ademais, as associações interpretativas que conduzem a um autor, que constrói uma imagem com elementos simbólicos que remetem ao genocídio na Faixa de Gaza, não parecem ser aleatórias. Pode-se pensar em antecedentes na história da arte, entre os quais a *Guernica*, de Pablo Picasso.

Consequentemente, o painel é trazido para o contexto da crítica de arte porque expressa uma opção clara pela marca da pincelada, pela construção da imagem com transparências e opacidades obtidas com maior ou menor grau de diluição da tinta. E, além de tudo, ao surpreender quem caminha distraidamente por uma área escondida atrás de um estabelecimento comercial na Asa Sul, resgata a militância pictórica que, neste caso,



Figura 6. Painel policromado sobre construção de alvenaria anexa à Castália Padaria e Café, CLS 304, bloco B, Brasília, DF. Dimensões indeterminadas. Registro em 28/07/2025. Foto da autora

representa uma narrativa justiceira e polêmica. Basta ver a oposição de lanças dos anjos exterminadores.

A aproximadamente 700 metros dali, encontra-se outro painel pintado, que pode ser visto na Figura 7. Desta vez, trata-se da parede lateral do Bloco A da CLS 307, também na Asa Sul do Plano Piloto. No imóvel comercial funciona a sede do Movimento de Mulheres Olga Benário em Brasília, a Casa Ieda Santos Delgado, para o acolhimento de mulheres vítimas de violência doméstica¹⁶. No alto da parede, vê-se uma faixa presa à parede com a identificação do local. Abaixo desta, a parede se divide em duas faixas horizontais pintadas. No nível do chão, vê-se pintado um ambiente doméstico. A segunda faixa, em altura intermediária, é outra pintura, parcialmente encoberta, em que se distingue a parte superior de um painel maior. Diferentemente da faixa inferior, em que as áreas são ordenadas como se fossem diferentes ambientes de uma residência, a faixa que parece remanescente de uma pintura anterior representa uma natureza

exuberante, em que cada elemento parece ter sido desenhado com lirismo e espontaneidade. Com grande variedade de formas, a floresta parece negar a lógica da representação, na medida em que traços livres se transformam em arabescos decorativos. Por sua vez, a faixa-casa tem ambientes bem definidos. À esquerda, a cozinha com geladeira, pia, lata de lixo, panelas e fogão. À direita, um espaço que parece fazer a transição da cozinha para o quarto, com uma mesa, sobre a qual se vê um vaso de flores e uma jarra com xícara. Ao lado da mesa, há uma luminária de chão. Na parede acima da mesa, há um calendário com um mês do presente ano, 2025, em destaque. Ainda que não seja possível identificar o mês, um círculo assinala um dia (19?), quando possivelmente o painel foi pintado.

Na sequência, da esquerda para a direita, encontra-se uma cama de casal, o elemento mais rebuscado da imagem, com dois travesseiros, cujo desenho se prolonga, representando o colchão, na calçada. A seu lado direito, uma estante com vasos de plantas e, em seguida, uma porta fechada.

Inicialmente, vê-se que pinceladas em tons mais escuros formam uma diagonal na parte inferior da porta e podem fazê-la parecer aberta. Contudo, a maçaneta e a fechadura indicam também que a porta está fechada, o que é reforçado pela opacidade do tratamento da pintura. Por fim, na extremidade esquerda da faixa-casa, duas mulheres sentadas conversam, mediadas por um móvel sobre o qual uma televisão parece mostrar imagens de um lugar longe dali (ou, ao menos, uma paisagem urbana que não se assemelha à do Plano Piloto), sobrevoada por um avião. Além disso, entre elas, um gato pardo repousa sobre uma almofada em primeiro plano, diante do móvel com a televisão, o que reforça a tranquilidade da cena amistosa. A mulher da esquerda, de pele preta e cabelos brancos, tem olhos azuis, e a da direita, de cabelos louros e pele branca, tem olhos escuros. Ainda que essas características possam ter sido propositalmente trocadas para criar variedade cromática e resolver um problema pictórico, não deixa de ser importante a surpresa que essas incoerências fenotípicas provocam.



Figura 7.
Painel
policromado
na parede
lateral do
Bloco A da CLS
307, Brasília,
DF. Dimensões
indeterminadas.
Registro em
15/06/2025.
Foto da autora

Sem entrar na relação entre as atividades realizadas na Casa Ieda Santos Delgado e o painel que ocupa a parede lateral do imóvel, sobretudo a faixa-casa, é inegável que a representação de um ambiente doméstico acolhedor, ocupado por mulheres cuja diversidade sinaliza uma convivência harmônica e solidária, pertence, como aquele painel da CLS 304, ao gênero pintura de rua. Não se vê ali o tratamento uniforme dado à imagem grafitada ou um desenho que facilita a identificação das figuras. Para vê-las, é necessário caminhar, ver de perto, ver de longe, juntar pedaços e decifrar descontinuidades. E, também, vê-las no contexto da história da arte, pensando em Guignard, em Alechinsky, em Cícero Dias, em Matisse, em Dufy e, por que não?, em Picasso, novamente.

O espaço público de Brasília, sobretudo no Plano Piloto, está muito distante de uma floresta desordenada e ameaçadora. Nessa, buscam-se pontos de referência para criar, ainda que equivocadamente, uma sensação de familiaridade, ignorando o que não se encaixa nesse critério e afastando o

medo de ser surpreendido. Os espaços da arte são, como uma floresta, de contornos incertos. É preciso esperar sempre pela surpresa, e olhar atentamente. A promessa de um sistema integrado por meio das tecnologias digitais ou pela validação do mercado de arte acolhe também os artistas que, encapsulados por este, expressam sua “rejeição” aos discursos da academia que, mesmo quando ignorados, dão legitimidade ao mesmo mercado. Nos painéis pintados com desembaraço e humor em Brasília encontra-se mais do que propaganda.

Como ter uma experiência estética quando o olhar perdeu a capacidade de olhar os espaços urbanos com certa ingenuidade? Inadvertidamente, o caminhante extrai de sua memória um repertório da história da arte, e uma musculatura crítica que ainda não se tornou flácida frente ao poder das narrativas, mercadológicas ou institucionais, que confinam a arte a um elenco de exemplos previsíveis e de autoria identificada. Com a possibilidade de permitir que as formas do mundo inundem, novamente, os sentidos para nos fazer pensar nas

diversas situações que, hoje, afligem a humanidade, o olhar se distancia dos ensaios de mitologias, da propaganda e da decoração obediente para provocar reflexões sobre a pintura e seu lugar no caos urbano. O que se vê nessas pinturas murais anônimas são remanescentes da militância pictórica de décadas passadas ou reminiscências, que a autora deste texto associa a elementos esparsos na floresta urbana? Em todo caso, o olhar também precisa desaprender.

Ou, olhando para a porta fechada no detalhe da Figura 8, parece pertinente citar João Evangelista:

Uma janela gradeada

é um aceno,

uma porta fechada

é um convite. Quem vai abrir?¹⁷



Figura 8.
Detalhe
do painel
policromado
na parede
lateral do
Bloco A da CLS
307, Brasília,
DF. Dimensões
indeterminadas.
Registro em
15/06/2025.
Foto da autora

NOTAS

1 John Berger. *Ways of Seeing*. London/Middlesex: British Broadcast Corporation and Penguin Books, 1972.

2 Elias Canetti. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.

3 Artistas: Athos Bulcão, Darlan Rosa, Douglas Marques de Sá, Elder Rocha Lima Filho, Elisa de Souza, Francisco Galeno, João Evangelista, L. C. Cruvinel, Leda Watson, Luiz Gallina, Naura Timm, Nelson Maravalhas, Pulika, Ralph Gehre, Ramon Edreira Neves, Reinaldo Cotia Braga, Rômulo Andrade, Terezinha Losada, Valdir Jagmin, Vicente Martínez e Wagner Hermuche.

4 Além de participar como um dos 21 artistas, criei, com Vicente Martínez, a capa do catálogo, cuja “arte-final” foi inteiramente montada por nós, manualmente. Também fiquei encarregada da montagem das duas últimas exposições do “Itinerário”, acompanhada de dois artistas do grupo, no Museu Nacional de Belas Artes (RJ) e nas Galerias A e B da Fundação Cultural do Distrito Federal (DF).

5 João Evangelista de Andrade Filho (1931-2021) foi professor da Universidade de Brasília, na qual atuou como docente do Instituto Central de Artes desde a sua criação, em fevereiro de 1962, e no Departamento de Biblioteconomia, após a fusão deste instituto com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1970, entre as consequências da crise institucional provocada por perseguições de professores considerados subversivos pelo governo militar.

6 Nesse caso, a autora deste texto.

7 Em 23 de junho de 1982, João Evangelista publicou o artigo “Tradição e Desaprendizado” na seção Textos & Idéias do *Correio Braziliense*, sobre a exposição de desenhos de Elisa de Souza e Vicente Martínez na Galeria da Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Nesse texto, descreve o desaprender como modo de suspeitar que a luta com os meios do desenho “pode levar à presença do avesso, presença que de todas é, de longe, a mais fecunda, pois é a única que afronta a pseudo-

razão de nossa civilização”. Em sua visão, para escapar do reacionarismo dos discursos fechados da arte é necessário desaprender.

8 O júri de seleção e premiação do “IV Documento de Arte Contemporânea do Centro-Oeste” foi composto por: Aline Figueiredo, Helena Barcellos, Aderson Tavares Medeiros, Fábio Magalhães e João Evangelista de Andrade Filho. O evento ocupou a galeria “Térreo” do Teatro Nacional, em Brasília, e esteve aberto ao público de 13 a 27 de maio de 1982.

9 Do texto “Tradição e desaprendizado”, *Correio Braziliense*, Textos & Idéias, 23/jul./1982, p.10.

10 A Galeria Oswaldo Goeldi, da Funarte, assim como as Galerias da FCDF, realizava exposições de “arte popular” e de “arte”, sem que essas categorias se confundissem ou se misturassem sob um critério de seleção unificado.

11 ANDRADE FILHO, João Evangelista de. *Mestres do Juazeiro: cotidiano e símbolo na escultura popular*. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1991.

12 Ainda que João Evangelista não tenha citado uma obra específica, essas ideias podem ser também encontradas no texto: WORRINGER, Wilhelm. *Ars una?* In: *El arte y sus interrogantes*. Tradução de Elsa Tabernig. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.

13 Do texto “Tradição e desaprendizado”, *Correio Braziliense*, Textos & Idéias, 23/jul./1982, p.10.

14 Desde 1980, o grupo Ex-Cultura era apoiado pelo programa Bolsa Trabalho/Arte, do Ministério de Educação e Cultura, que, por meio de convênio com a Universidade de Brasília, financiou um número limitado de bolsas que correspondiam, na área de artes, às bolsas de iniciação científica para estudantes dos cursos de graduação. Entretanto, nem todos os participantes do grupo eram bolsistas. Ver: MARTINEZ, Elisa de Souza. Ex-Cultura. *Revista VIS*. Brasília, v. 6, n.1, jan./jun. 2007, p. 124-36.

15 Conforme a matéria disponível no site da BBC News Brasil, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c5yxr30rzd2o>. Acesso em 6/set./2025.

16 Conforme texto publicado pelo Portal Jurídico dos Estudantes de Direito, com a história de Ieda Santos Delgado: <https://www.pjed.com.br/ieda-vive/>. Acesso em 6/set./2025.

17 Do texto “Tradição e desaprendizado”, *Correio Braziliense*, Textos & Idéias, 23/jul./1982, p.10.

ELISA DE SOUZA MARTINEZ

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA e da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA. Pesquisadora Colaboradora Sênior do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (PPGECsA/ELA/ICS) da Universidade de Brasília. Editora da *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Em 2019, coordenou a “Jornada ABCA Síntese das Artes: memória e atualidade”, em comemoração aos sessenta anos de realização do Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil (1959).



Exposição “Paisagens Experimentais”, da coreógrafa Marcia Milhazes e companhia de dança, com a obra *Gamboa III* da artista Beatriz Milhazes, com curadoria de Marc Pottier. Foto: A.Galeria/Passeio Primavera/Lara Decker

DESTAQUE

PASSEIO CULTURAL PRIMAVERA: UM ESPAÇO DEDICADO À ARTE NA CIDADE DE FLORIANÓPOLIS!

SANDRA MAKOWIECKY, LUCIANE GARCEZ E
VIVIANE BASCHIROTTO – ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: Galeria de arte e espaço cultural fez estreia em dezembro de 2024 no Passeio Cultural Primavera, em Florianópolis. O Passeio Primavera, um dos locais mais emblemáticos da cidade, na SC-401, agora abriga A. Galeria, que tem o intuito de promover a cultura e as artes plásticas de forma integrada. Na organização do espaço, três críticas da ABCA trabalham compondo a equipe, entre outras pessoas: Sandra Makowiecky, Luciane Garcez e Viviane Baschirotto. Florianópolis, conhecida por suas belezas naturais e rica cultura local, tem um grande potencial para se consolidar como um polo de produção e apreciação artística. A criação de espaços culturais, sendo alguns voltados a exposições de arte na cidade, é essencial para promover o diálogo entre as diversas expressões, tanto locais quanto internacionais, aliando arte e natureza.

PALAVRAS-CHAVE: A. Galeria; Florianópolis e novo espaço cultural; cultura, arte e natureza; Passeio Cultural Primavera.

ABSTRACT: The art gallery and cultural space debuted in December 2024 at Passeio Cultural Primavera in Florianópolis. Passeio Primavera, one of the city’s most iconic locations on SC-401, now houses A. Galeria, which aims to promote culture and visual arts in an integrated manner. Three ABCA critics, among others, work on the space’s organization team: Sandra Makowiecky, Luciane Garcez, and Viviane Baschirotto. Florianópolis, known for its natural beauty and rich local culture, has great potential to establish itself as a hub for artistic production and appreciation. The creation of cultural spaces, some dedicated to art exhibitions in the city, is essential to fostering dialogue between diverse expressions, both local and international, combining art and nature.

KEYWORDS: A. Gallery; Florianópolis and new cultural space; culture, art and nature; Spring Cultural Tour.

Para explicarmos a inauguração de A. Galeria, precisamos falar um pouco de sua história. No ano de 2023, nasceu a empresa Hurbana, que tem na vida em comunidade, o maior ativo. Apostam no chamado *placemaking*, desenvolvendo espaços que promovem bem-estar e conectam pessoas, fortalecem o senso de coletividade e estimulam a convivência como princípios norteadores das práticas adotadas.

Na Rota da Inovação, às margens da rodovia SC-401, o Passeio Primavera é reconhecido pela diferenciada configuração para operações de cultura, lazer, gastronomia e de negócios em Florianópolis. Foi inaugurado com esse nome em 2015, a partir de importantes pilares – sustentabilidade, criatividade, tecnologia e convivência. Em 2024, o Primavera Garden Center, um dos mais renomados centros de jardinagem de Florianópolis, celebrou seus 35 anos de história.

PASSEIO PRIMAVERA E SUA NOVA OPÇÃO CULTURAL

No Passeio Primavera encontramos um ambiente acolhedor e aprazível, que

reúne, entre tantas atratividades: arte, cultura e natureza em espaço expositivo e espaços multiúso; mostras de arte; uma gastronomia diversificada; uma arquitetura privilegiada e adaptada às suas funções; o saber em cursos e eventos; eventos diversos.

Ao reunir em único espaço discussões sobre obras de arte contemporâneas, diálogos com artistas e relatos de experiências produzidos por pessoas que fruem, vivenciam e pesquisam arte em seu cotidiano, o Passeio Primavera vislumbra a promoção de uma educação mais dialógica, participativa e respeitosa às diversidades de culturas. Sob o mote “Cultura e Natureza”, podemos reforçar a inseparabilidade da humanidade e natureza, o que também nos possibilita refletir sobre os impactos gerados pela ação/intervenção humana no ambiente natural. Conscientização ambiental é uma das principais preocupações que permeiam o Passeio Primavera, que, imerso em um local rodeado de verde, é um convite à vida saudável e compartilhada, com muitas obras de arte nos seus espaços públicos.

Myriam Consonni Gomes foi a primeira pessoa a inventar um Garden Center no Brasil e sua relação com a natureza é forte. Ao mesmo tempo, a questão do futuro, da cidade do amanhã, em que a questão ecológica está no centro, é fundamental. Nesse contexto, a relação entre arte e natureza fica evidente. A opção feita é de escolher uma programação com artistas que trabalham com essa temática, principalmente nesse momento emergencial em que vivemos.

Além disso, esses espaços desempenham um papel na democratização da arte, tornando-a acessível a diferentes públicos. Em uma cidade com grande fluxo de estudantes e visitantes, iniciativas culturais podem atrair novos olhares e gerar oportunidades educacionais, workshops e eventos interativos.

Assim, partiu-se para a criação do **Passeio Cultural Primavera** e suas novas instalações no Passeio Primavera, que congregam: A Galeria, O Mezanino, O Teatro, O Jardim e A Oficina. Todas as operações do Passeio Cultural Primavera fazem



Figura 1. Passeio Cultural Primavera. Fonte: <https://www.passeioprimavera.com.br/>. Acesso em 10 ago.2025

parte do Instituto Pedra Branca, o braço social da Hurbana.

Nas operações do Passeio Cultural Primavera congregamos os espaços abaixo listados, mas iremos nos deter no espaço A. Galeria.

O.Jardim é um espaço verde, onde estão expostas as esculturas ao ar livre, como um museu a céu aberto, enfatizando a união de cultura e natureza. Podemos ver as obras *Unidade Neoconcreta*, de Franz Weissmann; *Mockingbird* e *Topdog*, de Huang Yulong; *Duas Graças*, de Laura Vinci; Sem título, de Iole de Freitas; e *Linha da Terra*, de Túlio Pinto, entre outras.

A.Oficina é um local que reúne o fazer artístico em suas várias linguagens: modelagem, escultura, pintura e muito mais, e tem como enfoque a experimentação de diferentes formas de trabalhos e materiais inerentes às artes visuais.

O.Mezanino, localizado no piso superior do Primavera Garden Center, é um espaço multiúso – pode acolher cursos, palestras, workshops etc.

O.Teatro caracteriza-se por ser um teatro multifuncional, para acolher eventos musicais e teatrais, com acústica privilegiada, que tem como característica reunir público em um espaço que pode ser adaptado para diversos usos.

A.Galeria, localizada no Passeio Primavera, no 7º andar do Primavera Office, é um lugar privilegiado, com um espaço de aproximados 300 m² em um *rooftop* com vista deslumbrante da baía norte. Apresenta de três a quatro exposições por ano com um eixo “Cultura e Natureza”, trazendo nomes de renome nacional e internacional. O espaço também abriga concertos, palestras e eventos em geral, que acontecem de forma imersiva na exposição. A.Galeria possui ainda um caráter social, com o objetivo de educar para a arte e a cultura, recebendo grupos escolares de todas as idades para visitas mediadas em seu programa educativo.

Atuam na A.Galeria, em funções diversificadas, Myriam Consonni Gomes, Marc Pottier, Sandra Makowiecky, Viviane Baschiroto, Luciane Garcez,

Roberta Tassinari, Paula Gargioni e Caroline Casanova. Sob a curadoria do francês Marc Pottier, curador de arte com uma carreira internacional, A.Galeria também abrigará concertos, performances e palestras, fortalecendo seu compromisso com a educação e o diálogo cultural, prometendo tornar-se um ponto de referência para a arte e a cultura em Florianópolis.

Florianópolis tem uma universidade, a UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), que forma artistas e professores de artes visuais. Aliado a isso, é uma cidade que atrai artistas devido à natureza e condição privilegiada de espaços físicos atrativos ao fazer artístico. Há uma enorme profusão de pessoas, muitas autodidatas, que trabalham, produzem e atuam na área de artes visuais no município e no estado.

Existe um circuito expressivo de mostras e exposições. Todavia, o mercado ainda é incipiente, com pouca comercialização. A intenção da A.Galeria não é contribuir no mercado de arte, no sentido de comercialização, mas oportunizar ao



Figura 2. A.Galeria, localizada no 7º andar do Primavera Office, no Passeio Cultural Primavera. Foto: Sidney Kair

público mais um espaço de difusão e trocas, e, em consequência, qualificar ainda mais a cidade com mais um local de fruição estética.

A programação proposta para A.Galeria ao longo de 2025 apresenta uma vasta agenda de eventos, oficinas e cursos. A. Galeria, bem como o teatro, a oficina, o mezanino e o jardim de esculturas, chegam para reforçar a proposta plural e dinâmica do Passeio Primavera, que alia negócios, arte, entretenimento, serviços e experiências de maneira conectada e ampla a moradores e turistas.

EXPOSIÇÕES REALIZADAS

A.Galeria já proporcionou três exposições ao público, **estreando em pré-abertura**, com a exposição “Paisagens Experimentais, Gamboa III”, uma colaboração entre a renomada artista plástica Beatriz Milhazes e Marcia Milhazes, da Companhia de Dança. A exposição ficou em cartaz de 6 de dezembro de 2024 a 5 de março de 2025.

A coreografia “Paisagens Experimentais”, apresentada na

inauguração, explorou a interação entre corpo e arte, criando um diálogo visual e sensorial com a obra *Gamboa III*.

A obra *Gamboa III* de Beatriz Milhazes é uma escultura que faz parte de uma série de obras tridimensionais que a artista começou a explorar. “Gamboa” é o nome de um bairro boêmio do Rio de Janeiro e também o título que Milhazes escolheu para essa peça, um imenso móvel colorido. Embora não seja explicitamente mencionado para a elaboração de *Gamboa III*, o Carnaval é uma fonte de pesquisa para muitas obras de Beatriz Milhazes, que explora cores fortes e vibrantes em suas criações e reflete a experimentação com novas formas e materiais, buscando criar uma experiência imersiva para o espectador. A música, elemento central da experiência, recebeu a interpretação da pianista japonesa Yuka Shimizu, que executou composições de mestres como Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth, evocando a rica tradição da música modernista brasileira. A exposição contou com a presença das artistas em sua abertura.

Beatriz Milhazes vive e trabalha no Rio de Janeiro; reconhecida internacionalmente, participou de importantes bienais, incluindo Veneza, São Paulo e Shanghai. Desenvolveu projetos especiais para a Biennale di Venezia em colaboração com o Victoria and Albert Museum.

Marcia Milhazes, coreógrafa e bailarina clássica formada pela Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e pós-graduada pelo Laban Centre em Londres, tem uma carreira internacional sólida. Reconhecida pela revista *Bravo* como uma das artistas mais importantes do século XXI, Marcia continua a influenciar o cenário da dança com apresentações no Brasil e no exterior.

Yuka Shimizu, pianista nascida em Saitama, no Japão, iniciou seus estudos na Faculdade de Música Kunitachi, em Tóquio, e, movida por sua paixão pela música brasileira, mudou-se para o Brasil em 1997. Concluiu a pós-graduação no Conservatório Brasileiro de Música e conquistou diversos prêmios em concursos de piano no Brasil e no exterior.



Figura 3. Exposição “Paisagens Experimentais”, da coreógrafa Marcia Milhazes e companhia de dança, com a obra *Gamboa III* da artista Beatriz Milhazes, com curadoria de Marc Pottier. Foto: A.Galeria/Passeio Primavera/Lara Decker



Figura 4. Exposição “Paisagens Experimentais”, da coreógrafa Marcia Milhazes e companhia de dança, com a obra *Gamboa III* da artista Beatriz Milhazes, com curadoria de Marc Pottier. Foto: A.Galeria/Passeio Primavera/Lara Decker

A segunda exposição, com curadoria de Marc Pottier, foi inaugurada em 20 de março de 2025 e se estendeu até 12 de julho, chamada de “Saudade do Mundo Pequeno”, do artista Luiz Zerbini, e contou com a presença do artista na noite de abertura.

A exposição apresentou uma coleção de 31 obras cuidadosamente selecionadas, incluindo nove óleos sobre tela, 15 monotipias e uma grandiosa composição escultórica. As obras de Zerbini exploraram a difícil relação entre a natureza exuberante da flora tropical brasileira, os vestígios da história colonial e os excessos da sociedade de consumo. Suas telas, de dimensões impressionantes, exibiram paisagens urbanas e motivos que transitaram da geometria à figuração, desmembrando formas em linhas sinuosas que evocaram a vegetação tropical revelando padrões marcantes criados a partir de texturas variadas.

Luiz Zerbini, aclamado por suas pinturas em grande escala e colorido exuberante, convidou o público a uma pausa na frenética agitação da vida moderna e a um retorno ao essencial.

Suas obras refletem um medo palpável da destruição ambiental e um anseio por resgatar uma visão mais humana e contemplativa da natureza.

Luiz Zerbini nasceu em São Paulo, em 1959, e iniciou sua atividade artística no final dos anos 1970. Expoente da chamada Geração 80, é conhecido por fazer pinturas em grande escala de colorido exuberante, em geral figurativas e com incursões no abstracionismo geométrico. Suas composições incluem a paisagem e as formas da natureza. Sua obra transita entre a pintura, a escultura, a instalação, a fotografia e a produção de textos e vídeos.

Na sua terceira exposição, A.Galeria apresentou “12,4%”, da artista ítalo-brasileira Daniela Busarello, com curadoria de Marc Pottier, como manifesto pela Mata Atlântica.

Com abertura em 6 de agosto, a mostra “12,4%”, que seguiu até 18 de outubro de 2025, convidou o público a uma profunda reflexão sobre a devastação da Mata Atlântica e a vital conexão entre a humanidade e a natureza.

O título “12,4%” refere-se ao alarmante porcentual remanescente da Mata Atlântica original – um grito de alerta da artista sobre a urgência de conscientização e regeneração. Daniela Busarello questiona se “números biofágicos chocantes” serão suficientes para despertar a atenção para a destruição de vidas, visíveis e invisíveis, e convoca a um retorno ao “Ser-Amor”.

A exposição apresenta uma licença poética da história do pau-brasil por meio das séries *Mar Verde* e *Pau-Brasil*. Iniciada em 2020, a série *Mar Verde* retrata árvores sobreviventes da Mata Atlântica nas cidades – “corpos-testemunhos” que transmitem força vital e conhecimento ancestral.

Radicada na França, a artista nascida em Curitiba – cidade que hoje possui apenas 1% de Mata Atlântica em seu território e paradoxalmente é conhecida como “Capital Ecológica Brasileira” – transforma essa realidade em uma linguagem artística poética e política. Suas obras, que englobam pinturas, fotografias, desenhos e instalações, exploram



Figura 5. Exposição de Luiz Zerbini na A.Galeria “Saudade do Mundo Pequeno”, com curadoria de Marc Pottier. Foto: Sidney Kair



Figura 6. Luiz Zerbini. Monotipias criadas com a *expertise* do impressor João Sanchéz, do Estudio Baren, essas impressões únicas são obtidas por um processo não reproduzível, no qual folhas, flores e ramos serão dispostos sobre uma placa metálica previamente tintada e transferidos para o papel por meio da prensa. O resultado são formas e cores surpreendentes, que transitam entre a figuração e a abstração, criando um repertório vegetal extraordinário. Foto: Sidney Kair



Figura 7. Exposição “12,4%”, de Daniela Busarello, com curadoria de Marc Pottier, na A.Galeria. Foto: Divulgação



Figura 8. *Oráculo*. Exposição “12,4%”, de Daniela Busarello, com curadoria de Marc Pottier, na A.Galeria, Foto: Divulgação

as interdependências entre o corpo humano, as paisagens e o cosmos.

As pinturas e desenhos abstratos de Busarello, embora de conteúdo concreto, funcionam como um oráculo que simboliza o espelho, promovendo o diálogo e o respeito por todas as formas de vida. A artista cria pigmentos a partir de plantas urbanas, misturando técnicas clássicas de pintura a óleo com materiais orgânicos e referências literárias de autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Ailton Krenak.

Arquiteta e urbanista, vive e trabalha em Paris e sua trajetória inclui exposições individuais e coletivas em importantes instituições internacionais, como o Espace Krajcberg em Paris, Abbaye de Maubuisson e o Museu Oscar Niemeyer em Curitiba. Suas obras integram coleções de prestígio, incluindo a Royal Collection of Jordan e a coleção de John Legend.

O Passeio Cultural Primavera vai se consolidando como um complexo cultural, se destacando por sua programação diversificada e inclusiva, que atrai públicos de todas as

idades e interesses, promovendo a democratização da cultura, a valorização da arte e o estabelecimento de parcerias com instituições culturais, como a Orquestra Filarmônica Catarinense, para promover eventos de alta qualidade. Além disso, promove integração comunitária, oferecendo espaços de convivência e atividades que incentivam a interação social, diversidade de oportunidades e eventos para todas as idades, constituindo um marco urbano de inovação, criatividade e convivência em Florianópolis.

SANDRA MAKOWIECKY

Professora titular aposentada da UDESC – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (UFSC). Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA – 2022-2024. Coordenou o Museu da Escola Catarinense em três gestões (2012-2016; 2016-2020; 2020-2024).

Possui diversas publicações, sobretudo na área de Artes. Atualmente coordena o Passeio Cultural Primavera e integra o Conselho do Instituto Collaço Paulo. Como destaques, podemos citar: Prêmio Gonzaga Duque, atribuído pela ABCA em 2015; Prêmio Confap de Ciência, Tecnologia e Inovação, em 2021, e Prêmio Fritz Muller, pesquisador destaque na área de Linguística, Letras e Artes no Estado de Santa Catarina, no ano de 2022.

LUCIANE GARCEZ

Professora e doutora pela Université Aix-Marseille, França; membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO), sendo membro do Comitê de Premiação AICA; membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil / AICA/UNESCO (ABCA); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Integra a equipe do Passeio Cultural Primavera. Criadora e gestora da plataforma <https://www.viajarnahistoriadaarte.com/>, oferecendo e ministrando cursos de História da Arte e Arte Contemporânea.

VIVIANE BASCHIROTTO

Doutora em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC/CEART. Mestre em Artes Visuais (UDESC/2015). Pós-graduada em História da Arte (UNIVILLE/2014). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (UNIVILLE/2011). Atualmente é professora da UDESC e integra a equipe do Passeio Cultural Primavera, coordenando o Núcleo do Educativo. É associada da ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte, tendo escrito o livro *Prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte: Um arquivo em aberto*, em coautoria com Sandra Makowiecky.



Imagem de capa do livro

Galeria de Arte São Luís: 1959-1966,
de José Armando Pereira da Silva

LIVRO

HISTÓRIAS DA GALERIA SÃO LUÍS: UMA VOLTA NO TEMPO

ANNATERESA FABRIS – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO:

Este artigo apresenta o livro que José Armando Pereira da Silva dedica à Galeria São Luís, que atuou em São Paulo entre 1959 e 1966. Além de uma introdução, na qual contextualiza a ação da galeria, o autor dedica fichas analíticas a cada exposição, constituindo um panorama bastante variado das tendências artísticas e da crítica da arte do momento.

PALAVRAS-CHAVE:

mercado de arte; São Paulo; Galeria São Luís.

ABSTRACT:

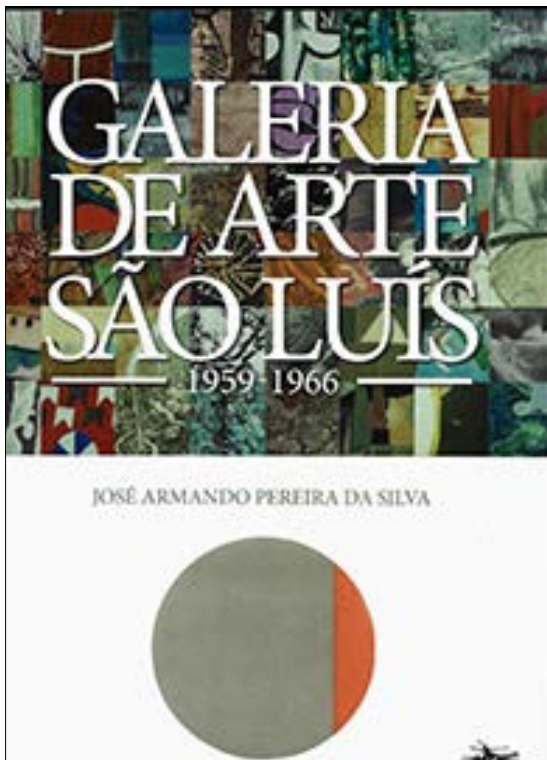
This article presents the book that Armando Pereira da Silva dedicated to the São Luís Gallery, that was active in São Paulo between 1959 and 1966. Besides an introduction that contextualizes the gallery's action, the author dedicates analytical records to each exhibition and composes a rather broad view of the artistic trends and of the art criticism of the moment.

KEYWORDS:

art market; São Paulo; São Luís Gallery.

Entre 1959 e 1966, período abarcado pelo livro *Galeria de Arte São Luís*, a vida cultural de São Paulo concentrava-se num pequeno perímetro da região central, compreendido entre a praça Ramos de Azevedo, na qual se destacava o Teatro Municipal, e a praça da República. Nesse espaço, estavam situadas a rua da Consolação, em que se erguia a Biblioteca Mário de Andrade, cuja seção de Arte abrigava o primeiro acervo modernista do Brasil; a rua Marconi, sede de algumas das principais livrarias da cidade (Teixeira, Jaraguá e Kosmos); a rua 7 de Abril, cuja principal atração era o Museu de Arte de São Paulo; a rua Barão de Itapetinga, pontilhada por outras lojas de renome dedicadas ao comércio de livros (Brasiliense, Parthenon, Livraria Francesa, Livraria Italiana); a avenida São Luís, que tinha o aspecto de um bulevar pela arborização com jacarandás e pela presença de mesas de bares e restaurantes nas largas calçadas e que, entre 1959 e 1960, ganhará a presença de três galerias de arte (KLM, São Luís e Atrium).

O circuito cultural contava ainda com as sedes de *O Estado de S. Paulo*,



Capa do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*, de José Armando Pereira da Silva

na rua Major Quedinho, e dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, com o teatro Cultura Artística, na rua Nestor Pestana, com a Livraria Duas Cidades e o Instituto de Arquitetos do Brasil, na rua Bento Freitas, com o mítico Cine Bijou, na praça Roosevelt, a partir de 1962, para não falar na Broadway paulistana localizada na avenida São João, com suas inúmeras



O casal Ernesto Wolf, empresário e colecionador, e sua esposa Libov Anguelova Wolf, a escultora Liuba (1923-2005) - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*



Avenida São Luís, década de 1960 - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

salas de exibição. Não é por acaso, portanto, que o empresário Ernesto Wolf, a escultora Liuba, sua esposa, e Anna Maria Fiocca, que já dirigira a Galeria Domus (1947-1951), escolhem esse trecho do centro novo para inaugurar, em setembro de 1959, a Galeria São Luís.

Localizada na avenida São Luís, 130, a galeria tem uma história rica e diversificada que José Armando Pereira da Silva reconstrói através das exposições apresentadas até dezembro de 1966, cujo significado não se esgota nos eventos pontuais, haja vista a plêiade de críticos de arte que se dispuseram a apresentar novatos e nomes consagrados em catálogos e em matérias jornalísticas, publicadas sobretudo em *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Como esse material é apresentado na parte central do livro, o leitor tem a oportunidade de entrar em contato com aquele que o autor define o “‘pensamento plástico’ então dominante”, representado pelos “olhares autorizados de Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Pietro Maria Bardi, José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeiffer, Mário

Schenberg, Mário Pedrosa, Walter Zanini, Theon Spanudis e Aracy Amaral”.

Se essa coletânea de “olhares autorizados” permite perceber que as atenções da crítica eram muito diversificadas, não se restringindo à disputa entre concretismo e neoconcretismo que, aparentemente, mobilizava os debates artísticos, outro mérito do livro é demonstrar, a partir de dados objetivos, que a presença feminina no circuito artístico da cidade não era tão marginal nem episódica. Pereira da Silva demonstra que dos noventa artistas apresentados pela galeria, vinte e um eram mulheres (Eleonore Koch, Gisela Eichbaum, Maria Leontina, Dorothy Bastos, Lisa Ficker Hoffmann, Fayga Ostrower, Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani, Sheila Brannigan, Liuba Wolf, Anésia Pacheco e Chaves, Ismênia Coaracy, Mira Schendel, Miriam Chiaverini, Tomie Ohtake, Lúcia Suanê, Maria Polo, Mella Salm, Ely Bueno, Alice Brill e Marília Gianetti Torres).

Além disso, elas representaram praticamente metade dos expositores da mostra inaugural “Quarenta artistas

do Brasil” e se destacaram igualmente nas exposições de grupo organizadas pela galeria (“Estúdio Gravura”, 1961; “Coletiva de jovens artistas”, 1963 e 1964; “Coletiva de arte aplicada”, 1964). Participaram da primeira mostra nomes históricos do modernismo, como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, “com obras de impostação ingênua”,

distantes das “marcas renovadoras que haviam deixado na pintura brasileira”; representantes do abstracionismo informal (Maria Bonomi, Lisa Ficker Hoffmann, Yolanda Mohalyi, Fayga Ostrower, Liuba) e da vertente construtiva (Maria Leontina); além de artistas não alinhadas a nenhum grupo (Elisabeth Nobiling, Gerda Brentani,



São Paulo, anos 1960 - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

Renée Sasson, Felicia Leirner, Moussia Pinto Alves, Tereza D’Amico, Anésia Pacheco e Chaves e Suanê).

A seleção apresentada na mostra inaugural estava em harmonia com a tendência predominante no momento, a abstração, mas “o objetivo mercadológico da galeria não se fixou aí”, como salienta o autor. Durante os sete anos em que esteve em atividade, a São Luís deu espaço ao abstracionismo, aos nomes históricos e a artistas emergentes, numa demonstração de abertura ao leque de linguagens então presentes no circuito



Emiliano Di Cavalcanti na abertura da exposição - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*



Frans Krajcberg e Flávio Shiró, imigrantes que se encontram em Paris - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

artístico. Desse modo, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Francisco Reboló Gonsales, Ernesto de Fiori, Ottone Zorlini ocupam o mesmo espaço de Flávio Shiró Tanaka, Samson Flexor, Antônio Bandeira, Arthur Luiz Piza, Maria Leontina, Henrique Boese, Fayga Ostrower, Thomaz Ianelli, Tomie



Alfredo Volpi, Gerda Brentani e Antônio Bandeira em noite de inauguração de exposição - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

Ohtake, Maria Polo, Anatol Wladyslaw, e dos jovens Donato Ferrari, Nelson Leirner, Roberto de Lamônica, Sérgio Ferro, Miriam Chiaverini, José Roberto Aguilar, Tomoshigue Kusuno, só para dar alguns exemplos. Isso sem falar no Alfredo Volpi das bandeirinhas e dos mastros, em Marcelo Grassmann,

Aldemir Martins, Sérgio Camargo, José Antônio da Silva, Waldomiro de Deus Souza, German Lorca...

O leque de linguagens divulgadas pela São Luís pode ser reportado à característica fundamental do empreendimento, que garantiu sua atuação ao longo de sete anos: não ter sido guiado “pelo imediatismo comercial, que restringisse a programação a determinada tendência ou a nomes consagrados. Acolheu novos artistas, outros de menor notabilidade, além de visitantes de outros estados e de outros países que aqui aportaram praticamente desconhecidos. Pode-se aventar que essas escolhas representavam risco calculado, mas devem ser reconhecidas como aberturas de oportunidades ou apostas em talentos, que geralmente tinham um crítico conhecido como fiador”. O autor retoma a questão no final do capítulo de apresentação, quando aproxima a atuação de Wolf do mecenato, “motivada por sua intimidade com o meio artístico e pelo desejo de ter seu nome ligado a esse tipo de empreendimento”. Isso não exclui “o intuito de venda das



Anna Maria Fiocca em sua mesa de atendimento. Desenho de Aldemir Martins oferecido por ocasião de seu aniversário em 20.10.1959 - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

obras expostas e a expectativa de retorno por parte dos artistas”. Infelizmente, a pesquisa não forneceu dados para avaliar “em que medida se cumpriu essa expectativa”.

Embora o cerne do livro sejam as exposições, as apresentações críticas e sua repercussão na imprensa, a pesquisa realizada por Pereira da Silva abre caminho para se pensar na contribuição dos imigrantes à constituição de novas oportunidades no campo artístico. Se essa análise já foi feita no caso do teatro e do cinema, ela está à espera de pesquisadores que se debrucem sobre o campo das artes visuais, para além do caso óbvio de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi. O trio constituído pelo alemão Ernesto Wolf, pela búlgara Liuba e pela italiana Anna Maria Fiocca representa um momento fecundo dessa contribuição, cuja análise merece ser levada adiante para descobrir outras facetas desse tema tão importante na modernização e na metropolização de São Paulo.

O autor fornece alguns dados que permitem bosquejar o perfil do

casal Wolf e de Fiocca e pensar na contribuição de cada um deles ao empreendimento. Ernesto Wolf chega ao Brasil em 1950, onde se envolve em diversos ramos de negócios, dentro os quais a empresa de mobiliário Forma. Liubov Anguelova Boyadjieva,



Interior da Galeria São Luís - Imagem do livro *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*

que se transfere para São Paulo em 1949, era uma artista com trânsito internacional e logo se integra ao circuito artístico paulistano, tendo sua primeira individual no ano seguinte na Galeria Domus. Ela e o marido organizam diversas coleções de

quadros, arte tribal, livros raros e peças de vidro. Anna Maria Fiocca, que imigra para São Paulo em 1946, já no ano seguinte, em sociedade com o marido Pasquale, abre a Galeria Domus, construindo uma rede de relacionamentos que “lhes assegurou especial posição na vida cultural de São Paulo”. Coube a ela incumbir-se dos aspectos administrativos e comerciais do empreendimento, ao qual Wolf garantia o lastro financeiro. Como ela parece ser a figura central da iniciativa, vale a pena buscar dados suplementares sobre sua trajetória num livro anterior de Pereira da Silva dedicado à Galeria Domus (2016).

A vinda do casal Fiocca ao Brasil foi determinada pela amizade de Pasquale com um sobrinho do industrial Francisco Matarazzo, Ferdinando. O projeto de abrir uma loja de arte e antiguidades a partir das obras trazidas na bagagem pelo amigo Alfredo Bonino tem breve duração, mas isso não desencoraja o casal, que se integra no circuito cultural da cidade graças aos contatos com a família Matarazzo e com outros empresários de origem

italiana, dos quais recebem “um discreto apoio”. Ernesto Wolf está entre os clientes da galeria, que não atinge, no entanto, um volume de vendas sustentável, fechando as portas em 1951. A existência da galeria é garantida, em parte, pela atividade paralela de produção de tecidos artesanais, a princípio, no interior da tecelagem Matarazzo e, posteriormente, numa fábrica própria localizada no Sumaré. Os tecidos eram vendidos na Domus, que foi dividida em dois espaços.

A Galeria Domus, que parece ter sido o ponto de encontro dos protagonistas da aventura da São Luís, exhibe em seu espaço muitos dos artistas que serão apresentados no empreendimento posterior – Di Cavalcanti, Volpi, Ficker Hoffmann, Rebolo, Nobiling, Flexor, Brentani, Maria Leontina, Liuba, Ely Bueno, Pacheco e Chaves, Wladyslaw, Flávio de Carvalho, só para dar alguns exemplos –, evidenciando uma espécie de continuidade garantida pela presença de Fiocca.

Livro rico em fontes primárias, que vão ajudar a estruturar um panorama

mais variado da arte e da crítica na passagem da década de 1950 para a seguinte, *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966* cumpriu seu papel ao levantar a presença de atores tão variados no circuito artístico da cidade e sua contribuição a uma compreensão mais ampla do cenário cultural.

REFERÊNCIAS

Silva, José Armando Pereira da. *Galeria de Arte São Luís: 1959-1966*. São Paulo: Estação Liberdade, 2025, 288 p., il.

Silva, José Armando Pereira da. *Artistas na metrópole: Galeria Domus, 1947-1951: história, críticas, documentos e obras*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2016.

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 e sobre fotografia. Entre suas últimas publicações, destacam-se *A fotografia e a crise da modernidade* (2015), *Fotografía y artes visuales* (2017), *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).

JOSÉ ARMANDO PEREIRA DA SILVA

Crítico de arte e curador. Colaborador do *Diário do Povo* e *Correio Popular* de Campinas, foi também redator e crítico do *Diário do Grande ABC*, em Santo André, onde participou da organização dos primeiros salões de arte contemporânea. Organizou e apresentou exposições do Grupo Vanguarda, de Campinas, em São Paulo e outras cidades. Em 2017 foi curador da exposição “O Mercado de Arte em São Paulo, 1947-1951”, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Espaço Cultural da CPFL, em Campinas.

Publicou, entre outros, *Província e Vanguarda; Thomas Perina, pintura e poética* (com Dayz Peixoto Fonseca); *Artistas na metrópole: Galeria Domus, 1947-1951; Massao Ohno, Editor*. Organizou, entre outros, *Luís Martins, um cronista de arte em São Paulo* (com Ana Luisa Martins); *José Geraldo Vieira – Crítica de arte na revista Habitat; Autobiografia de Raphael Galvez*.



Genesis Tramaïne Eye for and Eye, 2024
Fonte: Ocula

LIVRO

SEMELHANÇAS EM
SUSPENSO – O GÊNERO
RETRATO EM TEMPOS
COMPLEXOS

ACÁSSIA ARAÚJO BARRETO
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O livro “Além da Semelhança: o retrato na arte ultra contemporânea”, de Lilian Cristina Monteiro França, publicada pela Editora Amazilia Coral, investiga a transição do retrato do conceito de *likeness* para abordagens que privilegiam distorções, subjetividade e invenção. A autora contextualiza o gênero do Egito Antigo à contemporaneidade, analisando 30 artistas ultra contemporâneos, nascidos entre 1977 e 1999, com destaque no mercado internacional de arte. Estruturada em três seções, a obra combina reflexão histórica, dados mercadológicos e análise de obras. O recorte evidencia o *boom* da arte ultra contemporânea, impulsionado por vendas online e NFTs, com artistas que exploram, da pintura à IA, dialogando com moda, design e cultura pop.

PALAVRAS-CHAVE: Retrato; arte ultracontemporânea; *likeness*; mercado de arte.

ABSTRACT: The book “Além da Semelhança: o retrato na arte ultra contemporânea”, by Lilian Cristina Monteiro França, published by Editora Amazilia Coral, investigates the transition of portraiture from the concept of likeness to approaches that privilege distortion, subjectivity, and invention. The author contextualizes the genre from Ancient Egypt to the present day, analyzing 30 ultra-contemporary artists born between 1977 and 1999, who stand out in the international art market. Structured in three sections, the work combines historical reflection, market data, and artwork analysis. The selection highlights the boom in ultra-contemporary art, driven by online sales and NFTs, as artists explore media from painting to AI, in dialogue with fashion, design, and pop culture.

KEYWORDS: Portrait; ultra-contemporary art; likeness; art market.

O livro *Além da Semelhança: o retrato na arte ultratemporânea* (Figura 1), de Lilian Cristina Monteiro França, constitui um aprofundamento das investigações que a autora vem conduzindo desde 2020 sobre a arte ultratemporânea, com foco específico no gênero retrato. Publicada em 2024 pela Editora Amazilia Coral, a obra dialoga diretamente com o estudo anterior da autora, *Arte Ultratemporânea: conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT* (França, 2023), que abordava de forma macroestrutural o fenômeno.

Lilian França parte de um diagnóstico cultural que identifica a transição do retrato, historicamente atrelado ao conceito de *likeness* (semelhança), para uma prática expandida que incorpora distorções, desconstruções e ressignificações estéticas e conceituais. Como assinala a autora, “retratar uma pessoa superou os limites da semelhança” (FRANÇA, 2024, p. 13), apontando para artistas que exploram desde rostos cobertos por espessas camadas de tinta (Adrian Ghenie) até figuras sem pupilas (Cinga Samson)

ou completamente ficcionais, criadas por inteligência artificial.

O livro emerge num contexto histórico e mercadológico de alta relevância. Entre 2020 e 2022, o



Figura 1 – Capa do livro *Além da Semelhança: o retrato na arte ultratemporânea*
Fonte: França, 2024

mercado de arte ultratemporânea viveu um *boom*, impulsionado pela intensificação das vendas *online* e pela ascensão dos NFTs como forma de comercialização e registro de obras digitais. Como demonstra a autora, mesmo com a queda subsequente (2023-2024), o segmento manteve protagonismo no circuito de leilões e galerias internacionais.

A pesquisa estrutura-se em análise documental, principalmente nos relatórios de mercado (Artnet, Artprice), catálogos de leilões, artigos acadêmicos e reportagens especializadas. Obedecendo a um recorte de 30 nomes nascidos entre 1977 e 1999, com produção relevante em retratos e presença destacada no mercado internacional de arte, apresenta cada um deles por meio de seus dados biográficos, imagens de seis obras, citação da crítica ou da mídia especializada e link (QR Code) para conteúdo externo.

A obra está dividida em três grandes seções: 1. Cartografias da Arte Ultratemporânea: define e historiciza o conceito de arte

ultratemporânea, sua inserção no mercado e principais dados estatísticos; 2. Além da Semelhança: reflexão teórica e histórica sobre o retrato, do Renascimento à contemporaneidade, problematizando o conceito de *likeness*; Linguagens em Fluxo – O Retrato Ultratemporâneo: análise de 30 artistas selecionados segundo critérios de relevância de mercado (Artnet, Artprice, Sotheby’s, Christie’s e Phillips) e foco no gênero retrato; além do Prefácio e das Conclusões.

A reflexão se inicia com uma perspectiva ampla, que percorre desde as origens do retrato no Egito Antigo até as experimentações contemporâneas, discutindo como o retrato, ao longo da história, sempre esteve associado à ideia de representação individual ou de grupo, ligada ao conceito de mimese e de semelhança. Essa ligação, contudo, não se restringe à reprodução literal: “Embora um retrato possa se preocupar com a semelhança contida nas características físicas de uma pessoa, ele também pode representar a posição social do sujeito ou a sua

‘vida interior’, tanto quanto seu caráter ou virtudes” (WEST, 2004, p. 21).

No Renascimento, a função do retrato ganha relevância simbólica e política, como em *La Gioconda* (1503-1506), de Leonardo da Vinci, que retrata “uma senhora e um estilo de vida, um momento histórico, uma condição de feminilidade” (FRANÇA, 2024, p. 43).

No século XVIII, Jacques-Louis David, com *A Morte de Marat* (1793) (Figura 2), exemplifica o uso alegórico e ideológico do retrato ao transformar a figura do revolucionário assassinado Jean-Paul Marat em um mártir da Revolução Francesa. Através de uma composição solene, inspirada na iconografia religiosa (como a *Pietà*), David eleva o evento trágico a um símbolo de heroísmo e sacrifício pela causa republicana. O retrato não busca apenas representar Marat fielmente, mas sim, transmitir valores revolucionários, como virtude, dedicação e justiça, utilizando a arte como instrumento de propaganda política. Assim, a obra transcende o registro individual para se tornar

um ícone ideológico do período revolucionário.

Já no século XIX, convivem a ousadia (como no *Retrato de Madame X*, de John Singer Sargent, 1884) (Figura 3) e o conservadorismo (como em *Arrangement in Grey and Black No. 1*, de James McNeill Whistler, 1871) (Figura 4), revelando as tensões entre tradição e ruptura. A chegada da fotografia intensifica essas transformações, ao absorver a função de registro fiel e permitir que a pintura explorasse outras possibilidades expressivas.

No século XX, artistas como Picasso, Francis Bacon e Lucian Freud (Figuras 5 a 7) subvertem definitivamente o ideal de fidelidade mimética, deslocando o retrato para campos de distorção, deformação e interpretação psicológica. Bacon, por exemplo, segundo Deleuze (2007), cria “figuras redondas” que transcendem a mera representação, instaurando uma “lógica geral das sensações” (p. 12). Freud, por sua vez, mantém o foco na figura humana, mas enfatiza a materialidade da tinta e a densidade emocional.

Figura 2 -
Jacques-Louis
David, *A Morte de
Marat* (1793)
Fonte: Wikipédia



Figuras 3 e 4 -
John Singer Sargent, *Retrato de Madame X* (1884);
James McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black No. 1* (1871)
Fonte: Wikipédia



Figuras 5, 6 e 7 -
Pablo Picasso, *A Mulher que Chora* (1937);
Francis Bacon, *Estudo após o Retrato do
Papa Inocêncio X de Velázquez* (1953);
Lucian Freud, *Her Majesty Queen
Elizabeth II* (2001)
Fonte: Wikipédia



Essa genealogia é essencial para compreender a produção ultracontemporânea, que radicaliza tais processos, ampliando as possibilidades por meio de ferramentas digitais, inteligência artificial e NFTs.

O gênero retrato manifesta-se igualmente primordial para a arte ultracontemporânea. O termo “arte ultracontemporânea” surge na literatura de mercado em meados da década de 2010, sendo inicialmente utilizado por Borowski e Kosmala (2014) e incorporado por relatórios da Artnet e Artprice. A definição operacional mais adotada, citada no livro, vem da Artnet: “Artista Ultracontemporâneo é definido como qualquer artista nascido em 1975 ou depois” (ARTNET, 2023, p. 52).

Para França, essa classificação, embora cronológica, implica um conjunto de práticas e inserções no mercado que distinguem o segmento. Em 2021, por exemplo, as vendas de arte ultracontemporânea alcançaram USD 742,2 milhões, um crescimento de 305% em relação a 2019, impulsionado por

um público mais jovem, pela expansão asiática e pela introdução dos NFTs como meio de comercialização.

A autora ressalta que esse crescimento foi abrupto e seguido de ajustes: em 2023, houve queda de 26% e, em 2024, retração de 39% no primeiro semestre. Ainda assim, a categoria se consolidou como uma das mais dinâmicas do mercado, abrigando práticas que atravessam pintura, escultura, instalação, arte digital, generativa e híbrida.

A jovem geração de artistas ultracontemporâneos inova de maneira dramática, muitas vezes chocante, na representação da figura humana.

França identifica no retrato ultracontemporâneo um afastamento definitivo da mera representação mimética, substituída por abordagens que priorizam a subjetividade, a fragmentação e a construção simbólica. Trata-se de uma produção que, segundo a autora, “foge dos cânones, da exaltação da beleza ou a construção de um retrato que seja belo, focando em ultrapassar a representação mimética, a cópia, para

seguir além da semelhança” (FRANÇA, 2024, p. 33).

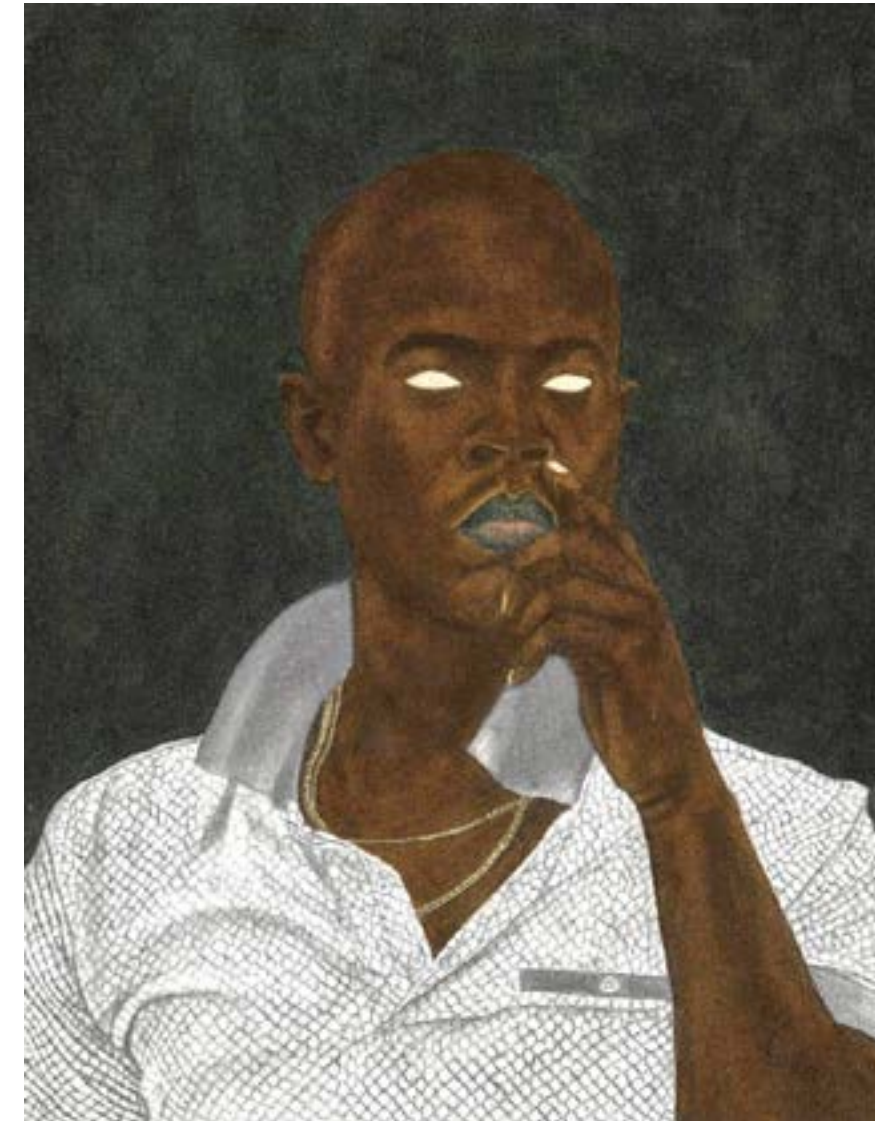
Nesse contexto, são marcantes: a distorção física, com corpos e rostos deformados, como nas obras de Anna Park ou Cristina Banban (Figuras 8 e 9); a textura e materialidade expressa com o uso de camadas espessas de tinta, pinceladas digitais ou técnicas mistas que subvertem a planicidade (Figuras 10 e 11); a ausência ou exagero de elementos, tal como a supressão das pupilas por Cinga Samson ou a amplificação de detalhes ornamentais em Ewa Juskiewicz (Figuras 12 e 13); além de uma dose de criação ficcional, com personagens inexistentes, inventados pelo artista ou por inteligência artificial, desafiando a noção de modelo vivo.

O repertório técnico utilizado por esses artistas é plural, abrangendo pintura a óleo, acrílica, aquarela, colagem, fotografia, manipulação digital, modelagem 3D e arte generativa. França mostra como alguns artistas exploram deliberadamente o *low tech* (traços gestuais, pintura manual) como contraponto à estética

Figuras 8 e 9 -
Anna Park, *Sean* (2019);
Cristina Banban, *Pepa* (2020)
Fonte: Artsy, Heritage Auctions



Figuras 10 e 11 -
 Adrian Ghenie, *Self Portrait in 1945* (2015);
 Njideka Akunyili Crosby, *The Beautiful Ones* (2015)
 Fonte: Arcana, Artsy



Figuras 12 e 13-
 Cinga Samson, *Untitled* (2020);
 Ewa Juszkiewicz, *The Letter (after Adélaïde Labille-Guiard)* (2023)
 Fonte: Artsy, Rain



hipertecnológica, enquanto outros abraçam integralmente recursos de IA e renderização.

Essa multiplicidade de linguagens reforça a ideia de que o retrato ultratemporâneo não é um gênero isolado, mas um campo de experimentação que dialoga com o design, a moda, a cultura *pop* e a arte digital.

França encerra *Além da Semelhança: o retrato na arte ultratemporânea* reforçando a ideia de que o retrato, no início do século XXI, não é mais um gênero subordinado à fidelidade representativa. Pelo contrário, a ruptura com o *likeness* se consolidou como premissa para grande parte da produção atual. Segundo a autora, “o retrato se libertou da exigência de se parecer com o retratado para explorar campos de invenção estética, crítica cultural e experimentação tecnológica” (FRANÇA, 2024, p. 212).

Os ultratemporâneos atualizaram o gênero compondo-o com as notas do horror, do incerto e do fragmentado, como mostram as Figuras 14 e 15, num esboço do caos que nos reconfigura e ressignifica.



Figuras 14 e 15 - Genesis Tramaine, *Oh! Ye' Faithful* (2024) e *Eye for and Eye* (2024)

Fonte: Ocula



REFERÊNCIAS

ARTNET. *The Artnet Intelligence Report*. New York: Artnet, 2023.

BOROWSKI, A.; KOSMALA, K. *Art Beyond Contemporary*. Krakow: ASP, 2014.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. São Paulo: Editora 34, 2007.

FRANÇA, L. C. M. *Além da Semelhança: o retrato na arte ultracontemporânea*. Aracaju: Amazilia Coral, 2024.

WEST, S. *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

ACÁSSIA ARAÚJO BARRETO

Acássia Araújo Barreto é Mestre em Educação pela PUC-SP. Especialista em Arte e Tecnologia pela UNB. Foi diretora da Galeria de Arte J. Inácio; pesquisadora da Divisão de Tecnologia da SEED; professora da UNIT-SE; professora da Secretaria de Estado da Educação. Autora de: *Mediação Pedagógica Transdisciplinar: possíveis interfaces no trabalho docente em ambiente virtual de aprendizagem* (Editora Criação) e *Entre Acordes e Compassos Urbanos: Busking, a Arte das Ruas*” (Editora Amazilia Coral).

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

Editora de Arte e Tecnologia da Revista Arte e Crítica - ABCA. Dra. em Comunicação eSemiótica - PUCSP. Estágios Pós-Doutorais IFCH/UNICAMP; Fabico/UFRGS e UBI - Portugal. Missões de trabalho na CUNY - City University of New York, Universidade Nova de Lisboa, Universidade do Minho. Professora Titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Pesquisadora do Instituto de Matemática, Arte e Tecnologia - São Paulo. Autora de “Caos-Espaço-Educação” (Annablume); “Da Geometria Fractal a geometria euclidiana - Um estudo sobre a história da arte” (EDUC); “Imagens e Números” (EDUFS); “História do cinema em dispositivos móveis: do celular ao smartphone” (Amazilia Coral) e “Arte ultra contemporânea - conceitos, artistas, mercados e tecnologias NFT” (Amazilia Coral), entre outros.



LIVRO

CURADORIA COMO AGÊNCIA
POLÍTICA

MAGNÓLIA COSTA – ABCA/SP

RESUMO: O livro *Ativismo curatorial no Brasil* (Mireveja, 2025) reúne 15 entrevistas com curadores e curadoras de diversas regiões do país. Organizado pelas pesquisadoras Ana Avelar e Marcella Imparato, discute os caminhos para uma arte mais plural, menos desigual e mais inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Avelar; Marcella Imparato; atividade cultural; acessibilidade.

ABSTRACT: The book *Ativismo curatorial no Brasil* (Mireveja, 2025) brings together 15 interviews with curators from different regions of Brazil. Organized by researchers Ana Avelar and Marcella Imparato, the book explores paths toward a more plural, less unequal, and more inclusive art.

KEYWORDS: Ana Avelar; Marcella Imparato; cultural activity; accessibility.



da não representatividade. Fazer curadoria implica mediar relações tão complexas quanto abrangentes, que envolvem raça, gênero, escolaridade, lugar social, acessibilidade e visão de mundo, microuniversos interligados por pautas que se atualizam incessantemente.

Se mediar é um requisito do curar, a concepção de uma exposição

pressupõe um sujeito reflexivo e consciente dos efeitos de suas escolhas. Pressupõe assumir uma identidade e um lugar de ação em território público. A identidade curatorial é em si política. Ela é indissociável do discurso que norteia exposições e, por extensão, o conjunto de bens e atividades acessíveis em instituições culturais.

Ana Avelar e Marcella Imparato partem das proposições de Maura Reilly para delimitar o conceito de ativismo curatorial que permeia os relatos dos entrevistados, estabelecendo um campo de experiências convergentes, o que dá organicidade ao livro. Nome referencial nos estudos sobre ética em museus, Reilly enfatiza a necessidade de uma atuação curatorial comprometida com justiça social, inclusão e diversidade. A seu ver, a intencionalidade na correção de desigualdades históricas é um requisito da prática curatorial contemporânea. Dar visibilidade a artistas e narrativas marginalizados nos cânones tradicionais é a face afirmativa da postura ética.

É justamente essa afirmação que o conjunto de entrevistas explicita. A curadoria ativista entende a exposição de arte como plataforma de resistência e a configuração do espaço expositivo como arena política. Apesar da singularidade dos relatos, fruto de vivências profissionais em contextos muito específicos, as falas apontam para o mesmo propósito: a luta contra a marginalização de expressões culturais e artísticas, sobretudo no circuito mercantilizado, que se impõe hegemonicamente.

A habilidade das organizadoras na condução das entrevistas alinhava as narrativas em torno do mote do ativismo curatorial, referido não como ponto de partida, mas como linha de chegada. Seu conceito de ética curatorial manifesta-se contundentemente no diálogo com os curadores, incitando reflexões que dão à leitura o sabor do contato com realidades muito diversas entre si e, provavelmente, desconhecidas nos âmbitos acadêmico e institucional. Compõe-se assim um retrato de desigualdades silenciosas, exclusões

veladas e ensaios malsucedidos de adequação *pro forma*. No dito, mas também no não dito, se expressa a urgência da reflexão ética no campo da curadoria. O livro *Ativismo curatorial no Brasil* lança o debate de maneira inventiva e colaborativa, como a prática curatorial contemporânea deve ser.

MAGNÓLIA COSTA

Doutora em Filosofia pela USP, crítica de arte, ensaísta, curadora e professora de História da Arte. Lecionou no MAM São Paulo entre 2001 e 2021, onde chefiou o Setor de Pesquisa e Publicações e foi diretora de Relações Institucionais. É membro do ICOM e da ABCA. É docente no SEER, programa de formação de altíssima liderança da Exame/Saint Paul. Fundou a plataforma de ensino a distância que leva seu nome, ativa desde 2019 e certificada com o selo DNA USP de Inovação. É autora de *Nicolas Poussin: Ideia da paisagem* (Edusp, 2020), laureado com o Prêmio ABEU de melhor livro de Linguística, Letras e Artes. Publica regularmente artigos sobre filosofia e crítica de arte no blog Arte com Mag.



Exposição reúne, nos primeiros quatro meses, quase cem mil visitantes.

Foto: Marcos Santos/USP Imagens

EXPOSIÇÃO

BOTÂNICA DAS BRUXAS: ENREDAMENTOS ENTRE SABERES, PLANTAS E TECNOLOGIAS

PRISCILA ARANTES – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O texto apresenta a exposição “Venenosas, Nocivas e Suspeitas”, da artista brasileira Giselle Beiguelman, que resgata a memória de plantas estigmatizadas ou proibidas pelo colonialismo, articulando botânica, saberes ancestrais, arte e tecnologia. A mostra revisita o papel de mulheres historicamente silenciadas – curandeiras, cientistas, artistas e sacerdotisas – reposicionando-as como guardiãs de conhecimentos apagados pelas narrativas hegemônicas. Por meio de jardins, retratos produzidos com inteligência artificial, video-ensaios e metáforas visuais como os micélios, a exposição evidencia tensões entre memória colonial e contramemória, propondo uma ética feminista e não antropocêntrica. Mais do que uma exposição sobre plantas, é um convite à escuta e ao cuidado, compreendidos como práticas políticas de resistência capazes de abrir espaço para outras formas de existência.

PALAVRAS-CHAVE: Botânica; memória; colonialismo; inteligência artificial; resistência.

ABSTRACT: The text discusses the exhibition “Venenosas, Nocivas e Suspeitas” by Brazilian artist Giselle Beiguelman, which explores the histories of plants banned or stigmatized by colonialism, connecting botany, ancestral knowledge, art, and technology. The show revisits the contributions of women historically silenced – healers, scientists, artists, and priestesses – positioning them as guardians of erased knowledge. Through gardens, AI-generated portraits, video essays, and visual metaphors such as mycelium networks, the exhibition highlights the tensions between colonial memory and counter-memory, advancing a feminist and non-anthropocentric perspective. More than an exhibition about plants, it is an invitation to listening and care, understood as political practices of resistance capable of opening space for other forms of existence.

KEYWORDS: Botany; memory; colonialism; artificial intelligence; resistance.

“Venenosas, Nocivas e Suspeitas”, da artista brasileira Giselle Beiguelman, entra em cartaz no Museu de Arte do Rio Grande do Sul no dia 13 de setembro e vai poder ser apreciada até o dia 30 de novembro. A mostra, apresentada no Centro Cultural Fiesp (em cartaz de 6 de novembro de 2024 a 20 de abril de 2025), surpreendeu o público de São Paulo. E no MARGS recebe o nome de “Naturezas Desviantes”.

A exposição investiga as histórias e memórias de plantas banidas, estigmatizadas ou proibidas pelo colonialismo histórico. Destacando seus usos em rituais, práticas de cura e saberes ancestrais, a mostra evoca a presença de mulheres silenciadas pela história da arte e da ciência – curandeiras, sacerdotisas, artistas e cientistas –, cujos conhecimentos foram sistematicamente apagados, invisibilizados ou criminalizados pelas narrativas hegemônicas.

“Naturezas Desviantes”¹, que conta com a curadoria de Eder Chiodetto, articula um percurso onde essas vozes ecoam entre vasos de plantas, retratos e vídeo-ensaios realizados com inteligência artificial,

reposicionando essas mulheres como guardiãs de uma memória viva, crítica e insurgente.

Importante destacar que “Venenosas, Nocivas e Suspeitas” dá continuidade a uma pesquisa que Beiguelman já desenvolve há alguns anos, articulando botânica, memória e tecnologia dentro de uma perspectiva multidisciplinar. Na exposição “Botanica Tirannica”,



Giselle Beiguelman, artista e professora da Universidade de São Paulo
Foto: Cecília Bastos/ USP Imagens

realizada em 2022, a artista denuncia o colonialismo científico por meio da análise dos nomes atribuídos às plantas pela taxonomia botânica. Ao expor espécies nomeadas com termos racistas, misóginos e colonialistas – como “maria-sem-vergonha” ou “ciganinha” – a artista revela como a linguagem científica é também um dispositivo de poder. Naquela



Foto: Paula Monroy

exposição, o espaço expositivo, organizado em torno de um “Jardim da Resiliência”, ao mesmo tempo em que replicava a estética dos museus de história natural, evidenciando os jogos de poder presentes nos espaços museais, perturbava o mesmo aparato museológico com imagens híbridas geradas com inteligência artificial, criando uma fricção entre memória colonial e contramemória². Essa tensão entre memória colonial, narrativas hegemônicas e resistência reaparece em “Venenosas, Nocivas e Suspeitas”, desdobrando-se em outros caminhos e bifurcações simbólicas.

Em “Venenosas, Nocivas e Suspeitas”, Beiguelman amplia as discussões de “Botannica Tirannica” ao propor relações entre diferentes formas de inteligência – humanas, vegetais e artificiais – e ao promover uma fusão entre saberes e tecnologias ancestrais e contemporâneas. A mostra propõe uma visão crítica, feminista e não antropocêntrica, recuperando não apenas os conhecimentos invisibilizados das mulheres ao longo da história da arte e da ciência,

mas também reposicionando formas de inteligência não humanas no contexto da exposição. A inteligência vegetal, por exemplo, é tratada não como curiosidade botânica, mas como potência relacional e simbiótica, abrindo caminho para epistemologias enredadas entre natureza e cultura.

Logo na entrada da mostra somos convidados a percorrer um jardim que atravessa todo o espaço expositivo, composto de 25 espécies de plantas distribuídas em vasos que abrigam suas histórias e múltiplos saberes. “Esses jardins são quase jardins das plantas que se bifurcam”, afirma a artista em entrevista³, fazendo alusão ao conto *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, de Jorge Luis Borges, publicado em 1941.

Muitas dessas espécies carregam formas de inteligência que desafiam a compreensão utilitarista da natureza, propondo uma visão ampliada, não antropocêntrica e não extrativista do mundo natural. Ao mesmo tempo, são plantas que há séculos vêm sendo utilizadas em práticas de cura e cuidado, conduzidas sobretudo por

mulheres indígenas, africanas e afro-diaspóricas, bem como pelas chamadas “bruxas” da Europa medieval – figuras historicamente marginalizadas, que a mostra resgata ao reinscrever suas trajetórias no centro da experiência estética e política da exposição.

Entre as espécies da mostra, destaca-se o absinto, cujo nome remete à deusa grega Ártemis, símbolo de independência e força. O absinto, usado na bebida de mesmo nome, foi historicamente associado à degeneração feminina no século XIX, sendo consumido por mulheres independentes que frequentavam bares, o que as tornava alvo de estigmatização. Outro destaque é a guiné, uma planta de importância ativista, como sinaliza a artista em entrevista. A guiné era conhecida como “amansa-senhor” e foi utilizada por escravizados para sedar ou até matar seus senhores, facilitando fugas e resistências.

Os cogumelos também estão presentes na mostra. Embora não sejam plantas, foram historicamente associados a práticas místicas e



Foto: Paula Monroy

a atos de bruxaria. No entanto, sabemos que esses organismos fazem parte de um dos sistemas biológicos mais sofisticados. Por meio dos micélios – estruturas filamentosas que se espalham sob o solo –, os fungos formam vastas redes subterrâneas de comunicação. Essas redes conectam diferentes espécies vegetais, permitindo a troca de nutrientes e o envio de sinais sobre mudanças no ambiente, presença de predadores ou ameaças climáticas. Funcionando com base em relações de simbiose e cooperação, esses sistemas desafiam a lógica darwinista tradicional de sobrevivência baseada exclusivamente na competição.

A presença dos cogumelos na exposição, neste sentido, é um dado importante: não é apenas uma escolha estética ou biológica, mas especialmente simbólica, pois anuncia a afinidade da artista com os pensamentos de Donna Haraway e Anna Tsing, que defendem modos de existência ancorados em redes, alianças multiespécies e cuidado compartilhado, apontando para uma ecologia política onde viver e resistir

exigem enredamento e sensibilidade ao outro – humano ou não humano.

Podemos dizer, neste sentido, que os micélios operam como metáforas visuais e conceituais que atravessam toda a exposição. Eles simbolizam não apenas os vínculos entre plantas e saberes ancestrais, mas também evocam as redes digitais contemporâneas – tecnologias de conexão que, sob uma perspectiva crítica, podem ser mobilizadas contra os discursos hegemônicos, apontando para outras formas de perceber, sentir e se relacionar com o mundo, para além da lógica dominante das monoculturas – sejam elas da natureza ou da experiência sensível.

Junto às plantas expostas, além das informações sobre seus usos, abre-se outra vereda poética: uma série de ilustrações científicas criadas com inteligência artificial, que simulam o processo visual da cianotipia. Marcada pelos tons azulados característicos, a cianotipia é evocada como homenagem à botânica e fotógrafa inglesa Anna Atkins, que descobriu esta técnica fotográfica em 1842.

Ao lado das plantas, a mostra apresenta sete video-ensaios que resgatam a história de algumas espécies por meio de imagens geradas por IA (inteligência artificial). A narrativa se inicia com Eva e o fruto proibido e percorre casos como a mandrágora, a beladona, a papoula e as plantas carnívoras, todas historicamente associadas a mitos de perigo e morte. As plantas carnívoras, por exemplo, são extremamente inteligentes: desenvolveram a capacidade de capturar pequenos animais, geralmente insetos, como forma de adaptação a solos pobres em nutrientes. No entanto, a literatura e o imaginário popular frequentemente as retrataram como plantas “malignas”.

Ao enredar narrativas em vez de separar natureza e cultura, a exposição propõe outro modo de ver e sentir o mundo, evidenciando como saberes historicamente marginalizados ou apagados – inclusive dos compêndios botânicos – atravessam a história da mulheres e sua persistente associação à figura da bruxa. Esta associação, longe de ser apenas um símbolo do passado, reforça até hoje estigmas em torno dos processos biológicos

femininos, como a menstruação, a gravidez e a amamentação, muitas vezes compreendidos não como expressões de potência e criação, mas como sinais de instabilidade e descontrole dentro de uma perspectiva misógina.

Ao mesmo tempo, o trabalho evidencia a forma como o universo científico e artístico – profundamente estruturado por lógicas patriarcais – subjugou, silenciou e apagou as contribuições das mulheres, negando-lhes seu lugar nas narrativas oficiais e hegemônicas. A associação entre mulheres e plantas consideradas como “venenosas, nocivas ou suspeitas” não é acidental, portanto, mas parte de uma longa trama de estigmatização, que transforma a alteridade em ameaça e produz narrativas de demonização do feminino, sobretudo quando ele escapa às normas e aos enquadramentos da racionalidade patriarcal dominante.

É a partir dessas fissuras que a artista encontra matéria para criar seus retratos “inexistentes”. Inspirada pela trajetória de cientistas, artistas e pesquisadoras cujos nomes foram invisibilizados

pela história oficial, Beiguelman utiliza inteligência artificial para fundir os rostos dessas mulheres às plantas que estudaram ou com as quais mantiveram relações de cuidado, saber e experimentação. Cada retrato, ao representar essas mulheres na idade em que morreram, atua como uma contranarrativa visual: um gesto de reexistência que desafia os apagamentos do passado reivindicando o devido lugar destas e outras mulheres na história.

Nesse contexto, destaca-se o uso da inteligência artificial na obra da artista como parte de uma abordagem crítica e inventiva. Beiguelman rompe com visões preconceituosas e tecnofóbicas ao explorar criativamente os recursos da IA, sem ignorar seus condicionamentos históricos, sociais e epistemológicos. A criação desses retratos passou por múltiplos processos e experimentações, envolvendo diferentes plataformas e modelos de IA generativa, como DALL·E, Runway, Kling, entre outros. Ao contextualizar seus usos e tensionar suas potencialidades e limites, a artista transforma a tecnologia,

especialmente a IA, neste caso, em aliada de um gesto político e poético de memória e criação.

Esses retratos compõem um grande painel instalado ao final da mostra, criando uma perspectiva simbólica que convida o público a percorrer as trilhas que se bifurcam entre as plantas, até chegar aos sete retratos das cientistas e artistas – mulheres cujas contribuições foram silenciadas, apagadas ou relegadas ao esquecimento pelas narrativas hegemônicas: Maria do Carmo Vaughan Bandeira, Constança Eufrosina da Borba Paca, Marianne North, Mary Elizabeth Banning, Maria Graham, Maria Sibylla Merian e Luzia Pinta.

Essas mulheres, de origens diversas, se destacaram em campos como a botânica, a arte e a pesquisa científica. Enquanto Maria do Carmo Vaughan Bandeira e Constança Eufrosina da Borba Paca se dedicaram ao estudo da flora brasileira, figuras como Marianne North e Maria Sibylla Merian combinaram a arte com a ciência, documentando e catalogando plantas e ecossistemas ao redor do mundo.



Maria Bandeira, aos 90 anos, retrato criado com inteligência artificial, a partir de imagens de arquivo da cientista jovem, 2024. Divulgação



Mary Banning, aos 81 anos, retrato criado com inteligência artificial, a partir de imagens de arquivo da artista-cientista jovem, 2024. Divulgação



Trotula de Salerno, aos 65 anos, retrato criado com inteligência artificial, a partir de imagens de arquivo da artista-cientista jovem, 2024

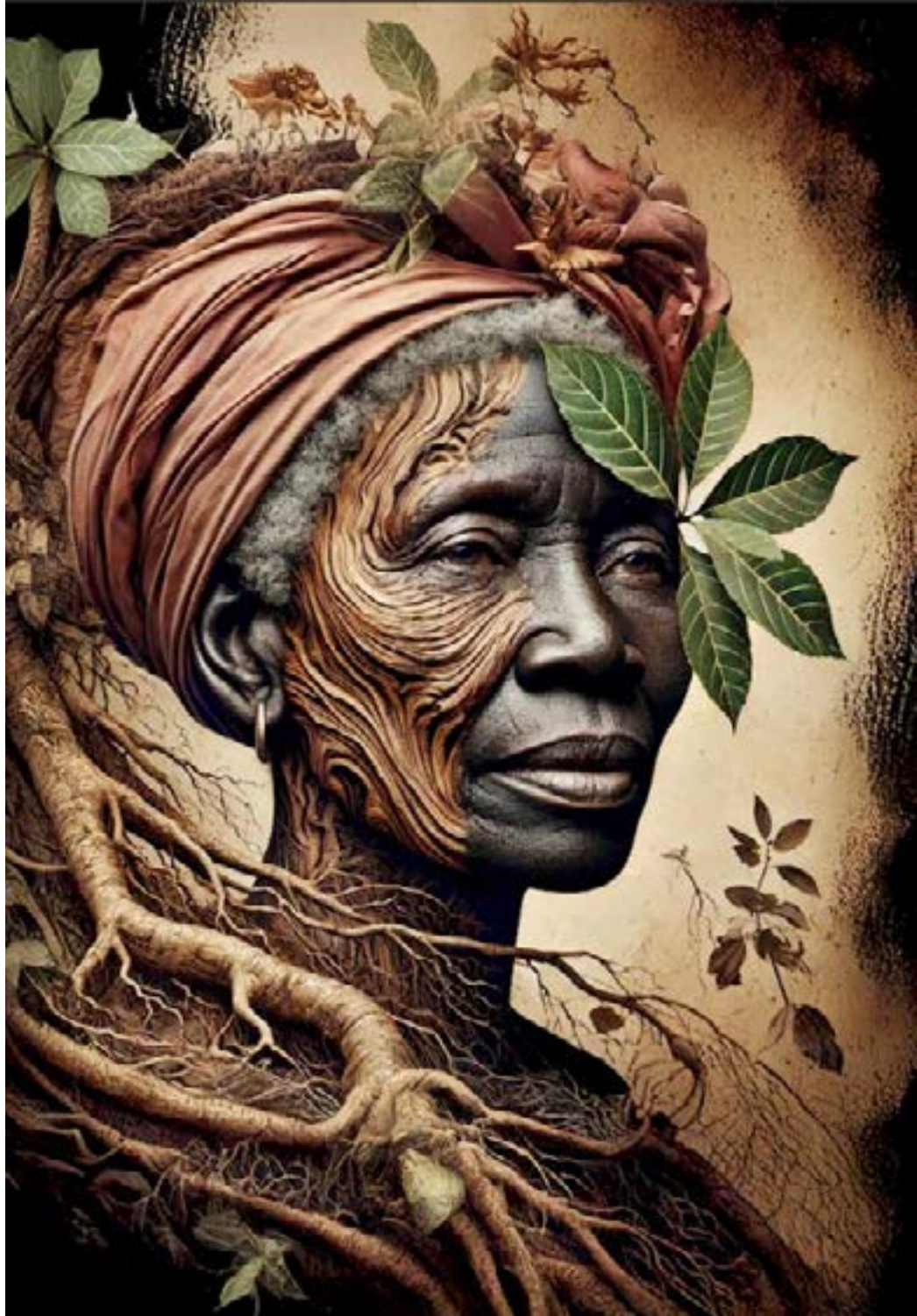


Maria Sibylla Merian (Alemanha, 1647 - Holanda, 1717), aos 70 anos, criado com inteligência artificial, a partir de imagens de arquivo da artista-cientista jovem, 2024. Divulgação

Entre os retratos apresentados na exposição, destaca-se o de Luzia Pinta, sacerdotisa africana que viveu no Brasil colonial do século XVIII:

“Luzia nasceu em Luanda, na atual Angola, e foi escravizada e trazida para o Brasil quando ainda era criança. Ela conseguiu comprar sua liberdade e se estabeleceu em Sabará, Minas Gerais, onde tinha uma pequena propriedade. Luzia era uma sacerdotisa tradicional da religião banto, que acreditava na circulação de energia vital entre os espíritos dos ancestrais e as pessoas. Ela praticava o calundu, um ritual coletivo de possessão e transe, no qual entrava em contato com os espíritos e podia fazer previsões, curas ou malefícios. Usava tambores, bebidas, ervas e objetos sagrados para realizar o calundu, que também era uma forma de resistência e afirmação cultural dos africanos escravizados (...) Em 1739, ela foi denunciada como feiticeira e presa pela Inquisição. Foi enviada para Portugal em 1742,

Luzia Pinta, aos 40 anos, criado com inteligência artificial, a partir de informações coletadas em textos de Alexandre Almeida Marcussi, Laura de Mello e Souza, Luiz Mott, Mary Del Priore e um retrato imaginário de Luzia Pinta realizado por Guignard, 2025. Divulgação



onde foi julgada e torturada pelo Tribunal do Santo Ofício de Lisboa.” (Walter Vasconcelos)⁴

O retrato de Luzia Pinta – vítima da Inquisição aos 40 anos – foi criado com o auxílio de inteligência artificial a partir de informações extraídas de textos de Alexandre Almeida Marcussi, Laura de Mello e Souza, Luiz Mott, Mary Del Priore e de um retrato imaginado por Guignard. Para reconstruí-la, a artista baseou-se em estudos dos processos inquisitoriais e nas descrições dos rituais e plantas que Luzia utilizava, como o pau-santo, amplamente empregado em práticas de cura nas religiões de matriz africana. Assim como os demais retratos da

exposição, o de Luzia apresenta um rosto envelhecido altivo, mas também atravessado pela dor, em função de sua história, fundido ao pau-santo.

Neste ponto, chama a atenção a forma como a artista entrelaça saberes ancestrais vinculados à botânica com reflexões críticas sobre as estruturas coloniais de gênero, como discutido por autoras como Maria Lugones e Rita Segato. Assim como a natureza foi historicamente explorada, apropriada e dominada, os conhecimentos cultivados e transmitidos por mulheres – muitas vezes rotuladas como bruxas – também foram sistematicamente desvalorizados, silenciados ou excluídos das narrativas oficiais.

O título da mostra – “Venenosas, Nocivas e Suspeitas” – é tomado por empréstimo de um manual pedagógico escrito pela ilustradora botânica Anne Pratt, em 1857, dedicado ao estudo de plantas que “provaram ser fatalmente venenosas para o homem”. Ao recuperar essa referência, a exposição propõe uma abordagem da botânica e da natureza que escapa à lógica extrativista, valorizando a inteligência vegetal e seus usos incorporados por saberes ancestrais e científicos. Mais que uma citação histórica apenas, o título atua também como um manifesto de resistência: a exposição celebra formas de inteligência que desafiam estruturas coloniais,



Os retratos das mulheres e artistas - Foto: Marcos Santos/USP Imagens

patriarcais e antropocêntricas, reposicionando narrativas silenciadas e desestabilizando hierarquias históricas do conhecimento.

Nesse sentido, a mostra pode ser lida como um gesto de reparação simbólica, ao iluminar as presenças, vozes e saberes de mulheres que foram sistematicamente apagadas dos campos da ciência e da arte. Lançando luz sobre o protagonismo feminino, a exposição também propõe uma crítica contundente ao etarismo e à persistente invisibilização das mulheres – especialmente as mais velhas – em espaços de legitimidade e autoridade.

Mais do que uma exposição sobre plantas, “Venenosas, Nocivas e Suspeitas” é, acima de tudo, uma mostra sobre o cuidado – um cuidado que atravessa corpos, saberes, plantas e territórios; que envolve atenção, escuta, reciprocidade, solidariedade e responsabilidade. Que incorpora uma visão em rede entre natureza e cultura, entre os seres humanos, não humanos e o mundo da tecnociência. Sob uma ética-estética feminista, o cuidado

emerge aqui como prática relacional e política, capaz de abrir caminhos para modos outros de perceber, sentir e habitar o mundo.

NOTAS

1 A exposição “Botannica Tirannica e Venenosas, Nocivas e Suspeitas” estará em cartaz no Museu de Arte do Rio Grande do Sul entre 13/09 a 30/11/2025).

2 Para um maior aprofundamento da exposição “Botannica Tirannica”, acessar o artigo *Há uma gota de sangue em cada museu: contranarrativa e contramemória no espaço expositivo* de Priscila Arantes. Acesso em : [file:///D:/Downloads/023_H%C3%81+UMA+GOTA+DE+SANGUE+EM+CADA+MUSEU_Priscila_Arantes%20\(11\).pdf](file:///D:/Downloads/023_H%C3%81+UMA+GOTA+DE+SANGUE+EM+CADA+MUSEU_Priscila_Arantes%20(11).pdf)

3 Entrevista de Giselle Beiguelman fornecida a Priscila Arantes e publicada no Instagram.

4 VASCONCELOS, Walter. Post de Candomblé Bantu Angola. <https://www.facebook.com/candomblebantuangola/posts/mametu-luzia-pinta-era-uma-mulher-africana-que-viveu-no-brasil-colonial-no-s%C3%A9culo/353404213957491/>

PRISCILA ARANTES

Priscila Arantes é curadora, crítica de arte, escritora, pesquisadora e gestora cultural. É professora do Departamento de Artes e diretora adjunta da FAFICLA (Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC/SP). Integra o grupo de pesquisa Acervos Digitais e Pesquisa: Arquitetura, Design e Tecnologia e é líder do grupo de pesquisa Interfaces Críticas: Arte, Design e Memória. Entre seus livros destacam-se *Arte@Mídia: reescrituras da estética digital*, *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*, dentre outros. Entre 2020 e 2023 integrou a vice-presidência da ABCA. Foi curadora-chefe e diretora cultural do Paço das Artes (2007 a 2020), curadora do MIS (2009 a 2011) e pesquisadora-colaboradora do MAC/USP (2020 a 2023).

Zyde.studios, Artwork: Courtesy of Tewasart Gallery/Artists

ENTREVISTA

MAPEAR AUSÊNCIAS, CRIAR PRESENCAS: OS CAMINHOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM NAIRÓBI

FLÁVIO NOGUEIRA

ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: A entrevista com o curador independente queniano Thaddeus Wamukoya (Thadde Tewa) destaca os desafios e as possibilidades da cena da arte contemporânea no Leste Africano. A partir da experiência com a Tewasart and Patrons, Tewa aponta a necessidade de estúdios, residências, espaços públicos e políticas que sustentem artistas emergentes, hoje em grande parte dependentes de financiamento externo. Ele reflete sobre temas recorrentes nas produções atuais – identidade, deslocamento, memória e saúde mental – e sobre as desigualdades no acesso entre regiões do continente. Seu projeto *A Contemporary Art Affair: Emerging African Voices* busca ampliar a visibilidade de artistas emergentes, criar redes de circulação e angariar recursos para consolidar um centro físico em Nairóbi, fortalecendo a infraestrutura local e conectando-a ao circuito global.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea africana; curadoria independente; artistas emergentes; Leste Africano; Tewasart.

ABSTRACT: The interview with Kenyan independent curator Thaddeus Wamukoya (Thadde Tewa) highlights both the challenges and possibilities of the contemporary art scene in East Africa. Through his work with Tewasart and Patrons, Tewa emphasizes the need for studios, residences, public spaces, and policies to support emerging artists, who remain largely dependent on foreign funding. He reflects on recurring themes in current artistic practices – identity, displacement, memory, and mental health – and on the unequal access to international platforms across African regions. His project *A Contemporary Art Affair: Emerging African Voices* seeks to broaden the visibility of emerging artists, build networks of circulation, and raise resources to establish a physical art center in Nairobi, strengthening local infrastructure while connecting it to the global circuit.

KEYWORDS: contemporary African art; independent curatorship; emerging artists; East Africa; Tewasart.



Nairóbi, Quênia. Centro financeiro. Núcleo corporativo. Capital cultural do país. Cercada por fronteiras – Somália a leste, Etiópia e Sudão do Sul ao norte, Uganda e Tanzânia a oeste e sul. Nairóbi respira contradições: galerias ativas, museus, mas pouca estrutura pública para acompanhar sua energia; artistas que circulam pelo mundo, mas sem uma rede local capaz de sustentar essa projeção.

É nesse cenário que se insere a trajetória de Thaddeus Wamukoya. Conheci seu nome em 2021, durante a preparação de uma pesquisa. Escrevi a Lara Ray, da Polka Dot Art Gallery. A galeria já não existe, mas naquela época ainda era uma referência em Nairóbi. A resposta veio breve e com um contato que poderia me auxiliar. Foi assim que conheci o Thaddeus. Desde então, acompanho seus movimentos: primeiro, a galeria que fundou, a Tawasart Gallery; depois, os muitos gestos de trazer artistas à tona, de curar exposições, de iniciar projetos que respondem às urgências do Leste Africano.

Mais do que mostras pontuais, sua prática insiste em criar



Thaddeus Wamukoya (Thadde Tewa), ArtwThaddeus Wamukoya (Thadde Tewa); Artwork: Courtesy of the Artists/Tewasas

redes: conectar artistas, ideias e públicos; mapear lacunas; preencher espaços que, de outro modo, seguiriam com baixa possibilidade de reconhecimento institucional e de circulação ampliada. Uma curadoria que nasce em ateliês, próxima dos processos criativos, em contraste com a rigidez de parte das dinâmicas estabelecidas em Nairóbi.

Há algumas semanas, escrevi para ele sobre seu novo projeto: *A Contemporary Art Affair: Emerging African Voices*. Horas depois, recebi no e-mail uma apresentação clara no escopo, precisa na visão. Li devagar. Entre as linhas, era possível ver a estrutura oculta: ações, camadas, redes, aquilo que sustenta uma ideia antes de se tornar evento.

Para Tewa, esse projeto é mais que uma plataforma internacional: é também uma forma de financiar um sonho maior. Transformar a Tawasart em uma residência, um prêmio. Dar corpo sólido a uma cena que, até aqui, se equilibra entre resistência e o trabalho constante dos artistas e curadores locais.

Nas conversas, ele insiste: a dependência de recursos estrangeiros não é sustentável. É preciso trazer empresas, instituições e agentes locais para dentro do circuito. Do contrário, a cena seguirá vulnerável a agendas externas.

De sua fala emergem também os temas que atravessam a produção atual: identidade, deslocamento, memória, saúde mental. Não como tópicos isolados, mas como estruturas que sustentam o fazer artístico no Quênia.

Falamos sobre alguns contrastes que se impõem. Enquanto países do norte e do sul do continente africano, como Marrocos e África do Sul, contam com instituições consolidadas e maior presença internacional, o Leste Africano convive com projetos fragmentados, carência de base institucional e falta de continuidade.

Nairóbi, por isso, não pode ser lida somente como margem no mapa da arte. É também centro: lugar onde o futuro da arte africana insiste em ser pensado. Não pelas certezas, mas pela urgência de criar caminhos.

THADDEUS, VOCÊ FUNDOU A TEWASART AND PATRONS EM 2019, EM NAIRÓBI. O QUE O LEVOU A CRIAR ESSA PLATAFORMA?

Thaddeus: Comecei a Tawasart and Patrons em um momento em que havia muito poucas plataformas dedicadas a mostrar artistas contemporâneos jovens e emergentes da região do Leste Africano. A maioria das galerias estabelecidas focava em artistas já reconhecidos e, para expor o trabalho, muitas vezes era necessário ter as conexões certas ou um certo nível de reconhecimento local, ou internacional.

Naquele período, eu havia acabado de deixar o cargo de gerente de galeria em um espaço pequeno. Sentia que já tinha superado aquela posição e estava pronto para um novo desafio, explorar a cena artística de forma mais ampla. Inicialmente, eu não tinha a intenção de me tornar independente. Mas, após fazer trabalho voluntário em outras galerias e refletir sobre minha trajetória, percebi que poderia causar mais impacto por conta própria.

A decisão de fundar a Tewasart foi espontânea. Eu não tinha recursos, somente uma visão e um salto de fé. O resto, como se diz, é história.

E QUAIS EXPERIÊNCIAS PESSOAIS E PROFISSIONAIS O MOTIVARAM A TRABALHAR COM ARTE CONTEMPORÂNEA E, MAIS ESPECIFICAMENTE, COM ARTISTAS EMERGENTES DO LESTE AFRICANO?

Thaddeus: Minha primeira experiência com arte contemporânea foi em 2016, em uma pequena exposição *pop-up* em um café. Curada pela minha ex-empregadora, Lara Ray, da Polka Dot Art Gallery, foi ali que encontrei obras de artistas como Kaloki Nyamai, que, desde então, alcançou grande sucesso. Esse primeiro contato despertou algo em mim, acendeu uma chama que me levou a mergulhar mais profundamente na cena artística.

Passei a visitar mais ateliês, especialmente no GoDown Art Centre, no Kuona Artist Collective, no Brush tu Artist Collective, no Kobo Trust e no estúdio da falecida

Yony Waite, em Athi River. Poucos meses depois, entrei para a Polka Dot Art Gallery como assistente. Minhas responsabilidades cresceram, e passei de visitante regular a representante da galeria, buscando novos talentos e contribuindo com ideias para a programação. Além do suporte administrativo básico, sentia uma forte responsabilidade de conectar a galeria a artistas contemporâneos emergentes.

Esse é um compromisso que mantenho sete anos depois, ao lançar minha própria prática curatorial independente e plataforma. Gosto mais das visitas a ateliês do que do aspecto comercial da galeria; é somente nos estúdios que consigo explorar a arte contemporânea em sua essência. Foi também ali que tive algumas das conversas mais importantes. Acredito que os artistas são mais autênticos em seus ateliês do que nas galerias, durante aberturas. Nossas conversas variam do lado político da cena artística até os materiais empregados em seus processos criativos.

A maioria dos espaços de arte existentes em Nairóbi tem arranjos exclusivos que limitam o acesso mais amplo a artistas ou às suas obras. Isso me parecia particularmente restritivo para os artistas emergentes, que precisam de maior visibilidade para desenvolver sua prática. Quando lancei minha plataforma independente, meu objetivo era aumentar a acessibilidade para esses artistas contemporâneos emergentes.

E AGORA VOCÊ DEU MAIS UM PASSO: A CONTEMPORARY ART AFFAIR; O QUE ELA REPRESENTA AGORA EM PARTICULAR?

Thaddeus: Depois de muita introspecção, ficou claro para mim que o crescimento sustentável exige uma reestruturação significativa da Tewasart And Patrons (TAP) em uma plataforma maior e mais impactante. Com as mudanças globais atuais, especialmente no mundo das artes visuais, é crucial abraçar a transformação de mente aberta. Tendo alcançado minhas metas iniciais para a TAP, agora me desafio a sonhar mais alto.



Mujahid Alhadi, Courtesy of Tewasart Gallery/Artist

O futuro da TAP envolve um centro de arte físico, com um prêmio, um programa de residência e um espaço de galeria, funcionando como um polo colaborativo para artistas, curadores e colecionadores locais e internacionais.

A *Contemporary Art Affair* é o primeiro de uma série de eventos de arte contemporânea destinados a promover artistas africanos contemporâneos emergentes para um público mais amplo, ao mesmo tempo, em que serve como arrecadação de fundos para nosso sonho. O evento é pago, e apoiadores podem contribuir adquirindo obras disponíveis ou reservando ingressos, mesmo que não possam comparecer.

EM QUE CONSISTE A PROPOSTA CURATORIAL DE A CONTEMPORARY ART AFFAIR: EMERGING AFRICAN VOICES?

Thaddeus: Desde o título, a ideia de inclusão ressoa profundamente. Nairóbi tem potencial para sediar múltiplas plataformas globais de arte contemporânea, de bienais a feiras

de arte. No entanto, é irônico que, até hoje, não tenhamos sequer uma plataforma de padrão internacional que nos conecte ao circuito global.

Na minha experiência, quase três em cada cinco artistas quenianos aspiram a expor no exterior ou a serem representados por galerias estrangeiras, muitas vezes priorizando isso em vez de investir nos espaços e infraestruturas locais de que tanto necessitamos. Nossa dependência profundamente enraizada em financiamentos externos, ou essa “mentalidade de esmola”, nos impede de explorar novas parcerias, especialmente com o setor corporativo, que possui recursos e poder significativos para transformar a indústria.

As transformações que vimos no setor de tecnologia são perfeitamente possíveis também no campo da arte contemporânea. Mas, para isso, precisamos de colaborações significativas e de abertura a todos que tenham recursos e interesse em ajudar a cena a crescer. Este é um convite a todos que compartilham a

visão da TAP: juntem-se à conversa e descubram a arte contemporânea emergente que vamos apresentar.

O EVENTO DESTACA VOZES EMERGENTES DO LESTE AFRICANO, MAS TAMBÉM INCLUI ARTISTAS DE OUTRAS REGIÕES DO CONTINENTE. COMO VOCÊ EQUILIBROU ESSAS ESCOLHAS GEOGRÁFICAS E ARTÍSTICAS?

Thaddeus: Até a pandemia da Covid-19, a TAP trabalhava principalmente com arte contemporânea do Leste Africano, com foco no Quênia, Sudão, Uganda e, mais recentemente, Etiópia. Também trabalhei com algumas artistas mulheres de Ruanda.

As restrições de viagem durante a pandemia me levaram a explorar colaborações virtuais, especialmente por meio da minha rede no Instagram. Isso acabou abrindo conexões com artistas de diferentes regiões do continente. Minha primeira colaboração foi com Salvador Tomnyuy, um artista camaronês migrante baseado no Marrocos. Em 2022, apresentei o trabalho dele ao lado da queniana

Sheila Bayley e do ugandense Muramuzi John Bosco em uma exposição coletiva.

Em 2023, expandi a representação de artistas para incluir nomes da Nigéria e de Angola: Bridget Bibi Van Grieken (atualmente baseada em Molo, Quênia), Fasalejo Tobiloba (Ondo State, Nigéria) e Benigno Mangovo (Luanda, Angola). Também adquiri uma obra do artista nigeriano Wole Lagunju para um colecionador local. Além disso, colaborei em histórias com os artistas de Burkina Faso, Christophe Sawadogo e Olga Yaméogo, para minha publicação digital *Tewasart Africa*.

Uma das grandes lições do período da pandemia foi a importância da flexibilidade e da abertura a novas ideias. O maior desafio, ao trabalhar com artistas africanos contemporâneos, continua sendo o financiamento para mobilidade e os custos de envio de obras, especialmente em razão das taxas alfandegárias. Embora a maioria dos artistas envie seus trabalhos, seria fundamental que eles também pudessem estar presentes nas exposições.

HÁ UMA MENSAGEM POLÍTICA FORTE POR TRÁS DA PROPOSTA, ESPECIALMENTE EM RELAÇÃO AO ACESSO DESIGUAL QUE O LESTE AFRICANO ENFRENTA EM COMPARAÇÃO COM OUTRAS REGIÕES DO CONTINENTE. COMO VOCÊ ENXERGA ISSO DENTRO DO CONTEXTO DO SISTEMA GLOBAL DE ARTE?

Thaddeus: Nos últimos sete anos, minha plataforma tem se dedicado a construir pontes e a conectar artistas emergentes a públicos mais amplos. É inspirador ver artistas contemporâneos da África Ocidental e Austral interessados em participar do que estou criando no Leste Africano. Embora eu não queira negar a eles essa oportunidade, isso só pode acontecer quando tivermos sistemas e infraestrutura capazes de tornar esses programas sustentáveis. Os países deles já contam com espaços, sistemas, infraestrutura e acesso a financiamentos de grandes instituições muito mais sólidos.

Minha posição continua sendo: é melhor abrir a cena local para os

mercados internacionais principais, de modo a fomentar crescimento. Enquanto aspiramos a estar no palco global, também precisamos investir seriamente em sistemas e infraestruturas locais mais consistentes. Nairóbi precisa de melhores estúdios de artistas, residências, mais espaços públicos de arte e museus de arte contemporânea – e, talvez mais adiante, feiras e bienais. Sei que isso parece um sonho distante sem alinhamento entre governo e setor corporativo, mas acredito que essas ideias precisam chegar às pessoas certas nesses espaços corporativos.

E QUAL O IMPACTO SIMBÓLICO E INSTITUCIONAL VOCÊ ESPERA GERAR COM ESSA INICIATIVA?

Thaddeus: Por meio de um programa de residência e de um prêmio de arte, meu objetivo é ampliar a visibilidade dos artistas contemporâneos africanos participantes. Nosso propósito é atrair investimentos corporativos significativos e patrocínio por meio de ações direcionadas. Este evento inaugural conectará artistas contemporâneos emergentes, curadores

e patronos de diferentes origens, promovendo redes de contato valiosas e colaborações artísticas.

EM SETEMBRO DESTES ANO, A BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO – UM DOS MAIS RELEVANTES EVENTOS DA AMÉRICA LATINA – INAUGURARÁ SUA 36ª EDIÇÃO. PELA PRIMEIRA VEZ, A MOSTRA CONTARÁ COM A CURADORIA DE UM AFRICANO, BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG, E TRARÁ UMA EXPRESSIVA REPRESENTAÇÃO DE ARTISTAS DO SUL GLOBAL. AINDA ASSIM, CHAMA A ATENÇÃO A AUSÊNCIA DE ARTISTAS DO QUÊNIA.

VOCÊ ACREDITA QUE AINDA EXISTE UMA HEGEMONIA DE CERTAS REGIÕES AFRICANAS NA REPRESENTAÇÃO DA ARTE DO CONTINENTE EM FEIRAS, BIENAIS E GALERIAS INTERNACIONAIS?

Thaddeus: Conheço o trabalho de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, é admirável! Países como Marrocos e África do Sul contam com forte apoio cultural e respaldo financeiro de seus governos, além de grandes instituições culturais. Algumas dessas decisões são

claramente orientadas por interesses institucionais e pelo valor que esses países oferecem nesse cenário.

Para ser justo, não podemos realmente comparar o Quênia ou outros países do Leste Africano com eles. Marrocos e África do Sul, por exemplo, conquistaram muito ao longo dos anos, e acredito que é preciso tempo, recursos sérios e sacrifícios consideráveis para se posicionar nesse espaço.

O Quênia, por exemplo, tem um legado forte no atletismo, especialmente com corredores de maratona, e no rúgbi. É evidente que as organizações e corporações que apoiam essas áreas fizeram investimentos significativos, e existe uma estrutura robusta que permite a esses atletas prosperar. É uma realidade dura para o Quênia, ou para o Leste Africano, em geral, sonhar com plataformas semelhantes para as artes quando ainda enfrentamos tantos problemas estruturais e administrativos na nossa própria cena artística. Essa cena precisa primeiro crescer internamente para depois se expandir de forma global.



Mujahid Alhadi, Courtesy of Tewasart Gallery/Artist

É claro que não recebemos apoio suficiente do governo. A última vez que surgiu a ideia de um pavilhão queniano em Veneza foi em 2022. Esse pavilhão, intitulado *Exercises in Conversation*, apresentou o trabalho de quatro artistas quenianos: Dickens Otieno, Syowia Kyambi, Wanja Kimani e Kaloki Nyamai. Pareceu algo aleatório, e pouquíssimas pessoas da cena artística local sequer sabiam disso. Eu mesmo só soube por meio de um colecionador e fiquei surpreso ao descobrir que o Quênia tinha um pavilhão naquele ano. Esses são sinais claros de problemas estruturais e de planejamento deficiente. Se é realmente uma boa ideia, destinada a nos colocar no palco global, por que é gerida como uma iniciativa privada? Por mais que aspiremos a chegar a esse nível, há verdades duras a enfrentar, e precisamos repensar o que realmente queremos como região.

SEMPEDIR QUE FALE EM NOME DAS INSTITUIÇÕES, GOSTARIA DE OUVIR SUA LEITURA SOBRE O QUE ESSE TIPO DE SITUAÇÃO PODE INDICAR. COMO VOCÊ INTERPRETA MOMENTOS COMO ESSE, EM

QUE PARECE HAVER UM DESCOMPASSO ENTRE REPRESENTAÇÕES INTERNACIONAIS DE GRANDE PORTE E O ENGAJAMENTO LOCAL? O QUE ESSAS DINÂMICAS REVELAM SOBRE A FORMA COMO AS DECISÕES SÃO TOMADAS E SOBRE QUEM É INCLUÍDO OU EXCLUÍDO DESSES PROCESSOS? E, MAIS AMPLAMENTE, O QUE ISSO PODE DIZER SOBRE COMO A CENA ARTÍSTICA QUENIANA ESTÁ (OU NÃO ESTÁ) POSICIONADA NO PANORAMA CULTURAL GLOBAL?

Thaddeus: Isso reflete um padrão persistente de *gatekeeping* e a falta de sistemas robustos e bem estruturados de administração da arte dentro dos espaços e organizações existentes. Houve tentativas de criar associações de artistas para lidar coletivamente com os desafios do setor, mas essas iniciativas geralmente têm dificuldades em se manter no longo prazo.

Além disso, muitas representações e aparições internacionais são organizadas de forma privada, frequentemente movidas por

interesses pessoais, mas apresentadas como se fossem parte de uma agenda cultural nacional. Com pouco ou nenhum apoio governamental, esses grandes engajamentos internacionais são normalmente financiados por instituições estrangeiras, que podem impor seus próprios termos de participação. Essa dinâmica frequentemente deixa artistas locais e curadores independentes sem poder real de decisão e sem uma voz significativa.

VOCÊ ACREDITA QUE É POSSÍVEL CONSTRUIR SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA PARA PROJETOS DE ARTE INDEPENDENTES NO LESTE AFRICANO HOJE? QUAIS SÃO OS DESAFIOS MAIS URGENTES?

Thaddeus: É possível transformar a cena artística, mas isso exige algumas mudanças fundamentais. Primeiro, precisamos de mais espaços de arte e de estruturas administrativas mais sólidas nas galerias já existentes, acompanhadas de estratégias inclusivas.

Um obstáculo significativo é a forte dependência de financiamento estrangeiro, que pode comprometer a autenticidade artística. Algumas instituições chegam a alterar sua programação para se alinhar às expectativas dos financiadores, enfraquecendo sua missão central. Durante muito tempo, boa parte do financiamento da cena artística beneficiou indivíduos em vez da comunidade em geral.

Por exemplo, o Kuona Artists Collective e o Seven Artists Collective, em Nairóbi, possuem espaços subutilizados que poderiam ser o foco principal de instituições financiadoras estrangeiras. No entanto, sua gestão independente evidencia os desafios estruturais e administrativos persistentes.

É crucial que o setor de arte adote uma abordagem mais corporativa. Envolver agências de marketing para defender nossa pauta e formar parcerias com grandes empresas, como a Safaricom, é essencial. Embora instituições financeiras demonstrem algum interesse, o investimento que

destinam à arte é muito inferior ao que alocam para música e esportes.

Outro obstáculo ao engajamento corporativo é o foco excessivo de muitos espaços de arte no financiamento estrangeiro, o que frequentemente faz com que ignorem o apoio potencial de empresas locais. Adotar uma abordagem mais inclusiva para promover a arte contemporânea a um público mais amplo poderia mudar significativamente esse cenário.

COMO CURADOR, PENSADOR E PESQUISADOR NA ÁREA DAS ARTES, QUE REFLEXÕES, TEMAS, LINGUAGENS OU PREOCUPAÇÕES TÊM SE DESTACADO PARA VOCÊ NAS OBRAS QUE TEM REUNIDO NESSE TRABALHO CONTÍNUO E NA REDE QUE ESTÁ CONSTRUINDO? HÁ ELEMENTOS RECORRENTES OU SENSIBILIDADES COMPARTILHADAS QUE CHAMARAM SUA ATENÇÃO? PERGUNTO ISSO PORQUE ACREDITO QUE A ARTE DESEMPENHA UM PAPEL IMPORTANTE EM NOS AJUDAR A COMPREENDER O PRESENTE E GOSTARIA

DE OUVIR QUE TIPOS DE REFLEXÕES ESSES ARTISTAS EMERGENTES ESTÃO TRAZENDO PARA O CAMPO HOJE. O QUE LHE PARECE MAIS RELEVANTE NESTE MOMENTO?

Thaddeus: Identidade, migração e deslocamento continuam a ser centrais nos trabalhos que tenho encontrado, frequentemente entrelaçados a questões de lar e pertencimento. Muitos desses artistas também se engajam profundamente com temas de perda e luto, sejam pessoais ou coletivos, explorando como essas experiências moldam tanto a memória individual quanto as narrativas sociais.

O bem-estar mental surge com frequência, não como um tópico isolado, mas como parte de uma conversa mais ampla sobre resiliência e sobrevivência em contextos desafiadores. Paralelamente, há um interesse crescente nas paisagens e nos assentamentos urbanos, não somente como espaços físicos, mas como ambientes vivos que refletem realidades políticas, transformações

culturais e os ritmos cotidianos das comunidades que os habitam.

QUAIS PAÍSES DA REGIÃO VOCÊ SENTE QUE SE APROXIMARAM MAIS DO QUÊNIA NESSE PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA CENA ARTÍSTICA EMERGENTE? HÁ TROCAS, REDES OU AFINIDADES ENTRE ARTISTAS DE PAÍSES COMO RUANDA OU ETIÓPIA? E COMO ESSAS CONEXÕES INFLUENCIAM O TIPO DE ARTE QUE ESTÁ SENDO PRODUZIDA?

Thaddeus: Penso que Sudão e Uganda. Uma comunidade vibrante de artistas sudaneses já existia em Nairóbi há algum tempo, e cresceu ainda mais desde a eclosão da guerra em Cartum. Admiro profundamente a resiliência deles – reconstruir após perdas tão profundas é incrivelmente difícil, especialmente para aqueles que perderam grande parte de suas vidas pessoais e criativas.

Sinto-me privilegiado por compartilhar uma conexão próxima com essa comunidade. Embora a adaptação a um novo país sempre traga desafios, a



Zyde.studios, Artwork: Courtesy of Tawasart Gallery/Artists

cena de arte contemporânea de Nairóbi acolheu muitos desses artistas. Embora ainda haja espaço para uma inclusão mais ampla, eles encontraram oportunidades significativas em espaços e programas artísticos já estabelecidos.

Os artistas ugandenses, por sua vez, há muito tempo veem Nairóbi como um mercado vital para seu trabalho. Todos os anos, eles participam de eventos como o *Affordable Art Show*, organizado pela National Museum Society of Kenya e pela Banana Hill Art Gallery, além de realizarem exposições independentes em espaços comerciais como o Village Market. Muitos também são representados por galerias de destaque na cidade.

Por sua vez, espaços como o 32º East, em Kampala – especialmente desde a inauguração de sua nova sede –, têm acolhido calorosamente artistas baseados em Nairóbi para se engajar com a cena de Uganda. Agora, eles também estão estendendo essa hospitalidade a artistas sudaneses, oferecendo a eles um espaço para trabalhar, se conectar e criar.



Zyde.studios, Artwork: Courtesy of Tewasart Gallery/Artists

SOBRE A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA: QUAL SERÁ O FORMATO? ELA ACONTECERÁ EM NAIRÓBI? QUANTOS ARTISTAS SERÃO SELECIONADOS?

Thaddeus: Como mencionei antes, a Tewasart and Patrons investe significativamente no aluguel de espaços para eventos *pop-up*, assim como em custos de transporte e alfândega – especialmente quando trazemos obras para exposições. Seguindo em frente, estamos explorando opções mais acessíveis para administrar melhor nossas despesas operacionais. Isso permitirá que possamos destinar parte do orçamento ao apoio de artistas emergentes de todo o continente, possibilitando que visitem o Leste Africano, produzam novas obras e se engajem de forma significativa com a cena local.

Para reduzir custos, estamos buscando ativamente colaborações com espaços e iniciativas de residência já existentes em Nairóbi, no condado de Mombaça e até em Lamu. Também estamos abertos a ofertas de apoio do setor corporativo.

A residência terá duração de 6 a 8 semanas, culminando em um evento de *open studio*. As obras criadas durante esse período serão posteriormente apresentadas em nossas exposições coletivas ou individuais. Como parte da participação, cada artista será convidado a contribuir com uma obra para um leilão beneficente futuro, que planejamos realizar anualmente para apoiar a sustentabilidade do programa.

O número de artistas que poderemos receber dependerá do financiamento disponível. Até o momento, já identificamos alguns nomes promissores que precisam urgentemente desse tipo de apoio.

COMO VOCÊ ENXERGA O FUTURO DA TEWASART AND PATRONS? HÁ PLANOS DE TRANSFORMÁ-LA EM UMA INSTITUIÇÃO, UMA ESCOLA OU TALVEZ ATÉ EM UMA BIENAL?

Thaddeus: Por agora, imaginamos um espaço físico colaborativo de arte e galeria, uma residência artística, um prêmio e o crescimento contínuo de nossa coleção particular. Enquanto

sonhamos com isso, esperamos estar envolvidos – ou mesmo iniciar – conversas significativas em torno do desenvolvimento de estruturas mais sustentáveis e de opções de financiamento que apoiem tanto os artistas quanto os principais agentes do ecossistema da arte.

Uma feira ou uma bienal não está fora de questão, mas reconhecemos que isso exigirá financiamento adequado e estruturas sólidas para garantir sustentabilidade a longo prazo.

NO CONTEXTO URBANO DE NAIRÓBI E DE OUTRAS GRANDES CIDADES DA REGIÃO, COMO VOCÊ PERCEBE O PAPEL DA ARTE NA VIDA COTIDIANA? EXISTEM ESPAÇOS QUE PERMITEM ENGAJAMENTO PÚBLICO, CONVERSAS E APROPRIAÇÕES COLETIVAS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS?

Thaddeus: Em Nairóbi e em outras grandes cidades da região, a arte desempenha um papel vital na configuração da vida cotidiana. Ela atua como plataforma de construção comunitária, de afirmação de

identidades e de recontar histórias locais de maneiras que desafiam as narrativas oficiais.

Muitas práticas contemporâneas também funcionam como formas de comentário social e ativismo, abordando questões políticas e culturais urgentes, ao mesmo tempo, em que promovem o diálogo entre públicos diversos. A conscientização sobre saúde mental se tornou outro fio importante, com artistas utilizando seu trabalho para abrir conversas que frequentemente são negligenciadas no debate público.

FLÁVIO NOGUEIRA

Pesquisador, jornalista e doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (USP), instituição onde também concluiu o mestrado (2024). É especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais pelo Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC/USP), 2021. Com passagens por instituições de pesquisa no Brasil e no exterior, realizou imersões nos circuitos artísticos de Cidade do Cabo (África do Sul) e Adis Abeba (Etiópia), onde acompanhou exposições, encontros e produções de artistas contemporâneos. Tem colaborado com projetos que exploram as conexões entre materialidade artística, práticas de cura e modos de reinscrição simbólica, especialmente em obras produzidas no continente africano e em suas diásporas.

Queijo *port-salut*.

Imagem: reprodução da Internet

VARIEDADES

JEAN GENET E O QUEIJO PORT-SALUT

JOSÉ MINERINI,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA



Este texto, misto de crítica e crônica, usa palavreado da cultura *queer* e neologismos popularizados pela internet. Caso fuja algo de seu conhecimento, simples buscas on-line ajudarão na compreensão. Mas é bom não ter crianças/menores de idade por perto, pois conteúdos impróprios ou adultificados poderão surgir.

Depois de meses sendo encenada no Rio de Janeiro, *Marginal Genet* esteve em cartaz em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, e agora circula pelo Brasil. É peça dura, desce a mão no universo pesado do parisiense Jean Genet (1910-1986), que teve o texto inédito *Heliogábalos* recém-encontrado em biblioteca norte-americana e publicado inclusive no Brasil, pela Editora Ercolano.

Uma peça teatral sobre esse ladrão, pederasta e poeta não tem como ser diferente. Foi adepto da luxúria *pig* em banheiro imundo de estação de trem, e de rolês sexuais pelos portos em busca de marinheiros carentes de terra e de tudo que nela está. Um dos ex-presidentes do Brasil, investigado pela justiça, ficaria

com a tornozeleira eletrônica rubra se soubesse que Genet talvez tenha feito *golden shower* em seu tempo e escrito sobre tudo isso.

Filho sem pai nem mãe, nascido pior que o Gargântua de Rabelais, era ávido por virilidade, que encontrava em valentões, assassinos, policiais infiéis, michês e anônimos da pegação *plein air*. Preso várias vezes, contou com o apoio de intelectuais como Jean-Paul Sartre e Jean Cocteau, e de artistas como Pablo Picasso e Ígor Stravinski para a soltura e o reconhecimento de sua obra literária ousada, perfidamente poética.

Genet foi abjeto, uma das palavras que mais aparecem no seu livro *Diário de um ladrão*. Se estivesse vivo, talvez nos dissesse: dane-se todo mundo, *vive la petit mort*, preferencialmente no meio de bofes que são do *job* nada magia e encontrados na sarjeta ou no esgoto vestidos de sangue e suor, saliva e urina, esperma, piolho e vômito, passando cheque (quem conhece pajubá vai entender o que quero dizer) e dando a elza no *playboy* da neça odara que anda de Camaro Amarelo

ao som de Kondzilla, ou de trapper que dança *twerk* na porta da cadeia e louva Yeshua, jamais um orixá.

É justamente abjeção o que falta nesta peça. A direção de Francis Mayer foca o trabalho com os atores. Thiago Brugger interpreta Genet com impostação que lembra teatro de rua tamanha a força, o que é absolutamente pertinente: Genet era gente da rua. Já o garoto de programa René, vivido por Fernando Braga, é quase um boca-de-ouro à *la* Nelson Rodrigues e imprime nas cenas a violência e a pulsão erótica que se esperava crescente desde o início, com três policiais esculachando Genet por conta de um tubo de vaselina, e encenando *cruising* nos moldes de surubão no Arpoador do Rio de Janeiro, ou no hoje quase mítico Autorama do Ibirapuera em São Paulo.

Composta sobretudo de homens gays – os que sobreviveram à Aids e viram muita gente amada partir, os que dão *match* ou *block* em apps de encontros amorosos, que tomam PrEP e assinam o *Only Fans* de César Ribeiro, personagem vivido por Cauã Reymond no *remake*



Elenco da peça *Marginal Genet*. Da esquerda para a direita, em pé: Samuel Godois, Thiago Brugger e Vinícius Moizés; sentados: Fernando Braga e Yago Monteiro. Foto: Franci

da novela “Vale Tudo” –, a plateia rapidamente se aqueceu e, com a mesma intensidade, esfriou. Vejamos!

A caracterização do comissário de polícia secreta Bernardini na pele de Vinícius Moizés é a melhor. Com bigodinho cafajeste digno dos desenhos de Tom da Finlândia ou dos livrinhos de catecismo de Carlos Zéfiro, jogou com Eros e Tânatos, Zé Pilintra e Tranca Rua, e mesmo de cueca branca fetichista quase o tempo todo, perdeu a audiência. Fez tanta *frottage* no próprio pênis que se esperava mais, que dançasse nu com o Genet de Brugger um *fusion tango* da banda – é bom dizer – parisiense Gotan Project, especialmente a canção *Santa María del Buen Ayre*, e que terminasse em vias de fato com revólver em punho e tudo mais. Que atingisse o êxtase com a violência e o lirismo que a obra do desgraçado poeta ladrão em questão exige. Aqui caberia exibir algum trecho do único roteiro, dentre os muitos escritos por Genet para cinema, que foi efetivamente filmado: *Un Chant d’Amour*, de 1949-1950 (disponível em: <https://share.google/LWtHcHi09wAP4DDdf>). Dirigido por

Nico Papatakis, dono de um cabaré em Saint-Germain-des-Prés, foi encenado por amigos de Genet, marginais como ele e ao modo caravaggista de ser, pintor que entre os séculos XVI e XVII usou como modelo cafajestes, bêbados e bandidos em vários de seus quadros barrocos com temáticas cristãs, alguns dos quais ainda hoje se encontram no interior de igrejas na Itália.

Veio então Lucien, o mais belo dos belos, que recebeu de Yago Monteiro camadas de doçura quase surda, que tirou a impostação inicial da rua e a trouxe para um beco qualquer. A sensação é de estar espiando a intimidade alheia, voyeurismo que transforma em trio os duplos iguais/homos tão corriqueiros na iconografia *queer*, de Narciso (olha o Caravaggio aí de novo!) aos relógios compassados e círculos tangentes do cubano Felix-Gonzalez Torres. Ou então do duplo teatral de Antonin Artaud, do qual nada entendo.

Se a peça perde aos poucos a violência e a pulsão erótica, ganha – e muito – no afeto, especialmente com a

cantora Charlotte Renaux, personagem das que menos conheço no universo de Genet, mas que acertadamente está atualizada como *drag queen* por Samuel Godois. Mais uma vez caberia aqui a exibição de outro trecho de *Un Chant d’Amour*, particularmente aquele em que um prisioneiro tenta passar flores pela minúscula abertura da porta de seu recinto para seu vizinho de cela nas mesmas condições.

O texto é ótimo e a luz, durona como deve ser. O cenário é composto de uma tela central na qual se esperava interação por vídeo, sombra ou mesmo que se transformasse em *dark room*; e simulação de grades de prisão nas laterais, que, aparentemente feitas de tubos plásticos para facilitar o transporte, não mostram rigidez, o teso pretendido.

Respeitando contextos originais, *Marginal Genet* se inicia alertando que termos e expressões de outrora, e hoje inadequados, foram respeitados por entender serem geradores de debates relevantes, neste nosso tempo em que mentiras tornam-se verdades e alimentam ataques e crimes

racistas, misóginos, LGBTQIA+fóbicos, etaristas, capacitistas, e elegem líderes mundiais que desrespeitam a diversidade e não suportam a divergência.

Jean Genet esteve em São Paulo em 1970. Na ocasião, Ruth Escobar havia montado do próprio Genet *O Balcão*, no mesmo teatro em que agora esteve *Marginal Genet*. No texto de apresentação de *Diário de um ladrão*, em edição brasileira de 2015, Ruth conta que o hospedou em sua casa e que certa noite ele resolveu dormir na mesma cama que ela. Melhor conhecer a situação por suas palavras:

Às vezes, de madrugada, (Genet) surpreendia-nos invadindo o nosso quarto, enfiando-se em nossa enorme cama D. João V [...]. O pior não era quebrar o sono, mas o chulé que se espalhava pelos lençóis. Eu reclamava:

– Jean, de novo você não lavou os pés antes de dormir?

Ele ria, adorando: – Mas é bom este cheiro, é do melhor queijo francês, autêntico *port-salut*.”

Eu saía tonta da cama, apanhava uma toalha embebida em água quente e sabão e, feito Maria, lavava-lhe os pés brancos, alvos qual leite.¹

Francis Mayer conhece bem o território em que transita nessa peça. Já produziu ou dirigiu outras dramaturgias de Genet, tratou de Pasolini e de Cazuza e trabalhou com Rogéria, “a travesti da família brasileira”, hoje citada na esfera do homem-gay-cis pelo ator Carmo Dalla Vecchia, “o viado da família brasileira”.

Fato é que, se por um lado *Marginal Genet* é excessivamente asséptica e falta abjeção, por outro acerta no trabalho com os atores em montagem afetada, afinal, ser afetado é sinônimo de ser tomado de afeto. Para completar, só faltou Jean Genet dizer: “Me dá colo, mas antes... dance e transe violentamente comigo!”. Enquanto isso, a plateia bem que podia cheirar e saborear queijo *port-salut*.

NOTA

1 ESCOBAR, Ruth. Apresentação. In: GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 5.

JOSÉ MINERINI NETO

Professor do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo CAP/ECA/USP, pesquisa história da arte moderna e contemporânea e da arte-educação no Brasil. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGAV da ECA/USP em parceria com o Teachers College, da Columbia University em Nova York, é autor de tese sobre a história da educação nas Bienais de Arte de São Paulo.



ENSAIO VISUAL

49 MULHERES E O ENIGMA DE UM PINTOR CHAMADO CIRTON GENARO

JACOB KLINTOWITZ - ABCA/SÃO PAULO

O pintor Cirton Genaro é seguramente um homem paradoxal. Ele é fácil de ser imaginado com a sua seriedade fisionômica, a solidez dos seus conhecimentos estéticos, o seu amor à história da arte, à filosofia e às teorias científicas. E, no entanto, ele é capaz de nos surpreender com sua pesquisa de 20 anos sobre o mito do feminino. Talvez, simplesmente, ele esteja fascinado pelo nascimento de Vênus na nossa época. O sóbrio e severo Cirton Genaro e o mito do feminino, a Vênus que nasce do oceano.

Durante 20 anos o artista Cirton Genaro intuiu e meditou sobre o tema do feminino e também a condição da mulher. E, como tudo na sua vida, tornou concreta a sua intuição. São 49 pinturas e um desenho e 20 anos de trabalho.

Por que um desenho?

Provavelmente porque Genaro percebe o desenho como uma afirmação conceitual. Para muitos, o desenho é o símbolo da criação humana. O traço é o ser criado pelo homem.

A rotina do pintor Cirton Genaro é, provavelmente, apenas uma sinalização do que lhe importa. Dessa maneira, nas últimas décadas, ele pintou diariamente. E, entre tantos temas, ele também foi fiel à figura feminina. A percepção da presença da mulher. O nascimento de Vênus. Ou o universo que se refaz a cada gesto, a cada manifestação do feminino e, até, das figuras estáticas dos manequins, a nos dizer que são o rastro da mulher, um sinal, feito à sua imagem e ao seu mistério.

O mistério feminino será porque só a mulher cria em si um novo ser?

Isso porque Cirton Genaro fez 49 pinturas e um desenho sobre a mulher e a sua circunstância e porque entendeu que a mulher é o enigma do Universo.

Ao seu modo, com os parâmetros visuais atuais, ele reinventou a figura mítica da Deusa da Fertilidade.

A estrela derradeira.

O feminino como a essência do Universo. O supremo acolhimento, a energia que transporta o amor. E, em tudo, o cuidado extremo que Cirton Genaro sempre nos apresenta. Ele nos dá a sensação de que tem todo o tempo disponível. É o Senhor do Tempo. Melhor até, é nele que o tempo se torna essa ação lenta que chamamos de pintura.

É perceber essa harmonia do gesto e do olhar. Mesmo o manequim, manifestação minimalista da mulher, vagamente nos remete ao feminino, no que nos passa tão sem vida e, no entretanto, se revela nas mãos do pintor em um signo, uma indicação, uma memória da imagem do feminino, um reflexo no espelho.

Por aqui passou uma mulher e dela restou essa figura, um sinal, uma memória, um silêncio eterno e, sentimos, alguma coisa se perdeu.

Figura, sinal, memória, silêncio. Alguma coisa se perdeu, por aqui havia uma estrela e dela só nos restou este brilho de poeira que, dizem, eu não sei, dizem, algum

dia se tornará uma galáxia. Do reino dela, deste semblante que desapareceu e desta ausência, se formará uma única estrela, uma derradeira estrela brilhante.

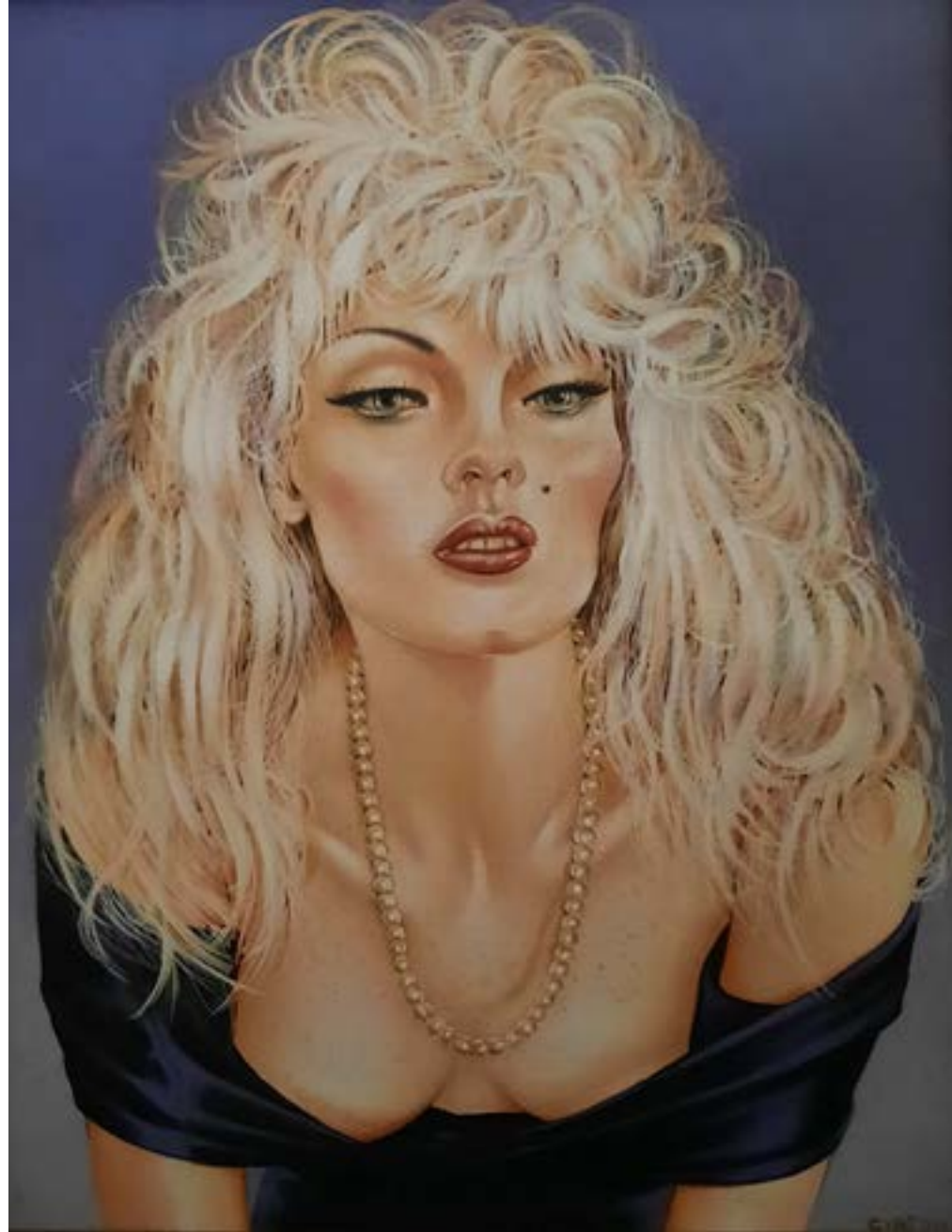
E, talvez, seja só a nossa memória, ausência que imaginamos, o brilho solitário. Quem sabe a saudade, a ausência em nós.

Ao louvar a pintura, Cirton Genaro nos evidencia a sua fidelidade à história. Em sete das pinturas ele homenageia Cézanne, Klint, Renoir, Picasso, Andy Warhol, Modigliani, Botticelli e Toulouse Lautrec.

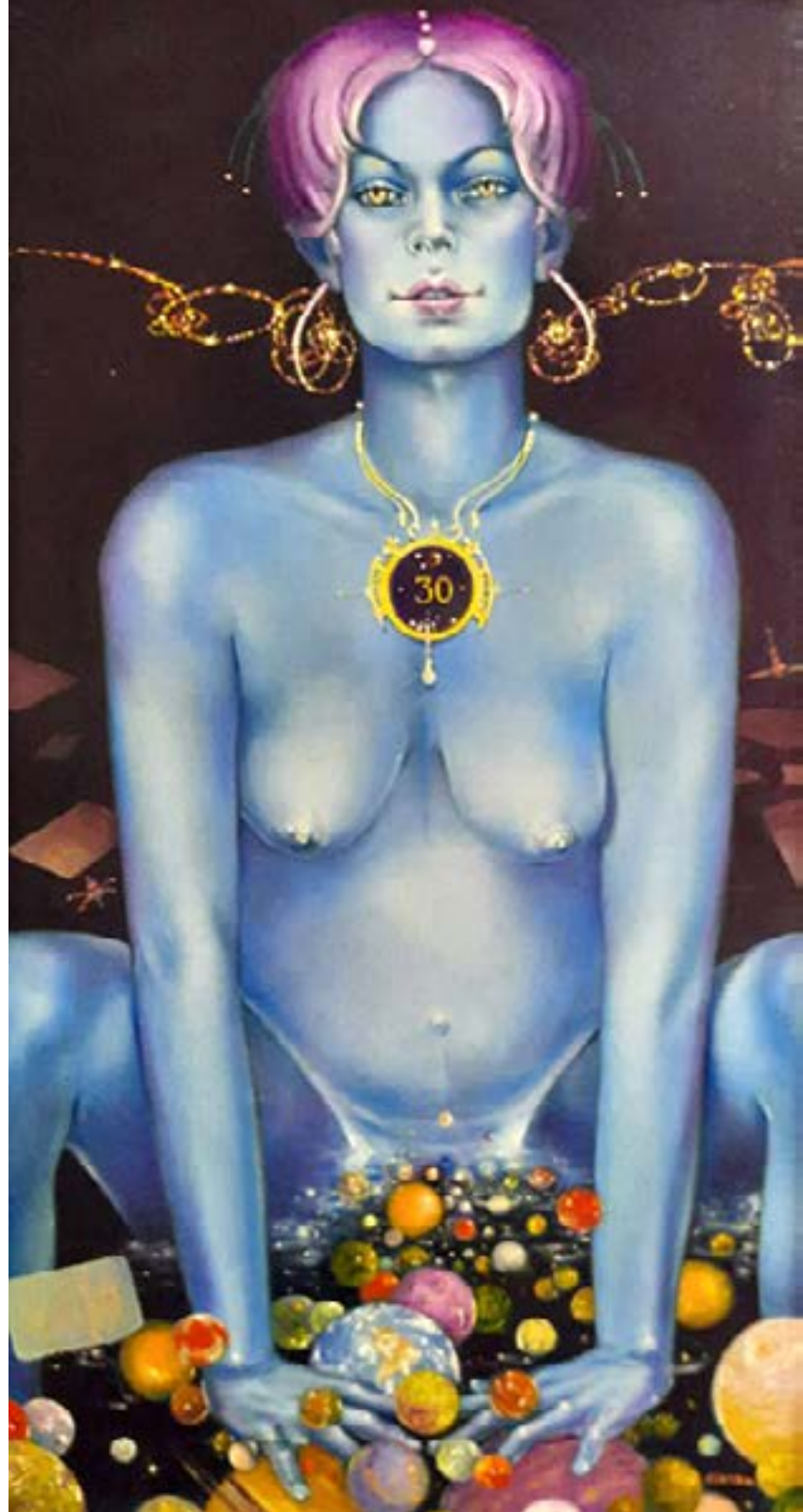
O pintor Cirton Genaro nos habituou com o seu fazer refinado e de visualidade extrema. Nele o implícito se torna explícito, também no feminino encontramos esse mistério da linguagem, temos a percepção de que se trata da pintura e, também, de uma indicação, de alguma coisa que se revela e se esconde, de que existe um enigma sob o enigma. Não será este, afinal de contas, o feminino na pintura?



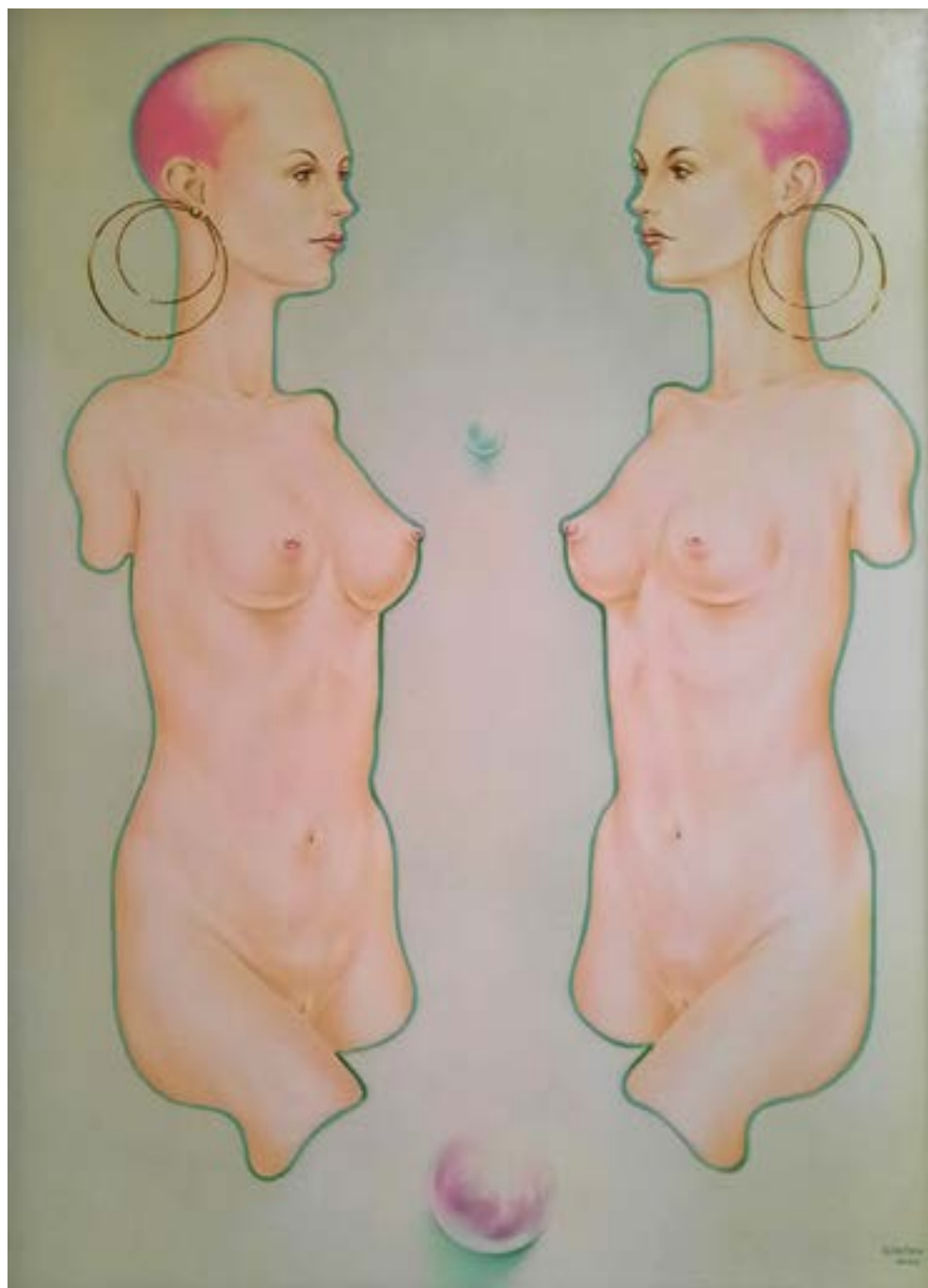






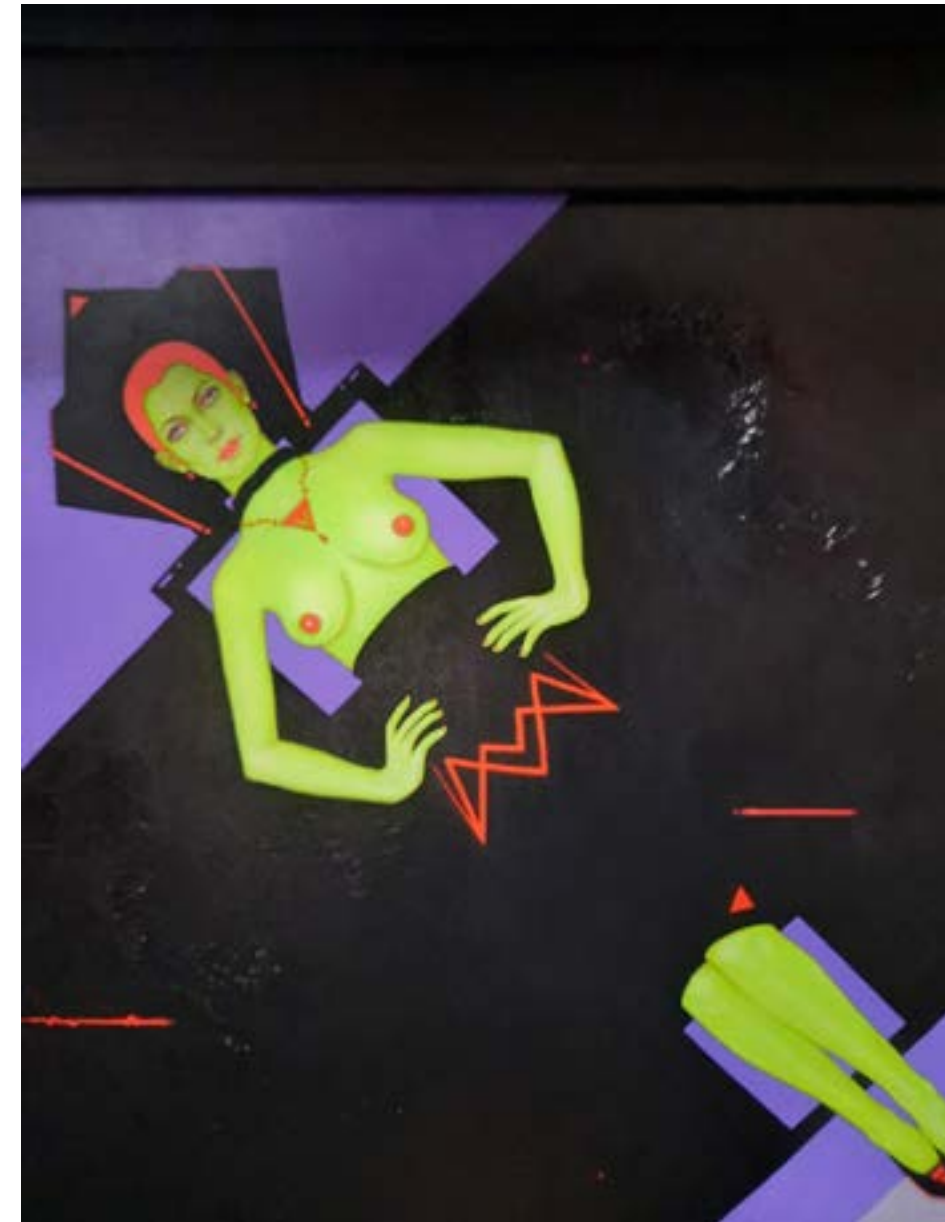


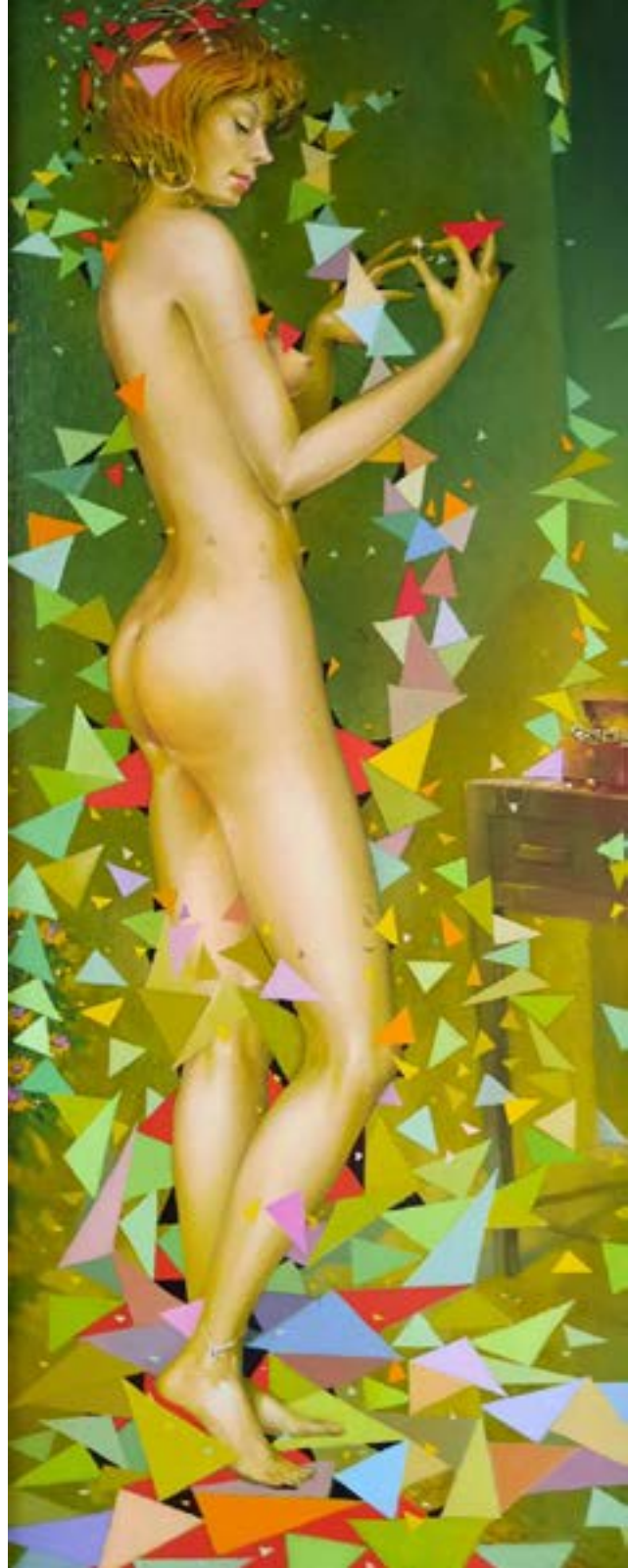


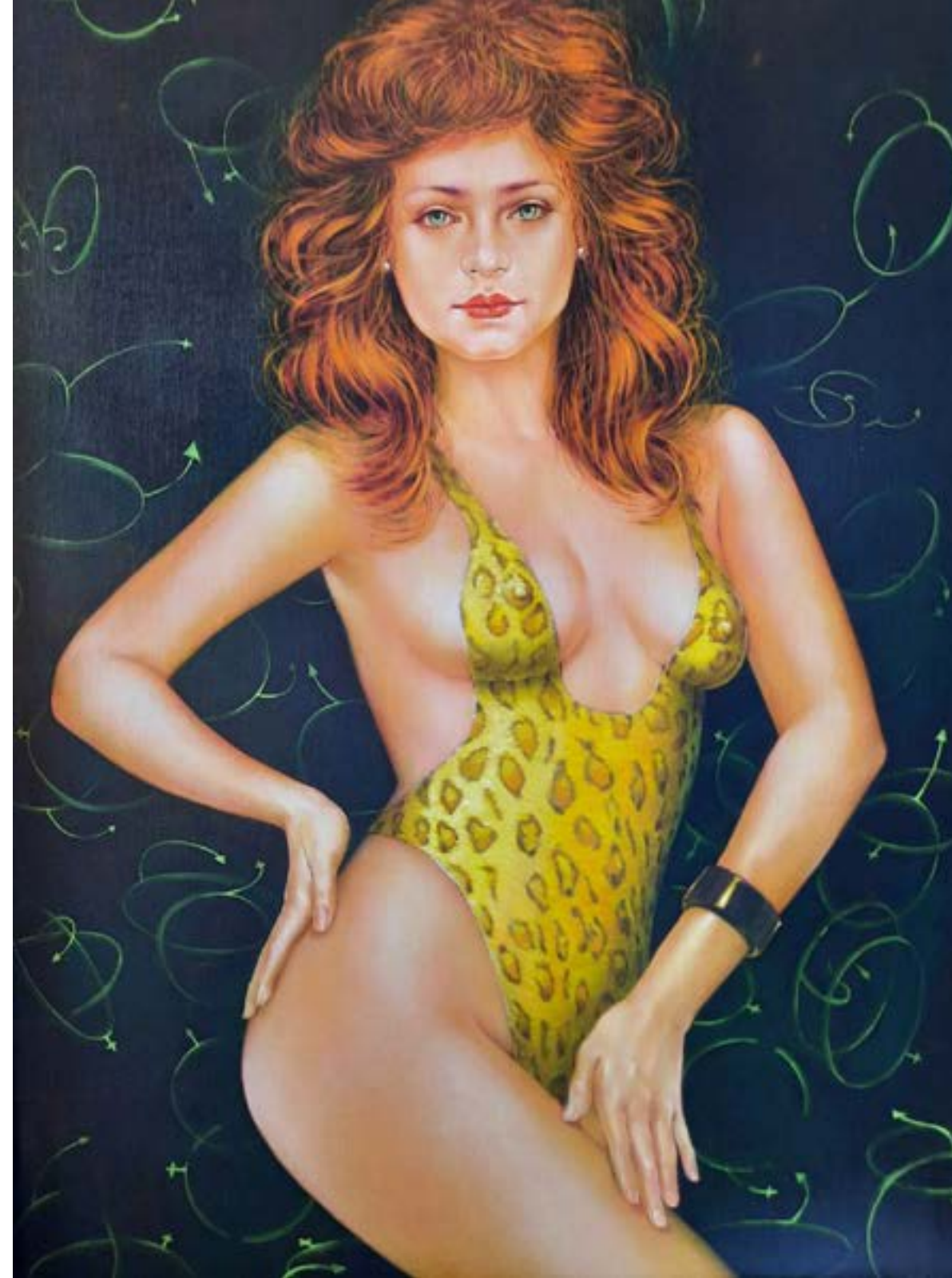
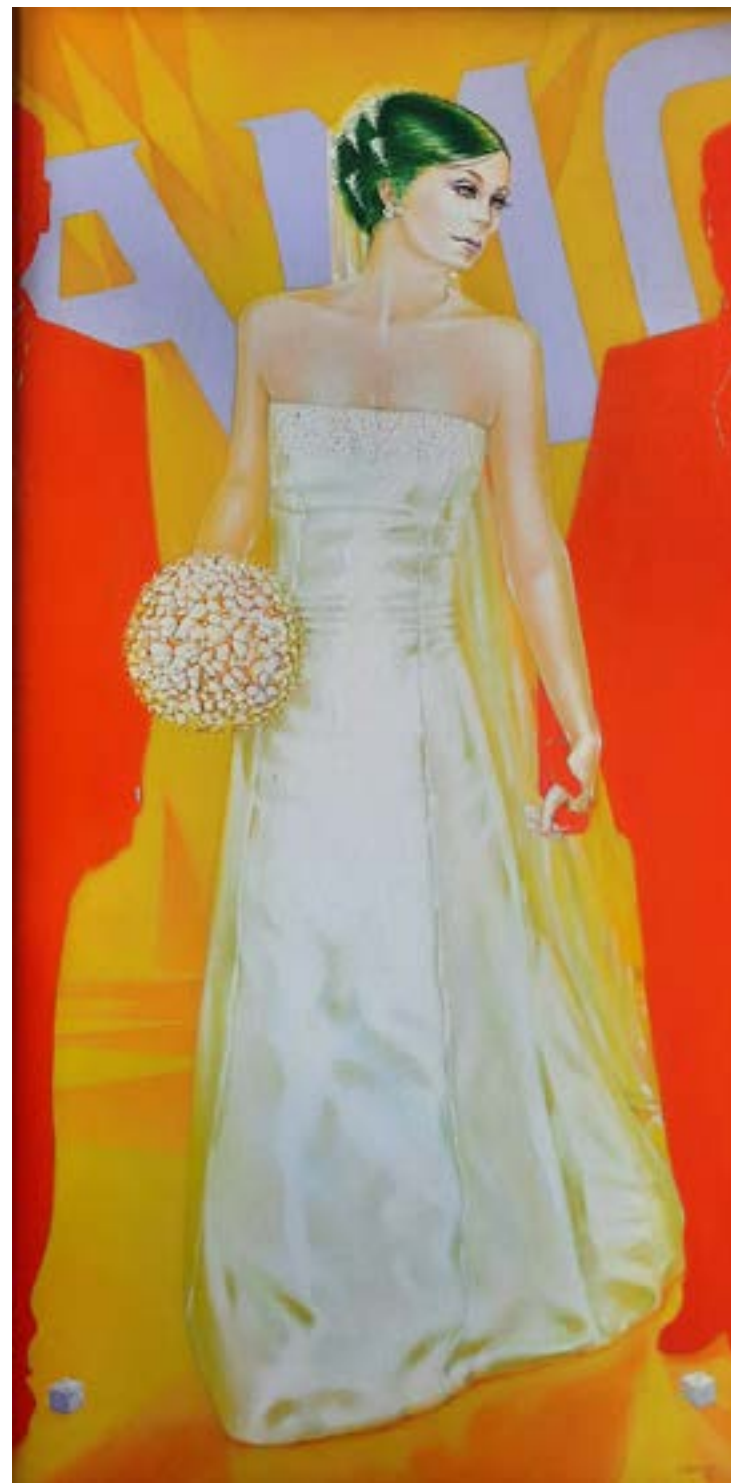












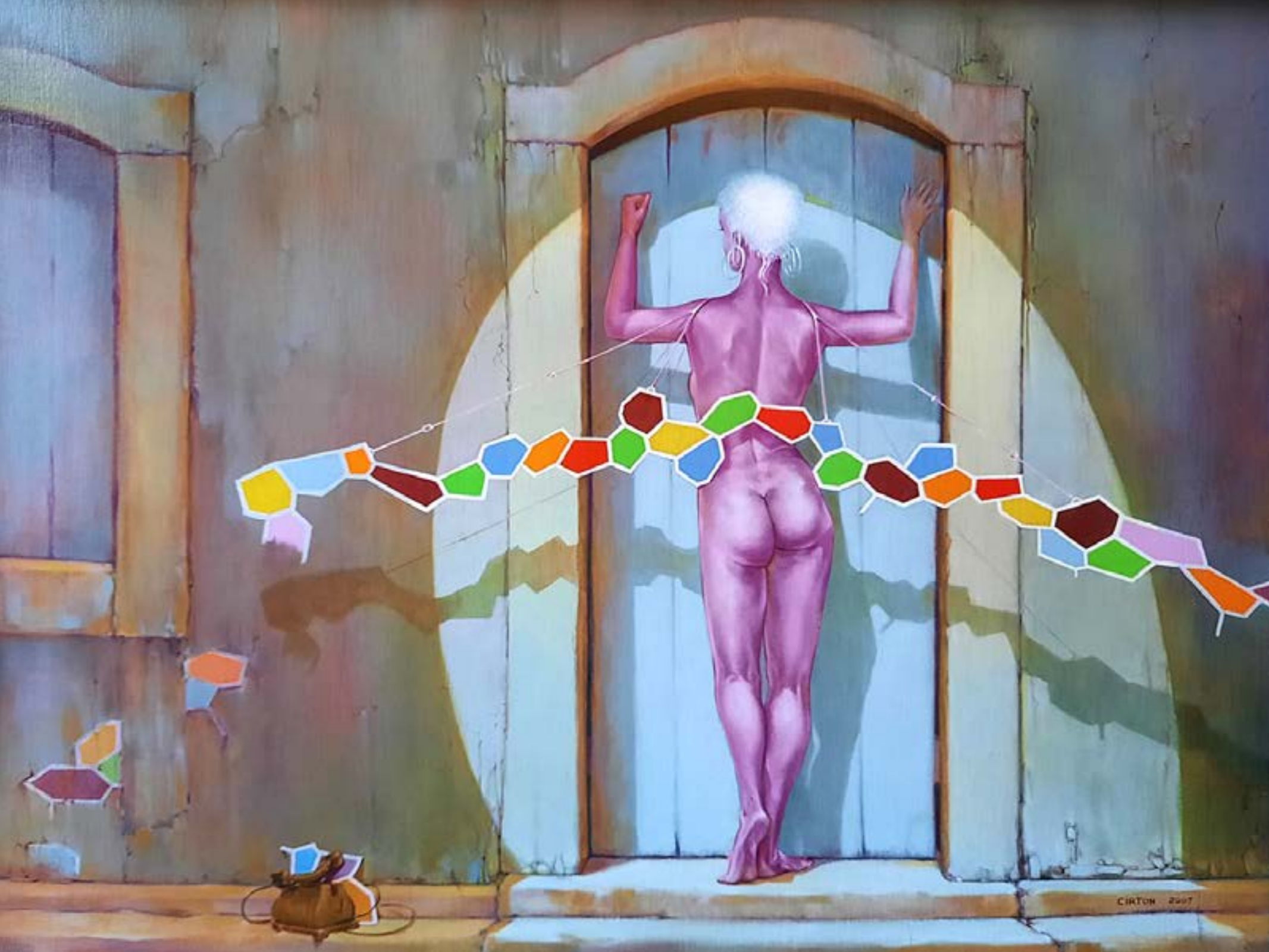














JACOB KLINTOWITZ

Escritor, crítico de arte, curador, editor de arte, conferencista e jornalista, é autor de 192 livros sobre teoria de arte, arte brasileira, monografias de artistas, ficção e livros de artista. E escreveu mais de 3.000 artigos, publicados especialmente nos jornais *Tribuna da Imprensa*, RJ, e *Jornal da Tarde*, SP. Conselheiro do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Conselheiro do Museu

Judaico de São Paulo. Laureado por duas vezes com o “Prêmio Gonzaga Duque” da Associação Brasileira de Críticos de Arte, pela atuação crítica. E duas vezes foi homenageado pela ABCA por sua intensa ação cultural. Atuou como curador do Museu Brasileiro da Escultura.

Mordidas, Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza. Pigmento mineral sobre papel algodão. 21 x 30 x 5 cm, 2025.
Fotos: Jackson Yonegura



ESPECIAL

PRÊMIO ABCA CRÍTICA PARA QUÊ? UM BALANÇO DO PRÊMIO ABCA EM 2025

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA,
PRESIDENTE DA ABCA

Vou iniciar este texto lançando mão de um meme para fazer uma breve avaliação deste início de gestão da ABCA: primeiro a gente começa, depois a gente melhora. Parece simples, mas traduz muito bem o trabalho enorme e silencioso que dá cuidar da ABCA. Tem sido um esforço coletivo, cheio de desafios, mas que, passo a passo, vai se aprimorando.

A cerimônia do Prêmio ABCA pode ser considerada uma boa medida para avaliar os caminhos que esta gestão vem trilhando: acompanhar as mudanças, abrir espaços, gerar sensibilidades para entender (ou, pelo menos, acompanhar) as mudanças velozes que marcam o sistema da arte brasileira. É desta forma que o Prêmio ABCA cumpre sua função de pontuar na história da arte brasileira o papel de artistas, gestores, curadores e críticos que estão fazendo a diferença.

O clima foi de felicidade. O Teatro Antunes Filho, no Sesc Vila Mariana, estava cheio e animado. Muitas salvas de palmas, assovios, gente jovem de dentro e de fora da ABCA, e a excelente condução da mestra de cerimônias Magô. O *pocket show* da Bruna Black embalou

o ritmo perfeito da cerimônia, que já vinha sendo planejada detalhadamente nas últimas semanas. A fala dos artistas Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, do coletivo Kókir, que fez o troféu deste ano juntamente com a comunidade Kaingang, emocionou a todos. É impressionante a quantidade de detalhes para que não fossem cometidas as gafes tão comuns em uma cerimônia como esta. Os retornos positivos e as parabenizações no elegante coquetel

oferecido pelo Sesc coroaram a sensação de que tudo deu certo.

Os dois dias seguintes dedicados à *Jornada ABCA* também foram marcados por ricas trocas de experiências. Entre comunicações e mesas-redondas, pessoas das mais variadas gerações revelaram uma faceta sobre a qual esta gestão tem primordial interesse: entender as institucionalidades das artes, seus desafios, ameaças e respostas, em seus mais diversos



A mestre de cerimônia Magô
Foto: Rafaela Araújo



Show de Bruna Black
Foto: Rafaela Araújo

O Prêmio ABCA, que existe desde 1978, com algumas poucas interrupções, é certamente um dos momentos mais importantes da nossa Associação. Não pretendo romantizá-lo, pois sei que ele sempre gera discordâncias – mas isso é natural, afinal a arte, como construção social, também é feita de tensões e disputas. Meu intuito é dinamizar processos e, por isto, os dois grupos de trabalhos que ocorreram na jornada já adiantaram algumas importantes melhorias:

âmbitos e espaços, a começar pela própria crítica de arte e a pergunta que sempre nos ronda: crítica para quê? Enquanto as comunicações apresentaram interessantes exemplos; as mesas-redondas, organizadas primorosamente pela colega Sylvia Werneck, trouxeram valiosas contribuições para a construção de um conhecimento sólido em torno de nossos questionamentos.

Tadeu Kaingang e Sheilla Souza
Foto: Rafaela Araújo



diretrizes para o processo do Prêmio em 2026 e o início da revisão do Estatuto da ABCA.

Ouvi de muitas pessoas que este ano o prêmio estava diferente, e isto me deu muita alegria. Estou feliz de estar à frente de uma ABCA que está mudando: tornando-se mais diversa, atenta às transformações expressivas que acontecem no mundo e nas artes. A recente criação da Comissão de Pluralidade foi um passo essencial nesse caminho; lembremos que dela nasceram duas novas categorias do prêmio: o Prêmio Emanuel Araújo e o Prêmio Yêdamaria. Ao mesmo tempo, a gestão anterior também deu novos impulsos, lançando os destaques regionais, prova da vontade da ABCA de promover uma maior justiça geopolítica no reconhecimento das artes no Brasil.

Sei que o Prêmio sempre envolve decisões subjetivas e complexas, mas posso afirmar com serenidade que esta diretoria trabalhou com responsabilidade, buscando equilibrar mudanças com qualidade. Também tomamos decisões políticas, pois

queremos que o Prêmio seja reflexo de uma postura comprometida com a potência transformadora da arte.

Como presidente da ABCA, quero deixar um legado comprometido com a ideia de que a arte ainda pode e deve ser um espaço de crítica social, de desestabilização de certezas, de abertura para novas narrativas e de construção de imaginários mais justos e plurais. E sempre tendo em vista que o próprio sistema da arte tem suas

contradições, permeadas por formas de operar elitistas e excludentes, perpetuadas por desigualdades históricas de acesso, reconhecimento e participação. Por isso, torna-se ainda mais urgente o papel da ABCA em tensionar essas barreiras, abrindo espaço para outras vozes, linguagens e experiências que ampliem a noção de arte e de seus protagonistas.

O conjunto de premiados este ano evidenciou essa direção. Ao



Da esq. para
dir. Paulo
Bruscky,
Alessandra
Simões e Paulo
Nazareth
Foto: Rafaela
Araújo



O discurso
emocionante de
João Cândido
Foto: Rafaela
Araújo

vermos lado a lado artistas como Paulo Bruscky e Paulo Nazareth, reconhecemos a persistência de uma vertente da arte brasileira cuja ousadia formal e política desafia fronteiras entre arte, comunicação e sociedade. Ao mesmo tempo, a presença da comunidade indígena na concepção de nossos troféus, o reconhecimento do JAMAC e de Mônica Nador, a atuação de Naine Terena e Gustavo Caboco junto a processos coletivos

e a consagração do tão ovacionado pintor João Cândido demonstram que é possível redesenhar o mapa das artes brasileiras a partir de perspectivas plurais e transformadoras.

Agradeço a todos os colegas da diretoria atual, que me apoiam constantemente: especialmente aos vice-presidentes Carlos Terra, companheiro em todas as decisões, e Hércio Magalhães, sempre tão prestativo com as tratativas junto

ao Sesc. Agradeço imensamente a Cristiêlen Ribeiro, nossa primeira secretária, incansável nas muitas tarefas; e a Alexandre Araujo Bispo, nosso primeiro tesoureiro que enfrentou o “monstro Excel”, com a ajuda diligente de Michele Petry. Também agradeço a Gabriela Abraços, uma das pessoas mais dedicadas à ABCA, que me ajudou nos detalhes desta celebração.

Agradeço também aos vice-presidentes regionais: Robson Xavier da Costa, representando o Norte/Nordeste; Ana Lúcia Beck, do Centro-Oeste; Alecsandra Matias de Oliveira, do Sudeste; e Luciane Garcez, do Sul. Todos empenhados em tornar este prêmio mais justo em termos geopolíticos. Meu reconhecimento vai ainda ao amigo Emerson César Nascimento, que entrou pela Comissão de Pluralidade e que tem sido uma presença de apoio constante; e a Afonso Medeiros, por seu perene esforço em mostrar que norte e nordeste são uma grande força da criatividade brasileira; além de Leila Kiyomura e sua equipe, lutadora incansável pela sobrevivência da nossa excelente revista *Arte &*

Crítica. Destaco ainda o trabalho relevante de Marcelo Conrado com seu detalhado esmero em conduzir a revisão de nosso estatuto.

Espero que em 2026 tenhamos mais de tudo. Mais alegria, mais diversidade, mais política e mais transformação social. Esta edição do Prêmio ABCA reforçou minha convicção de que a arte pode, sim, transformar as estruturas arcaicas que ainda insistem em permear este sistema. Nesse horizonte, a crítica também reafirma sua potência. Ao afirmar que nunca se deixou cooptar e que sempre pôde dizer o que pensa, o crítico Fábio Cypriano, em sua fala ao receber o prêmio, nos lembra que a crítica só cumpre sua função quando é livre, independente e corajosa. A crítica tem poder porque sustenta a possibilidade do debate, do tensionamento e da abertura ao novo. Ao reconhecê-la como parte indissociável da arte, reafirmamos o papel da ABCA em preservar um espaço de reflexão lúcida e comprometida, capaz de intervir nas contradições do presente e de apontar caminhos possíveis para o futuro.

COLETIVO KÓKIR NA ABCA: A MORDIDA E A FOME

Os troféus e as gravuras da menção honrosa para esta edição do Prêmio ABCA foram produzidos pelo coletivo Kókir juntamente com a comunidade indígena Kaingang. Formado por Tadeu Kaingang e Sheilla Souza, o coletivo deixou sua marca colaborativa com a criação da coleção *Jógnam* (pronuncia-se “iódug”), que compõe a série de troféus do Prêmio ABCA, e a série



Mordidas, Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza. Pigmento mineral sobre papel algodão. 21 x 30 x 5 cm, 2025. Fotos: Jackson Yonegura

Mordidas, as gravuras em caixa acrílica que foram distribuídas como Menção Honrosa durante a cerimônia.

Os artistas explicaram que, “mais que obras de arte, as peças se destacam como uma declaração potente de existência e resistência”. O título *Jógnam*, que significa “mordida” em Kaingang, traduz a poética da série. “Uma mordida aqui não é apenas um gesto físico, mas um símbolo multifacetado de dor, esperança e renovação. As



Coleção *Jógnam* (Mordida em Kaingang). Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza. 21 x 22 x 3 cm, 2025. Fotos: Tadeu Kaingang

obras, inicialmente criadas como um prêmio para homenagear artistas na edição de 2024 da ABCA, transcendem sua função de troféu para se tornarem rezos, memórias e afirmações de vida”, afirmaram Sheilla e Tadeu.

O coletivo tece em suas obras o trançado, que na cosmovisão Kaingang representa o pensamento e a própria forma de existir. Ao unir elementos opostos e complementares, presentes na cosmovisão Kaingang, como as linhas longas do grupo clânico Kamé (sol) e as formas arredondadas do grupo Kainru (lua), o Kókir celebra a união de forças e complementaridades. Essa fusão de opostos é um lembrete de que a vida e a criação florescem no encontro.

A mordida, elemento central das obras, evoca a fome em suas diversas manifestações: a fome física que assola os povos indígenas privados de seus territórios, mas também a fome por ancestralidade, reconhecimento e futuro. A mordida denuncia a violência e a invisibilidade, enquanto, paradoxalmente, anuncia a vitalidade e a criatividade. “A reflexão sugere que, mesmo diante da escassez, a fome pode ser a força que nos move, impulsionando a reinvenção e a resistência”, declaram os artistas.

As gravuras da série *Mordidas* também são um testemunho dessa resiliência. Elas foram feitas partindo da observação da transformação de grades

de ventiladores em fruteiras, feita pelo povo Kaingang do Ivaí, na cidade de Maringá (PR). Tecendo sobre essas grades de ventiladores achadas nas ruas com fita sintética, os Kaingang simbolizam a habilidade de converter resíduos em alimento e a carência em abundância. Ao recortar uma “mordida” nesses objetos, o coletivo Kókir ressignifica o artefato, transformando-o em um poderoso símbolo de uma realidade social e cultural complexa.

As obras do coletivo Kókir “mordem” o esquecimento e nos convidam a uma reflexão profunda sobre nossa relação com a abundância e a falta. *Jógnam* e *Mordidas* são testemunhos vivos de

uma fome que, em vez de paralisar, impulsiona a vida e a memória. Elas reforçam que a arte indígena não é algo do passado, mas uma força contínua, uma mordida que clama e transforma o mundo.

SOBRE O COLETIVO KÓKIR

Formado pelos artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, o coletivo Kókir apresenta em suas criações questões relacionadas às culturas indígenas na contemporaneidade. Kókir significa fome na língua Kaingang. Tadeu e Sheilla atuam no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e são membros da Associação Indigenista – ASSINDI – Maringá (PR).

O diálogo entre arte, cidade e povos indígenas configura-se em diferentes meios, como instalações, pinturas, objetos, fotografias, vídeos, performances e publicações. Os trabalhos realizados pelo coletivo buscam a reflexão sobre a importância dos saberes indígenas em interações com grupos, comunidades e artistas indígenas e não indígenas.

O coletivo Kókir é uma força criativa que celebra a arte, o território e a autoria compartilhada. Transforma a arte em meio de resistência e reconexão, honrando as identidades indígenas e abrindo caminhos para o “bem viver”. Esse é um convite ao encontro com o sagrado, um rezo contínuo que harmoniza o presente com a ancestralidade, e os seres com a terra e o céu.



Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza
Crédito: Jackson Yonegura



Encruzilhada, 2022.

Coletivo Kókir: Joamilto Fosag da Silva,
Luiz Ragrag da Silva, Sheilla Souza
e Tadeu dos Santos.
Fotografia: Jackson Yonegura
Acervo do Museu Paranaense (MUPA)



Coleção Kíkov

Coletivo Kókir: Tadeu
Kaingang e Sheilla Souza.
Bolsas com trançado
Kaingang e lona de banner
reciclado.
Bolsa: 33 x 37 x 5cm -
Alça: 110 cm, 2025
Fotos: Sheilla Souza

CONFIRA OS PREMIADOS



Prêmio Gonzaga Duque - Crítico associado por sua atuação ou publicação de livro

Alecsandra Matias

Alecsandra Matias recebe troféu como melhor crítica de Alessandra Simões. Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Mário Pedrosa - Artista contemporâneo

Paulo Nazareth

Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Sérgio Milliet - Destinado a um pesquisador (associado ou não), por trabalho de pesquisa publicado

Carlos Terra

(Livro *Parque Lage: Uma História de Contrastes*)

Carlos Terra recebe o Prêmio de Isis Braga

Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Ciccillo Matarazzo - Personalidade atuante no meio artístico

Luisa Strina

Subiu ao palco Naiade Margonar, Coordenadora de Produção da Galeria. Entrega o troféu João Spinelli

Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Mário de Andrade - Crítico de arte, pela trajetória
Fábio Cypriano
 Fábio Cypriano recebe o troféu de Flávio Rocha de Deus
 Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Clarival do Prado Valladares - Destinado a artista, pela trajetória
Paulo Bruscky
 Paulo Bruscky e Robson Xavier
 Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade - Instituição, por sua programação
 Museu de Arte do Rio - MAR
 Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Maria Eugênia Franco - Curadoria de exposições
 Maria José Justino e Fabricio Vaz Nunes (Exposição “Trilhos e Traços - Poty 100 anos”, Museu Oscar Niemeyer-MON)
 Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Antônio Bento – Difusão das artes visuais na mídia
Revista *Arte & Ensaios*
Rogéria de Ipanema e Felipe Scovino recebem troféu de Carlos Terra
Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Paulo Mendes de Almeida – Melhor exposição
“*Trilhos e Traços – Poty 100 anos*”, Museu Oscar Niemeyer-MON
Equipe do MON recebe o prêmio entregue por Marcelo Conrado
Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Emanuel Araújo – Coleção/Acervo/Conservação/Documentação histórica
Rosângela Britto (coordenadora do projeto de pesquisa e documentação museológica do acervo de Artes Visuais do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas)
Rosângela Britto subiu ao palco com Renata Maués e recebeu o prêmio de Afonso Medeiros
Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Gilda de Mello e Souza – Reconhecimento de críticos(as) em início de carreira
Bruna Fetter
Foto: Rafaela Araújo



Prêmio Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira) – Destinado a instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais

Jardim Miriam Arte Clube – JAMAC

Mônica Nador e equipe JAMAC recebem prêmio entregue por Sylvia Werneck
Foto: Rafaela Araújo



Destaque Centro-Oeste
Naine Terena e Gustavo Caboco (Casa Vituká)
Foto: Rafaela Araújo



Destaque Sudeste
Marcelo Campos
Foto: Rafaela Araújo



Destaque Norte
Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea
Lêda Martins e Marinês Esbell recebem o troféu de Alecsandra Matias
Foto: Rafaela Araújo



Destaque Nordeste

Véio (Cícero Alves dos Santos)

Marisa Mokarzel entrega o troféu a Rafael Alves Scarazzati, representante do artista Véio

Foto: Rafaela Araújo



Véio veio representado por Rafael Alves Scarazzati, que trouxe sua obra como agradecimento

Foto: Rafaela Araújo



Destaque Sul

Sandra Makowiecky

Sandra Makowiecky recebe o troféu de Lisbeth Rebollo

Foto: Rafaela Araújo



Emerson Nascimento com o homenageado Afonso Medeiros com Menção Honrosa

Foto: Rafaela Araújo



Hélcio Magalhães entrega a Menção Honrosa a Guto Lacaz, representado por sua filha Nina

Foto: Rafaela Araújo



Sylvia Werneck recebe Menção Honrosa, entregue por Juliana Crispe

Foto: Rafaela Araújo



Homenagem surpresa a Sandra Makowiecky, da esq. para a dir. Lisbeth Rebollo, Alessandra Simões, Luana Wedekin, Sandra Makowiecky, Ana Lúcia Beck, Luciane Garcez, Maria Amélia Bulhões

Foto: Rafaela Araújo



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std