



ARTE & CRÍTICA

ANO XXIII - Nº 76 - DEZEMBRO 2025



ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Alessandra Simões Paiva

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão
[UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [UNIZAR/Espanha]

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashirotto [UDESC]

Coordenação

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Revisão

Silvia Santos Vieira

Editorias:

Arte/Atualidades

Sylvia Werneck

Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva

Arte/Ecologia

Maria Amélia Bulhões

Arte/Ensaio Visual

Jacob Klintowitz

Arte/Exposição

Elisa de Souza Martinez

Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira

Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Arte/Tecnologia

Lilian França

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design revista e página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXIII – nº76 – dezembro 2025

Imagem da capa: **Vista da instalação**
Îrókó: A árvore cósmica, de Nádia

Taquary, na 36ª Bienal de São Paulo

© **Levi Fanan** / Fundação Bienal de

São Paulo

A Revista Arte & Crítica é uma

publicação da Associação Brasileira

de Críticos de Arte

Caros leitores

Com a nossa edição 76, atravessamos este final de ano rumo a um novo horizonte. E quando o ano de 2026 amanhecer, a expectativa é de que o movimento coletivo da nossa Associação Brasileira de Críticos de Arte esteja ainda mais forte. Como bem disse a presidente Alessandra Simões Paiva, ao assumir a ABCA, “fomentar o campo das artes e da crítica no Brasil é um ato de resistência e compromisso com o futuro”. E destacou: “Em meio a crises econômicas e aos inúmeros desafios enfrentados pelas instituições culturais, a Associação Brasileira de Críticos de Arte se mantém como um farol, iluminando o debate crítico, a pesquisa e o diálogo entre os profissionais da área”.

A edição 76 finaliza 2025 e inicia 2026 sob a luz forte deste farol. Suas páginas se abrem com Mathilde Roman, crítica da AICA/França, entrevistada por Lisbeth Rebollo. Nesta conversa, Roman traz as suas pesquisas que destacam a importância da presença da cenografia na arte. Reflexões que vêm resultando em livros que buscam reintegrar gestos cenográficos na história da arte.

A 36ª Bienal de São Paulo 2025 é destaque no Brasil e em outros países. O crítico Daniel Benoit Cassou, da AICA/Uruguai, faz uma análise sobre a mostra que, segundo ele, “privilegia a teatralidade, mas carece de rigor e conexão com a realidade latino-americana”. Também o paraense Afonso Medeiros aponta os paradoxos da exposição, destacando a criação de tramas como um

eixo central e evidenciando as tensões entre autorias, audiências, individualidades e coletividades.

No artigo *Lúcia Gomes: a esperança do ser e viver a arte da Amazônia brasileira*, John Fletcher analisa três projetos artísticos de Lúcia Gomes (2003-2020), abordando temas como memória histórica e emergências globais. Interessante também a entrevista com o artista Januário Jano, feita pelos críticos Denise Dias Barros e Flávio Nogueira, que apresentam a sua trajetória marcada por experimentações e descobertas.

No texto *Um museu emergente: o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira*, o crítico Cláudio Rafael Almeida de Souza discute a importância do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira em Salvador, Bahia, como um espaço de destaque para a arte afro-brasileira. Em *Parque Geminiani Momesso: arte a céu aberto*, o crítico e professor José Armando Pereira da Silva apresenta o projeto do Parque Geminiani Momesso, em Ibiporã, Paraná, um espaço de arte ao ar livre que oferece equipamentos e atividades para visitantes e residentes.

Sandra Makowiecky discorre sobre a exposição “Um bando de dodôs”, que faz parte do Projeto Dodô. Foi apresentada na Galeria Berlin, em Florianópolis, de 10 de setembro a 11 de outubro de 2025, com obras de 29 artistas brasileiros, em um feito de grande envergadura, fundamental para dar coesão à exposição. A mostra, com curadoria de Renato Andreuchetti, abordou a história do pássaro dodô, extinto pela colonização europeia, como

símbolo da relação predatória do homem com a natureza, promovendo uma reflexão sobre respeito à vida e ao meio ambiente.

A mostra “Pensamento Visual Contemporâneo/2025”, apresentada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, reuniu seis artistas visuais contemporâneos: Alice Monsell, Duda Gonçalves, Helene Sacco, Kelly Wendt, Lauer e Martha Gofre. Com curadoria de Neiva Bohns, a mostra trouxe linguagens visuais contemporâneas, oferecendo um panorama das produções artísticas atuais.

Em *Pequena autobiografia de um colecionador*, o historiador Carlos Perktold compartilha sua jornada como colecionador de arte, desde as origens de sua paixão até as lições aprendidas. Ele se declara um entusiasta que escreve sobre a arte e os artistas que admira, convidando os leitores a iniciarem sua própria jornada como colecionadores.

Sandra Daige Hitner, historiadora e crítica, traz uma análise sensível da aquarela de Cícero Dias. Inicia a reflexão com a descrição: “Céu e terra se misturam na nudez do panorama de Cícero Dias”. A crítica Astrid Sampaio Façanha faz uma resenha do livro *O que é a crítica*, lançamento da Editora Ubu, que reúne duas importantes conferências de Michel Foucault.

Os leitores vão observar o ensaio visual *Confluências: olhares sobre o viver*, apresentado pelas curadoras,

pesquisadoras e professoras Roseli Demercian e Carmen Aranha. Reúne 29 artistas participantes da exposição “Confluências”, na Galeria Mário Schenberg, no Complexo Cultural Funarte, em São Paulo, de 1º a 30 de novembro.

Em entrevista ao crítico, antropólogo e professor Alexandre Araújo Bispo, a curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo, Maria Adelaide Pontes, conta a história de um dos mais importantes editais públicos do segmento. Reflete sobre o financiamento público para as artes visuais, a aquisição de obras para a Coleção de Arte da Cidade e os aprimoramentos do referido edital que, em 2026, chega à 35ª edição.

Arte & Crítica encerra a sua última edição do ano com uma homenagem ao artista, crítico e médico César Romero. Ele deixou o sol baiano das artes, aos 74 anos, no dia 7 de outubro deste 2025. Como bem lembra o amigo Jacob Klintowitz: “Uma das últimas obras de César Romero é o desenho de um pássaro que se encaminha para o horizonte...”.

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Coordenação Editorial

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

8
PESQUISAS DE MATHILDE ROMAN
DESTACAM A PRESENÇA DA
CENOGRAFIA NA ARTE
LISBETH REBOLLO GONÇALVES

16
LA 36ª BIENAL DE SÃO PAULO 2025
PROPONE SANAR LA HUMANIDAD
DESDE EL ARTE
DANIEL BENOIT CASSOU

ARTIGOS

28
36ª BIENAL DE SÃO PAULO – DAS
TRAMAS COMO PRÁTICA
AFONSO MEDEIROS

42
LÚCIA GOMES: A ESPERANÇA DO
SER E VIVER A ARTE DA AMAZÔNIA
BRASILEIRA
JOHN FLETCHER

52
JANUÁRIO JANO ENTRE
TRANSVERSALIDADES CRIATIVAS
INTER-EXISTENTES E ESCAVAÇÃO DA
HISTÓRIA

DENISE DIAS BARROS
FLÁVIO NOGUEIRA

72
UM MUSEU EMERGENTE: O MUSEU
NACIONAL DA CULTURA AFRO-
BRASILEIRA
CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

84
PARQUE GEMINIANI MOMESSO: ARTE
A CÉU ABERTO
JOSÉ ARMANDO PEREIRA DA SILVA

SUMÁRIO

EXPOSIÇÕES

100
UM BANDO DE DODÔS VOA ENTRE 29
ARTISTAS
SANDRA MAKOWIECKY

122
ONDE SOPRA O VENTO MINUANO
NEIVA BOHNS

REFLEXÕES

134
PEQUENA AUTOBIOGRAFIA DE UM
COLECIONADOR
CARLOS PERKTOLD

140
O (DES)CLASSICISMO DA AQUARELA
DE CÍCERO DIAS
SANDRA DAIGE A. CORRÊA HITNER

ENSAIO VISUAL

144
CONFLUÊNCIAS: OLHARES SOBRE O
VIVER
ROSELI DEMERCIAN (LOLI)
CARMEN ARANHA

LIVRO

192
OBRA REÚNE DUAS IMPORTANTES
CONFERÊNCIAS DE MICHEL FOUCAULT
ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

ENTREVISTA

198
MARIA ADELAIDE PONTES CONTA
A HISTÓRIA DO PROGRAMA DE
EXPOSIÇÕES DO CENTRO CULTURAL
SÃO PAULO
ALEXANDRE ARAÚJO BISPO

HOMENAGEM

212
CÉSAR ROMERO, NOSSO AMIGO, NO
HORIZONTE DA ARTE
JACOB KLINTOWITZ



INTERNACIONAL

PESQUISAS DE MATHILDE ROMAN DESTACAM A PRESENÇA DA CENOGRAFIA NA ARTE¹

LISBETH REBOLLO GONÇALVES
ABCA/SÃO PAULO, ESPECIAL DA FRANÇA

RESUMO: Em entrevista à *Revista Arte & Crítica*, a professora Mathilde Roman, crítica da Associação Internacional de Críticos de Arte (integra a AICA França) fala das suas pesquisas sobre cenografia e arte contemporânea. São reflexões que vem resultando em livros, como o recentemente lançado: *Habiter la Scénographie*. Ela conversa com Lisbeth Rebollo Gonçalves.

PALAVRAS CHAVE: cenografia, arte contemporânea, pesquisas, Mathilde Roman, Lisbeth Rebollo Gonçalves

ABSTRACT: In an interview with *Arte & Crítica* magazine, Professor Mathilde Roman, critic for the International Association of Art Critics (part of AICA France), discusses her research on scenography and contemporary art. These reflections have resulted in books, such as the recently released: *Habiter la Scénographie*. She converses with Lisbeth Rebollo.

KEYWORDS: scenography, contemporary art, research, Mathilde Roman, Lisbeth Rebollo Gonçalves

LISBETH REBOLLO GONÇALVES – *Pourriez-vous nous parler un peu de vos recherches sur l’art contemporain et son rapport à la scénographie?*

MATHILDE ROMAN – *Dans l’art contemporain, on évoque souvent les logiques de l’installation, les rapports à l’espace et à l’architecture des lieux, ou encore la temporalité comme des éléments centraux de la création. Tout au long du XXeme siècle, la mutation de l’oeuvre vers le format de l’exposition a renforcé la collaboration de l’artiste avec le geste scénographique, sans toutefois qu’il en maîtrise l’histoire et les spécificités autant techniques que conceptuelles. Depuis une vingtaine d’années, dans le cadre de la pédagogie que je mène au sein du Pavillon Bosio à Monaco où je suis professeure ainsi que dans mes propres recherches, je porte une attention à ces endroits où l’oeuvre s’allie à la scénographie, prend en charge le sol, l’éclairage, le parcours, et l’ensemble des éléments qui viennent en support du geste artistique. Parfois les deux s’hybrident mais le plus souvent les éléments créés par*

l’artiste pour une exposition, avec ou non la complicité de scénographes, n’acquièrent pas le statut d’œuvre, et sont donc déconsidérés, non documentés et oubliés par l’histoire de l’art. Les recherches que je mène tentent donc de réintégrer ces gestes scénographiques dans l’histoire de l’art, sans hiérarchies entre les places de ceux qui en sont les auteurs.

LISBETH REBOLLO GONÇALVES – Poderia nos falar um pouco sobre suas pesquisas sobre arte contemporânea e sua relação com a cenografia?

MATHILDE ROMAN – Na arte contemporânea, fala-se frequentemente das lógicas da instalação, das relações com o espaço e com a arquitetura dos locais, ou ainda da temporalidade como elementos centrais da criação. Ao longo do século XX, a transformação da obra para o formato de exposição reforçou a colaboração do artista com o gesto cenográfico, sem que ele, no entanto, dominasse sua história e suas especificidades, tanto técnicas quanto conceituais.

Há cerca de vinte anos, no contexto da pedagogia que desenvolvo no Pavillon Bosio, em Mônaco, onde sou professora, assim como nas minhas próprias pesquisas, dedico atenção a esses lugares onde a obra se alia à cenografia – assumindo o chão, a iluminação, o percurso e todos os elementos que dão suporte ao gesto artístico. Às vezes, os dois se hibridam, mas na maioria das vezes, os elementos criados pelo artista para uma exposição – com ou sem a cumplicidade de cenógrafos – não adquirem o status de obra e, portanto, são desconsiderados, não documentados e esquecidos pela história da arte.

As pesquisas que desenvolvo buscam, então, reintegrar esses gestos cenográficos na história da arte, sem hierarquizar os papéis daqueles que os realizam.

LRG – *Vous venez de publier le livre « Habiter la Scénographie. », publié en France aux éditions Manuella. Vous abordez la porosité entre l’œuvre d’art contemporain et « le display». Pourriez-vous nous en dire un peu plus sur cette question?*

MR – *Le display est un terme anglo-saxon qui a été intégré à de nombreuses langues dont le français et qui désigne ces éléments techniques produits pour exposer une oeuvre. Mais « display » est un verbe autant qu’un nom, et sa dimension active est donc très intéressante: il est une transformation conceptuelle qui vient lier l’oeuvre au lieu, qui crée une tension formelle, une mise en jeu qui parfois impose le display en tant qu’oeuvre. La porosité qui advient alors donne une place plus importante aux déambulations physiques et mentales du spectateur dans l’expérience esthétique, une épaisseur encourageant à habiter une exposition.*

LRG – Você acaba de publicar o livro “Habiter la Scénographie”, lançado na França pela editora Manuella. Nele, você aborda a porosidade entre a obra de arte contemporânea e o “display”. Poderia nos contar um pouco mais sobre essa questão?

MR – O *display* é um termo anglo-saxão que foi incorporado a muitas línguas, incluindo o francês, e

designa os elementos técnicos criados para expor uma obra. Mas *display* é tanto um substantivo quanto um verbo, e essa dimensão ativa é muito interessante: trata-se de uma transformação conceitual que conecta a obra ao espaço, criando uma tensão formal, um jogo que às vezes impõe o *display* como obra em si. A porosidade que então se estabelece dá um papel mais importante às deambulações físicas e mentais do espectador na experiência estética – uma densidade que convida a **habitar** uma exposição.

LRG – *Dans votre analyse de l’histoire de la scénographie en lien avec l’art contemporain, quel rôle joue le dialogue entre les artistes et les architectes?*

MR – *Bien souvent les artistes ont peu de dialogue avec les scénographes, pour des raisons de fonctionnements institutionnels, de logiques économiques, mais aussi de méconnaissance de leurs approches. J’ai décidé dans ce livre de donner une place importante à des architectes et*

scénographes de la modernité qui ont produit des dispositifs d’exposition majeurs mais qui pour la plupart n’ont pas intégré l’histoire de l’art. Les artistes sont peu nombreux à les connaître, les écoles d’art et les universités ne les mentionnent pas, et l’engouement actuel pour Carlo Scarpa efface tous ceux qui ont participé autant que lui à cette modernité scénographique. J’ai donné une place importante aux figures féminines, comme Lilly Reich, Lina Bo Bardi ou Franca Helg. L’enjeu pour moi avec ce livre est de permettre aux artistes de se réapproprier cette histoire mais aussi de transmettre une compréhension de la scénographie comme geste artistique afin créer des conditions favorables à un dialogue avec leurs contemporains.

LRG – Em sua análise da história da cenografia em relação à arte contemporânea, que papel desempenha o diálogo entre artistas e arquitetos?

MR – Muitas vezes, os artistas têm pouco diálogo com os cenógrafos, por razões de funcionamento

institucional, de lógicas econômicas, mas também por desconhecimento de suas abordagens. Decidi, neste livro, dar um lugar importante a arquitetos e cenógrafos da modernidade que produziram dispositivos expositivos fundamentais, mas que, em sua maioria, não foram integrados à história da arte. Poucos artistas os conhecem, as escolas de arte e as universidades não os mencionam, e o entusiasmo atual em torno de Carlo Scarpa acaba apagando todos aqueles que contribuíram, tanto quanto ele, para essa modernidade cenográfica. Dei um destaque especial às figuras femininas, como Lilly Reich, Lina Bo Bardi e Franca Helg.

O objetivo, para mim, com este livro, é permitir que os artistas se reapropriem dessa história, mas também transmitir uma compreensão da cenografia como gesto artístico, a fim de criar condições favoráveis a um diálogo com seus contemporâneos.

LRG – *Dans votre livre, vous interviewez plusieurs artistes. On pourrait dire que l’utilisation de la scénographie dans le processus de création*

artistique est pour eux une question non reconnue par la critique d’art?

MR – *Les interviews ont été menées en parallèle de l’écriture de l’essai théorique, et elles renforcent mes intuitions et recherches autant qu’elle en sont nourries. Souvent les artistes me disent en effet qu’il n’est pas habituel que la critique d’art s’intéresse à ces questions, qu’il est rare qu’on s’enthousiasme comme moi en regardant des plans ou des maquettes dans le studio, qu’ils discutent de leurs choix de matériaux pour le sol, de matière pour les murs, d’ambiance lumineuse, d’orchestration visuelle et temporelle du parcours. Ces interviews sont chaque fois des moments de rencontre très importants, et les artistes me montrent des documents peu valorisés dans le discours sur l’art: des 3D, des logiciels de conception, des photographies des temps de montage. Même si l’exposition est bien identifiée comme une forme artistique à part entière, les choix des outils techniques qui la construisent sont rarement valorisés comme des gestes artistiques. Pourtant*

dès les années 1960 des artistes ont donné beaucoup d’importance à des choix scénographiques, comme Barbara Hepworth qui en 1968 impose pour sa rétrospective à la Tate d’utiliser des briques pour faire des socles.

LRG – *Em seu livro, você entrevista vários artistas. Poderíamos dizer que o uso da cenografia no processo de criação artística é, para eles, uma questão não reconhecida pela crítica de arte?*

MR – As entrevistas foram realizadas paralelamente à redação do ensaio teórico, e elas reforçam tanto minhas intuições e pesquisas quanto delas se alimentam. Com frequência, os artistas me dizem que não é comum que a crítica de arte se interesse por essas questões, que é raro alguém se entusiasmar, como eu, ao observar plantas ou maquetes em seus ateliês, ou ao conversar sobre suas escolhas de materiais para o piso, as texturas das paredes, a atmosfera luminosa, a orquestração visual e temporal do percurso expositivo.

Essas entrevistas são sempre momentos

de encontro muito importantes, e os artistas me mostram documentos pouco valorizados no discurso sobre a arte: modelagens em 3D, softwares de concepção, fotografias dos momentos de montagem.

Mesmo que a exposição seja hoje reconhecida como uma forma artística por si só, as escolhas dos instrumentos técnicos que a estruturam raramente são valorizadas como gestos artísticos. No entanto, desde os anos 1960, alguns artistas já atribuíam grande importância a esses aspectos de escolha cenográfica, como Barbara Heworth que, em 1968, impõe para a sua retrospectiva na Tate a utilização de tijolos para fazer os pedestais.

LRG – *Souhaitez-vous souligner quelques autres points importants de cette récente publication?*

MR – *Ce livre est la suite d’un ouvrage publié en 2020, “Habiter l’exposition. L’artiste et la scénographie”, où je revenais aux débuts de la scénographie d’exposition dans les années 1920-30, aux effets narratifs de la scénographie, mais aussi à son*

rôle central pour les expositions conçus comme des milieux. Le livre était aussi très lié à mes recherches précédentes sur l’installation vidéo et les pratiques de l’environnement. Dans ce deuxième volume, je me suis concentrée plus précisément sur l’histoire de la scénographie dans les années 1930-1960, et sur la manière dont aujourd’hui cette terminologie est réinvestie par les artistes. Il y a beaucoup de réticences mais aussi de belles surprises, comme lorsque Tacita Dean se crédite comme scénographe de sa propre exposition!

J’ai aussi voulu introduire des aspects peu considérés dans l’exposition, comme l’assise et le socle, en réfléchissant aux places que leur donnent artistes et scénographes.

LRG – *Gostaria de destacar alguns outros pontos importantes desta sua recente publicação?*

MR – Este livro é a continuação de uma obra publicada em 2020, *Habiter l’exposition. L’artiste et la scénographie* (*Habitar a exposição. O artista e a cenografia*), na qual eu

retornava aos primórdios da cenografia de exposições, nas décadas de 1920 e 1930, abordando tanto os efeitos narrativos da cenografia quanto seu papel central nas exposições concebidas como ambientes. Aquele livro também estava fortemente ligado às minhas pesquisas anteriores sobre a instalação de vídeo e as práticas do ambiente.

Neste segundo volume, concentrei-me mais especificamente na história da cenografia entre os anos 1930 e 1960, e na forma como, hoje, essa terminologia é retomada e reinterpretada pelos artistas. Há ainda muitas resistências, mas também belas surpresas – como quando Tacita Dean se credita como cenógrafa de sua própria exposição!

Também quis introduzir aspectos pouco considerados na exposição, como o assento e o pedestal, refletindo sobre os lugares que artistas e cenógrafos lhes atribuem.

NOTAS

1 Este artigo foi traduzido do francês por Lisbeth Rebollo Gonçalves

MATHILDE ROMAN

Após cursar filosofia, Mathilde Roman é doutora em artes e ciências da arte pela Universidade Paris 1 – Sorbonne, com uma tese sobre as práticas de **autofilmagem em vídeo** e as **questões da identidade narrativa**. Ela publicou esse trabalho em 2008 sob o título *Art vidéo et mise en scène de soi* (*Arte em vídeo e encenação de si*, ed. L’Harmattan).

Em seguida, prosseguiu suas pesquisas sobre a **instalação vídeo**, publicando *On Stage. La dimension scénique de l’image vidéo* (LEGAC Press, 2012; versão em inglês pela Intellect Books) e, em 2017, coorganizou o livro *Corps et images. Œuvres, dispositifs et écrans contemporains* (ed. Mimésis). Professora no Pavillon Bosio, Art & Scénographie, em Mônaco, desde 2006, ela desenvolve paralelamente uma pesquisa sobre as **questões artísticas da cenografia** e publicou, em 2020, *Habiter l’exposition. L’artiste et la scénographie* (*Habitar a exposição. O artista e a cenografia*, ed. Manuella), reunindo cerca de quinze entrevistas com artistas, associadas a um ensaio teórico.

Sua prática pedagógica articula-se a uma **pesquisa feminista sobre a história da arte** e a **experiências de escrita colaborativa**. Em 2022, publicou *Nager avec Laure Prouvost* (*Nadar com Laure Prouvost*, ed. Manuella) e, em 2023, organizou um dossiê sobre as **formas ampliadas da crítica de arte** para a revista *L’Art Môme*.

Dando continuidade às suas pesquisas sobre **arte e cenografia**, e aos diálogos com artistas, cenógrafos e curadores, ela publica em 2025 o livro *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre* (*Habitar a cenografia. Quando o display se torna obra*).

Mathilde Roman também publica regularmente em **revistas especializadas** e **catálogos de exposições** (em 2025, por exemplo, o texto *Floating Family* para o catálogo de Laure Prouvost no MUCEM). É **membro da AICA França**, foi **tesoureira da AICA Internacional** de 2016 a 2023, e continua atuando em **projetos internacionais**.

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

Mestre e doutora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Com bolsa do programa USP-COFECUB, realizou pesquisa sobre Cenografia de Exposições de Arte na França e no Brasil. Professora da Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil, leciona em cursos de graduação e pós-graduação, orientando alunos de mestrado, doutorado e pós-doutorado.

Na pós-graduação, professora do PROLAM – Programa de Estudos Latino-Americanos e do Programa de Estética e História da Arte. É pesquisadora de arte desde 1977 e curadora de exposições desde 1994. Atuou na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010.

Foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016; vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, de 2006 a 2008 e de 2010 a 2012. Publicou diversos livros e tem ensaios publicados em

catálogos de exposições e artigos em jornais e revistas especializadas. Recebeu prêmios por seus livros e pela curadoria de exposições.

É assessora editorial da revista ArtNexus e atua na coordenação editorial da revista Arte & Crítica da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Foi eleita Presidente Honorária da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA em 2023.



Fig. 1: Vista de *Portals to Submerged Worlds*, de Moffat Takadiwa, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

INTERNACIONAL

LA 36ª BIENAL DE SÃO PAULO 2025 PROPONE SANAR LA HUMANIDAD DESDE EL ARTE

DANIEL BENOIT CASSOU
AICA/URUGUAI

ABSTRACT: La 36ª Bienal de São Paulo, dirigida por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, se presenta como una edición poética pero desconectada de las urgencias sociales de Brasil. A diferencia de su antecesora, marcada por un fuerte discurso decolonial y político, esta muestra se diluye en un tono etéreo y decorativo que resta fuerza al relato contemporáneo. Con más de 125 artistas -en su mayoría africanos- y un montaje que privilegia la teatralidad por sobre la claridad expositiva, la Bienal enfrenta críticas por sus vacíos curatoriales, problemas de señalización, espacios excesivamente holgados y obras descontextualizadas. Si bien algunas propuestas se destacan (Emeka Ogboh, Suchitta Mattal, Moffat Takadiwa, Otobong Nkanga, Juliana dos Santos), el conjunto carece de rigor y de conexión con la compleja realidad latinoamericana. Esta edición evidencia una tensión entre la intención poética de regenerar la humanidad a través del arte y la falta de una narrativa clara y contundente para un evento de alcance internacional.

KEYWORDS: 36ª Bienal de São Paulo; Bonaventure Soh Bejeng Ndikung; Otobong Nkanga; Emeka Ogboh; Juliana dos Santos; São Paulo; Oscar Niemeyer.

RESUMO: A 36ª Bienal de São Paulo, dirigida por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, apresenta-se como uma edição poética, porém desconectada das questões sociais urgentes do Brasil. Diferentemente da edição anterior, marcada por um forte discurso decolonial e político, esta mostra se dissolve em um tom etéreo e decorativo que enfraquece a narrativa contemporânea. Com mais de 125 artistas - em sua maioria africanos - e uma instalação que prioriza a teatralidade em detrimento da clareza expositiva, a Bienal enfrenta críticas por suas deficiências curatoriais, problemas de sinalização, espaços excessivamente amplos e obras descontextualizadas. Embora algumas propostas se destaquem (Emeka Ogboh, Suchitta Mattal, Moffat Takadiwa, Otobong Nkanga, Juliana dos Santos), o efeito geral carece de rigor e conexão com a complexa realidade da América Latina. Esta edição revela uma tensão entre a intenção poética de regenerar a humanidade por meio da arte e a falta de uma narrativa clara e convincente para um evento de alcance internacional.

PALAVRAS-CHAVE: 36ª Bienal de São Paulo; Bonaventure Soh Bejeng Ndikung; Otobong Nkanga; Emeka Ogboh; Juliana dos Santos; São Paulo; Oscar Niemeyer.



Fig. 2: Vista de *Siren Song*, de Suchitra Mattai, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Natt Fejfar / Fundação Bienal de São Paulo.

La 36ª Bienal de São Paulo 2025 propone la sanación de la humanidad a través del arte. Promete ser profundamente reflexiva y, sin duda, poética.

Todos los sentidos puestos al servicio de la sobrevivencia del ser humano. Varios aspectos a tener en cuenta para ir entendiendo en que consiste la propuesta y hacia donde apunta esta edición.

Debemos de tener en cuenta en primer lugar que Brasil es una plataforma de arte muy creativa debido a su mezcla de comunidades que habitan allí. Asimismo se trata de un país que a pesar de su diversidad étnica compuesta por

un gran número de población negra e indígena, aun sigue luchando contra la segregación racial, aspecto que fue abordado en la edición pasada.

La Bienal de São Paulo es la segunda en el mundo en importancia luego de la de Venecia, sin embargo desde hace varios años viene transformándose en un ámbito de reflexión y análisis sobre el contexto artístico y sus enfoques, aspecto que otras manifestaciones artísticas del hemisferio norte han perdido en sus consideraciones, en virtud de cada vez están mas interesadas en convertir esos eventos en plataformas para impulsar las ventas de las galerías.

Debemos de tener en cuenta en primer lugar de que Brasil es una plataforma de arte muy creativa debido a su mezcla de comunidades que habitan allí. Asimismo se trata de un país que a pesar de su diversidad étnica compuesta por un gran número de población negra e indígena, aun sigue luchando contra la segregación racial, aspecto que fue abordado en la edición pasada.

La Bienal de São Paulo desde su inauguración en 1951 ha representado una oportunidad para toda Latinoamérica. Comenzó acercando el arte europeo a la región en épocas en que no era tan fácil viajar. La segunda edición fue llamada “la Bienal de Picasso” pues se expuso entre otras obras del malagueño.

La 35ª edición estuvo enfocada en dar cabida a la relectura decolonialista incluyendo artistas que han sido marginados por la elite del arte dando visibilidad a minorías tanto étnicas como de género.



Fig. 3: Vista de *Tetas que deram de mamar ao mundo*, de Lidia Lisbôa, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Natt Fejfar / Fundação Bienal de São Paulo.

La designación del brasileño Adriano Pedrosa como director de la 60ª Bienal de Venecia en 2024 también fue de un gran aporte a estas nuevas posturas latinoamericanas necesarias para el hegemonía europea.

UNA BIENAL POÉTICA Y SANADORA: SÃO PAULO REDEFINE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Dentro de ese línea descentralizadora han sido designados para esta edición un grupo de curadores liderados por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, de origen africano con sede laboral en Berlín.

La consigna propuesta es totalmente renovadora buscando el aspecto sanador de la humanidad a través del arte. Para ello, Ndikung ha echado mano a la poesía género literario donde de acuerdo a su criterio aun tenemos posibilidad de regenerarnos.

El título escogido para esta edición es *No todos los viajeros recorren caminos: de la humanidad como práctica* y está basado en el poema “Da calma e do silêncio”, de la poeta afrobrasileña Conceição Evaristo (Minas Gerais, 1946). La poeta al final de su poema

dice: “No todos lo viajeros recorren caminos, existen mundos sumergidos que solo el silencio de la poesía penetra”.

El arte internacional se encuentra abocado a sanar heridas causadas por la colonización europea que tanto estragos causó en los países de América como de África y las propuestas actuales en su mayoría están alineadas con ello.

La propuesta del equipo curatorial compuesta por seis integrantes alude a crear un ámbito dentro el Parque Ibirapuera a pura poesía.

NDIKUNG LIDERA UNA BIENAL QUE APUESTA POR LA POESÍA Y LA DESCOLONIZACIÓN

La idea central es repensar la humanidad y proponer nuevos caminos a recorrer en pos de la salvación del ser humano agobiado por guerras y objetivos comerciales provenientes del devastador capitalismo.

Para ello no se podría haber escogido un lugar mas indicado como Brasil donde se recurrirá tanto a mitologías brasileñas así como a su filosofía y paisajes con una basta multiplicidad

de encuentros entre gente proveniente de distintos puntos del universo.

El esquema se basa en la metáfora del estuario donde todo confluye, no solo es el encuentro de las aguas dulces y saladas, sino también el encuentro del llamado nuevo mundo por parte de las personas esclavizadas que fueron raptadas del continente africano.

EL EQUIPO CURATORIAL ES DE ARTILLERÍA PESADA

Bonaventure Nidkung quien se encuentra al frente como curador jefe, nacido en Camerún en 1977, recibió la convocatoria para el cargo cuando estaba viajando por trabajo en Costa de Marfil. En ese momento se inspiró dando cabida al arte proveniente de África y Asia dentro del contexto occidental. La gran riqueza y variedad de conceptos espirituales que manejan esos países fuera del contexto hegemónico, podría ser una fuente de salvación para el convulsionado occidente, acorde a sus ideas.

Ndikung ademas de ser director y curador jefe de la Haus der Kulturen der Welt de Berlín es también biotécnico y es un gran amante de la poesía. De acuerdo a su pensamiento vivimos en una época donde hemos perdido el sentido del significado del ser humano sobre la faz de la tierra.

Nos encontramos insertos en una crisis sociopolítica, económica y fundamentalmente ambiental, lo que nos está arrastrando hacia un abismo, razón por la cual Ndikung considera de carácter urgente repensar el significado del ser humano así como su función sobre le plantea.

Su trabajo la ha llevado a viajar por todo el mundo donde ha tenido la oportunidad de apreciar otras realidades, otros universos como a él le gusta referirse. Considera que tanto África, Asia como América, son continentes donde aun el ser humano puede inspirarse para salvaguardarse.

Fig. 4: Vista de *Sopro/aragem/viração*, de Juliana dos Santos, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.





Fig. 5: Detalhe de *Ressource#2. Le Ventre de l'Atlantique*, de Hamedine Kane, durante a 36ª Bienal de São Paulo. Foto: Daniel Benoit Cassou.

Dentro de su planteo evalúa ideas donde afirma que hemos caminado por lugares errados pero que aun hay tiempo para reivindicarse como responsables de nuestro destino.

EL ARTE COMO ESTUARIO: LA 36ª BIENAL Y LOS MUNDOS SUMERGIDOS

La poesía representa un óptimo portal para adentrarnos en otras realidades que nos permitirán repensar el próximo camino a recorrer, invitándonos a transitar por otras dimensiones ocupándonos de unir los continentes.

Sopesa que el problema no es el mundo en sí, sino que el error está en la humanidad y en los caminos que hemos recorrido hasta llegar a este concepto fallido, razón por la cual propone relecturas de nuestro pasado y fundamentalmente trabajar en pos de una unidad donde nos escuchemos unos a otros.

Partiendo de una postura esperanzadora, Ndikung propone para esta edición abordar esos caminos violentados, coloniales, deshumanizantes y marginadores en los cuales nos encontramos insertos.

“Se trata de una invitación a cuestionar todos los caminos por los que no podemos caminar, todos los callejones sin salida en los que nos encontramos, todos los caminos violentos a los que nos hemos visto obligados a ir y que seguimos como kamikazes...

Todos los conflictos y dolores, toda la desesperación y los fracasos, toda la precariedad y las terribles condiciones que enfrentan niños, mujeres, hombres y otros, donde uno debe preguntarse: “¿Qué le pasa a

la humanidad, por Dios?”, en propias palabras de Ndikung.

Un aspecto no menor es que Ndikung es profesor de arte sonoro, género artístico que dará cabida a sonidos provienes de diferentes países africanos.

Basado en la naturaleza, el equipo curatorial ha estimado la riqueza proveniente de las aves migratorias, y cada uno adoptó una diferente para trazar sus recorridos conociendo otras geográficas que nos permitirán un mayor enriquecimiento y fundamentalmente la union necesaria para la sobrevivencia. En las aves podemos comprender la necesidad de la migración para lograr la subsistencia.

DESCOLONIZAR EL ARTE, SANAR LA HUMANIDAD: CLAVES DE ESTA BIENAL

El trazado curatorial para la 36ª Bienal ha sido dividido en tres segmentos que facilitarán un mejor resultado. Si bien el arte no resuelve y no siempre logra responder a nuestras dudas, la idea de esta edición se basa en un proyecto de investigación el cual propone mirarnos unos a otros a

los ojos, deteniéndonos para apreciar los detalles que nos definen así como la incidencia en la conformación de nuestros entornos.

El primer segmento evoca a través de la poesía de Evaristo, la importancia de explorar los mundos sumergidos donde la poesía puede ser un gran canal de comunicación.

El segundo propone cuestionar lo que vemos cuando nos observamos tanto a nosotros mismos como a los demás, dejando de lado esa postura radical tan clasificadora que nos distancia unos de otros.

Para ese segmento se ha recurrido al poeta haitiano René Depestre (1926) en su poema “Una consciencia floreciente para los demás”, como luz guía hacia esos mundo sumergidos. El poema de Depestre que comienza con “mi alegría es saber que tu eres yo y que yo soy fuertemente tu”, apunta a la recuperación de la humanidad.

El último fragmento se centra en los espacios de encuentro, estuarios, donde se reúnen personas de diferentes orígenes quienes no han sido responsables de sus destinos

como son los casos de aquellos que fueron esclavizados.

Este fragmento está basado en el movimiento maguebit y su manifiesto *Cangrejos con Cerebro*, originado en Recife, Brasil, a principios de los años 90. El manifiesto busca revitalizar la cultura local a través de la mezcla de sonidos afrobrasileños con influencias globales como el hip hop y el funk.

La historia de Brasil está compuesta por una fusión de pueblos indígenas, europeos (Portugal y Holanda) y los africanos que fueron esclavizados, quienes aun habitan en microcosmos que no han logrado la absoluta integración.

Es increíble como Brasil luego de 500 años de haber sido invadida por las potencias europeas continúa luchando para lograr una armonía total que los defina como pueblo con su propia idiosincrasia, aspecto muy fértil para la propuesta de esta oportunidad.

Esta edición dio inicio el año pasado a partir de una serie de “Invocaciones” donde se debatieron diferentes temas como la poesía, la música y

las performances llevados a cabo en paneles ubicados en distintas ciudades equidistantes como Marrakech, Les Abymes (isla Guadalupe en el Caribe), Zanzibar así como en Japón.

La elección de estos puntos ha sido estratégico considerando diferentes geografías para conectar también recurriendo a la diversidad de aguas provenientes del océano Atlántico, el Índico, el Pacífico, el Mediterráneo, el Caribe, entre otros. Marrakech por ejemplo fue escogida en consideración hacia sus tradiciones espirituales, de la música gnawa y la invocación sufí hasta el ágora de narración que es la plaza Jemaa el-Fna. El equipo curatorial se complementa con la participación de Alya Sebti (Casablanca, 1983), Anna Roberta Goetz (Basilea, 1984), Henriette Gallus (Grevesmühlen, 1983), Keyna Eleison (Río de Janeiro, 1979) y Thiago de Paula Souza (São Paulo, 1985).

Asimismo el equipo se complementa con Gisele de Paula y Tiago Guimarães, responsables del diseño arquitectónico y expositivo. Todos cuentan con una basta experiencia

acorde a los fines perseguidos por el curador jefe quien los convocó, habiendo participado en destacadas manifestaciones como bienales y documentas entre otras.

La nómina de artistas invitados asciende a 120, todos por cierto desconocidos y entre los cuales no se encuentra ningún uruguayo. La inauguración está prevista para ser llevada a cabo el próximo 6 de setiembre y a diferencia de las anteriores ediciones en esta oportunidad se extenderá cuatro semanas mas pudiendo ser visitada hasta el 11 de enero de 2026.

LA CONSIGNA ESTÁ PLANTEADA. ¿PODRÁ EL ARTE SALVARNOS?

Mas allá del gran tenor poético, surrealista si se quiere y un tanto irracional-emocional, no dudamos de que será de un gran aporte no solo para el arte sino también para el universo entero.

Démosle el crédito que se merecen.

Fig. 6: Vista de *The Way Earthly Things Are Going II*, de Emeka Ogboh, durante la 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.



DANIEL BENOIT CASSOU

(Uruguay, 1961), contador público de profesión. Crítico de arte perteneciente a AICA, coleccionista de arte nacional, curador y profesor de arte contemporáneo. Se ha desempeñado como artista haciendo uso de los soportes de pintura, escultura y fotografía.

Escribe en sus redes y es columnista en distintos medios. Publicó notas en la revista *Arte* del periódico *El País* hasta el cierre de la misma. Es columnista de *Patria Grande*, *Cooltivarte*, *Uy Artistas* y *La Pupila*.

Formación artística en los talleres desde 1984 con Hugo Longa, Clever Lara y Lacy Duarte; escultura con José Pelayo y fotografía con Enrique Abal, Oscar Bonilla y Roberto Schettini. Realizó cursos de formación teórica con Nelson Di Maggio, Alfredo Torres, Nelson Baliño, Rosa Olivares (Curaduría), Emma Sanguinetti, Verónica Cordeiro, entre otros.



Fig. 1: Gervane de Paula, Arte aqui eu mato, 2017. Óleo sobre madeira e colagem. 100 x 88 cm. Foto: Afonso Medeiros.

ARTIGO

36ª BIENAL DE SÃO PAULO – DAS TRAMAS COMO PRÁTICA

AFONSO MEDEIROS
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo explora os paradoxos do modo expositivo escolhido pela curadoria da 36ª Bienal de São Paulo, tensionando as relações entre autorias e audiências e entre individualidades e coletividades, evidenciando a criação de tramas como um dos eixos da mostra. De permeio, analisamos sucintamente as obras de Otobong Nkanga e Gervane de Paula.

PALAVRAS-CHAVE: 36ª Bienal de São Paulo; arte contemporânea; relações palavra-imagem.

ABSTRACT: This article explores the paradoxes of the exhibition mode chosen by the curators of the 36th São Paulo Biennial, highlighting the tension between authorship and audiences and between individualities and collectivities, emphasizing the creation of textures as one of the exhibition's central themes. In between, we briefly analyze the works of Otobong Nkanga and Gervane de Paula.

KEYWORDS: 36th São Paulo Biennial; contemporary art; word-image relations.

Logo na entrada do pavilhão, uma moça simpática, que parecia atuar como segurança, desejou-me “bom passeio”. Passear era justamente o que pretendia, pois não estava ali por dever de ofício, nem o de crítico, nem o de esteta, muito menos o de professor/pesquisador. No máximo, pretendia evitar os calos da retina. Estava, portanto, disposto à entrega, mas logo cometi um ato falho: as autorias cifradas longe das obras e as plantas baixas me irritaram. Próximo a uma ou outra obra, havia QR code, mas eu odeio expografias que me obrigam a enterrar a fuça numa tela de celular. Entendi que a proposta era mesmo de viandante, mas sem eira nem beira. E eu quase nunca apelo aos universitários – digo, mediadores/monitores – quando quero flunar.

Já de cara, percebi que as paisagens sonoras de algumas obras interferiam em outras. Num dado momento (no segundo andar), o sonoro parecia dominar todo o ambiente, indistintamente – e olha que estou em franco processo de surdez. Soube posteriormente (lendo o catálogo) que “será dada uma ênfase especial a práticas sonoras”, mas ainda

assim fiquei sem saber se as mútuas interferências eram intencionais ou incidentais. De qualquer maneira, aquele *mix* de sons me remeteu ao caos sonoro da urbe, com seus parques incluídos. No mais, há (me parece) uma tentativa de enredar a autoria individual na coletividade.

A celeuma em torno da dificuldade em acessar referências sobre as obras e os artistas expostos nesta Bienal curada pelo camaronês (residente em Berlim) Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (1977) continuou rendendo nas redes sociais. De um lado, há quem alegue que a contextualização e a mediação foram prejudicadas. De outro, há quem defenda que tal dificuldade de acesso (i)mediato desobriga o fruidor de amarras técnicas e conceituais, liberando-o para uma percepção mais fluida, mais emotiva, menos tolhida pela palavra. Insinuando-se entre as duas posturas, a velha querela sobre as relações entre palavra e imagem ou sobre qual linguagem serve de bengala à outra.

Ora, a própria curadoria da Bienal (pensada sobre a “humanidade como

um verbo”, segundo Bonaventure) tem referências literárias como pontos de entrada: Conceição Evaristo, René Depestre, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant. Dentre eles, encontra-se o mote “nem todo viandante anda estradas”, retirado do poema *Da calma e do silêncio* de Conceição Evaristo (1946). Trata-se de uma ode ao vagar interior, alusão ao ato de mastigar sem pressa, para penetrar nos “mundos submersos” onde “só o silêncio da poesia penetra” (Evaristo, 2021). Poetizando, Evaristo convoca à experiência estética. Entretanto, no contexto expográfico contemporâneo de massa, o “vagar interior em mundos submersos” é praticamente uma impossibilidade, exceto para aquele que “vigia, catando a poesia que entornas no chão” (Buarque, 1981). Ou seja, se o viandante não está acostumado a praticar esse “catar poesia” nos descartes do cotidiano, nem mil páginas de evocações memorialistas sobre madalenas degustadas na infância resolvem.

A questão talvez seja como traduzir palavras que evocam imagens (Evaristo) em imagens que evocam palavras

(curadoria) sem perda de poeticidade – operação complexa na medida em que a arte (como a filosofia) também tem seus vocabulários intraduzíveis. Embora devêssemos descartar uma tradução intersemiótica em termos literais na proposta curatorial, o letramento literário continua perpassando toda a Bienal na medida mesmo em que foi dividida em “capítulos”. E, vejam, não estou aqui propugnando aquela discussão boba sobre “o livro é melhor que sua versão cinematográfica” (ou vice-versa). Toda tradução intersemiótica, no campo poético, deve admitir (re)criações – para lembrar Julio Plaza, Octavio Paz e Haroldo de Campos –, até porque, como nos diz Barbara Cassin (1947), o “intraduzível é o que não cessa de se traduzir” (Cassin, 2018). Se isso é verdade na tradução entre línguas, também o é entre linguagens. É nessa medida que acho (só acho) que a ocultação (ou o disfarce, ou a diluição) da autoria não faz sentido, exceto se concordarmos com Barthes (1987, p. 50), para quem (em certa literatura) “é a linguagem que fala, não o autor”. Embora deixe o fruidor

livre para os fluxos e refluxos de seu próprio vocabulário para construir (des)enredos, se sonega a possibilidade de acesso ao (con)texto do próprio artista – o diálogo restringe-se ao contato entre fruidor e obra. Ou seja, a obra é teleologia em si mesma e não necessariamente (ou exclusivamente) chave interpretante posta entre produção e recepção estética. Ao fim e ao cabo, entendo que são escolhas curatoriais entre formas de sentimento e formas de entendimento, tendo a imaginação como tear; mas insisto que, tanto sob o ponto de vista da autoria quanto da curadoria, as interseccionalidades seriam bem-vindas na medida em que podem revelar múltiplas camadas de intersemiose que se provocam e se abrem mutuamente, ou, pelo menos, se disponibilizam para a conexão com vocabulários outros – e a referência tem tudo a ver com isso. No fundo, toda curadoria pratica um jogo de esconde-esconde em alguma medida.

A propósito, se eu não soubesse que Gervane de Paula nasceu e vive em Cuiabá e, portanto, numa fronteira conflituosa pelo domínio da terra,

tudo o que me restaria, enquanto fruidor afogado numa produção massiva de imagem, seria um repertório difuso sobre os signos mundiados da floresta, do tipo evidenciado por um Globo Repórter. Ou seja, há uma escrevivência do artista que apela à escrevivência do fruidor (ou vice-versa), particularmente daquele que não se quer inebriado pela hiperinflação sígnica. Há uma (co)moção que, ainda que a obra seja considerada aberta, torna-se opaca se se desconsidera a produção primeira do sentido, aquela conferida pelo próprio contexto visual/ambiental do artista. Portanto, estou falando de construção de ambiências para conectar ambiências/vivências prévias. Se essa possibilidade de conexão não for considerada, continuaremos assombrados por aquele descredenciamento platônico do artista, do artista que supostamente “não sabe o que diz”.

Diria que esta é a bienal das tramas e, por isso mesmo, um convite ao tátil, nem que seja aquele do olhar. Além das tramas sonoras (propositais ou não), há muitas tessituras. O fato de as obras de alguns artistas estarem

expostas em distintos “capítulos” também reforçou em mim essa ideia de trama, de urdidura, de teia. Ou mesmo à gastura conceitual do rizoma. Ou, ainda, de um jogo cortazariano de amarelinha – em entrevistas, Bonaventure se referiu a “fractais” e “estuários”, o que reforça tecimentos.

Um exemplo de conjugação de múltiplas vozes é a obra da nigeriana Otobong Nkanga (1974). A artista explora vários meios (performance, fotografia, desenho, instalação, vídeo etc.), com estudos universitários na Nigéria, na França e na Holanda e exposições e residências nos EUA, na Europa, na África e na Austrália. Nkanga reside na Bélgica (Antuérpia) e já expôs no MoMA e na Tate. Atenta às ambiências e, sobretudo, ao lugar que o humano ocupa nelas, sua obra toca na exaustão extrativista sem, contudo, descurar das formas de pertencimento e seus paradoxos (de poder e conflitos) nas colonialidades tardias. Nkanga é “escultora do fluxo, do processo, da metamorfose” – disse Carolyn Christov-Barkargiev (Diretora Emérita, Castello di Rivoli, Itália), por ocasião do Prêmio Nasher 2025,

conferido à artista.

Esparsas nas paredes de fundo dos três andares, Nkanga apresenta tapeçarias da série *Desenterrado* (*Unearthed*, 2021), configurando ambiências que ora parecem da água, ora da terra, ora das margens entre uma e outra; ora das superfícies, ora das profundezas desses elementos. Imensas, fabulosas, brocadas em nuances, essas tapeçarias são tecidas com fios naturais e artificiais – o que, por si só, já conota a mão do humano interferindo e transformando ecossistemas. O que aqui e ali parecem corais, também parecem cascatas de fogo e lembram, na cor e na trama, as vestimentas de corais de obás. Aqui e ali, flutuam pedaços de corpos, ou melhor, braços que parecem pedaços de manequins ou de bonecos ou ex-votos – coisas que remetem à fratura, ao desmembramento, à amputação, à prótese e à impossibilidade de enterro. Em duas obras a rede de pesca é onipresente, servindo de enredo e de tentáculo, de alusão ao modo humano de extração violenta e indistinta e, ao mesmo tempo, a métodos e estratégias de sobrevivências ancestrais.

Ora, a artista poderia ter deixado a matéria em estado quase bruto (como em outras de suas obras não expostas nesta Bienal), mas prefere a transformação, escolhe entre as muitas possibilidades da fiação – o fio já é natureza transformada pelo humano. Nesse (literalmente) desfiar da matéria para tramar paisagens oníricas ou quase surreais, delicadezas são urdidas com uma paciência quase nipônica – por algum motivo que ainda não sei precisar, lembrei de Hiroshige, de Hokusai e das chamadas “estampas de brocados” (*nishi-e*). Ou, ainda, as técnicas de bordado do kimono. Também é possível conectar *Desenterrado* com tradições tecidas na própria Europa – os Gobelins que o digam.

De qualquer maneira, Otobong Nkanga nos enreda em suas sutilezas técnicas e de representação, fiando significados múltiplos, sobrepostos, desfiáveis ou desenterrados conforme o repertório de cada um(a). Entre manufaturas,

Fig. 2: Vista de *Unearthed - Midnight*, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.





Fig. 3: Vista de Unearthed - Midnight, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Fig. 4: Vista de Unearthed - Twilight, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.





Fig. 5: Vista de Unearthed - Abyss, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

fabricações e costuras que nos fazem abstrair da matéria e do meio, Nkanga bem pode ser um dos epítetos dessa “Da humanidade como prática” que a 36ª Bienal de SP sugere.

Voltemos a Gervane de Paula (1961), um artista filho de carpinteiro que usa a palavra nem sempre por seu apelo plástico - “A pintura é boa, o curador que não presta”, mote seu, vem bem a calhar. No contexto sudestino, ele não é uma novidade, dado que fez parte da exposição *Como vai você, Geração 80?* (RJ, 1984) e foi alvo recente de uma bem curada (por Thierry Freitas) exposição na Pinacoteca de São Paulo, além de sua participação na 1ª Bienal das Amazônias (2023).

Gervane começou pintor, mas é daqueles que expandiram a noção de escultura estendendo-a ao objeto e à instalação. Não raro, expressa uma liberdade desconcertante de mesclar palavra, pintura e escultura em diversos suportes, como poucos. Atravessado pelas mundiações de visualidades ditas “populares” ou “de massa” - característica de parte de sua geração no Pantanal e na

Amazônia -, sua escolha (ou recolha) de materiais, sua mixagem de meios e sua contundência discursiva (irônica, debochada ou sarcástica) denunciam a violência “da humanidade como prática” nestes Brasis (e alhures), tangidos pelos que se acham “donos da porra toda”.

No mais, no conjunto de suas obras expostas na Bienal, sobressaiu-me certas referências à infância, ou melhor, à certa inventividade infantil na construção de brinquedos com quaisquer materiais que lhe caíam nas mãos, seja papel, papelão, madeira, peças de metal, tecido etc. - uma certa nostalgia da engenhosidade da infância nas periferias, diria. Da infância, em si. Mas não há nada de inocente nisso.

Gervane de Paula e Otobong Nkanga sabem o que dizem. Suas escrevivências (como as de tantos e tantas outras nesta 36ª Bienal) contêm apelos visíveis para uns e inaudíveis para outros, mas eu devo saber o que escuto. Afinal de contas e sem descurar dos meios, é nas possibilidades interseccionais entre falas e escutas que o poético

se instala. Se a proposta curatorial era não deixar a referência verbal interferir na fruição, cada olhar que vigia constrói suas próprias visagens. E eu não sou exceção.



Fig. 6 e 7: Vista de obras de Gervane de Paula durante a 36ª Bienal de São Paulo. Fotos: Afonso Medeiros.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BUARQUE, Chico (letra e música). As vitrines. In: *Almanaque*. LP, Ariola, 1981.

CASSIN, Barbara. *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

VÁRIOS. 36ª Bienal de São Paulo: “Nem todo viandante anda estradas: Da humanidade como prática” / Curadoria Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025, catálogo.

VÁRIOS. 36ª Bienal de São Paulo: “Nem todo viandante anda estradas: Da humanidade como prática” / Curadoria Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025, coletânea.

VÁRIOS. Gervane de Paula: “Como é bom viver em Mato Grosso” / Curadoria Thierry Freitas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, catálogo.

AFONSO MEDEIROS

Paraense de Belém, Afonso Medeiros é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na FAV e no PPGARTES da UFPA, pesquisador do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa em Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Graduado em Educação Artística: Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes: História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação: Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio na Japanese-Language Institute de Kansai (2000). Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-18). Foi presidente da ANPAP (2013-14) e vice-presidente da FAEB (1990-92). Seu foco atual de pesquisa consiste na descentralização epistêmica da História da Arte a partir do binômio modernidade-colonialidade.



Fig. 1, 2 e 3: *Sanitário ou Santuário?*, de Lúcia Gomes. Acervo pessoal.

ARTIGO

LÚCIA GOMES: A ESPERANÇA DO SER E VIVER A ARTE DA AMAZÔNIA BRASILEIRA

JOHN FLETCHER
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo, apresentado durante a mesa “Rumos da Crítica de Arte na Amazônia Paraense”, durante o “XI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes”, traça uma análise de três projetos artísticos de Lúcia Gomes, projetos estes localizados entre 2003 e 2020. O referencial teórico se volta para autores como Paulo Herkenhoff, Orlando Maneschy, Georges Didi-Huberman, Marisa Mokarzel, Charles Baudelaire e Achille Mbembe. Uma vez que os projetos da artista em questão se voltam para algumas das chamadas emergências globais, dentro de uma perspectiva da memória histórica, compreendemos a necessidade de diálogo com projetos e arquivos do passado para se estabelecer outro lugar de ação teórica e política para as emergências do presente.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcia Gomes; arte contemporânea; Amazônia; arte política.

ABSTRACT: This article, presented during the panel “Directions of Art Criticism in the Pará Amazon” at the “11th Biennial Research Forum of Arts”, analyzes three artistic projects by Lúcia Gomes, which took place between 2003 and 2020. The theoretical framework focuses on authors such as Paulo Herkenhoff, Orlando Maneschy, Georges Didi-Huberman, Marisa Mokarzel, Charles Baudelaire and Achille Mbembe. Since the artist’s projects address some of the so-called global emergencies, from a historical memory perspective, we understand the need for dialogue with projects and archives from the past to establish another site of theoretical and political action for the emergencies of the present.

KEYWORDS: Lúcia Gomes; contemporary art; Amazon; political art.

INTRODUÇÃO

Mais uma vez a janela estava fechada. Abriu-a e voltou para junto da criança. Deitou-se aos pés da cama, no piso fresco do quarto. E ali recomeçou a lhe falar de outras férias, feitas de vento e noites frescas. Esperava que a chuva chegasse esta noite, e adormeceu bem tarde, nessa esperança (DURAS, 1986, p. 241).

O presente estudo fortalece a consciência e soma esforços em uma narrativa que ilustre e divulgue uma constelação de rastros em torno dos modos de ser e de estar na Amazônia brasileira, narrativa esta com foco na produção da artista Lúcia Gomes. Esta contrapartida, também evidenciada como diálogo com Herkenhoff & Maneschy (2021) e Herkenhoff (2021), igualmente admite conexão conceitual com Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2019), Marisa Mokarzel (MOKARZEL, 2006), Achille Mbembe (MBEMBE, 2020), bem como com Charles Baudelaire (BAUDELAIRE, 1853).

Em termos metodológicos, é necessário acrescentar que, para além de um

estudo a partir de obras de Lúcia Gomes via os autores citados, pretendemos delinear uma experiência de montagem teórica, experiência interna ao cinema e reestruturada pela filosofia como alternativa dialógica. Por entender que a montagem supõe a desmontagem, “dissociação prévia do que foi construído” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p.132), esta mesma operação reflete o caráter da imaginação como criadora de acordos provisórios e, em muitos casos, propositivos em um raio de proximidades discursivas.

Cientes de inúmeros dos dilemas e das contradições que habitam diversos pertencimentos desse território correspondenteaomaiorbimabrasileiro (ver também GRUZINSKI, 2001; PIZARRO, 2012), destacamos como os projetos artísticos elencados de Lúcia Gomes podem ser tomados como possibilidade de acesso dos múltiplos tempos e tensões disponíveis e estratificáveis de contextos socioculturais em foco (DIDI-HUBERMAN, 2019).

Em face a estes dados apresentados, esta pesquisa se encontra em uma chave interdisciplinar (artes visuais,

filosofia e antropologia), a qual busca fornecer um conjunto de norteadores para uma conciliação entre teorias e ações, todas estas capazes de gerar novas evidências históricas dos diversos níveis inter-relacionados da experiência humana (GEERTZ, 2012).

LÚCIA GOMES E OS TEMPOS

Lúcia Gomes desenha tempos. Sua trajetória remonta ao ano de 1993, com a primeira individual no antigo Museu do Círio, em Belém, Pará. Desde então, não se furta da coragem de refletir sobre o cotidiano político de sua região, de seu país, em uma perspectiva relacionada com as memórias do mundo.

A palavra *relação*, por sinal, estabelece uma potencialidade à artista para fazer emergir o que ocorreu, o que permanece, de maneira a lançar um manifesto para o vir a ser. Por tensionar diferentes momentos das dinâmicas em sociedade, vale acrescentar, a produção artística de Lúcia Gomes enreda uma visão sobre ciclos que se chocam, se interpelam, contrariam narrativas cronológicas afeitas àquelas as quais se consideram

possíveis de imobilizar os tempos (DIDI-HUBERMAN, 2019).

Sanitário ou Santuário? pode aqui se tornar um primeiro projeto artístico para ampliar sua compreensão crítica em torno de nossos dias de velocidade. Trata-se de uma interlocução sua com a proposta da intervenção urbana, parte integrante de seu projeto de pesquisa desenvolvido com o Instituto de Artes do Pará/IAP (hoje, Casa das Artes), em 2003. Esta ação teve sua ocorrência no Lixão do Aurá, localizado próximo à área metropolitana de Belém, e contou com as diversas pessoas trabalhadoras locais, em um agenciamento de preceito colaborativo.

Tendo como mote um barco sem garantias de mobilidade para navegar, o cronograma de ação da obra durou somente um dia, mas tornou-se marco para a arte em consonância com os conflitos e detritos mediados pelo capital. Nesse local em questão, onde catadores revezam-se na seleção do lixo da cidade, a proposta socioambiental da artista criou um estranhamento perturbador, o qual tratou de confrontar a pulsação do

ser humano com suas negligências, seus excessos e desperdícios (Figuras 1 a 3).

Qual seria esta Belém, legível pelas letras abertas em sua popa? Este signo-embarcação encalhado para muitos pôde disparar certa percepção sobre a realidade do tecido urbano de nossa capital, cuja área metropolitana apresenta um território com mais de 50% sem saneamento básico e sem condições adequadas de existência. Uma possível operação intersemiótica faz-se ao trazer signos da culturalidade paraense e colocá-los em uma situação de inércia, de corpo frustrado, de esquecimento em meio aos vulneráveis, aos urubus e às vagantes da miséria. Sua relação de santuário e sanitário pode ser encarada como um duplo para os habitantes em meio a suas organizações espaciais caóticas, irrefreáveis e, quase sempre, cruéis.

Lá em 2003, Lúcia Gomes nos trazia a proposta de um estranhamento deste território edesta capital brasileira de ampla desigualdade e, historicamente, construída em meio a disputas ideológicas não simétricas. Combalida

pelos rastros de um passado-presente de violência, em torno da ganância que busca explorar seus recursos, à revelia dos alarmes científicos sobre a necessidade de manutenção de seus ecossistemas, Belém agrega o paradoxo do sublime da natureza atravessado por promessas abandonadas, projetos desenvolvimentistas sem ética, réquiem povoado de aves carniceiras, necroliberalismo¹ íntimo e inflacionado pela mídia colonial.

Em sua dimensão mais interior, Lúcia Gomes assumiu, ela mesma, o papel de testemunha ativa de preceitos democráticos como projetos inconclusos, portanto, necessitados da constância perceptiva, discursiva e agenciadora. Ainda que convoquemos, através de *Sanitário ou Santuário?*, a memória de uma cena emblemática de *Fitzcaraldo* (1982), de Werner Herzog, com sua melancolia sobre a ganância que destrói, Lúcia, a partir do choque de 2003, tornou-se outro vagalume a disparar o pungente grito daqueles que sentem diante de todas as dores da Amazônia, do Brasil, do mundo.

Significativo mencionar, não obstante,



Fig. 4: Lúcia Gomes em meio a travesseiros cheios de balões para o happening Resistência (Edição Especial em comemoração aos 71 anos do fim da II Guerra Mundial). Foto: Arte Pará 2016. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2017, p. 103

que, ao fim do dia da ação, quatro músicos ainda realizaram um concerto trajando roupas de gala, formalização da despedida de algo perdido ou em processo de degradação. Repartem todas e todos uma “última” refeição com um cunho simbólico de semissacralidade. Como observou a historiadora e crítica

de arte Marisa Mokarzel (2006, p. 107):

A artista, em um ritual quase religioso, reparte o que comer com quem convive com os desperdícios, restos de muitos outros que já comeram ou que, como eles, catadores de lixo, passam fome. A música, ‘alimento da alma’, conforta aquele que, no final do dia, descansa ou, cansado, segue rumo a outra jornada.

Uma segunda interlocução da artista, aqui, estratégica para o texto, pode ir ao encontro do ano de 2016, já no decurso do Salão Arte Pará, Ano 35. Naquela edição, Lúcia ocupou toda a área da varanda do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, momento este em que esteve à frente de uma série de performances, *happenings* e diálogos com visitantes (Figuras 4 e 5).

Para surpresa de quem pôde visitar a Casa nesse período, havia o sorriso de Lúcia a receber cada pessoa naquela secular varanda, mais o seu convite à brincadeira, perda total de todas as expectativas formalistas que muitos podem associar a um espaço de artes

visuais. Com diferenças de idades postas de lado, instalava-se, assim, uma vontade de brincar para retornar a um momento primeiro da infância. Todas e todos, participantes de um jogo também ligado ao fenômeno originário da arte, eram estimulados ao autêntico desejo de conhecimento pela curiosidade, pelo envolvimento, pela animação do inanimado (BAUDELAIRE, 1853).

No diálogo com essa proposta, visitantes respiravam a infância novamente, contudo como crianças que têm, a seu favor, a inocência performática. Por meio de batalhas de travesseiros, por exemplo, foi-se possível chegar a um estágio de interlocução histórica - conversa sem palavras, acordos políticos sem textos. É válido acrescentar, a título de ampliação dos significados de sua atuação no *Arte Pará 2016*, que 71 ciclos tinham se passado desde o final da II Guerra Mundial, do Holocausto e do horror do Estado Nazista. O agenciamento de Lúcia Gomes, a intensidade da enunciação lúdica e nomeada acerca da memória histórica, por conseguinte, tornou

palpável a consciência de que projetos de sociedades precisam lidar com os fantasmas do mundo, nossos fantasmas, para que distintas gerações não subestimem a barbárie sempre à espreita.

Para fechamento deste breve apanhado de experiências escolhidas, a terceira interlocução de Lúcia Gomes já se estabelece no presente mais que recente de 2020, dentro do contexto de nosso país, que viveu os custos

da desinformação e da subnotificação por conta da mortalidade da Covid-19. Ciente da fragilizada quarentena, abraçada como medida de prevenção à pandemia, a artista refletiu sobre o que não estava sendo cumprido e sobre a turva fronteira que separava imagens do então governo brasileiro das sórdidas táticas de um genocídio causado por ele (Figura 6).

A partir de Lúcia Gomes pudemos aportar em novas formas de lidar com a asfixia e o horror que se seguiram ao desmantelamento de direitos para as populações que foram postas na linha limítrofe da escassez. Sem perder de vista de si mesma, das pessoas com quem divide mundos, seu ser transfigurou arte na exceção, coragem na oposição a uma narrativa federal, hegemônica e conservadora, mesmo com o pavor que sentia diante de fatalidades míticas que podem fazer girar as rodas do tempo.

Torna-se significativo criar coro ao enredo artístico de viés crítico, estabelecido entre a atualidade e a memória histórica em Lúcia Gomes. Uma vez que documentos e



Fig. 5: Lúcia Gomes recebe alunos da rede pública de ensino com mudas de sementes de açaí germinando. Obra BabyCHE. Foto: Arte Pará 2016. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2017, p. 104



Fig. 6: É só uma gripezinha? Ditadura Nunca Mais! Respeite a Saúde e a Democracia Brasileira! AI5 NÃO!, de Lúcia Gomes. Fonte: acervo pessoal.

manifestações artísticas oferecem pistas inesgotáveis para interpretações não somente para nossa atualidade, uma enunciação em torno da dimensão, até mesmo, precursora no campo da performance materialista e histórica para museus e exposições de Belém de Lúcia Gomes pode favorecer o projeto de uma constelação mais densa dos rastros em torno dos modos de ser e de estar na Amazônia brasileira.

Há um misto de encantamento e de esperança quando entramos em contato com a produção da artista. Talvez por não ceder a uma espetacularização da imagem, por ser artista nas mais variáveis condições, com Lúcia Gomes podemos mediar prantos, acessar o terreno entrecruzado dos tempos por outras vias, ampliar um mapa de alternativas e de resistências com os dias que emergem no horizonte de nossos desassossegos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] um paradoxo material do tempo subsiste hoje, aqui mesmo, entre o que sou e o que perdi, no intervalo de mim a que chamo eu... (PESSOA, 2023, p. 172).

No atual cenário das emergências globais relacionadas às crises ambientais, o “XI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes”, com a mesa “Rumos da Crítica de Arte na Amazônia Paraense”, buscou fortalecer o diálogo crítico com artistas e seus projetos relacionados às memórias do mundo. Com participação dos pesquisadores Afonso Medeiros, Alessandra Simões, Marisa Mokarzel, John Fletcher e Gil Vieira Costa, pude, neste contexto, buscar em Lúcia Gomes um ponto de reflexão e de poética política com seus projetos artísticos desenvolvidos a partir de 2003.

Sanitário ou Santuário?, o *happening Resistência* (Edição Especial em comemoração aos 71 Anos do Fim da II Guerra Mundial), a obra *BabyCHE* e a ação *É só uma gripezinha?*

Ditadura Nunca Mais! Respeite a Saúde e a Democracia Brasileira! AI5 NÃO! foram então tomados como algumas das obras capazes de fortalecer uma perspectiva da pesquisa histórica e em arquivos como parte constituinte da trajetória de Lúcia Gomes.

Também possível de dialogar com uma percepção de tempo não afeita a estruturas desenvolvimentistas e cronológicas, os projetos artísticos de Lúcia Gomes são saturados de fantasmas e de memórias sobre as barbáries do mundo, alternativa de agir sobre os dilemas do presente. Uma vez que a consciência histórica se estabelece como elo de nexos na produção da artista, colocar-se em aberto para suas referências e tensionamentos causados pelas anacronias disparadas torna-se operação para revelar outras sobredeterminações constitutivas dos seus signos componentes.

Lúcia Gomes possui uma trajetória extensa marcada pela sua atuação com performances, *happenings*, instalações e ações artísticas e políticas. Com participação em diversas edições do Arte Pará, em exposições coletivas

e individuais na capital paraense, sua base em Quatipuru, município no Nordeste do Estado, região do Salgado, conforma-se no seu território de agência, de resistência e de oposição artística para o atual estágio de espetacularização da imagem, com discursos em disputa e desatenções individuais-coletivas construídas para fazer atrofiar parlamentos, juntamente com teatros (BENJAMIN, 2011).

NOTAS

1 Necroliberalismo é um termo relacionado às análises críticas do filósofo Achille Mbembe (2020), críticas estas relacionadas aos manejos adotados por governos para decidir quem viverá, quem morrerá e como viverão e morrerão certos corpos sociais.

REFERÊNCIAS

ARTE PARÁ 2016. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Morale du Joujou. In: *Le Monde Littéraire*, 17 de abril de 1853.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 2011, pp. 165-196.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

DURAS, Marguerite. *Os Pequenos Cavalos de Tarquínia*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GEERTZ, Clifford. A Arte como um Sistema Cultural. In: Geertz, Clifford. *O Saber Local*: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, pp. 98-124.

GRUZINSKI, Serge. Amazônias, Misturas e Mestiçagens. In: Gruzinski, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo:

Companhia das Letras, 2001, pp. 13-62.

HERKENHOFF, Paulo. A Arte da Amazônia no Século XXI. In: Herkenhoff, Paulo; Finguerut, Silvia. *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021, pp. 213-315.

HERKENHOFF, Paulo; MANESCHY, Orlando. A Cultura Visual e a Primeira Modernidade: do Iluminismo à Cabanagem. In: Herkenhoff, Paulo; Finguerut, Silvia. *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021, pp. 50-83.

MBEMBE, Achille. La Pandemia Democratiza el Poder de Matar. *Lobo Suelto!* Disponível em: <https://lobosuelto.com/la-pandemia-democratiza-el-poder-de-matar-entrevista-a-achilles-mbembe/>. Acessado em 24/8/2025.

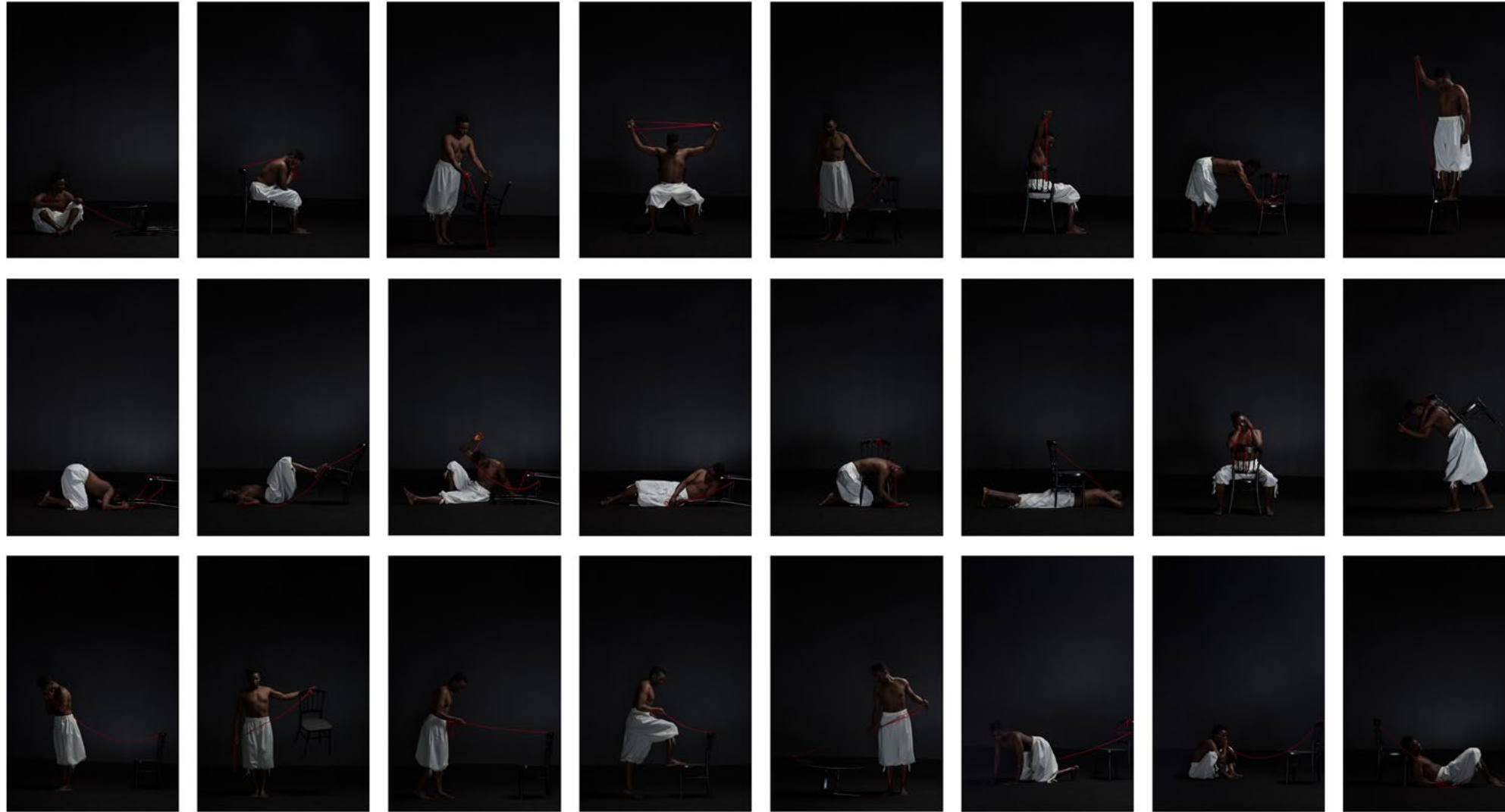
MOKARZEL, Marisa. Entre Garças e Urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. In: *Caderno SESC Videobrasil*, 2. São Paulo: Sescsp, 2006. pp. 78 – 109. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/02>. Acessado em 24/08/2025.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PIZARRO, Ana. *Amazônia*: as Vozes do Rio, *Imaginário e Modernização*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

JOHN FLETCHER
Professor efetivo da Faculdade de Artes Visuais (ICA/FAV/UFGA) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPATRI/UFGA). Possui Doutorado em Antropologia pelo PPGA/ UFGA, com pesquisa sanduíche na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015), e Mestrado em Artes pelo PPGArtes/ UFGA. Membro da Associação Fotoativa e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Fig. 1: *Ilundu*, 2017. Baryta on 100% cotton fine art paper rag. Cortesia do artista e da Primo Marella Gallery - Milão.



ARTIGO

JANUÁRIO JANO ENTRE TRANSVERSALIDADES CRIATIVAS INTER-EXISTENTES E ESCAVAÇÃO DA HISTÓRIA¹

DENISE DIAS BARROS

FLÁVIO NOGUEIRA

ESPECIAL PARA ARTE&CRÍTICA

RESUMO: A entrevista aborda a trajetória do artista Januário Jano, marcada por experimentações e descobertas desde a infância – período em que já se envolvia com atividades criativas e imaginava mundos próprios. Suas criações são compostas por vivências, saberes vernaculares e institucionais, além de uma escuta sensível e profunda. A figura da avó, como biblioteca viva de histórias, rituais e objetos, é central na construção de sua poética, transmitindo-lhe, a partir das raízes Ambundu, a percepção de que as coisas são seres de experiência e memória.

PALAVRAS-CHAVE: Januário Jano, experimentações e descobertas, Ambundu, seres de experiência

ABSTRACT: This interview explores the trajectory of the artist Januário Jano, marked by experimentation and discovery since childhood – a period in which he was already involved in creative activities and imagined his own worlds. His creations are composed of experiences, vernacular and institutional knowledge, as well as a sensitive and profound listening. The figure of his grandmother, as a living library of stories, rituals, and objects, is central to the construction of his poetics, transmitting to him, from his Ambundu roots, the perception that things are beings of experience and memory.

KEYWORDS: Januário Jano, experimentation and discoveries, Ambundu, beings of experience

Em uma trajetória de experimentação e descobertas percorrida desde a infância – quando conseguia ‘escapar das tarefas para se envolver em atividades criativas e na imaginação de mundos’ – , Januário Jano vem desenhando seus movimentos e criações. Suas formas expressivas compõem-se de vivências, experimentações, saberes vernaculares e institucionais e de escuta. A avó, biblioteca viva de histórias, rituais e objetos, transmitiu-lhe, desde as raízes Ambundu, a noção de que as coisas são seres de experiência e memória.

Nascido no Cazenga, município da província de Luanda (Angola), em 1979, onde realizou sua formação até o ensino médio, buscou, igualmente, expandir sua prática artística além de redes e conhecimentos fora de seu país. Em Londres, concluiu, em 2005, a graduação em Design (BA Hons) na então London Metropolitan University (antiga Guildhall University). Mais tarde, fez o mestrado em Belas-Artes na Goldsmiths, University of London, concluído em 2020. Pouco a pouco, afirma-se no espaço nacional e internacional, levando consigo

uma obra que atravessa fronteiras e integra acervos tanto públicos quanto privados. Jano desenvolve uma prática de inquietação e investigação em torno da materialidade, particularmente, das conformações do têxtil e suas múltiplas reverberações históricas, culturais, biográficas e políticas angolanas.

No tecido, ele encontra matéria e reflexões que se fazem corpo: ele é o arquivo, a pessoa e o território onde esse arquivo se reinscreve. São obras que retomam rotas de comércio, deslocamentos coloniais e trânsitos forçados que moldaram práticas e subjetividades, transformando o têxtil num fio de memória e em espaço de resistência. O tecido, então, se desenha como suporte, como um campo de forças no qual passado e presente se entrelaçam e onde a violência e a liberdade coexistem como dimensões inseparáveis da experiência humana na história. Em cada dobra, em cada fio, há uma tentativa de libertar a matéria de sua dimensão e a percepção reduzida à coisa útil, devolvendo-lhe o poder narrativo e fluxo de saberes e práticas que se tenta negar ao

longo da história.

Foi nesse horizonte que, em 2023, durante a 35ª Bienal de São Paulo (*Coreografias do Impossível*), no encontro entre o artista e pesquisadores/as do Projeto Temático Link’Art Áfricas (EACH-FAPESP) que se estabeleceu um diálogo, prolongado posteriormente por outras trocas e reflexões partilhadas. Este texto corresponde ao desenho da primeira entrevista e nasce desses processos de escuta e leitura atentas de sua voz criativa do artista, buscando compreender de que modo a prática de Jano tece sua poética de pertencimentos em permanente observação de si na ampliação de mundos. Ele não deixa de manter a tensão criativa e lúcida entre suas experiências e existências, também, percorre seus lugares sem opõe seus territórios.

O texto apresentado aqui nasce desta aproximação entre os registros das conversas com o artista tanto

Fig. 2: Arquivo Mestre (exhibition view), 2021. Curator: Mahret Ifeoma Kupka. Cortesia do artista e da Jean-Claude Mayer Gallery, Frankfurt.





presencialmente quanto mediado por redes sociais, a pesquisa e a produção artística que ele desenhou desde 2016, até a obra apresentada durante a Bienal de São Paulo de 2023. Trata-se de um percurso que observa criações, materiais e modos de linguagem e de produção como instâncias de pensamento. Um espaço de reflexão compartilhada, em que a palavra do artista e o olhar dos pesquisadores/as se encontram. E nesse lugar se reconhecem mutuamente como movimentos de escuta e reflexões.

A série *Ambundulando* (2016) marca o início de uma investigação em que Jano se volta para sua identidade Ambundu – grupo etnolinguístico de língua quimbundo –, explorando a língua quimbundo e os modos de vestir transmitidos por sua avó como um arquivo vivo. Esses gestos, que unem corpo e vestimenta, antecipam o “despir simbólico” que culminará em *Baptism* (2023).

Em *Ilundu* (2017) o artista inaugura uma linguística da imagem onde a fotografia sobre papel de algodão (edição 24 fotografias, 100% *cotton fine art paper rag*) assume o papel de representação e o de re-ativação de memória e cor.

Ao revisitar rituais e práticas da etnia Ambundu em Angola e ao colocar seu próprio corpo como um nodo

Fig. 3: *SDC 004 (Deontological Cloth)*, 2021. Baryta on 100% cotton fine art paper rag Size: 56 x 75 x 2 cm. Ed. 1 / 4 + 2AP. Exhibition Imbambas: Unsettled Feelings of an Object and Self. Cortesia do artista e da Kristin Hjellegjerde Gallery – London.

entre o passado e o presente, Jano articula o vivido e o simbólico. Já em *Arquivo Mestre* (2021) ele amplia esse campo: convida a pensar o arquivo como espaço de tensão entre colonialismo e memória, catálogos de objetos e vestígios, texturas e vozes que se recusam ao silenciamento.

Os tecidos, as fotografias, a instalação sonora se entrelaçam para perguntar sobre quem detém tradição, quem é esquecido e quem escreve a história. A passagem deste corpo-imagem do “devagar de Ilundu” para o “arquivo em operação” de *Arquivo Mestre* inaugura uma lógica de pesquisa contínua na qual a matéria se converte em dispositivo de interrogação.

Em *Deontological Cloth / SDC 004* (2021), o tecido converte-se em campo de reflexão ética e simbólica para a interrogação intersubjetiva, social e histórica.

A obra, produzida a partir de impressões em papel de algodão, articula imagem e matéria para interrogar o legado colonial inscrito nas superfícies do visível da arquitetura do urbano, narrativa religiosa, separação e domesticação de corpos de pessoas e de outros seres. Fachadas de igrejas, folhas de samambaia e fragmentos de vestimentas evocam camadas de uma história de imposições e resistências. O corpo, quase ausente,

Fig. 4: *Untitled (M010)*, 2021. Wool, textile, transfer onto unprimed canvas, acrylic painting, stitches and hand sewing. Size: 112 x 180 cm Ed. Unique. Exhibition Imbambas: Unsettled Feelings of an Object and Self. Cortesia do artista e da Kristin Hjellegjerde Gallery – Londres.



reaparece como persistência, uma presença perturbadora que atravessa o olhar e desestabiliza o que parecia estável.

Em *Imbambas: Unsettled Feelings of an Object and Self* (2022), essa tensão se desloca para o campo do afeto e do pertencimento. “Imbambas”, em quimbundo, designa as bagagens e os móveis que acompanham o corpo e guardam o rastro das vivências. Jano transforma esses objetos em estruturas têxteis vibrantes, nas quais matéria e evocações de lembranças movimentam-se por sobreposições, entrelaçamentos e interferências.

A pesquisa têxtil de Jano, portanto, não é só referida ao suporte, mas igualmente à ética e à política. Sua materialidade propõe uma escuta da matéria, um modo de repensar as formas de pertencimento e de resistência cultural. As composições evocam tanto o deslocamento quanto o desejo de permanecer. Entre uma obra e outra, o artista amplia o território do têxtil; o cotidiano, o corpo e a composição tornam-se espaços de escuta e pensamento, e a pesquisa se



Fig. 5: *Baptism*, 2019. Série fotográfica composta por 20 imagens. Proposed Project/ *Baptism*. Ed.1/3+ 2 AP, Inkjet on 100% cotton fine art paper reg, 44x50x2cm - (20 pc). Bienal de São Paulo (2023). Cortesia do artista.

revela como processo de transformação contínua.

Baptism, criação apresentada por Januário Jano na 35ª Bienal de São Paulo, constitui um ponto de inflexão em sua trajetória artística. Na instalação fotográfica o artista performa vinte cenas, no sentido de Vincent Crapanzano (2005), como espaços liminares e espectros de composição entre real e imaginação. Em um movimento sequencial ritualístico de um corpo gesta um despir-se progressivo, performando transição entre despojamento e renascimento. Nele, a roupa de algodão branco cede lugar aos tons de pele em iluminação homogênea, frontal e difusa, em paleta restrita que transita pelo branco, matizes de cinza/sombra e o preto. Ainda que o intuito central fosse batismo, as próprias palavras de Januário Jano permitem modular os sentidos que constroi pelo ritual e dimensões de tecidos e vestuário: “*Eu queria subverter a ideia da roupa, que foi introduzida aos meus povos como símbolo de civilização. Como subverter isso? Foi preciso construir, desenhar, trabalhar com outras pessoas*

e, depois, me distanciar do processo para pensar sobre essa imposição e sobre a resistência que ela provoca em mim.” (Jano, 2023)

O artista aparece na primeira foto-cena de *Baptism*, ereto, com olhar frontal, a mão na gola toca o tecido. Entre a segunda e a quarta cena, os dedos desabotoam a camisa até que um fragmento de pele aparece. Até a nona fotografia, a abertura aumenta e o torso se revela, o tecido escorrega. Depois, o corpo permanece dividido: parte superior livre, metade inferior ainda contida até que ele, então, se inclina, preparando a queda do algodão, que se solta e cai ao chão (na cena quatorze). Recompuesto e ereto, o artista encara a câmera na décima quinta cena, depois - a décima sexta e a décima nona - , o corpo nu, inteiro e firme, ocupa o espaço, erguendo-se no centro como presença. Na última imagem, o corpo permanece ereto, livre de ornamentos, preenchendo o branco ao redor com sua pele exposta e sua presença integral.

O corpo - experiência, memória, território e arquivo histórico - aparece

despindo roupas brancas em gestos de despojamento simbólico, resiliência e de resistência. As cenas de *Baptism* evocam a experiência que lança sombra sobre o branco, o “real objetivo” e deixam vislumbrar as marcadas zonas de indeterminação constitutivas da história e da vida. *Baptism* encarna, por um lado, a memória de violências e silenciamento: o algodão como cicatriz, o corpo como arquivo. Por outro lado, celebra a reapropriação da própria pele e o caminhar ativo e incessante da liberação.

O tecido, como pele, território e arquivo colonial e contra colonial, convoca o espectador a reconhecer a materialidade da memória. As vestes, associadas à imposição colonial portuguesa, foram lidas como metáforas de um corpo submetido, mas também capaz de se libertar. Diz Jano que o “*têxtil está ligado à cultura do cultivo do algodão, e o algodão carrega uma história dolorosa em Angola. Então, tudo é doloroso*”. O artista traz para quem vê sua obra a evocação do levante de trabalhadores camponeses - obrigados a cultivar algodão e impedidos de dedicar-se às

suas próprias lavouras - da região de Região da Baixa do Cassange, hoje, norte de Angola. O evento de 1961, foi o primeiro grande levante contra o sistema de trabalho forçado do colonialismo português - liderado por António Mariano e Kulu-Xingu - quando, além de queimarem seus cartões de identificação, os trabalhadores recusaram-se a entregar o algodão à Companhia Geral de Algodões de Angola (Cotonang). Se foram alvo de repressão e massacre, os camponeses em Cassange impulsionaram a luta pela independência de Angola.

A densidade histórica de *Baptism* não se limita à denúncia do passado colonial ao desenhar igualmente um processo ritual de superação da opressão, coletiva e pessoal, e renascimento. O ato repetido de despir-se remete tanto à purificação como à reapropriação do corpo e de si. Jano chega à Bienal já com uma trajetória consistente em torno do tecido como matéria-prima e com a qual narra a si e a história e desconstrói dependências e aprisionamentos. Neste contexto de dor e resistência, surge uma arte que não vê a pesquisa como um mero

passo inicial, mas como um elemento vivo, sempre em movimento, que deve ser constantemente revisitado para abrir caminhos a novas visões e interpretações. A fotomontagem de *Baptism* inscreve a fotografia como ação performativa que, segundo Jano (2023) *“define algo, cria códigos para desconstruir um pensamento e manifestar uma ideia. E nunca é simples. Mas tudo tem um porquê. É preciso transformar, dar forma, transferir imagens. O processo de estampagem é todo manual, quase não há “impressões digitais”, porque uso o corpo, tudo é performativo. Acho que a dor faz parte. Não há como desligá-la. Por isso é doloroso.”*

A obra integra uma série na qual o artista indaga e questiona dinâmicas históricas que forjam violentamente identidades e produção cultural para dar lugar ao desejo e a subjetividades organicamente moventes entre linguagens, ações rituais e objetos. O batismo aponta caminhos como atitude que se insurge e recusa tanto a assimilação como a purificação da personalidade.

A entrevista *Trajetória e reflexões sobre criação, pertencimentos e engajamento de Januário Jano* (2023) que segue a palavra de nos interpelar por meio de tópicos nos quais aborda trajetórias, memórias afetivas, sentidos dos materiais, pertencimentos e processos criativos. Nada aqui pode ser reduzido ao individual, mas indica, simultaneamente, a violência colonial, a guerra de libertação, suas ressonâncias, (re)tessituras e movimentos de liberação. O artista abre vias para atitudes e ações delicadas do pensar e atuar a (re) construção sensível do em-comum.

O MOMENTO EM QUE SE VIU COMO ARTISTA SOBRE TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

“Não sei exatamente. Talvez tenha sido algo accidental, ou inevitável. Minha primeira formação foi em design, mas logo percebi que o que fazia, só ganhava sentido quando se aproximava da arte. A linha entre as duas áreas é muito tênue. A arte sempre esteve presente na minha vida, desde a infância: como filho único, criava formas de escapar, imaginando mundos e me envolvendo em atividades

criativas.

Trabalhei sete anos como designer, mas já realizava pequenas intervenções de rua, algo ainda leve. Com o tempo, percebi levar a arte mais a sério do que a mim mesmo. Meu trabalho, de caráter autobiográfico, solicitava outro tipo de dedicação. Decidi deixar os projetos comerciais e me concentrar no que realmente me movia - e, nesse processo, emergiram questões profundas, até então negligenciadas.

Minha trajetória não é linear. Em muitos momentos, como artista, agia como designer; e como designer, pensava como artista. Na minha primeira exposição em Luanda, comecei a me perguntar sobre minhas origens, o papel da minha família, o espaço onde cresci e meus vínculos de pertencimento. A partir daí, tudo se tornou mais sério.

Foi um projeto que teve a curadoria de Paula Nascimento e Suzana Souza, nasceu de uma pesquisa intensa e foi muito bem recebido. Realizei sua primeira apresentação em Luanda, e depois ele seguiu para Milão e para a Bienal de Dakar, a partir daí, meu

trabalho não parou mais de circular.

Voltei à Inglaterra para fazer um mestrado em arte, onde estudei o lado crítico da prática. Isso me deu ferramentas para compreender e questionar não só meu trabalho, mas também o mundo ao redor. Por outro lado, trouxe certa rigidez: perdi um pouco da liberdade inicial. Hoje, minha prática está profundamente enraizada na pesquisa - tudo começa nela”.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO E SEUS DESASSOSSEGOS

“Pensar e descobrir conexões que me fazem ser o que sou, dos grupos aos quais pertenço, porque tudo tem rótulo. Na verdade, descobri que pertenço a um grupo étnico, e devido à língua, esse grupo étnico possui um sistema que o faz funcionar, e eu precisava compreender isso. Cresci com meus avós; minha avó tinha muita resistência à chamada civilização, ao contrário do meu avô. Meu avô, por exemplo, já estava mais modernizado, totalmente assimilado, da cabeça aos pés.

Minha avó, não. Ela continuava a

resistir, inclusive nas vestimentas. Não se sentava à mesa; servia-nos e só depois se alimentava. Sentava-se numa esteira e era sempre a última a comer. Usava panos, não vestidos convencionais, os mesmos panos que os povos de Axiluanda (os povos que habitam exclusivamente a Ilha de Luanda, e arredores - sub-grupo dos Ambundo que habitam nas províncias de Luanda, Malange, Kwanza Norte (predominantemente os povos que falam a língua quimbundo), daquela região que vai de Luanda a Malanje, utilizam e que, esteticamente, identificam o grupo. Além da língua, essas vestimentas também são marcas de pertencimento. As mulheres ambundu se enrolam nos panos, formando uma espécie de quimono curto. Tenho tirado muita inspiração disso no meu trabalho.

Se observo os títulos das minhas obras artísticas e projetos, quase sempre encontro uma mistura de línguas convencionais, como o inglês e o português, mas o quimbundo é sempre o ponto de partida. A partir desses elementos construo minhas narrativas. Interesse-me pela cena da

identidade cultural, pela produção e pela circulação da cultura, e por compreender como tudo isso funciona. A questão linguística também me intriga. Tenho buscado desconstruir o que venho fazendo, afastando-me da figura da pessoa como centro da prática. É preciso pensar no meio ambiente, nos espaços onde crescemos e habitamos, na relação que mantemos com eles e no que esses espaços nos dizem, coisas que muitas vezes não escutamos.

Meu trabalho, portanto, não segue uma linha contínua, nem mesmo em relação aos materiais. Utilizo diversas mídias, sempre na tentativa de responder às questões que me inquietam”.

A AVÓ, O CONTEMPORÂNEO COMO COEXISTÊNCIA DE TEMPOS

“Pensar o contemporâneo também implica refletir sobre as separações que o próprio sistema de arte produziu. Essa distinção tem relação com os modos de circulação e de manifestação artística que, de certa forma, permanecem sob um controle ocidental. Quando se fala em categorias como arte indígena ou

arte contemporânea ocidental, o que se vê são experiências distintas de mundo. Como artistas, precisamos reconhecer que a arte que fazemos não serve só para expressar algo, mas também para afirmar um modo de vida. E isso fala diretamente do lugar de onde viemos.

Tentei muitas vezes escapar dos rótulos. Somos frequentemente identificados como artistas africanos, como se houvesse uma única forma de arte africana. Esse tipo de classificação é limitador, porque tende a nos colocar em posições de exotismo ou inferioridade.

Buscamos subverter isso de forma não violenta, por meio do trabalho. Quando observamos a produção de muitos artistas africanos e de pessoas negras em diferentes contextos, percebemos que há sempre uma ligação profunda com o lugar de origem: a cultura, os espaços, as pessoas. Tudo isso deixa uma marca em nós, algo de que é difícil escapar.

Quando falo da minha avó, há dois sentidos. Um é pessoal e afetivo, o outro é simbólico, ligado ao

imaginário herdado dos meus avós. Também trabalho com som música, e esses sons evocam espaços, alguns físicos, outros imaginários, que vêm de histórias contadas. São lugares de pertencimento, mas também de posicionamento. Quero dizer a verdade, mesmo quando falo para uma audiência diversa, de diferentes culturas. Dizer a verdade, para mim, é falar de dentro para fora, e isso tem sido fundamental para definir os espaços de onde venho.

Minha cultura está presente mesmo quando não falo diretamente de mim. Posso abordar questões universais, mas o ponto de partida do meu pensamento é sempre o lugar de onde venho”.

QUANDO A MATÉRIA PENSA JUNTO

“Na verdade, é muito difícil, porque, no estúdio, inicialmente tenho uma ideia, quero fazer algo, há uma indignação, um desejo de visualizar aquilo. Mas depois, no processo em si, no momento em que as coisas começam a acontecer, muitas vezes são os materiais que definem o caminho. É preciso confiar no processo. Já aprendi isso: confiar no processo.

Porque, por mais que a gente planeje e tenha tudo organizado na cabeça, o caminho determina o resultado, e, às vezes, ele me surpreende. Já aconteceu de algo surgir de um gesto não planejado e o resultado parecer responder exatamente à inquietação inicial. Existe sempre um conflito entre a ideia fixa e o processo material, entre os objetos e o que eles trazem. Trabalho com coisas usadas e, muitas vezes, tento transformá-las, mas acontece de o próprio material ditar o rumo a seguir. E isso me surpreende. Acho enriquecedor, porque sempre que acontece é diferente do que imaginei, e isso só amplia a minha prática.

Quanto às cores, há também uma questão. Tenho resistência a certos materiais, por exemplo, à tinta acrílica. Tenho uma resistência enorme, não sei bem por que, quase não uso tinta. Prefiro buscar as cores nos próprios materiais, como nos tecidos ou nas roupas usadas, justamente para evitar o uso da tinta. É algo meu. Às vezes me pergunto por que faço isso, já que o processo acaba sendo mais longo e doloroso, quando poderia ser mais

rápido. Mas, mesmo com dores, suor e, às vezes, sangue, há prazer no final. Costumo dizer à minha parceira: “Por que faço isso? É tão cansativo, estou esgotado.” Mas é isso que define a verdade, o que chamo de falar a verdade.

Há materiais com os quais não mexo, por resistência pessoal, porque se relacionam diretamente com as questões que abordo. Digo “está definido” e pronto. Também faço apropriações, mas de modo muito leve. Há coisas que evito tocar. Não pinto em tela, e, se o faço, tento subverter de alguma forma. O mesmo ocorre com a fotografia. Por exemplo, a obra Baptism (2019), apresentada na 35ª Bienal de São Paulo, tem relação com um passado histórico que não é agradável para nós. É uma prática introduzida pelos povos que lá estiveram, mas foi apropriada pelos nossos. E é nesse espaço que me encontro, nessa espécie de bolha”.

O COLETIVO PÉS DESCALÇOS

“Voltamos à questão dos espaços que construímos, da legitimidade e do que os legitima. Tenho pensado muito sobre

isso, não sei exatamente o porquê. Em 2012, comecei a desenvolver o projeto TEDxLuanda e, por questões práticas, acabei criando também o Coletivo, para que existisse uma estrutura capaz de cuidar desses eventos. A ideia nasceu da constatação de que em Angola faltava tudo.

Na época, existia a Trienal de Luanda, que já não acontece mais, e nos víamos em uma posição de filhos abandonados. Quase não havia manifestações artísticas. As exposições aconteciam em espaços emprestados, como o Camões, principal centro expositivo em Luanda. As galerias comerciais praticamente não existiam; estão começando a surgir agora, ainda de forma tímida. Diante desse cenário, surgiu a necessidade de criar espaços próprios para a arte e a cultura. Foi nesse momento que decidi formar o coletivo, com o intuito de lidar com essas questões.

Hoje temos residências artísticas e parcerias com outras instituições, visando facilitar projetos voltados à nossa comunidade, sempre com o olhar direcionado para dentro, para o que é

local. Pensamos também, no futuro, em desenvolver um projeto de caráter mais científico, voltado à documentação e ao arquivo. Isso é fundamental. Temos um arquivo nacional, mas ainda sem um trabalho efetivo de preservação e pesquisa.

Tudo o que realizamos nas residências continua um pouco disperso. Precisamos concentrar esforços não somente na arte, mas também em um conjunto de áreas que, juntas, formam a base de uma sociedade e impulsionam o avanço da humanidade. Para isso, é essencial criar espaços que permitam às pessoas terem acesso ao que estamos produzindo, pensando e projetando.

Fazemos uma série de coisas, temos artistas de Angola e convidamos artistas também de fora. Tivemos agora uma residência que teve parte financiada por uma instituição internacional e outra com o setor privado que nos apoia com essas questões. Trabalhamos com jovens emergentes, com intenção de imergir na produção artística e cultural, da escrita. Esse último foi com jovens de países falantes de língua portuguesa no continente

africano como Cabo Verde, Guiné, Moçambique e São Tomé e Príncipe para essa residência em Luanda”.

SISTEMA DE ARTE ANGOLANO

“Ainda não temos um mercado de arte consolidado, na maioria pela ausência de políticas de incentivo e de uma lei de mecenato. Falta um sistema que promova o avanço do setor. Hoje, para o artista em atividade, tudo depende do esforço individual: é preciso reunir todas as condições, inclusive o espaço de exposição. Há um discurso sobre as chamadas indústrias criativas, mas faltam apoios institucionais concretos.

Tivemos avanços alguns anos atrás, mas também retrocessos. O sistema mudou e, de certo modo, ficamos em um limbo. Não sabemos exatamente para onde vamos nem o que estamos fazendo, e isso gera uma sensação de abandono. Ainda assim, seguimos tentando contribuir, acreditando ser possível influenciar e apontar caminhos que façam sentido para nós e para nossa geração.

Alguns movimentos começam a surgir, mas enfrentam os mesmos problemas. Existem coletivos que emergem com

vontade de fazer, mas ainda sem estrutura ou suporte. Tudo se sustenta mais na força do desejo do que em ações que possibilitem capitalizar e consolidar o trabalho. É um cenário ainda frágil e, por vezes, doloroso”.

LINGUAGENS E PENSAMENTOS NA ARTE AFRICANA CONTEMPORÂNEA

“Há preocupações que transcendem o simples ato de fazer arte. A questão da legitimação da representação ainda é um problema, pois os artistas africanos continuam sendo vistos como figuras exóticas, incluídos em eventos, mas raramente convidados a ocupar espaços plenamente, como ocorre com artistas de outras geografias. Esse tem sido um tema recorrente de debate entre nós. Sentimos um distanciamento, uma falta de inclusão real. Não há um diálogo horizontal em que todos estejam igualmente comprometidos com as questões globais. Muitas vezes, há a sensação de que pensamos sobre certos temas, mas quem determina o rumo do debate são “os grandes pensadores”, os de fora. Isso tem relação direta com o nosso posicionamento como nação e como continente.

A produção africana segue sendo controlada por outros. O que fazemos é majoritariamente colecionado no Ocidente, não para africanos. Assim como ocorreu no passado, as nossas histórias continuam sendo narradas de fora, e no futuro continuarão provavelmente a sê-lo.

A questão da repatriação dos objetos retirados da África é um exemplo. Pode ser que, daqui a duzentos anos, algo semelhante ocorra com a arte contemporânea: o que produzimos hoje está fora do continente, e isso nos preocupa profundamente. Falamos muito sobre isso.

Não se trata de culpa, mas de organização e de vontade política. É preciso que, como africanos, pensemos no que queremos construir e nos instrumentos que precisamos criar para assumir o controle da nossa própria história. Alguns países, como Nigéria, Gana e África do Sul, já têm espaços relevantes e estruturas voltadas à preservação e circulação interna da arte. Há curadores, colecionadores e pesquisadores comprometidos em manter a produção artística onde

ela deve estar. Essas são grandes preocupações que enfrentamos como artistas, porque ainda não existe um equilíbrio real entre o que fazemos e as condições de visibilidade e permanência que temos.

Lutamos com essas questões, que também refletem os grandes desafios do mundo atual. Talvez por isso eu me envolva com iniciativas como o TEDxLuanda, que tenta reunir pessoas e ideias para pensar caminhos possíveis. Sou um artista que se move dentro dessa bolha, mas com o olhar voltado para fora, buscando o diálogo global. As questões que enfrento não são diferentes das de quem vive no Brasil ou na Europa. Todos partilhamos inquietações urgentes e, de alguma forma, temos algo a contribuir.

Mas é preciso também saber ouvir. Existem agências que controlam quem fala e quem contribui, e talvez seja isso que esteja acontecendo hoje em várias partes da África: um reflexo de um processo de transformação. Há países na África Central que estão tentando mudar o sistema financeiro e libertar-se de antigas dependências

coloniais. Percebemos agora que o sistema de opressão não desapareceu; ele se reconfigurou. Continuamos sem controle sobre o próprio destino. Em Angola, por exemplo, ainda não temos plena autonomia sobre o que produzimos, nem sobre as ferramentas, os transportes, os medicamentos ou os alimentos. São questões estruturais, profundas, que atravessam não só a política, mas também o campo da arte.

Como pensamos na questão de pertencimento nisso tudo, nossa contribuição para este mundo global, dessa casa que é só uma. Que é quase perverso, né? Sinto que, às vezes, por mais vontade que a gente tenha de fazer algo para o mundo, vamos lutar com muitas forças invisíveis. E que sua colaboração não é bem-vinda e não sei se isso faz sentido, mas faz”.

SUL – SUL: PERTENCER E NOMEAR

“A questão sobre os indígenas (se a África tem ou não tem) remete diretamente à questão da língua e aos sistemas linguísticos de atribuição de rótulos. Quando alguém diz “o indígena”, essa é sempre uma visão externa. O meu interesse em lidar

com os Ambundos e focar nesse grupo étnico tem muito a ver com a tentativa de descobrir o que significa esse “ser”. Porque também é um rótulo, uma designação atribuída, e esses sistemas de nomeação dos grupos, muitas vezes definidos pela forma de vestir, são culturais. Essas dinâmicas continuam existindo: hoje há culturas dentro de outras culturas, que já não se identificam com o passado, e isso me interessa muito.

Quando falo dos Ambundos, sinto-me seguro. Esse caminho de descoberta é importante, porque me permite entender de onde venho. E esse “de onde eu venho” não se refere somente a mim, Januário, como artista, mas a todo o grupo que está por trás, à forma como chegamos até aqui e nos tornamos o que somos.

Às vezes, notamos diferenças estabelecidas pela definição geográfica de um povo, mas são distinções muito próximas. Entre Ambundos e Ovimbundos, por exemplo, uma pessoa fala umbundo, outra fala kimbundo, mas há muito em comum, quase sem diferença. A língua também

é um sistema de controle de espaços e de povos, e isso me interessa muito. O fato de eu usar o quimbundo nas obras não é só uma tentativa de ensinar o mundo a falar quimbundo, ainda que essa seja uma parte que me agrada, mas uma forma de questionar o que significa isso.

Quem é essa pessoa, esse Ambundo, e o que é essa língua? Eu mesmo não sei exatamente o que é ser Ambundo para além do que vivi e aprendi com meus avós, que pertencem a esse grupo e são minha principal referência. Ser Ambundo não é abrir um livro, porque esse livro não existe, e descobrir códigos ou sistemas de comportamento. Ser Ambundo é viver, é um modo de vida.

Por isso, a questão do pertencimento também é complexa. Eu me pergunto: sou angolano? O que me define como angolano? Essas são perguntas que me acompanham e orientam meu trabalho. Ajudam-me a caminhar, a definir as questões que quero abordar nos projetos e a decidir como quero apresentá-los, criando algo mais aberto, que possa dialogar com outros

que talvez compartilhem das mesmas inquietações.

É complicado. E é muito complexo”.

SER E PERTENCER EM ANGOLA HOJE

“A questão é: o que é ser angolano? O fato de eu ter nascido biologicamente de pais angolanos, ou de ter nascido naquele território, basta para me legitimar como angolano? Uma geração inteira nasceu naquele espaço, mas será que isso define quem somos? Passei grande parte da vida fora viajando por diferentes geografias, e todas essas experiências acabam moldando a minha maneira de ser.

É complexo. Às vezes me pergunto se realmente sou angolano. E, em Angola, também sou questionado. Ficamos nesse impasse: quem é o angolano? Quem é o brasileiro de verdade? É algo perverso, porque assumir uma identidade envolve uma dimensão pessoal muito profunda. Acredito que o pertencimento não é determinado pelo sistema, mas por uma aceitação íntima do que consideramos nosso. No entanto, o olhar externo nem sempre reconhece isso. Como me visto, como me apresento, tudo se

torna sinal de questionamento, como se o outro sempre indagasse o meu lugar de pertencimento”.

* * *

Na finalização deste texto, importa ressaltar que a instalação e fotoperformance de Januário Jano integrou a *Traveling exhibition* em Luanda, itinerância da 35th Bienal de São Paulo *choreographies of the impossible*, co-organizada pela Instituto Guimarães Rosa pode ser acessada pela população de sua cidade em 20 de setembro e 8 de dezembro de 2024. Desde a 29ª edição da mostra, em 2011, a Fundação Bienal de São Paulo tem trabalho em programações que circulam por cidades no Brasil e na Bolívia e em Angola². Da exposição participaram, além de Jano: Brasil (Aline Motta), França (Sarah Maldoror), Marrocos (Bouchra Ouizguen), África do

Fig. Untitled (Mponda 004), 2023, textile, fabric, transfer paper, hand and machine sewing, rope, metal arm, net, fibre, 190 x 154 cm. Exhibition title: Mulele, Nosco Gallery, Brussels, Belgium, 2025. Cortesia do artista e da Kristin Hjellegjerde Gallery, Londres, Bruxelas.



Sul (Ilze Wolff), Vietname (Trinh Minh-ha), Zimbabué (Nontsikelelo Mutiti) e Portugal (Carlos Bunga e Raquel Lima). Foi a primeira vez que uma cidade do continente africano recebeu a itinerância da Bienal paulista no ano de celebração do cinquentenário da independência angolana.

O diálogo estabelecido no contexto da entrevista apresentada, permitiu visitar parte de sua trajetória e, ao mesmo tempo, perceber os movimentos que atravessam sua prática desde 2016, quando seu trabalho se afirmou como um campo de pesquisa e criação. O elo, construído entre o artista e os pesquisadores-entrevistadores, não se encerra aqui: ele segue sendo alimentado pelo acompanhamento atento de sua produção posterior à Bienal, que continua a expandir e a aprofundar as questões levantadas em sua trajetória. Nesse percurso *Mulele* – trabalho mais recente que ganhou exposição na Galeria Nosco (2025) em Bruxelas, Bélgica –, emerge como um dos desdobramentos mais significativos, reafirmando o tecido como território simbólico, pele e arquivo, e confirmando a pesquisa

como força motriz de sua prática.

O trabalho artístico e de investigação propõe, aqui, uma escuta da matéria como modo de (re)pensar as formas de pertencimento e de resiliência cultural criativa e ativa. Na obra, o artista retoma o tecido como pele e território, lugar de inscrição das experiências e das violências que atravessam o corpo. Ele salienta que, na língua quimbundo, *mulele* designa aquilo que envolve, resguarda e dá forma à presença. Jano leva essa noção para o campo simbólico do têxtil como um corpo pensante, arquivo que respira e que tem seu lugar de reflexão. O tecido guarda as histórias, as lembranças e os modos de viver de uma comunidade e de um país. Na pesquisa de Jano, o têxtil se torna uma forma de pensar sobre a vida, um campo de reflexão que envolve cuidado, memória e responsabilidade. Seu trabalho faz reflexões sobre como as pessoas se relacionam, sobre o passado colonial e sobre as maneiras de existir e resistir no presente.

O caráter investigativo da prática de Jano revela em que cada obra uma

dobra no tempo e dá contorno a sua continuidade viva de inquietações que não cessam. Entre o material e o imaterial, entre o visível e o que resiste em silêncio, o artista segue costurando memórias, abrindo caminhos para pensar o que permanece, o que se transforma e o que ainda precisa ser dito.

NOTAS

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Projeto Temático Processo n. 22/05932-9. A entrevista foi realizada por Denise Dias Barros, Flávio da Silva Nogueira e Emi Koide.

2 Ver <https://bienal.org.br/en/agenda/35th-bienal-traveling-exhibition-luanda-angola/> e [35bsp_iti-luanda_release_2024-08-27_EN.docx-3.pdf](#)

REFERÊNCIAS

BIENAL DE SÃO PAULO. *As Coreografias do Impossível ganham cenário e revelam seu elenco completo*. 35ª Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/as-coreografias-do-impossivel-ganham-cenario-e-revelam-seu-elenco-completo/>.

CRAPANZANO, Vincent. Lançando sombra sobre o real. *Mana*, v. 11, n.2, p. 357 – 383, 2005.

KRISTIN HJELLEGJERDE GALLERY. *Imbandas: Unsettled Feelings of an Object and Self*. Londres, 2022. Disponível em: <https://www.artsy.net/show/kristinhjellegjerde-gallery-imbambas-unsettled-feelings-of-an-object-and-self>.

JANO, Januário. *Site oficial do artista*. Disponível em: <https://www.januariojano.com/>.

JANO, Januário. *Trajetória e reflexões sobre criação, pertencimentos e engajamento de Januário Jano*. Entrevista concedida aos pesquisadores Flávio da Silva Nogueira, Denise Dias Barros e Emi Koide, do Projeto Temático Link’ArtÁfricas, FAPESP

2022/05923-9. São Paulo, 4 de setembro de 2023 (Repositório de pesquisa Link’ArtÁfricas) .

NOSCO GALLERY. *Mulelé*. Bruxelas, Bélgica, 2025. Disponível em: <https://gallerynosco.com/exhibition/%E2%97%8F-januario-jano-solo-exhibition/>.

OMENKA MAGAZINE. *Januário Jano: On Body, Place and Memory*. 2019. Disponível em: <https://omenkamagazine.com/januario-jano-on-body-place-and-memory/>.

OBRAS CITADAS

JANO, Januário. *Mulele. First Belgium Solo Exhibition*. Berlim, Nosco Gallery, 2025. Disponível em: <https://www.artbasel.com/events/detail/92253/Januario-Jano-Mulele>

JANO, Januário. *Baptism*. Série fotográfica composta por 20 imagens. *As Coreografias do Impossível ganham cenário e revelam seu elenco completo*. 35ª Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/en/participante/januario-jano/>

JANO, Januário. *Imbambas: Unsettled Feelings of an Object and Self*

. Londres, Kristin Hjellegjerde Gallery, 2022. Disponível em: <https://kristinhjellegjerde.com/video/37/>

JANO, Januário. *Arquivo Mestre*. Curadoria Mahret Ifeoma Kupka. Frankfurt, Jean Claude Maier Gallery, 2021. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/januario-jano-arquivo-mestre-2021-review> e <https://www.artsy.net/show/jean-claude-maier-archivo-mestre-by-januario-jano-curated-by-mahret-ifeoma-kupka>.

JANO, Januário. *SDC 004 (Deontological Cloth)*. 2021. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/januario-jano-sdc-004-deontological-cloth-1>.

JANO, Januário. *Ilundu*. Série fotográfica, 24 fotografias. 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/januario-jano-ilundu-24-photographs>.

JANO, Januário. *Ambundulando*. Luanda, Centro Cultural Português, 26 jul. 2017 a 19 aug. 2017. Disponível em: <https://www.paulanascimento.com/pt/projects/ambundulando/> e <https://a.storyblok.com/f/119191/x/abd3cbf61a/booklet-januario-jano.pdf>

SUGESTÕES DE JANUÁRIO

deixo aqui está referência importante: <https://www.frieze.com/article/januario-jano-arquivo-mestre-2021-review>

Esta exposição foi considerada Top 5 das melhores exposições na Europa pela: <https://www.frieze.com/article/best-five-exhibitions-eu-july-2021-review>

Esta entrevista sobre vale a pena ler: <https://mosaicdigest.com/januario-jano-exploring-the-intersections>



Fig. 1: Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, o Muncab. Fonte: <https://www.salvadorbahia.com/capitalafro/destaques/museu-nacional-da-cultura-afro-brasileira-muncab/>. Acesso em: 13/mai./2025

ARTIGO

UM MUSEU EMERGENTE: O MUSEU NACIONAL DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: Este ensaio crítico aborda a recepção e o cenário da arte afro-brasileira na cidade de Salvador, Bahia, ao ter como palco para esse cenário o museu emergente intitulado Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, que, após um tempo de portas fechadas, emergiu, abrigando exposições e mostras importantes no campo das artes visuais contemporâneas com temáticas que vão de questões como racialidade até a religiosidade afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais; arte afro-brasileira; curadoria; racialidade; religiosidade.

ABSTRACT: This text addresses the reception and scenario of Afro-Brazilian art in the city of Salvador, Bahia, using as a stage for this scenario the emerging museum called Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, which emerged after a period of closed doors, hosting important exhibitions and shows in the field of contemporary visual arts with themes ranging from issues such as raciality to Afro-Brazilian religiosity.

KEYWORDS: visual arts; Afro-Brazilian Art; curatorship; raciality; religiosity.

Em determinada ocasião me deparei com o estudo produzido e defendido durante o mestrado de Hélio Menezes, intitulado “Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira”, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, sob orientação de Lilia Schwarcz, no ano de 2017. E então, na centésima página que li, resolvi escrever este ensaio crítico.

É certo que, diante do atual cenário da arte negra ou afro-brasileira que está sendo estabelecido contemporaneamente no Brasil, e em específico em Salvador, Bahia, esse estudo é de suma importância para contextualizar o aspecto histórico, bem como as iconografias e iconologias, e todos os atributos e características inerentes a essa tipologia de arte. O estudo de Menezes, além dos escritos e organizados por Diane Lima, apresenta ao leitor possibilidades finitas sobre as questões de racialidade presentes na arte afro-brasileira, hoje vista com mais acolhimento e menos dicotomias que o tempo de outrora gerava em relação à receptividade a esse tipo de artes visuais no país.

Percebo que, muito além de certa influência que a África exerce em Salvador, principalmente na cena contemporânea da arte na dita Roma Negra deste lado do Atlântico, é o que a afro-brasilidade possui e desperta no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, o Muncab. O museu, com ênfase na valorização de aspectos da cultura de matriz africana, destaca a influência desta sobre a cultura brasileira. Nele o visitante pode ter a experiência visual de trabalhos que falam da identidade negra, da África como continente que deu origem a toda a humanidade; da questão do tráfico de pessoas que foram escravizadas e torturadas; da resistência negra, dos quilombos e revoltas; além de também ser perceptível a possibilidade de aprendizado sobre as contribuições da África e seus descendentes na culinária, religiosidade e festas populares, assim como nos esportes e na música – que é uma junção de matrizes que dão origem ao samba, semba, maracatu e outros.

Verifica-se que o papel do Muncab, além de agrupar e preservar a documentação histórico-cultural afro-brasileira,

é o de promover ações e iniciativas intercambiais com os países e culturas africanos, sobretudo aqueles de onde vieram os maiores contingentes de negros escravizados, como Angola, Moçambique e Guiné. São promovidos, também, diferentes exposições, mostras, oficinas e eventos de ordem educativa que possibilitam ao público experienciar as artes visuais apresentadas de modo mais pedagógico, com a intenção de conscientização e educação antirracista.

O que interessa discutir neste ensaio crítico é o poder performático que este tipo de arte e todo o conceito que envolve também os estudos em prol de uma conscientização e discussão das questões de racialidade cerceiam o cenário artístico no Brasil, e especificamente em Salvador, aprimorando e fazendo brilhar, deste modo, a pupila dos meus olhos. O Muncab recentemente emergiu com algumas exposições importantes para o cenário da arte afro-brasileira contemporânea, com artistas que discutem em suas obras, e traz toda uma representatividade que busca alimentar o *ego conquiro* e cartesiano,

anteriormente condicionado à estética da branquitude e que hoje está condicionado a quem faz e recepciona também a cena contemporânea da arte afro-brasileira, que está exposta não mais para tombamento, causar, afrontar ou escandalizar o cenário artístico.

Muito além dessas impressões, o espectador que foi visitar as exposições “Um Defeito de Cor”, que esteve em cartaz de 6 de novembro de 2023 a 3 de março de 2024 e reuniu mais 350 trabalhos de 100 artistas do Brasil, da África e das Américas, ou a exposição “Raízes: começo, meio, começo”, produção artística e visual de mais de 80 artistas e 200 obras de arte sob a curadoria de Jil Soares e Jamille Coelho, em cartaz de 19 de julho de 2024 a 9 de março de 2025, ou ainda “Òná Ìrìn: Caminho de Ferro”, da artista Nádia Taquary com curadoria de Marcelo Campos, Ayrson Heráclito e Amanda Bonan, além do projeto expográfico assinado pela arquiteta Gisele de Paula, em cartaz de 28 de novembro de 2024 a 23 de março de 2025 – ou mesmo conheceu a última exposição em cartaz, intitulada

“Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”, de 29 de março de 2025 a 31 de agosto de 2025, sob a curadoria de Deri Andrade e que reuniu mais de 150 obras de mais de 60 artistas, oferecendo um panorama da produção negra no Brasil, numa parceria com o CCBB/ Salvador, com patrocínio do Banco do Brasil via Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura –, submeteu-se às experiências diversas que envolvem a racialidade e o que implica a cultura afro-brasileira, o pertencimento, a (auto)representação, o ativismo negro, as masculinidades negras, o feminismo negro etc.

Destarte, vemos como o cenário contemporâneo da arte afro-brasileira está evoluindo com base em grandes nomes que fizeram parte, ou melhor, que se inspiraram e tiveram influência direta e imediata do Movimento Negro Unificado e também do Teatro Experimental do Negro. Nomes

Fig. 2 e 3: Cartaz e vista da exposição “Um Defeito de Cor”. Fonte: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/museu-nacional-da-cultura-afro-brasileira-reabre-em-salvador-apos-anos/>. Acesso em: 13/mai./2025





importantes do tempo de outrora para o cenário da arte afro-brasileira como Heitor dos Prazeres, Emanuel Araújo, Rubem Valentim, Mestre Didi e Lita Cerqueira, bem como artistas visuais relevantes da contemporaneidade como Adriano Machado, Aislane Nobre, Mário Vasconcelos e Milena Ferreira, são artistas fazedores de artes afro-brasileiras contemporâneas.

Diante do supramencionado, vê-se como a arte afro-brasileira, depois de um determinado tempo de pausa, voltou a ser visibilizada e realizada por curadores e artistas negros e/ou afrodescendentes. Isso implica o discurso sobre a racialidade e tentativas de não apagamento de memórias afrodiaspóricas, que cerceiam contemporaneamente os trabalhos de artistas de diferentes lugares do mundo. Com isto posto, verificamos que, além do discurso de racialidade e não silenciamento

de memórias afro diaspóricas, tem-se o intento através da fatura das artes visuais afro-brasileiras de realizar discussões que envolvam também a questão *queer*, a lgbtfobia e outras diferentes expressões que dão visibilidade e questionam problematizações sociais enraizadas ou estruturadas na sociedade - ao ter em vista que, muito além da estética da beleza, tem-se uma estética de (auto) representação, ativismo e produção de contranarrativas históricas, com vistas a valorizar debates insubmissos que procuram legitimar a arte afro-brasileira no país, especialmente a arte afro-brasileira criada por artistas da Bahia. Essa possibilidade vem se estendendo desde a época do “1º Congresso Afro-Brasileiro”, 1923, e por meio de artistas que se aproximam do concretismo, como Rubem Valentim, até artistas e curadores como Ayrson Heráclito e Emanuel Araújo, figuras importantes que buscaram dar visibilidade à arte afro-brasileira não somente na sua execução, como também na curadoria e montagem de exposições que visavam e visam dialogar com problemáticas que

tangenciam as questões raciais e todo um complexo estético.

Pode-se dizer, assim como Hélio Menezes (2017), que a arte afro-brasileira contemporânea se faz presente nas últimas décadas com o intuito de alargar pesquisas curatoriais e também buscar dialogar com questões raciais que permeiam o cenário da arte contemporânea. Deste modo, exemplifica-se que curadorias como as que estão sendo realizadas atualmente no Brasil, e especificamente na cidade de Salvador, no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, remontam

Fig. 4: Exposição “Raízes: começo, meio, começo”. Fonte: <https://letsqobahia.com.br/noticia/default/exposicao-raizes-comeco-meio-e-comeco-ja-atraiu-mais-de-35-mil-pessoas-ao-muncab>. Acesso em: 13/mai./2025.



Fig. 5: Cartaz da exposição “Ônã Irin: Caminho de Ferro” Fonte: <https://museuafrobrasileiro.com.br/index.php/tag/exposicao-ona-irin-caminho-de-ferro/>. Acesso em: 13/mai./2025.



aos estudos curatoriais e exposições de outrora que buscaram como ponto norteador as teorias e classificações estabelecidas por célebres etnólogos, africanistas, antropólogos, museólogos e curadores, lembrando pesquisadores e críticos como Nina Rodrigues, Manuel Querino, Mário de Andrade, Luís Saia, Arthur Ramos, Mário Barata, Clarival do Prado Valadares, Marianno Carneiro da Cunha, Abdias do Nascimento, Lina Bo Bardi e Emanuel Araújo. Esta ordem que segue as figuras ilustres representa uma cronologia do estudo, crítica e curadoria das artes afro-brasileiras no Brasil, e tem como museus precursores nessa tipologia de artes visuais o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia – Mafo, em Salvador, e também o Museu Afro Brasil, na cidade de São Paulo.

Os museus citados acima são precursores em evidenciar a construção de contra narrativas que buscam dialogar com a racialidade e problematizações que envolvem a arte africana e afro-brasileira. Dito isto, verifica-se que, muito além de uma estética que preza pelo belo como fator decisivo da arte, o fazer artístico do artista afro-brasileiro – ou até mesmo daquele que não tem a tez negra, mas que representa nas suas obras a afro-brasilidade, fazendo assim arte afro-brasileira, seguindo exemplos da conceituação citada por Hélio Menezes (2017) em relação a trabalhos de artistas como Djanira da Motta e Silva,

Fig. 6: Exposição “Ôná Ìrín: Caminho de Ferro”. Fonte: <https://museuafrobrasileiro.com.br/>. Acesso em: 13/mai./2025.



Fig. 7: Cartaz da Exposição “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”. Fonte: <https://encruzilhadas.projetoafro.com/>. Acesso em: 13/mai./2025.

entre outros artistas que desenvolvem como temática a afro-brasilidade e a afro-religiosidade – apresenta o intento de preservar a memória, a ancestralidade, a identidade e, acima de tudo, promover diálogos inerentes às questões da racialidade.

Lembramos que, muito além de uma estética enraizada no discurso eurocêntrico, a arte afro-brasileira ou aquela que busca na sua estética representar a afro-brasilidade muito contribui para a construção de contranarrativas



que envolvam discursos antirracistas e com teor de tolerância religiosa.

Se formos verificar o histórico das apresentações e representações do devir negro, estaríamos a elucubrar uma série de fatores que implicam a construção de contranarrativas que buscam dialogar com o feminismo negro, masculinidades negras, homoafetividade, a questão *queer*, entre outras problematizações sociais que buscam evidenciar o poder performático das artes afro-brasileiras, seja no teor estético de questionamento ou mesmo de (auto) representação. Digamos que seria um modo de transcender as mazelas sociais com o intuito de homogeneizar e dar a ver e rever essa tipologia de artes visuais na sociedade contemporânea, levando em conta as questões que envolvem o negro racializado. Assim, busca resgatar e valorizar a memória e a identidade afro-

brasileira, questionando desta forma a estereotipia e a preconceituação do negro afro-brasileiro.

Fig. 8: Exposição “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”. Fonte: <https://jornalgrandebahia.com.br/2025/07/salvador-exposicao-destaca-protagonismo-feminino-negro-na-arte-brasileira-no-muncab-durante-o-julho-das-pretas/>

REFERÊNCIAS

LIMA, Diane (org.). *Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação*. São Paulo: Fósforo, 2023.

MENEZES, Hélio. “Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira”. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017 novamente. Disponível em:

https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5307711

<https://museuafrobrasileiro.com.br>. Acesso em: 13/mai./2025.

<https://encruzilhadas.projetoafro.com/>. Acesso em: 13/mai./2025.

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

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



Fig. 1: Parque Geminiani Momesso. Foto: Victor Montuori

ARTIGO

PARQUE GEMINIANI MOMESSO: ARTE A CÉU ABERTO

JOSÉ ARMANDO PEREIRA DA SILVA
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Descrição do projeto do Parque Geminiani Momesso, atualmente em implantação em Ibiporã, Paraná, e dos diversos equipamentos que serão oferecidos aos visitantes e futuros residentes desse espaço.

O case que vamos apresentar é ilustrativo do papel da iniciativa privada na manutenção da memória cultural, trazendo à consideração uma instituição de características peculiares, estabelecida distante dos centros culturais hegemônicos, em harmonia com um espaço natural privilegiado.

Essa iniciativa nos parece uma prática de resistência, uma reinvenção institucional com autonomia de ação, oferecendo um amplo repertório artístico, que pretende ser não apenas objeto de contemplação, mas estímulo à criação e ao debate.

PALAVRAS-CHAVE: Parque Geminiani Momesso; Ibiporã; memória cultural; Orandi Momesso.

ABSTRACT: Description of the Geminiani Momesso Park project, currently under implementation in Ibiporã, Paraná, and the various facilities that will be offered to visitors and future residents of this space.

The case we will present illustrates the role of private initiative in maintaining cultural memory, bringing to light an institution with peculiar characteristics, established far from hegemonic cultural centers, in harmony with a privileged natural space.

This initiative seems to us a practice of resistance, an institutional reinvention with autonomy of action, offering a broad artistic repertoire, which aims to be not only an object of contemplation, but also a stimulus to creation and debate.

KEYWORDS: Geminiani Momesso Park; Ibiporã; cultural memory; Orandi Momesso.

Estamos falando do Parque Geminiani Momesso (foto 1), um espaço de arte brasileira a céu aberto, localizado em Ibiporã, a 25 quilômetros de Londrina, Paraná, numa área de 1.600.000 m², onde já estão instaladas 92 esculturas de artistas brasileiros e que também acolherá 11 pavilhões de exposições, além da Casa Taipa (já concluída), uma recepção (em obras), um espaço ecumênico, que deseja celebrar o respeito entre todas as crenças, e o espaço Em Busca da Liberdade, que se abrirá para a criação e estudos. Dois Mirantes, do Lago e do Rio Tibagi, também se incluem no projeto global de arquitetura, assinado pelo escritório Reinach e Mendonça, em equilíbrio com o paisagismo, que está sob cuidados do escritório Rodolfo Geiser e Cristhiane Ribeiro.

Este é o resultado de um empreendimento projetado e criado pelo colecionador Orandi Momesso, ao qual serão incorporadas cerca de 5 mil obras de arte de sua coleção, cobrindo praticamente a história da arte brasileira.

Entre as 92 esculturas de artistas

brasileiros distribuídas no parque, encontram-se Brecheret, Vlavianos, Bruno Giorgi, Rubem Valentim, José Resende, Tozzi, Siron Franco, Raphael Galvez (foto 2), Rodrigo Pedrosa, Paulo Otávio, Marco Paulo Rolla, Iole de Freitas, Ângelo Venosa, Karin Lambrecht, Sacilotto, Emanuel Araújo, Gilberto Salvador, Sonia Ebling e outros - oferecendo uma experiência em ambiente sem muros, um encontro entre a engenhosidade artística e a grandiosidade do cenário natural que as abraça.

Já estão prontos os pavilhões em homenagem aos artistas Ângelo Venosa e Iole de Freitas, e a Casa Taipa (foto 3) para exposições e reuniões, uma verdadeira joia arquitetônica, que se destaca como referência em construção sustentável e inovadora. Demonstração engenhosa da técnica da taipa, que utilizou terra compactada do próprio parque como material, criando uma fusão entre a tradição construtiva e a uma nova expressão artística.

No pavilhão em homenagem a Ângelo Venosa (foto 4), estão expostas obras

que exemplificam sua capacidade de transformar materiais - seja bronze, pedra ou outros elementos - em arte de grande impacto visual e conceitual. A experiência com a obra de Ângelo Venosa se estende para além do pavilhão, com uma terceira obra sua instalada a céu aberto, criando a interação da escultura com a luz natural e a paisagem.

O Pavilhão Iole de Freitas (foto 5) é uma imersão na obra desta artista, que expandiu os horizontes da escultura pela interseção entre forma, espaço e movimento. Somos convidados a uma imersão sensorial no contato com a obra *Colapsada* - uma estrutura que parece desafiar as leis da física, como se estivesse em um estado de constante movimento.

Dos pavilhões em projeto, o pavilhão em homenagem a Raphael Galvez (foto 6) será o reconhecimento do seu legado e de sua paixão pela arte.

Fig. 2: Escultura de Raphael Galvez.

Fig. 3: Casa Taipa para exposições.

Fig. 4: Pavilhão em homenagem a Ângelo Venosa.

Fotos: Victor Montuori.







Fig. 5: Pavilhão Iole de Freitas. Foto: Victor Montuori.

Suas obras de espírito inovador vão encontrar merecido espaço. Esse pavilhão também será destinado a exposições temporárias, aberto para novos talentos e promovendo constante intercâmbio cultural.

O Pavilhão de Urnas Funerárias e Pias Batismais (foto 7) apresentará

exemplares desses objetos rituais, que mostram como diferentes culturas marcam as transições da vida, celebrando o nascimento e honrando a memória dos que partiram.

O Pavilhão dos Povos Originários (foto 8) oferecerá artefatos de várias regiões do Brasil. Cada obra, cada

vestimenta, cada objeto do cotidiano exposto conta uma história, tecendo a trama da vida e da espiritualidade desses povos.

O Pavilhão do Sagrado (foto 9) apresentará uma das mais importantes coleções de arte sacra e prataria brasileiras, longamente amalhada pelo colecionador. Proporcionará uma jornada através de símbolos da fé presentes no Brasil do século XVI ao século XX.

O Pavilhão do Mobiliário Brasileiro (foto 10) será uma crônica visual da trajetória histórica e cultural do design e da vida doméstica no Brasil. Um reflexo das transformações econômicas e estéticas que moldaram os cenários da sociabilidade.

Fig. 6: Homenagem para Raphael Galvez.

Fig. 7: Pavilhão de Urnas Funerárias e Pias Batismais.

Fig. 8: Pavilhão dos Povos Originários.

Fig. 9: Pavilhão do Sagrado.

Fig. 10: Pavilhão do Mobiliário Brasileiro. Fotos: Victor Montuori.









O Pavilhão “A Mão do Brasil” (foto 11) será a oportunidade de contato com a diversidade e a riqueza cultural das tradições, lembrando formas de arte que emergem das comunidades e das mãos do povo e refletem a identidade brasileira.

Mais dois pavilhões serão reservados a artistas que representam gerações diferentes: Paulo Pasta e Fúlvio Pennacchi. O Pavilhão Paulo Pasta será um convite à apreciação de um exemplar da arte contemporânea, enquanto a obra de Pennacchi conduzirá o visitante a um momento histórico, aos tempos do Grupo Santa Helena, e a outro tipo de repertório, o figurativo.

Finalmente, um pavilhão será destinado a apresentar rotativamente, com curadorias específicas, a enorme coleção de pintura de Orandi Momesso, que cobre do final do século XIX à atualidade.

Todo esse conjunto nasceu da iniciativa de Orandi Momesso, que suporta o projeto artístico, arquitetônico e

Fig. 11: Pavilhão “A Mão do Brasil”. Foto: Victor Montuori.



Fig. 12: Arte e natureza. Foto: Victor Montuori.

paisagístico. Para garantia de sua continuidade, foi criado o Instituto Luciano Momesso, que terá a responsabilidade de administrá-lo. É esperado que o parque, no futuro, venha a ganhar outros patrocínios que garantam sua continuidade.

Regenerar e preservar a flora, o solo e a água da região foram a premissa do projeto paisagístico. Com mais de cem mil plantios já realizados, a maioria

de árvores, a proposta abraçou a vegetação típica de Mata Atlântica, valorizando dezenas de espécies nativas e agregando exemplares de outros biomas brasileiros e de outros países.

A concepção proporciona um ambiente de relacionamento entre arte e natureza. São cinco mil metros lineares de caminhos para a circulação de carros elétricos que garantem

acessibilidade. Pelo trajeto, maciços arbóreos abrigam surpresas visuais e acolhem esculturas e pavilhões expositivos.

Pelo caminho, o visitante também passará por *decks* de madeira, pontes e mirantes (foto 12) que foram pensados para proporcionar a fruição entre a paisagem, as esculturas e os pavilhões. Além da hidrografia natural da região, o projeto do escritório Rodolfo Geiser contemplou 33,7 mil metros quadrados de espelhos d’água que compõem o conjunto paisagístico.

O parque conta com um comitê de diretores que trabalha no estabelecimento de estratégias de divulgação e atração de público e num programa educativo destinado à comunidade – estudantes e famílias de Ibiporã e dos municípios vizinhos. Existe a expectativa de que futuramente as agências de viagens venham a incluir o parque nos seus roteiros de visita à Foz do Iguaçu.

A publicação de livros e a formação de uma biblioteca, que terá um prédio próprio, complementam os projetos. O acervo inicial da biblioteca será formado com a doação das bibliotecas

do colecionador, do crítico Olívio Tavares de Araújo e do pesquisador Ricardo Orsi.

Embora já tenha sido aberto experimentalmente para apresentação à comunidade artística e ao público local, especialmente escolas, a inauguração do Parque Geminiani Momesso com todos os espaços em funcionamento está prevista para setembro de 2026.

JOSÉ ARMANDO PEREIRA DA SILVA

Mestre em Teatro pela Universidade do Rio de Janeiro e em História da Arte pela USP. Publicou: *Província e Vanguarda*, Thomas Perina – pintura e poética, João Suzuki – travessia do sonho, Paulo Chaves – andamentos da cor, *Artistas na Metrópole* – Galeria Domus, 1947-1951, Massao Ohno Editor e Galeria de Arte São Luís. Organizou: *Luís Martins, um cronista de arte em São Paulo*, José Geraldo Vieira – crítica de arte na revista Habitat, *Autobiografia de Raphael Galvez*, e *Heleny Guariba – destinos sequestrados*. 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.



EXPOSIÇÃO

UM BANDO DE DODÔS VOA ENTRE 29 ARTISTAS

SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: O texto apresenta imagens e informações sobre a exposição “Um bando de dodôs”, realizada em Florianópolis, na Galeria Berlin, de 10 de setembro a 11 de outubro de 2025. Foi a primeira mostra coletiva do mundo sobre o pássaro, natural das Ilhas Maurício e extinto por volta de 1680 pela colonização europeia do continente africano. Idealizada pelo curador e marchand Renato Andreuchetti, a exibição apresentou obras de 29 artistas plásticos de diferentes regiões do Brasil, em uma celebração pelo respeito à vida e ao meio ambiente.

PALAVRAS-CHAVE: “Um bando de dodôs”; exposição pioneira; Projeto Dodô; curadoria de Renato Andreuchetti.

ABSTRACT: The text presents images and information about the exhibition “A flock of dodos”, held in Florianópolis, at the Berlin Gallery, from September 10th to October 11th, 2025. It was the world’s first group exhibition about the bird, native to Mauritius and extinct around 1680 due to European colonization of the African continent. Conceived by curator and art dealer Renato Andreuchetti, the exhibition presented works by 29 visual artists from different regions of Brazil, in a celebration of respect for life and the environment.

KEYWORDS: “A flock of dodos”; pioneering exhibition; Dodo Project; curated by Renato Andreuchetti.



Fig. 1: A coletiva “Um bando de dodôs”, com curadoria do gaúcho Renato Andreuchetti, é a primeira mostra da história a reunir um grupo de artistas convidados a retratar o famoso pássaro extinto, fruto do Projeto Dodô (@projetododo), idealizado pelo curador e marchand. Foto: Luma Reimann.

A exposição “Um bando de dodôs”, realizada em Florianópolis, na Galeria Berlin, de 10 de setembro a 11 de outubro de 2025, foi a primeira mostra coletiva (Fig. 1) do mundo sobre o pássaro, natural das Ilhas Maurício e extinto por volta de 1680 pela colonização europeia do continente africano. Idealizada pelo curador e marchand Renato Andreuchetti,

a exibição apresentou obras de 29 artistas plásticos de diferentes regiões do Brasil, com interpretações diversas e entusiasmadas sobre esse pássaro que, mesmo extinto, continua inspirando gerações. A exposição falou também sobre o pássaro como símbolo da relação predatória do ser humano com a natureza. Alegre, expansiva, variada e bem-concebida,

nos mostrou um pouco desse pássaro extinto e que os artistas não cessam de celebrar. A ideia do curador gaúcho com as exposições “Um bando de dodôs” foi colocar o Brasil na história universal do pássaro dodô, a primeira espécie extinta da era moderna. Com a exposição, artistas devolveram a vida ao dodô para relembrar que nossa presença tem um preço para os demais habitantes do planeta Terra. Para o curador, em suas palavras: “A exposição ‘Um bando de dodôs’ tem espírito jovem!”.

UM POUCO DE HISTÓRIA

Uma ave que não voava, mas que, também por isso, se mostra diferente e chama a atenção. Em uma breve pesquisa realizada e publicada por JEH-Newsletter sobre arte independente e cultura local¹, obtivemos algumas informações históricas, que enriquecem o valor da exposição.

Raphus cucullatus é o nome científico da espécie que por muito tempo foi tida como um mito ou mesmo invenção dos marinheiros que visitavam as ilhas durante o século XVI, período das Grandes Navegações. A ave não

voadora era dócil e não tinha medo dos humanos, pois desconhecia predadores naturais. Entretanto, tudo que é exótico torna-se objeto de estudo e naturalistas da época passaram a escrever sobre o animal por meio dos relatos dos marinheiros e dos pedaços da ave que eram levados ao velho continente.

O dodô era uma ave emblemática que vivia nas Ilhas Maurício, no Oceano Índico. Parente gigante dos pombos, a espécie tinha o tamanho de um peru, mas não voava. Na ilha na qual era endêmica não havia predadores naturais, o que fez com que o dodô não precisasse aprimorar o voo na sua evolução para escapar de ataques.

Mas com as grandes navegações europeias baseadas em invasões e conquistas de territórios, as Ilhas Maurício ficaram sob domínio holandês no século XVI. A chegada deles e a introdução de animais domésticos, como cães e gatos, fizeram com que a existência dos dodôs começasse a correr riscos.

Os relatos históricos contam que essas aves dóceis viraram alimento para os conquistadores europeus. Os ninhos e ovos da ave também ficaram vulneráveis à chegada dos intrusos. O resultado é que, no fim dos anos de 1600, a ave foi considerada extinta. A memória dos dodôs ficou restrita a esqueletos da espécie guardados em museus da Europa, dos Estados Unidos e das próprias Ilhas Maurício.

Consequentemente, a novidade também atraiu artistas como o holandês Roelant Savery e o indiano Ustad Mansur.



Fig. 2: Pintura retratando dodô descrito para Ustad Mansur, no período de 1628-1633. Fonte: Wikipedia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ustad_Mansur Acesso em 05 nov. 2025.

USTAD MANSUR (1590-1624)

A pintura de Mansur feita em 1610 retrata um dodô (Fig. 2) e constitui uma das poucas imagens coloridas de um dodô feitas baseadas em um exemplar vivo da ave.

Ustad Mansur foi um pintor da corte no Império Mongol. Ele ganhou fama por descrever plantas e animais.· Mansur foi o primeiro artista a retratar o dodô em cores, por isso o registro.

ROELANT SAVERY (1576-1639)

No ano de 2024 (fevereiro), o artista holandês Roelant Savery, famoso por seu retrato do dodô, teve sua produção à mostra na exposição do museu Mauritshuis, em Haia, na Holanda. Intitulada “O Mundo Maravilhoso de Roelant Savery”, explorou a obra do artista, abrangendo naturezas-mortas florais e paisagens.

Roelant Savery foi um prolífico artista holandês da *Era de Ouro*, mais conhecido por sua pintura do dodô (Fig. 3). A mostra celebrou a representação icônica do pintor da espécie agora extinta, mas também seu trabalho como o primeiro artista



Fig. 3: Atribuído a Roelant Savery, *The Dodo and Other Birds* (c. 1630). Fonte: Natural History Museum, London. Disponível em <https://news.artnet.com/art-world/roelant-savery-dodo-mauritshuis-2433656>. Acesso em 05 nov. 2025.

holandês a pintar naturezas-mortas florais e cenas de rua.

Como pintor da corte, as obras de Savery inspiraram gerações de artistas. Especula-se que Roelant

Savery tenha se baseado num exemplar de dodô empalhado e excessivamente preenchido para criar as pinturas que estão no Museu de História Natural de Londres, no Museu de História Natural

da Universidade de Oxford e no Mauritshuis Museu, em Haia, na Holanda. A exposição também contou com uma homenagem ao pintor flamengo, o artista mais influente na representação do dodô durante o chamado Século de Ouro dos Países Baixos.

Essa busca desenfreada pelo pássaro o levou à extinção em 1680, transformando-o num ser místico, assim como a fênix e o unicórnio. Contudo, no século XIX, mais especificamente em 1848, os naturalistas ingleses Hugh Strickland e Alexander Melville lançam o livro *The Dodo and its Kindred*, após realizarem uma pesquisa com ossos de dodô encontrados em museus na Inglaterra e até mesmo vindos das Ilhas Maurício, tirando a ave da ficção para torná-la representante das espécies extintas pela ação humana.

O CURADOR E O DODÔ

O trágico fim do dodô e as poucas informações disponíveis fascinaram o curador e marchand gaúcho que conheceu a espécie em 2006, após ler o livro *Breve história de quase tudo*, escrito por Bill Bryson. Logo depois, o Projeto Dodô é criado não só como uma divulgação do pássaro, mas como um movimento artístico que desafia artistas plásticos a reinventarem a ave, com o propósito de conscientizar a população sobre as consequências da exploração humana.

Essa história trágica da extinção dos dodôs ganhou uma ressignificação na vida de Renato Andreuchetti, impulsionada por uma emoção profunda que ele não sabe



Fig. 4: Igor Villa, *Dodô no Espelho* (2025), 80x80 cm, técnica mista de acrílica, spray, giz, carvão e caneta. Foto cedida pelo Projeto Dodô.

explicar. Depois, com a leitura de *O canto do dodô*, de David Quammen, Renato Andreuchetti decidiu criar o Projeto Dodô.

“Para mim é algo quase inexplicável. Só sei que desde aquele instante de inspiração eu estudo, pesquiso e trabalho com o propósito de transformar a imagem do dodô em conceito de sustentabilidade no cenário nacional. O projeto nasceu em forma de exposições de arte, em que desafio artistas a criarem suas versões contemporâneas do dodô, ao mesmo tempo em que revelo a genialidade e o talento desses pintores e escultores nesse exercício pictórico”, detalha Andreuchetti em entrevista na matéria *“Dodôs’: primeira exposição coletiva sobre história da espécie chega a Florianópolis (SC)”*².

O projeto quer conscientizar as pessoas sobre a conservação de espécies ameaçadas de extinção e também chamar a atenção para o cuidado de espécies que estão perto de nós.

O resultado dessa união foram as exposições individuais, sendo a



Fig. 5: Luiz de Souza, *Árvore Dodô* (2023), óleo sobre tela, 80x80 cm. Foto cedida pelo Projeto Dodô.

Fig. 6: Rodrigo Rizzo, *Sobrevivente Improvável* (2025), acrílico sobre tela. Foto cedida pelo Projeto Dodô.





Fig. 7: Marcela Schmid, A Guardiã das Ilhas: a Dodô de Marcela (2025), 92x92 cm, acrílico sobre tela. Foto cedida pelo Projeto Dodô.

primeira realizada em março de 2023, na Tradesign (Porto Alegre), com Igor Villa (Fig. 4), artista visual que retrata animais coloridos utilizando materiais como tinta, giz, carvão e canetas. Já a segunda foi na Essenza Casa e Jardim (Porto Alegre), com Luiz de Souza (Fig. 5), conhecido por seu realismo fantástico inspirado nas personagens da *Commedia Dell’Arte* e exposição individual no centro Heydar Aliyev (Azerbaijão).

Em 2025, a exposição “Um bando de dodôs” se transforma em coletiva na Galeria Berlin. Renato priorizou artistas experientes na arte figurativa, especialmente aqueles que já haviam retratado pássaros antes, para garantir a ousadia e personalidade do dodô sem perder a figura base de vista. Além disso, a exposição já foi reconhecida por artistas das Ilhas Maurício como uma bela homenagem ao animal nativo. A seguir, uma sequência de imagens de obras da exposição, que atraiu um expressivo público.

Para 2026, as tratativas para uma grande coletiva em São Paulo já se iniciaram, com a adesão de um grande número

de artistas. Para além da reunião de jovens artistas em convivência com artistas mais consagrados, resultando em uma exposição diferenciada por tratar de um único e reconhecível tema – o pássaro dodô –, é de se elogiar a atenção para o tema da preservação da vida e do meio ambiente, que atraiu a atenção de jovens em diversas linguagens.

A obra de Marcela Schmidt (Fig. 7) apresenta uma narrativa. A versão da artista apresenta a estética realista e sóbria para a ave extinta, retratada em seu habitat natural, nas Ilhas Maurício. Durante o processo de criação, o pássaro ganhou uma feição feminina e protetora, por isso a obra se revela como a primeira representação de uma fêmea da espécie, que zela pelo território sem perder a graciosidade, presente tanto no olhar acolhedor como nas penas alinhadas.

Imagens a seguir:

Fig. 8: Alejandro Saavedra, Brooklin, 1952. Óleo sobre tela, 80x80 cm.

Fig. 9: Kuêio. Isso não é um Dodô. 80x90 cm. Spray e acrílica sobre tela.

Fig. 10: Fabio Pantoni, Os Últimos Protetores de Dodô. 80x90 cm. Óleo sobre tela.

Fig. 11: Kelly Kreis, Bando de Dodôs 01. 50x65 cm. Nanquim e lápis de cor sobre papel.

Fig. 12: Eduardo Melo, Os Trigêmeos da Ilha da Magia 1. s/d. Stencil de 12 camadas sobre compensado naval.

Fig. 13: Meio Killo, Fim de Caça. 80x80 cm, acrílica e spray sobre painel.

Fig. 14: Jorge Tabajara, Dodô Louco. 80x80 cm, acrílica e carvão sobre tela.

Fig. 15: Milenna Saraiva, Dodô Todo. 80x80 cm, acrílica e lápis grafite sobre linho.

Fotos cedidas pelo Projeto Dodô.



Fig. 8: Alejandro Saavedra, Brooklyn, 1952. Óleo sobre tela, 80x80 cm. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



Fig. 9: Kuêio. Isso não é um Dodô. 80x90 cm. Spray e acrílica sobre tela. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



Fig. 10: Fabio Pantoni, Os Últimos Protetores de Dodô. 80x90 cm. Óleo sobre tela. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



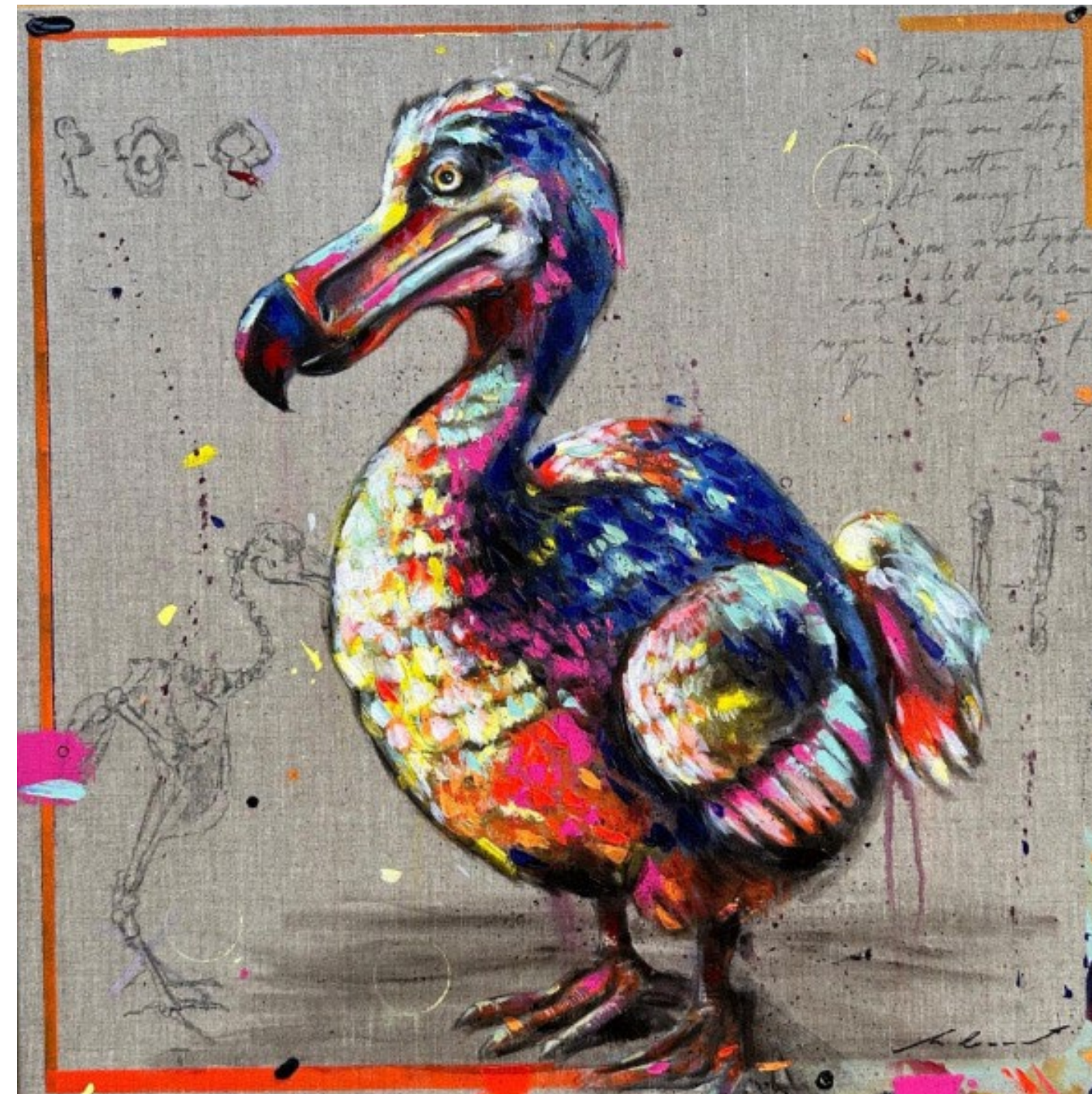
Fig. 11: Kelly Kreis, Bando de Dodôs 01. 50x65 cm. Nanquim e lápis de cor sobre papel. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



Fig. 12: Eduardo Melo, Os Trigêmeos da Ilha da Magia 1. s/d. Stencil de 12 camadas sobre compensado naval. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



Fig. 13: Meio Killo, Fim de Caça. 80x80 cm, acrílica e spray sobre painel. Foto cedida pelo Projeto Dodô.



Por fim, cenas da exposição e expositores, em clima contagiante.

Fig. 16: Jorge Tabajara.

Fig. 17: Renato Andreuchetti, Michel Torres Costa e Marina Tavares.

Fig. 18: O curador Renato Andreuchetti e artistas da exposição. Da esq. para a dir.: artista Rodrigo Rizo, curador André Renato Andreuchetti e os artistas Rhuan Santo e Dequete. Fotografias: Luma Reimann.



NOTAS

1 Matéria denominada Não há extinção na arte – Exposição coletiva “Um bando de dodôs”, Edição nº 7, de 25 de setembro de 2025, disponível em <https://jornadapelaexpressohumana.substack.com/p/nao-ha-extincao-na-arte-exposicao>.

2 Giuliano Tamura, Terra da Gente, em 11 de setembro de 2025, disponível em <https://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/terra-da-gente/noticia/2025/09/11/dodos-primeira-exposicao-coletiva-sobre-historia-da-especie-chega-a-florianopolis-sc.ghml>. Acesso em 05 nov. 2025.

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 em 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.

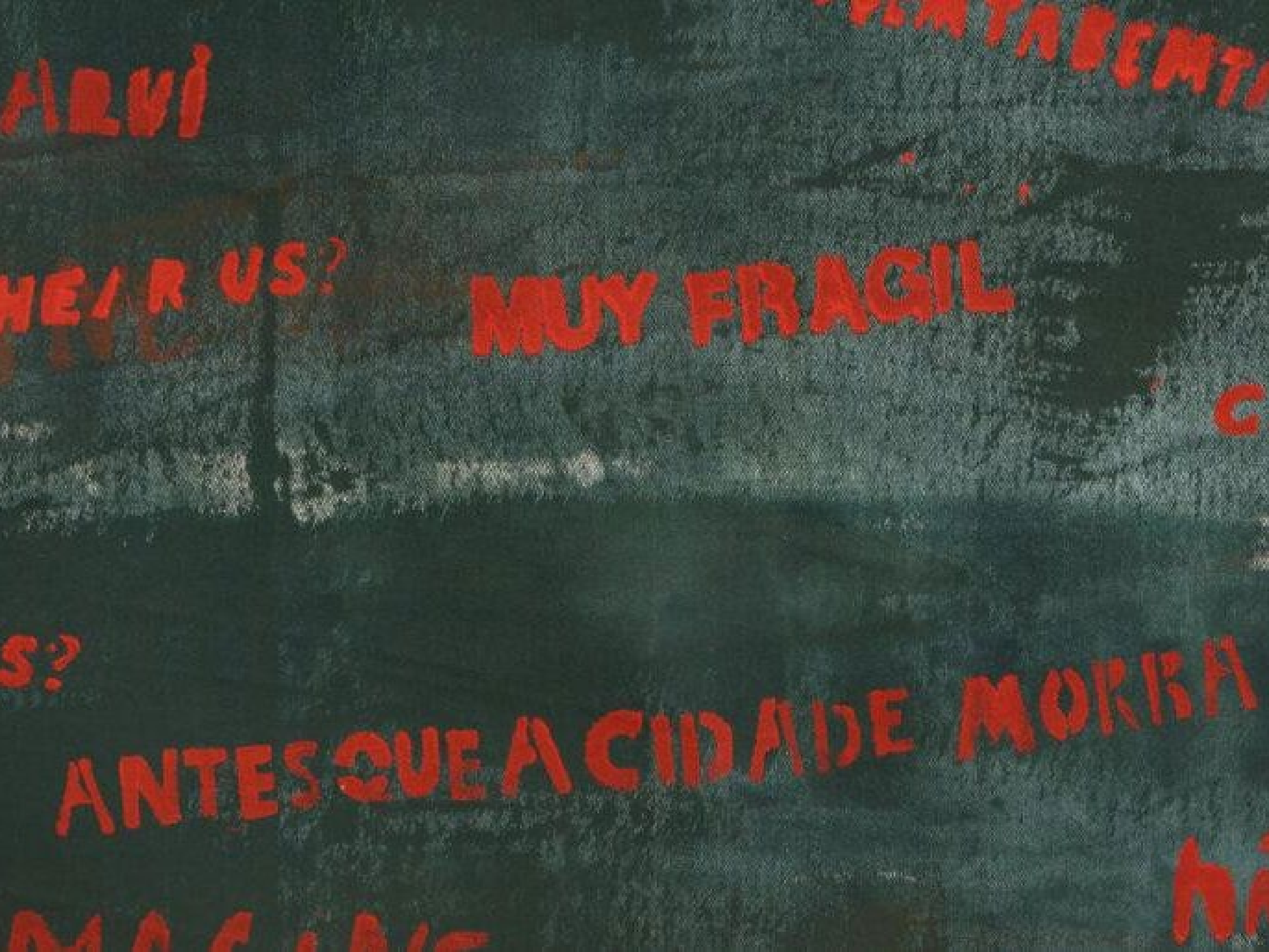


Fig. 1: Duda Gonçalves (Pelotas, RS, Brasil, 1968). Cartogravistas de águas-palavras, 2024 (detalhe). Acrílica sobre tela. 1.89 x 1.66. Foto: Daniel Moura.

EXPOSIÇÃO

ONDE SOPRA O VENTO MINUANO

NEIVA BOHNS
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

RESUMO: Este texto trata da exposição “Pensamento Visual Contemporâneo/ 2025”, apresentada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, de 18 de junho a 30 de julho. Com curadoria de Neiva Bohns, participaram do projeto seis artistas visuais: Alice Monsell, Duda Gonçalves, Helene Sacco, Kelly Wendt, Lauer e Martha Gofre.

Palavras-chave: Arte contemporânea; artes visuais; Pensamento Visual Contemporâneo/ 2025; Pelotas; Rio Grande do Sul; Brasil.

ABSTRACT: This text discusses the exhibition “Contemporary Visual Thinking/ 2025”, presented at the Gallery of the Arts Center of the Federal University of Pelotas, RS, from June 18 to July 30. Curated by Neiva Bohns, six visual artists participated in the project: Alice Monsell, Duda Gonçalves, Helene Sacco, Kelly Wendt, Lauer, and Martha Gofre.

KEYWORDS: Contemporary art; visual arts; Contemporary Visual Thinking/2025; Pelotas; Rio Grande do Sul; Brazil.

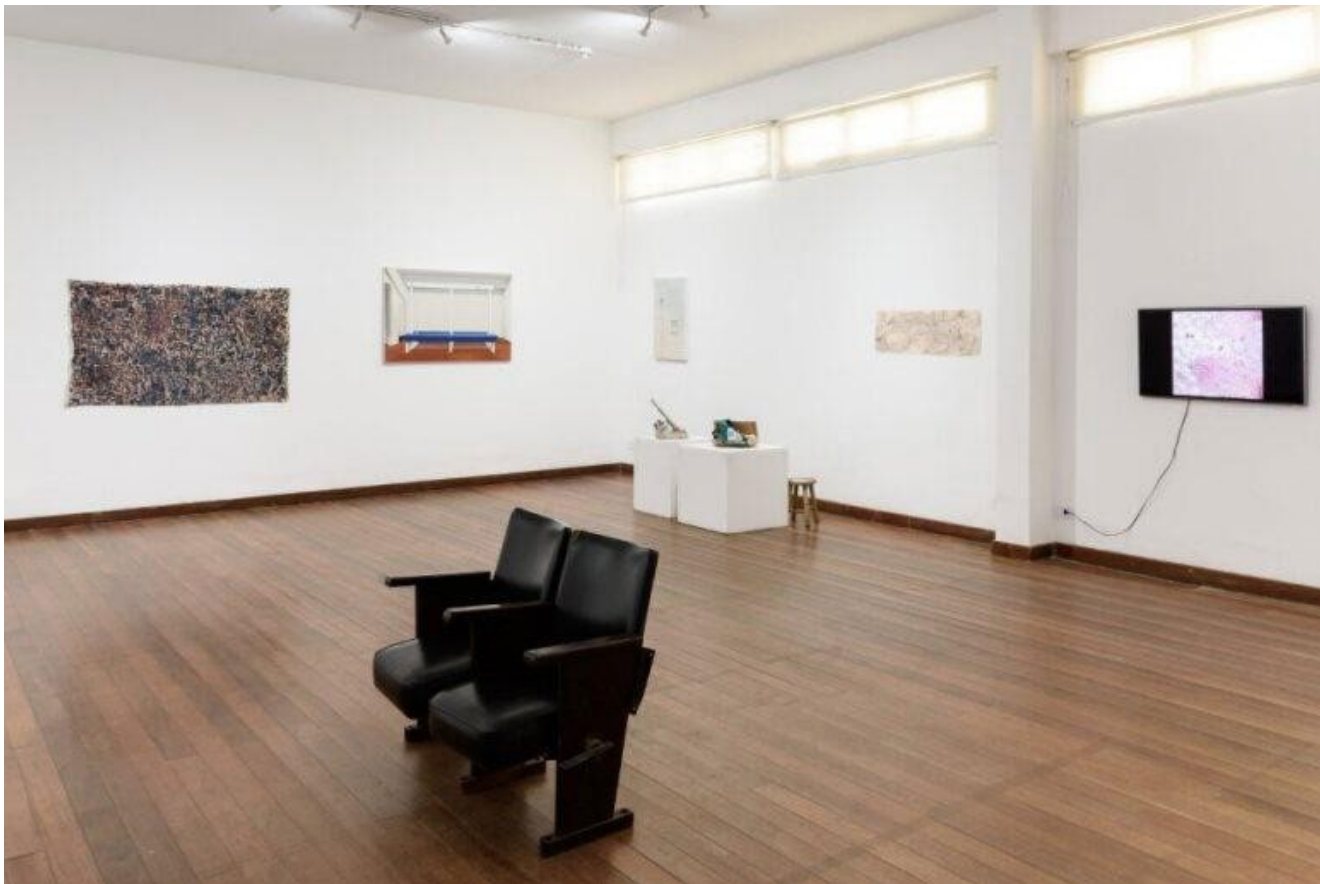


Fig. 2: Exposição “Pensamento Visual Contemporâneo/2025”, realizada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS. Foto: Daniel Moura.

A exposição, que teve lugar na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, entre junho e julho do corrente ano, apresentou obras de seis artistas que, há décadas, trabalham no campo das artes visuais. Participaram do projeto Alice Monsell, Duda Gonçalves, Helene Sacco, Kelly Wendt, Lauer e Martha Gofre.

Sem qualquer sugestão temática estabelecida *a priori*, o partido curatorial adotado foi o de abrir espaço para pesquisas recentes. Nas conversas individuais, a escuta atenta foi a principal ferramenta de trabalho. Interessava-me, como curadora, investigar os caminhos percorridos por agentes culturais

muito ativos, cujas obras resultam de décadas de estudo orientado, com profundas imersões nos problemas específicos das artes visuais. Esse pequeno panorama revelou forte consciência crítica e contínua busca pelo autoconhecimento, através de um comportamento reflexivo sobre as questões mais prementes do mundo atual.

Como pudemos ver numa pintura de Duda Gonçalves, realizada no auge das inundações de maio de 2024, as graves alterações climáticas produzem catástrofes. O caos produzido pelo consumismo exacerbado, que gera acúmulo de resíduos industriais descartados de maneira irresponsável, serviu de motivação para o trabalho de Alice Monsell. A mostra também colocou em discussão a fragilidade da vida humana, nas obras de Helene Sacco, que homenageavam a mãe, num doloroso período em que a memória da progenitora se esvaía. No turbilhão da vida acadêmica, com sua burocracia impessoal, essa experiência profundamente humana sensibilizou uma grande quantidade de pessoas que visitavam a mostra.

Investigações de linguagens, como a gravura, no modo expandido, também estiveram presentes na exposição, como a obra de Kelly Wendt, que faz uso de tecnologias recentemente disponíveis. A obra, contudo, trazia à tona discussões ligadas às práticas cartográficas: o mapa antigo que serviu como base do trabalho continua sendo um documento histórico, que testemunha as estratégias de dominação dos territórios.

As pinturas feitas por Lauer também tocam em pontos nevrálgicos da sociedade contemporânea, tão afeita às confissões públicas sobre assuntos de foro íntimo. Nos dois espaços representados pictoricamente, nenhuma evidência visível sobre encontros amorosos, proibidos ou não, fica explicitada, embora sejam sugeridas. Cabe puramente à imaginação dos fruidores produzir interpretações. Já o vídeo de Martha Gofre trabalha no nível da comunicação direta das imagens, dificilmente traduzidas em palavras, numa ligação simbólica com o que poderíamos chamar de “inconsciente coletivo”. Tantos elementos esféricos movimentando-se

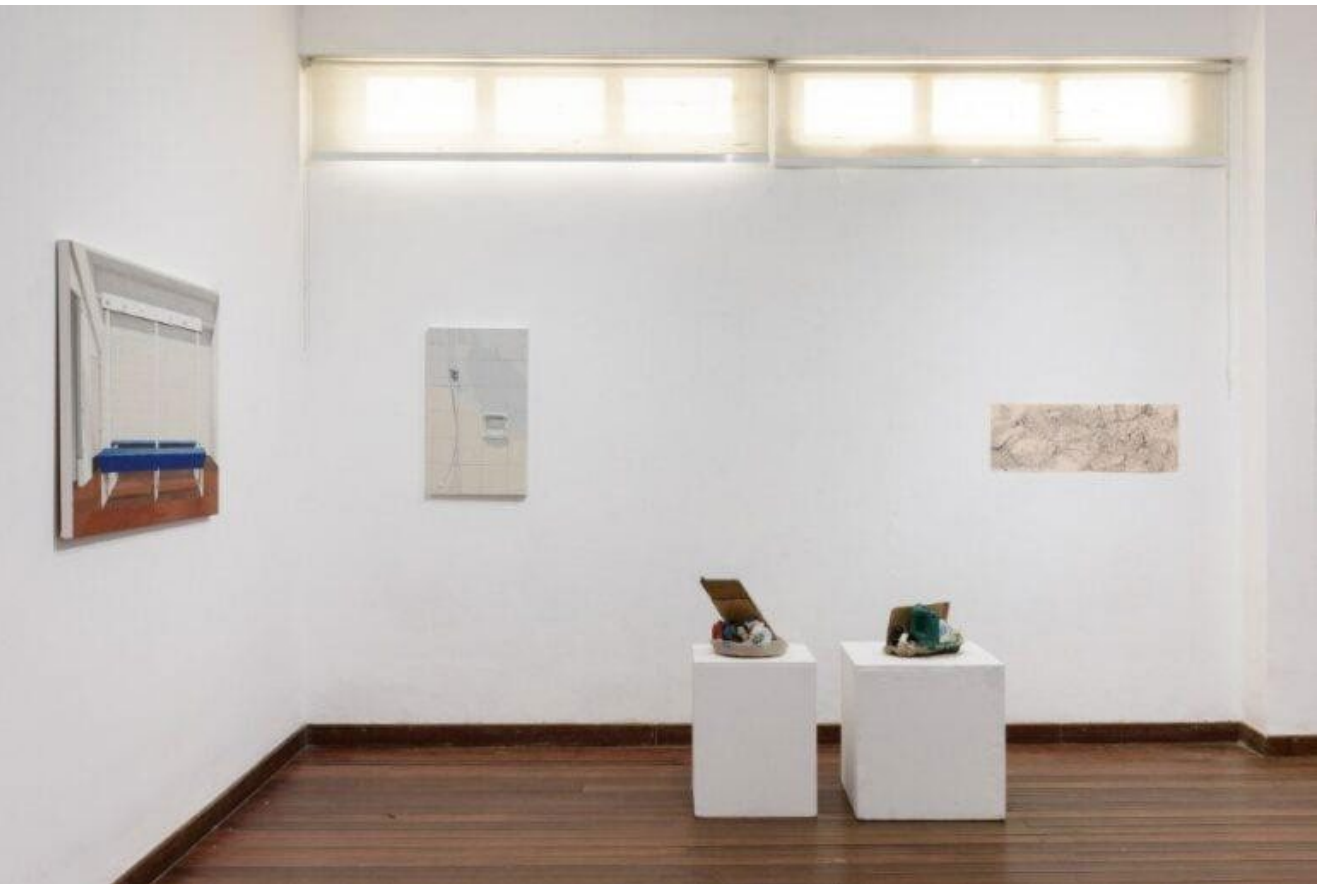


Fig. 3: Exposição “Pensamento Visual Contemporâneo/ 2025”, realizada na Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS. Foto: Daniel Moura.

diante dos nossos olhos fazem pensar sobre os nexos entre vida e morte. Acionando a consciência meditativa, que mobiliza mente e corpo, a frotagem de Duda Gonçalves, produzida na distante Patagônia, instalava-se no espaço expositivo como um portal para outras dimensões. Como sabemos há muito tempo, nem tudo que pertence

ao domínio das artes é estritamente visível.

DUDA GONÇALVES

Naquele difícil período, em maio de 2024, em que águas incontinentes reivindicaram os territórios no Sul do Brasil, Duda Gonçalves observou os volumes contaminados que avançavam,



Fig. 4: Duda Gonçalves (Pelotas, RS, Brasil, 1968). Cartogravistas de águas-palavras, 2024. Acrílica sobre tela. 1.89 x 1.66. Foto: Daniel Moura.

ameaçadoramente, às margens do Canal São Gonçalo, que margeia Pelotas. A artista, ao retornar para seu ateliê, produziu a síntese “águas-palavras”, com tinta, rolo e estêncil. Sobre uma textura que sugere o movimento das águas contaminadas, flutuam, em vermelho, frases e palavras.



Fig. 5: Duda Gonçalves (Pelotas, RS, Brasil, 1968). Cartogravistas de pedras: Comodoro. Rivadavia, km 4, Patagônia, 2024. Frotagem; tinta acrílica. 98 x 166 cm. Foto: Daniel Moura.

A pintura, que exala consciência sobre os efeitos da crise climática planetária, produzia perturbadores efeitos óticos e cinéticos, fazendo as palavras-alertas dançarem no espaço. Com uma abordagem mais tranquilizadora – e transcendental –, a obra *Cartogravistas de pedras: Comodoro*.

Rivadavia, km 4, Patagônia, da mesma artista, trazia uma frotagem com marcas de pedras milenares de uma praia do sul da Argentina. A imagem, de forte apelo visual, metamorfoseava-se em constelação, em viagem interestelar, em pele de algum animal imaginário, convidando à fruição meditativa.



Fig. 6: Alice Monsell (Orange, Nova Jérsei, EUA, 1958). Escultura híbrida: Sacola chips-corporificada, 2024. Moldagem de detritos praianos e parafina com papelão, colagem, fotomontagem e areia. 23 x 35 x 22. Escultura híbrida: Sacola corporificada 100% reciclável, 2024. Moldagem de detritos praianos e parafina com vidro, papelão, colagem, fotomontagem e areia. 30 x 33 x 34 cm. Foto: Daniel Moura.

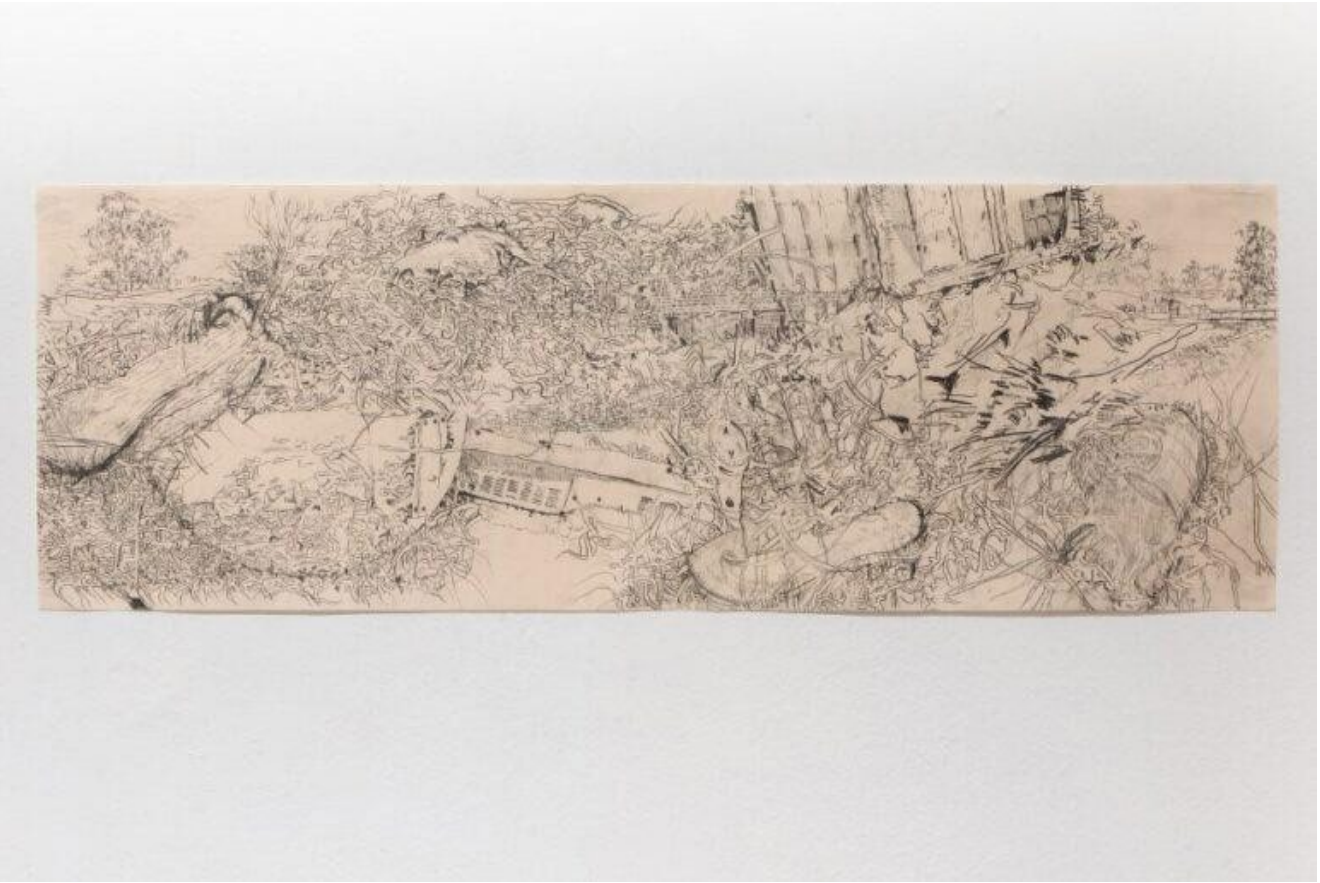


Fig. 7: Alice Monsell (Orange, Nova Jérsei, EUA, 1958). Pantanorama, 2025. Desenho. Grafite sobre papel vergé. 33 x 96 cm. Foto: Daniel Moura.

ALICE MONSELL

Alice Monsell promove caminhadas coletivas, fazendo registros fotográficos das paisagens naturais, de coisas perdidas, e recolhendo materiais descartados. No desenho sobre papel vergé, feito a partir de

fotografias captadas durante os seus deslocamentos, Alice Monsell realiza uma rica combinação de elementos: ali estão árvores, objetos perdidos, animais mortos, materiais descartados. O resultado é uma paisagem inventada, que se origina da associação arbitrária entre fragmentos da realidade.



Fig. 8: Alice Monsell (Orange, Nova Jérsei, EUA, 1958). Escultura híbrida: Sacola corporificada 100% reciclável, 2024. Moldagem de detritos praianos e parafina com vidro, papelão, colagem, fotomontagem e areia. 30 x 33 x 34 cm. Foto: Daniel Moura.

Num processo de dessacralização das matérias inertes, ao moldar suas “esculturas híbridas” com refugos dispersos pelas praias e bosques – incluindo a parafina de velas derretidas, que já perderam a força simbólica dos rituais religiosos – **Alice Monsell** faz de seu trabalho uma silenciosa defesa de todas as formas de vida. Na operação de deslocamento e recombinação, as coisas comuns, encontradas ao acaso, deixam de ser desprezíveis. Contudo, o resultado é a antevisão apocalíptica de um planeta soterrado pelos resíduos da sociedade de consumo, mesmo quando imantada pelos interesses espirituais.



Fig. 9: Kelly Wendt (Maringá, PR, Brasil, 1980). 1777. Acrílico gravado e Led azul. 40 x 40 cm. Foto: Daniel Moura.

KELLY WENDT

Nesta mostra, **Kelly Wendt** apresentou uma imagem gravada a laser sobre acrílico translúcido, iluminada por eletroluminescência azul, através de um dispositivo de LED (diodo emissor de luz). A obra, intitulada *1777*, reproduz um mapa da mesma região onde se desenvolveu a cidade de Pelotas. No século XVIII, quando foi executada a primeira versão do mapa, estavam assinalados os valiosos mananciais de água. Já foi pântano fértil,

que nutriu centenas de milhares de existências, a galeria de arte onde a obra polissêmica se instala. De tantas reflexões que *1777* pode suscitar nos observadores, incluindo o apagamento das marcas dos povos nativos, deixo aqui uma inquietação: que incontrolláveis caminhos seguiram as águas, outrora sinônimo de vida, a ponto de, nos tempos que correm, tornarem-se ameaçadoramente mortais para um ecossistema em desequilíbrio?

LAUER

As pinturas de **Lauer**, obsessivamente minuciosas, apresentam cenas capturadas da realidade, através do recurso da fotografia, e transpostas para a linguagem do naturalismo pictórico. As imagens pintadas/fabricadas sugerem inúmeras situações ocorridas – ou que estão por ocorrer. Como as reticências que esperam pelas palavras não expressas, nada sabemos sobre os encontros fortuitos que ali tiveram existência, sobre os prazeres vividos, sobre os conteúdos inconfessáveis, e sobre os desejos reprimidos.



Fig. 10 e 11: Lauer (Santa Vitória do Palmar, RS, Brasil, 1969). Vestiários-bancos, 2025. Pintura a óleo sobre tela. 80 x 130 cm. Fotos: Daniel Moura.

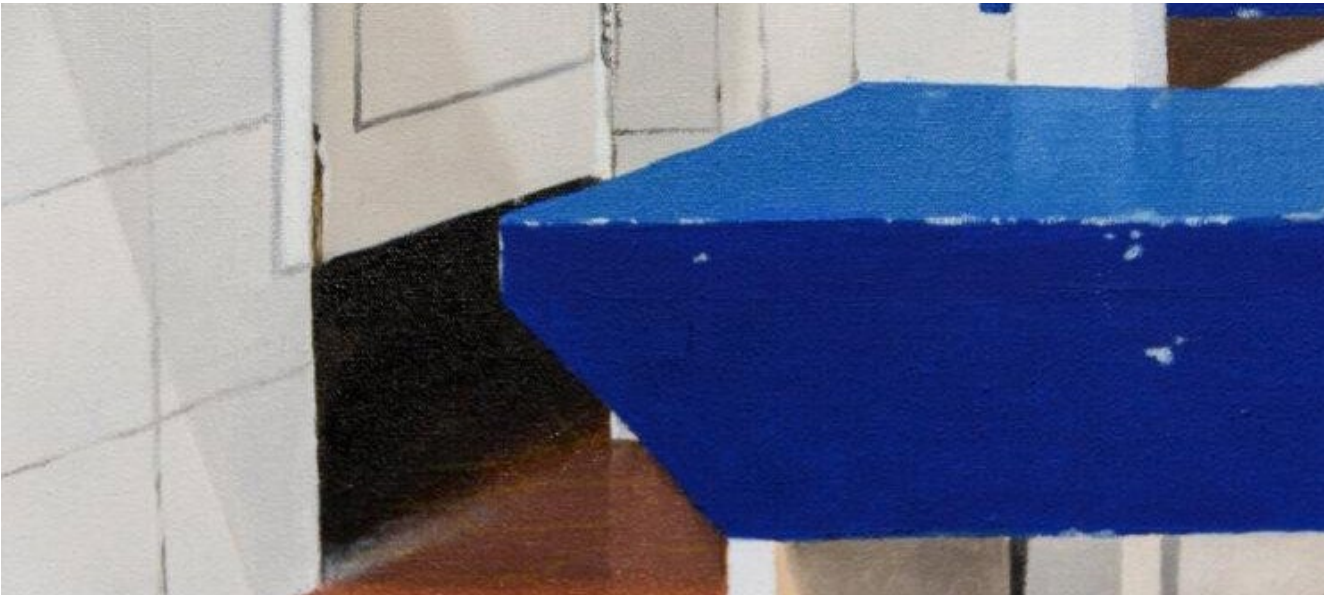




Fig. 12: Martha Gofre (Pelotas, RS, Brasil, 1973). *Via Láctea*, 2025. Vídeo; áudio. 4min6s. Foto: Daniel Moura.

MARTHA GOFRE

No vídeo de **Martha Gofre**, intitulado *Via Láctea*, pérolas de diferentes tonalidades movimentam-se dentro d’água, num recipiente de metal, produzindo uma sonoridade áspera. Uma renda de bolhas, flagrada pela câmera indiscreta, surge do movimento de duas

mãos humanas. As esferas peroladas, com suas superfícies refletoras, que absorvem o entorno, serão lavadas *ad eternum*, numa ação contínua, que não tem começo nem fim. As bolhas efêmeras ecoam o formato das pérolas, das ovas, dos óvulos, dos astros.

HELENE SACCO

Contrapondo-se ao impulso de tudo compreender, a obra *Enciclopédia para minha mãe*, de **Helene Sacco**, é feita de lapsos e incertezas. Uma pequena estante guarda caixas vazias de remédios, mostradas pelo avesso, com frases datilografadas. As mensagens, ouvidas durante vários e difíceis meses, de um ente querido esforçando-se para reconhecer sua própria história, revelam tanto a fragilidade dos mecanismos cerebrais humanos, tão fortemente vinculados à linguagem, quanto a força instintiva da vida, que persiste até o seu limite. Estamos aqui de passagem.

Pelas paredes da sala, uma segunda obra espalha-se com a organicidade de uma planta. Os poemas plástico-visuais que homenageiam a mãe, afetada pelo mal de Alzheimer, são feitos de papéis, desenhos, palavras, letras e saudades. Das palavras às sílabas, das sílabas às letras, das letras aos fonemas, tudo tende a retornar ao instante primordial, do vazio inalcançável.



A mostra “Pensamento Visual Contemporâneo/2025”, produzida no extremo sul do Brasil – onde sopra o vento Minuano –, inaugurou um projeto que deve ter continuidade nos próximos anos, seguindo o formato de mapeamento das pesquisas em curso. São os artistas que escolhem seus referenciais teóricos, seus processos criativos, e a curadoria se coloca como uma instância mediadora entre artistas, obras e público.

Como se pode perceber, é intensa a atividade numa região que, durante séculos, foi considerada periférica

em relação aos grandes centros de produção artística e cultural do Brasil. Por outro lado, o fato de ainda serem pouco conhecidos esses artistas tão experientes, em nível nacional, faz-nos refletir sobre o enclausuramento dos muros acadêmicos, com suas planilhas de pontuação da produtividade com critérios exclusivamente quantitativos, e a necessidade urgente de ampliação das trocas mais enriquecedoras com as diversas instâncias mobilizadas pelo sistema das artes, a começar pela crítica de arte.

Fig. 13 e 14: Helene Sacco (Canguçu, RS, Brasil, 1975). *Enciclopédia para minha mãe*: uma obra com 100 volumes incompletos, 2025. Objeto de madeira; caixas de remédios; textos datilografados (detalhe). 163,5 x 49 x 33 cm. Fotos: Daniel Moura.

NEIVA BOHNS

Mestre e Doutora em História, Teoria e Crítica das Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Docente e pesquisadora do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil, onde exerce o cargo de Professora Associada IV. Ministra disciplinas de arte contemporânea, arte brasileira e arte no Rio Grande do Sul. Membro do quadro docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel. Atua como crítica e curadora de Artes Visuais. Membro do CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).

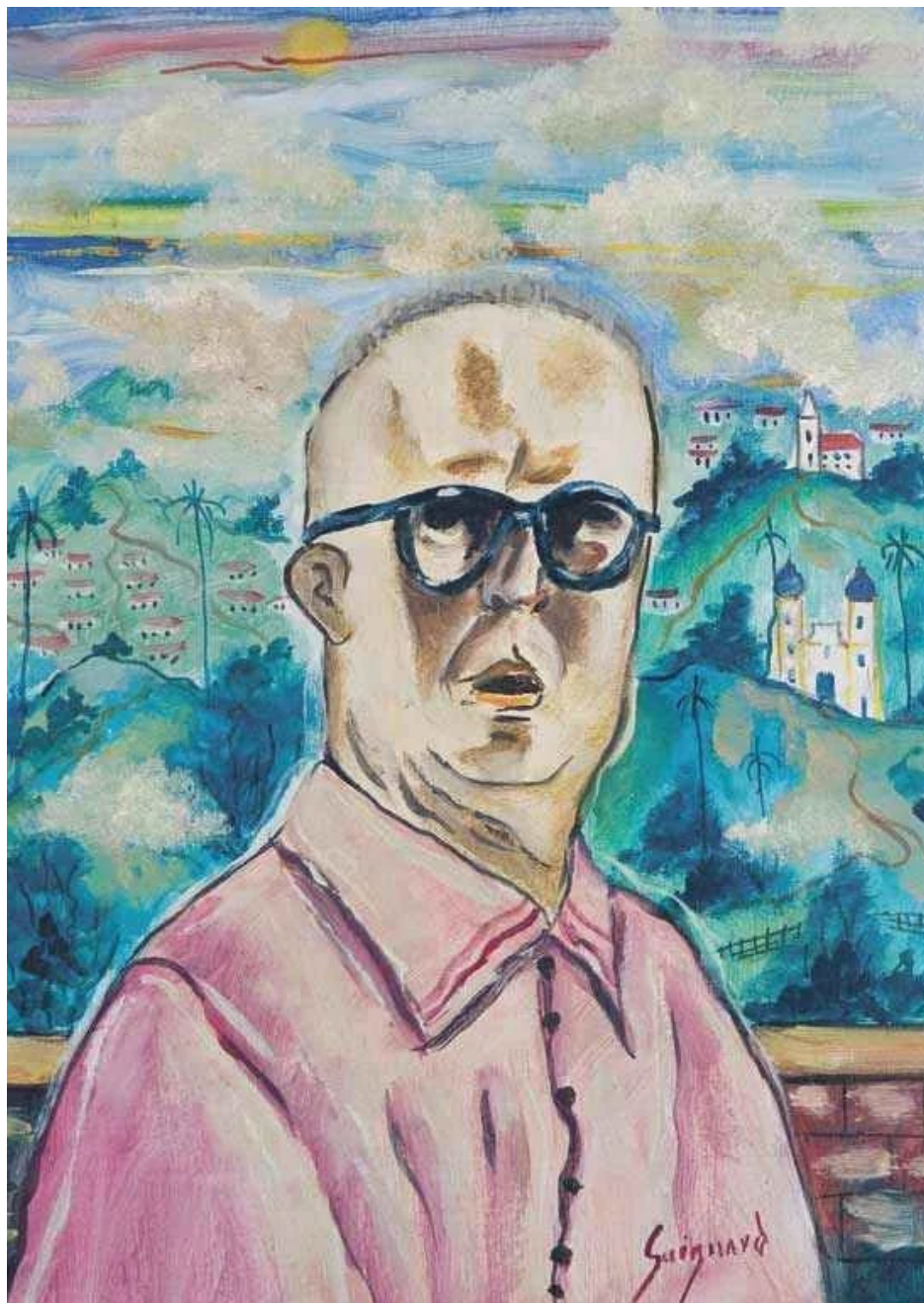


Fig. 1: Alberto da Veiga Guignard: aquarela sobre cartão, 65X55 cm, coleção Carlos Perktold. Imagem: divulgação.

REFLEXÕES

PEQUENA AUTOBIOGRAFIA DE UM COLECIONADOR

CARLOS PERKTOLD
ABCA/MINAS GERAIS



Irmão José e sua família no Tirol austríaco tinham uma fé católica inabalável. Dos seis irmãos, três foram ser religiosos. José veio para o Brasil na expectativa e na esperança de catequizar índios, convertendo-os à sua crença. Cheio de ingenuidade e ilusão antropológica, não conseguiu realizar seu desejo. Primeiro, por falta de índios em Minas Gerais, e segundo, porque a igreja precisava dele para outras atividades. Ele era entalhador e deixou um acervo que, hoje, passa despercebido pelo grande público que não tem registro de quem fez o que há nas capelas do Colégio Arnaldo, Santa Casa de Misericórdia, Convento das Carmelitas, Convento Bom Pastor e tantos outros trabalhos agora espalhados entre poucas famílias que tinham bom gosto e cultura para ter móveis entalhados na Belo Horizonte dos anos 1940 em diante.

Digo tudo isso porque, na pia batismal, irmão José recebeu o nome de Antônio Perktold e era meu pai. Dele herdei o amor ao trabalho, à arte e à honestidade, essa categoria hoje tão desvalorizada neste triste país. Ele chegou ao Brasil em 1925 com vinte e dois anos de idade. Aos trinta e seis anos deixou a Congregação do Verbo Divino e conheceu uma moça alta e bonita com grandes olhos azuis com quem se casou e teve dois filhos. Meu irmão morreu “de teimosia”, como dizia minha mãe. Dela herdei a garra, a afetividade e a determinação de crescer sempre. Da família primitiva e tão pequena, resta apenas este articulista.

Fig. 2: Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Autorretrato, 30x25. Foto Nello Aun

Não sou artista, algo que já esclareci em outro texto, mas um apaixonado pelas artes plásticas, em especial a pintura, que me transformou em colecionador. Sinto que essa paixão esteve recôndita durante boa parte de minha juventude, despertada a partir de uma viagem aos Estados Unidos, onde visitei vários museus em Chicago, Nova York e Miami, aos vinte e cinco anos de idade. Passei 45 dias em Nova York e fazia visitas diárias ao MOMA e ao Metropolitan, este em especial no terceiro andar, onde se encontram os impressionistas. Voltei perdido de paixão pela arte e comecei a colecionar com certa ingenuidade, comprando peças que descartei na mesma medida que desenvolvia meu olhar.

Sem orientação alguma sobre pintura, cores, pintores, composição, número de ouro, ritmo e outros atributos de uma bela peça, demorei algum tempo para aprender a reconhecer uma obra-prima. Quando o click da compreensão veio de dentro pra fora, compreendi o que era um bom quadro, uma bela pintura. Aí me desfiz de tudo que tinha pela segunda vez e recomecei nova pinacoteca pessoal. Lembre-se que em qualquer atividade com orientação de alguém experiente, ganha-se menos tempo.

Se o leitor quer compreender o que é “de dentro pra fora”, comece por frequentar galerias, museus, exposições; leia muito sobre história da arte (E. H. Gombrich é fascinante); se puder, frequente ateliês de artistas. Com essas atividades desenvolve-se o olhar e

Fig. 3: Di Cavalcanti: 80X65. Foto Nello Aun



há um momento em que aquele “click” interno lhe faz compreender a imensa diferença entre o que muitos pintores de fim de semana fazem e o que fizeram os modernistas brasileiros ou os impressionistas franceses.

Frequente leilões de arte e fique atento a preços, porque há pessoas que investem nela como se fosse na bolsa de valores. Lembre-se que ela não tem a liquidez do mercado financeiro, mas a longo prazo pode ser vantajosa, além da alegria, prazer visual e o seu desenvolvimento intelectual e de seus descendentes. Não se assuste se vir alguém a arrematar algo que o leitor, já com o olhar desenvolvido, não compraria. Há ocasiões em que dá vontade de sentar no chão da galeria e chorar por ver um arrematante que está no lugar que um dia foi seu, adquirindo peças que dentro de dez anos ele descartará. Não tente transmitir sua experiência ou convencê-lo de que se ele tivesse arrematado o lote anterior teria mais beleza em casa. Acredite-me: é inútil. Em geral, as pessoas não aceitam conselhos e na nossa cultura não transmitimos experiência. Com

certeza o arrematante ainda não tem aquela compreensão interna que mencionei acima.

Passados alguns anos como colecionador com compras e vendas novas, trocas, muita leitura e interesse intelectual, é hora de começar a escrever o que pensa sobre os artistas cujos trabalhos fizeram o leitor se apaixonar. Não tenha medo de dar sua opinião, porque agora já tem conhecimentos e vivência para defender seu ponto de vista e até explicar pontualmente por que gosta ou não dos trabalhos de fulano de tal, apesar do sucesso comercial dele. Lembre-se: há uma diferença abissal entre ser artista e ser um pintor. Com a vivência que tem agora, saberá diferenciar um do outro.

O tempo, essa categoria implacável, nos ensina que o que é bom, fica, mesmo que demore séculos. Vermeer ficou desconhecido por duzentos anos. O sempre citado Van Gogh penou uma vida, mas tinha consciência de seu valor e dizia que pintava “para pessoas que nem haviam nascido”. A lista de artistas que não foram contemporâneos de si mesmos e por

isso incompreendidos, é longa.

Por último, mas não menos importante, cuidado com o que observa na pintura abstrata. Ela é difícil de ser compreendida. Depois que Kandinsky a criou, transmitiu também a falsa impressão de que ela “é fácil” e que qualquer um faz. Não faz. Aliás, nem copia. Acredite apenas no abstracionista que passou anos pintando paisagens e figurativos e que, nos seus trabalhos iniciais, já apresentava algo para abstrair, simplificar.

Não sou pintor nem artista, mas escrevo sobre eles. Conheço minhas limitações. Se o leitor é como eu, comece já sua pinacoteca pessoal. As oportunidades estão nas dezenas de leilões quase diários pelo Brasil afora, nas galerias e ateliês.

CARLOS PERKTOLD

Graduado em Direito e Psicologia, é especialista em História da Cultura Geral e de Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sendo colecionador de obras de arte há 54 anos. Psicanalista, exerce atividades em Belo Horizonte (MG). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência, Medalha Santos Dumont pelo governo de Minas e com a Medalha João Pinheiro pelo IHGMG. É autor de *Ensaio de Pintura e de Psicanálise* (2002), *Caixa de Ferramentas* (2003), *A Cultura da Confiança ou a História do Crédito no Brasil* (2008).



Fig. 1: Cícero Dias, Jogos, 1928. Aquarela sobre papel. 50 x 55 cm. Acervo Museu de Arte Brasileira - MAB/FAAP.

REFLEXÕES

O (DES)CLASSICISMO DA AQUARELA DE CÍCERO DIAS

SANDRA DAIGE A. CORRÊA HITNER
ABCA/SÃO PAULO

Céu e terra se misturam na nudez do panorama de Cícero Dias. O ar parece muito leve, fluido, e a temperatura ideal para se usufruir do ambiente. Apenas duas casinhas ordinárias vistas ao longe enfeitam a paisagem. Uma delas com grande cerca lateral lembra a locomotiva de um longo comboio deslizando no declive da montanha. As árvores que alcançam seu telhado seriam como rodela de fumaça. A outra, ainda mais afastada, só faz roubar o olhar.

No primeiro plano, uma jovem, meio descaracterizada em seu código iconográfico de musa, por conta da independência do artista aos princípios estilísticos, se torna reconhecível pela postura de seu corpo e um dos seios à mostra. Empina uma pipa e veste-se com túnica curta mal rematada na lateral, o que provoca grande fenda na roupa por todo o comprimento. Chama à memória modelos rústicos ou pré-históricos, sem que isso sensibilize o observador à sensualidade da personagem. É, portanto, bem simplória em seus atributos. Leva enfeite na cabeça e, embora propositalmente agreste, por

conta dos pelos denunciados embaixo do braço, a convenção de seu emblema de musa permanece, justificando a delicadeza de sua imagem pueril: prende na mão um buquezinho. Parece que flutua na paisagem, tão desprevenida da vida está, curtindo seu passatempo.

A uns passos dela, outra jovem dança. Seus movimentos parecem delicados e suaves. A música é provavelmente idealização própria. Tem os olhos fechados, o que denota um tipo de enlevo que transcende tempo e local. Tem por traje um vestido bem modesto e comportado, reto e estampadinho. Segura uma flor na mão, que acompanha o vai e vem de seu braço. A diluição dos requisitos icônicos para com sua imagem acabou por lhe atribuir um caráter muito informal e caipira, atenuando, portanto, seu reconhecimento como musa.

As duas jovens são observadas de longe por uma senhora. Como um ícone dantesco, assiste a tudo de cima de um penhasco. Confortavelmente instalada em seu privilegiado loft montanhoso, as benesses da maturidade

lhe atribuíram requintes no visual e na postura: sentada, bem-vestida e calçada, à sombra de uma árvore, observa o desenrolar da cena idílica entre as duas jovens, como uma zeladora. Puro entretenimento.

SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

Historiadora de arte, perita em análise de autenticidade de obras de arte. Formação profissional e credenciamento no Real Instituto do Patrimônio Artístico (IRPA), Bruxelas; e Albertina Museum, Viena, com doutorado e pós-doutorado. Instituições internacionais dedicadas à análise e preservação do patrimônio artístico e cultural, lá foram concluídos os exames da pintura a óleo de Hieronymus Bosch, do acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo) e, respectivamente, das gravuras de Albrecht Dürer da FBN-RJ (Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

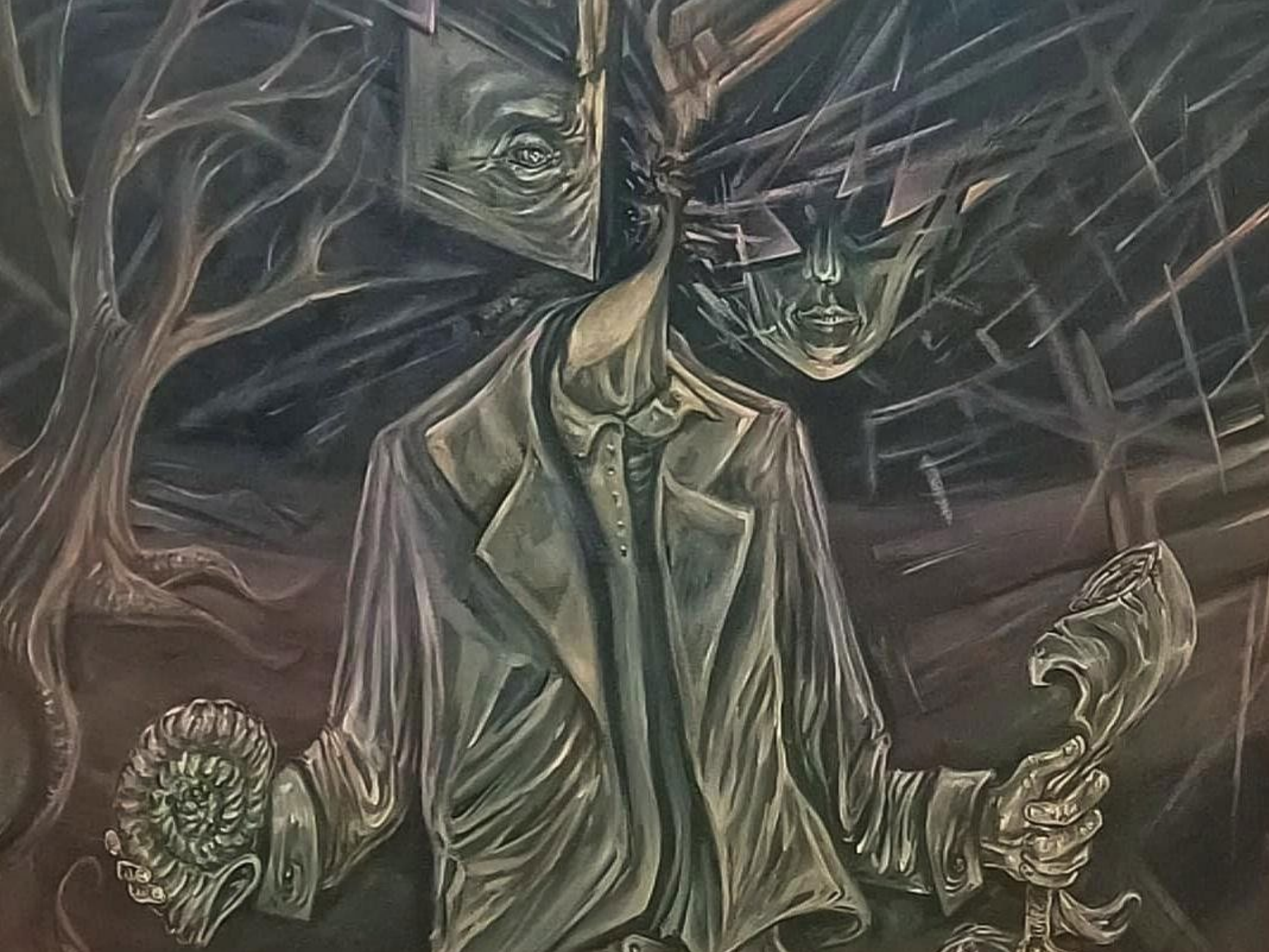


Fig. 1: Antonio Cavalcante: Desterro (2025),
acrílica e óleo sobre tela, 120x80 cm.

ENSAIO VISUAL

CONFLUÊNCIAS: OLHARES SOBRE O CONTEMPORÂNEO

ROSELI DEMERCIAN (LOLI)

CARMEN ARANHA

ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

O ensaio apresenta o diálogo visual realizado por 29 artistas¹ da Casagaleria (São Paulo), participantes da exposição *Confluências*, na Galeria Mário Schenberg (São Paulo), no Complexo Cultural Funarte, de 1º a 30 de novembro. Inspirados pela leitura de *A Terra dá, a Terra quer*², de Antônio Bispo dos Santos – filósofo, poeta, escritor e pensador quilombola –, os artistas refletem sobre a resistência que a arte pode exercer no presente, sobretudo quando buscamos romper com a ideia do sujeito contemporâneo ser isolado, desencantado e devastador.

O pensamento de Bispo dos Santos ilumina as fronteiras do contemporâneo ao articular natureza e cultura como campos interdependentes, capazes de transformar modos de existir e agir. Sua visão entrelaça “ecossistema e política, clima e energia, alimentação e conflitos, formando um mosaico crítico multicultural no qual o presente é compreendido como fruto de saberes plurais, tradições orais, práticas negligenciadas, narrativas ancestrais e modos de vida não hegemônicos” (2003, p. 9). Ao acolher essa perspectiva, os 29 artistas

engajaram-se numa conversa plástica que evidencia certas *confluências* – encontros sensíveis que deslocam a lógica da apropriação e instauram a partilha do sensível como horizonte de conhecimento (2003, p. 35).

Ao favorecer uma compreensão estética de aspectos do pensamento de Bispo dos Santos, elegemos “permanência-impermanência” como o eixo conceitual capaz de tornar visível materialidades na construção da linguagem artística. Os artistas encontraram aí o motor que orquestrou a linguagem em camadas, sobreposições, traços, indícios e apagamentos, com materiais, técnicas e procedimentos diversos. A visualidade se moveu entre o que perdura e o que escapa e abriu caminhos para o panorama cultural de *Confluências*.

PERCURSO EM FRAGMENTOS

Confluência: jardim como corpo de água, Cubo, Bor-bolhas, Vídeo e *Sem título* 1 e 2, *Desterro* e *Instalação* são obras que discutem as camadas de mundo com suas tintas e pigmentos, materiais reutilizados. Alguns resíduos de microcosmos imaginários são deixados em paisagens suspensas

e temporais. Gestos marcam para se tornarem unidades. A solidão do indivíduo surge.

Sem título e *Babás do tempo, Brincar, apesar de tudo, Paralelos, Entes do Cosmos, Dentro de casa e à porta e a rua, Sem título (Encantarias), Travessias humanas, Calentamiento global, Férias escolares, Os esquecidos* e *Sem nome, Círculo de mandalas-crisálidas em preto e branco, Montanha dobrada* abraçam tensões do mundo-vivido. O passado opressor perdura e a infância brinca em meio a escombros, às pedras e sementes carregadas de memória. Tecidos esvoaçam paisagens e figuras imaginárias; matérias evocam feitiços e anseios. A solidão e o abandono voltam a enrodilhar o mundo em atmosferas urbanas; a mandala-corpo pulsa memórias. Um pedaço de relevo solta-se da terra e se retorce em uma topografia em suspensão.

O reconhecimento das muitas camadas que compõem o mundo, agora é abarcado como um retorno. *Raízes, Instalação* (3), *Memória trançada, Altar da memória, Territórios, Anseio original, Antropo morfias (Avessos), Sem título*

8 (série *Estruturas invisíveis*), *Não é lixo, é Carlos, Fenda* e *2159*. As obras trazem ritmos internos percebidos em troncos, sementes e pedras, e a matéria, memória e ancestralidade são traçadas como uma escuta desses fenômenos. Um ambiente-lago, com esculturas de bois e seres trípodes, em seus reflexos, evocam leveza e transcendência; restos de promessas cumpridas, ex-votos de cera, madeira e argila são deixados como fragmentos da fé. Tábuas, sarrafos e ripas, recolhidos da cidade, revelam o sagrado; muros descascados tornam-se territórios da memória. O barro é um corpo vivo de memória dos rios, das mãos e dos mitos. Surge a paisagem híbrida de folhas secas e objetos industriais, um culto ao consumo exacerbado e ao desmatamento. Humano e não humano juntam raízes, folhas secas e restos das florestas, num espaço de circularidade ao evocar relações sensíveis do existir. Os objetos descartados revelam nossas conexões com as tramas sociais, naturais, espirituais e políticas. Um corpo solitário reaparece como apagamento e retorno. O sagrado, a terra, o corpo

vivo sustentam a existência em sua essência. E 32 miniaturas em círculos confluentes convidam o visitante à sua participação com a obra, com a vida.

A operação é circular, a Terra retorna à Terra, num sistema de interdependências. As camadas de mundo retornam como uma paisagem bruta e tátil, com vestígios de carcaças de animais, troncos e extensões de terra queimados, ferida pelo fogo e carvão. “Na transfluência – transformação e interação – nada volta ao mesmo lugar, embora tudo permaneça conectado” (2023, p. 51).

Os olhares se cruzaram com as obras, com o espaço expositivo, com as conversas, motivações e reflexões, nos impelindo a interrogar a mensagem estética da arte contemporânea. Resistir, hoje, com a arte é habitar o mundo de modo mais plural, sensível e interligado, e *Confluências* procura fazer dessa premissa um gesto vivo.

NOTAS

1 Alberto Duvivier Tembo, Alexandre Moreira, Ana Carmen Nogueira, Andre Bonani, Andre Miagui, Antonio Cavalcanti, Azeite de Leos, Carlos Evangelista, Curusam Suzuki, Eron Teixeira, Gaya Rachel, Giuliani Montijo, Gonzalo Fonseca, Guilherme Zondan, Madu Almeida, Marcia dos Santos, Maria Luiza Lobo Editore, Marietta Toledo, Marina Ayra, Maristela SR, Milton Blaser, Nadia Starikoff, Otavio Zani, Paulo Ciochetti, Pink Peter, Regis Ribeiro, Rodrigo Gontijo, Sueli Rojas e Vitor Mazon.

2 SANTOS, Antônio Bispo. A Terra dá, a Terra quer. São Paulo: Piseagrama/Ubu, 2003.



Fig. 2: Nadia Starikoff, *Pele Confluência: Jardim como Corpo de Água*, 2025. Técnicas mistas com tintas acrílicas, pigmentos diluídos e giz pastel, com ação orgânica da água e evaporação em superfície-jardim. Instalação / Pintura Expandida. 4 m x 160 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 3: Maria Luisa Lobo Editore, *Cubo*, 2025. 4 blocos de fita crepe, 25 x 25 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 4: Maria Luisa Lobo Editore, sem título, 2025. 4 blocos de fita crepe, 58 x 34 x 7 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 5: Madu Almeida, *Bor-Bolha*, 2008. Vidros e materiais diversos 60 x 110 x 45 cm. Imagem: divulgação.

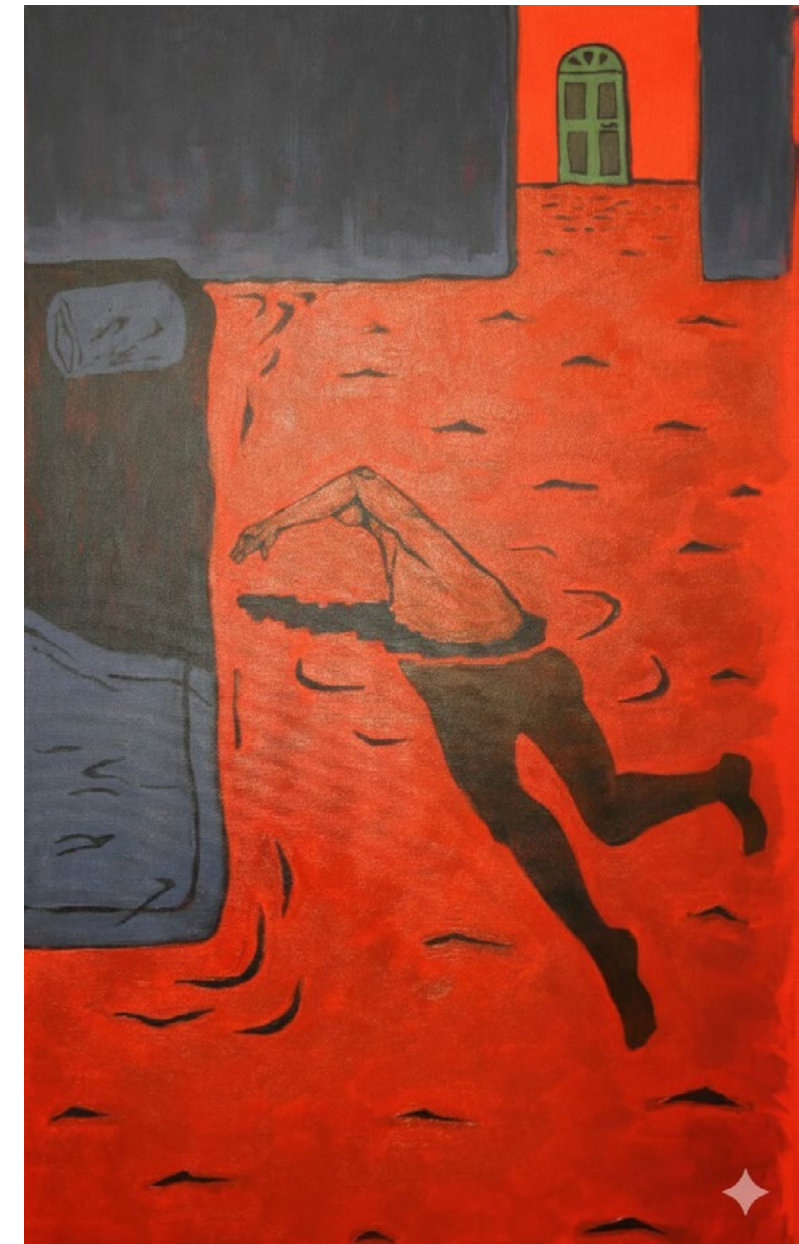
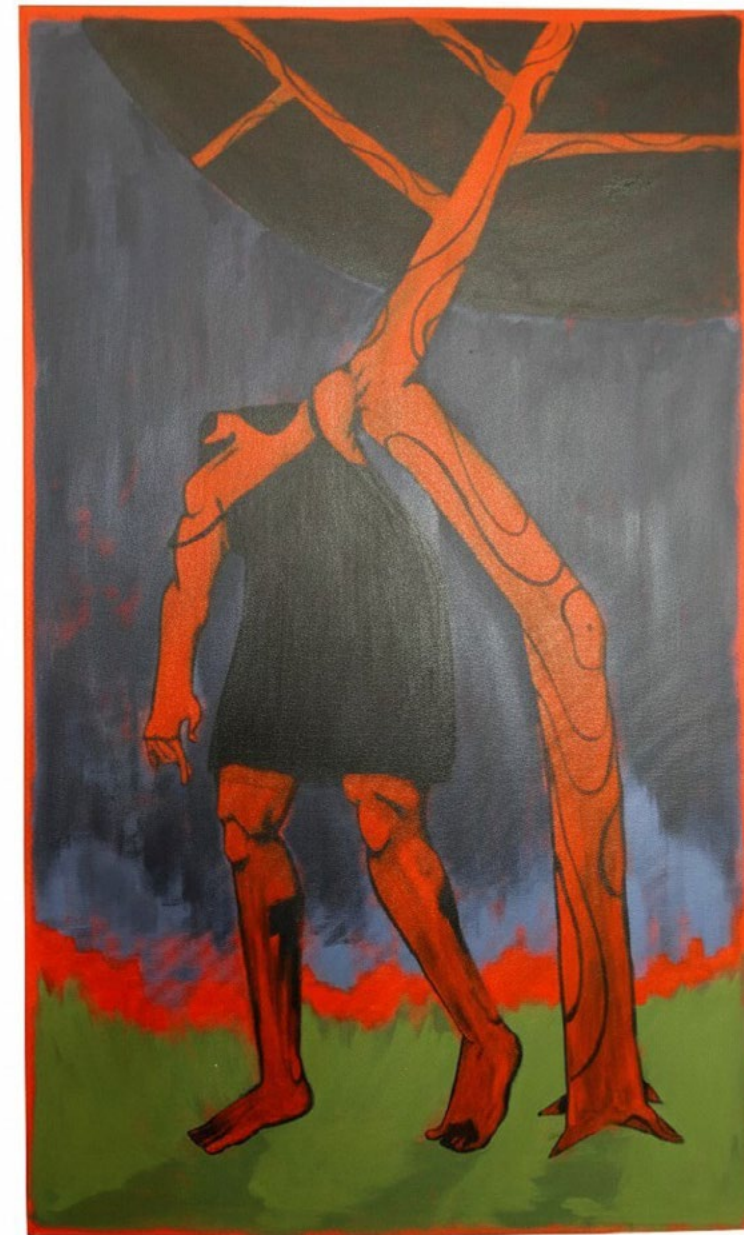


Fig. 6 e 7: Pinkpeter, sem título Um e Dois, 2025. Acrílica sobre tela 100 x 70 cm. Imagem: divulgação.

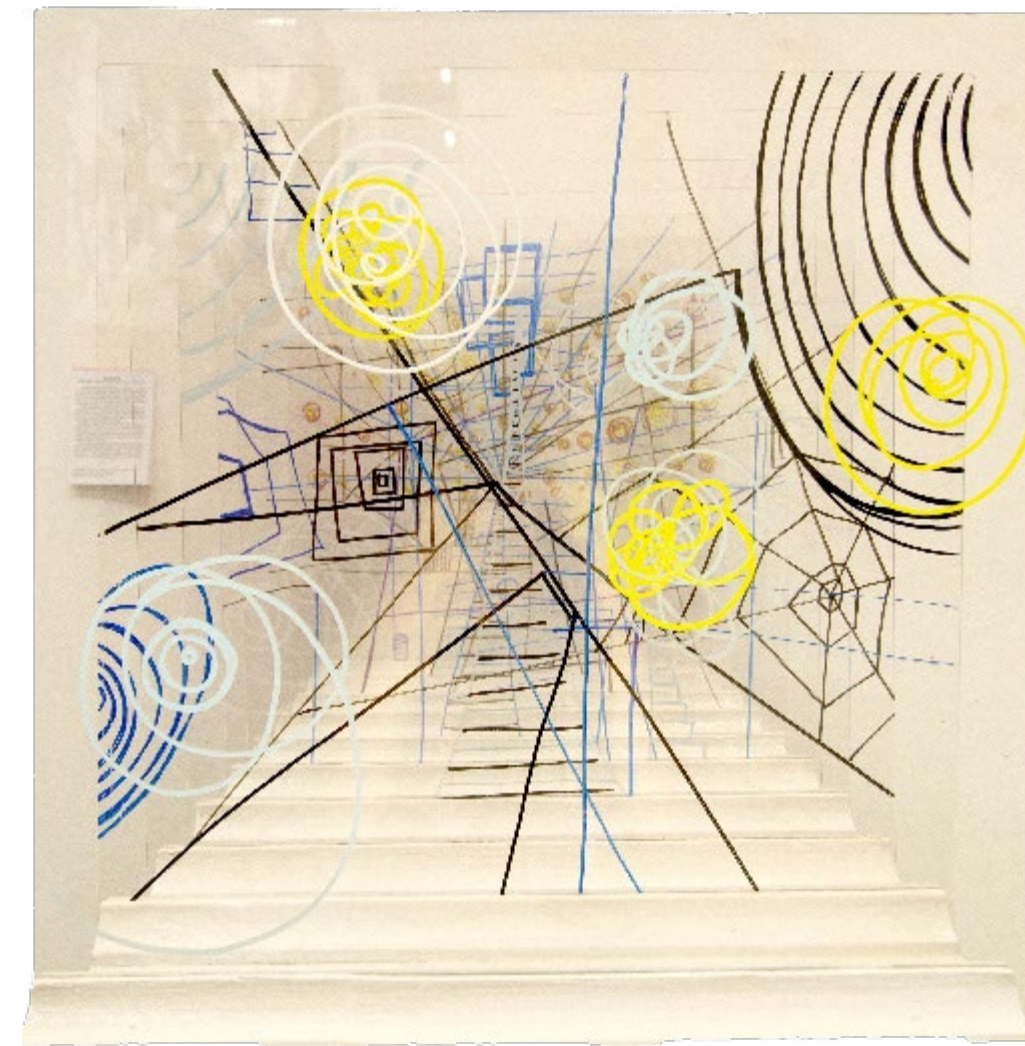


Fig. 8 e 9: Marcia Santos, Instalação, 2025. 10 placas de acrílico. 40 x 40 cm. 1 caixa de madeira. 103 cm de altura, 34 x 105 cm. Canetas acrílicas e tinta acrílica. 140 x 105 x 40 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 10: André Miagui, sem título, 2025. Bastão em óleo, colagem de palha indiana sobre linho. 129 x 129 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 11: André Miagui, *Babás do Tempo*, 2025. Bastão em óleo e nanquim s/ linho. 150 x 170 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 12: Gaya Rachel, *Brincar, Apesar de Tudo*, 2025. Tinta acrílica e PVA s/ tela. 131 x 186 x 3,5 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 13: Alexandre Moreira, *Paralelos*, 2025. Cerâmica, pedras, sementes e tinta látex PVA. 373 x 300 x 7 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 14: Marina Ayra, *Entes do Cosmos*, 2025. Organza de seda, voil, tecido japonês, acrílica, pastel oleoso, impressão por sublimação e linha de costura. 200 x 200 cm. Imagem: divulgação.

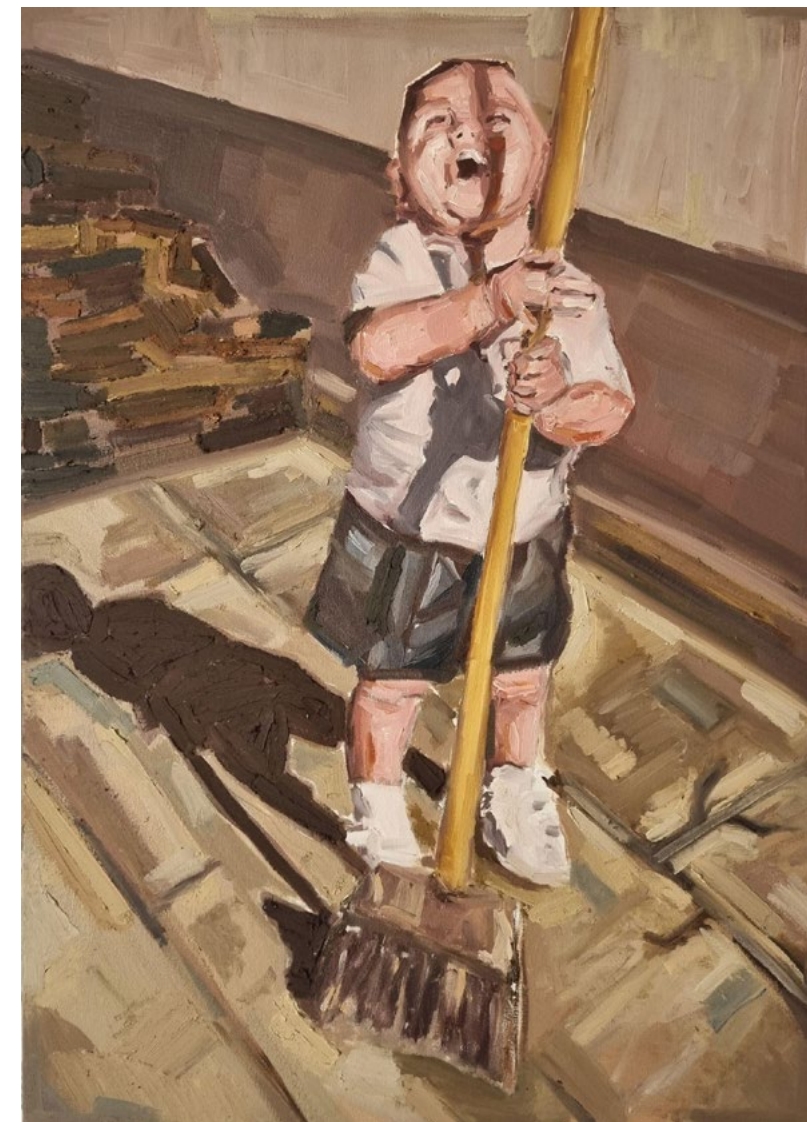


Fig. 15: Paulo Ciochetti, da série *Dentro de casa e à porta e a rua*, 2024. óleo sobre tela. 70 x 50 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 16: André Bonani, da série *Encantaria*, 2025. Cobre, madeira e palha da costa. Dimensões variadas. Imagem: divulgação.



Fig. 17: Gonzalo Fonseca, *Travessias Humanas*, 2025. Acrílico s/ Tela. 70 X 50 cm. Imagem: divulgação.

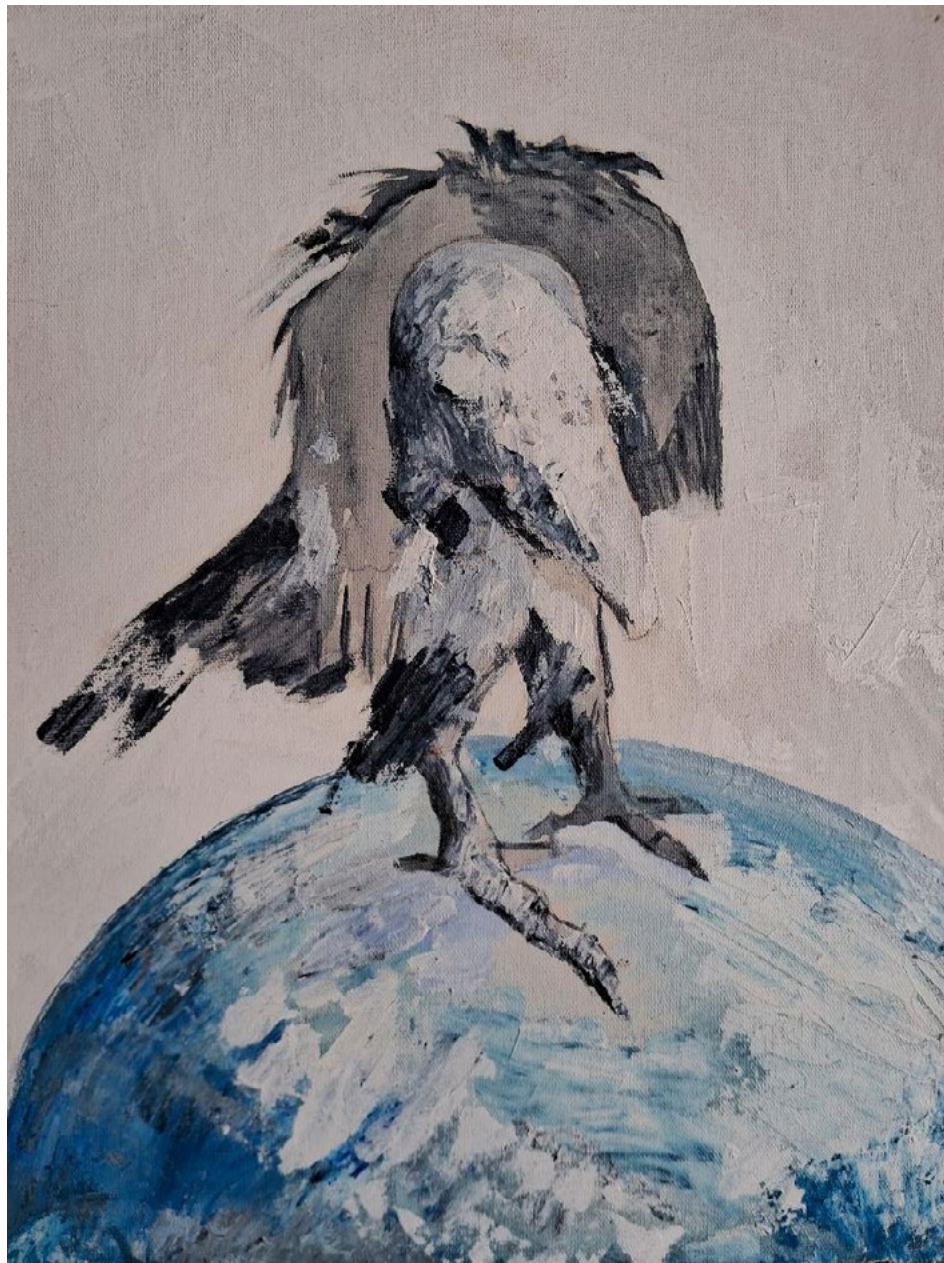


Fig. 18: Gonzalo Fonseca, *Calentamiento Global*, 2025. Acrílico sobre tela. 50 X 40 cm. Imagem: divulgação.

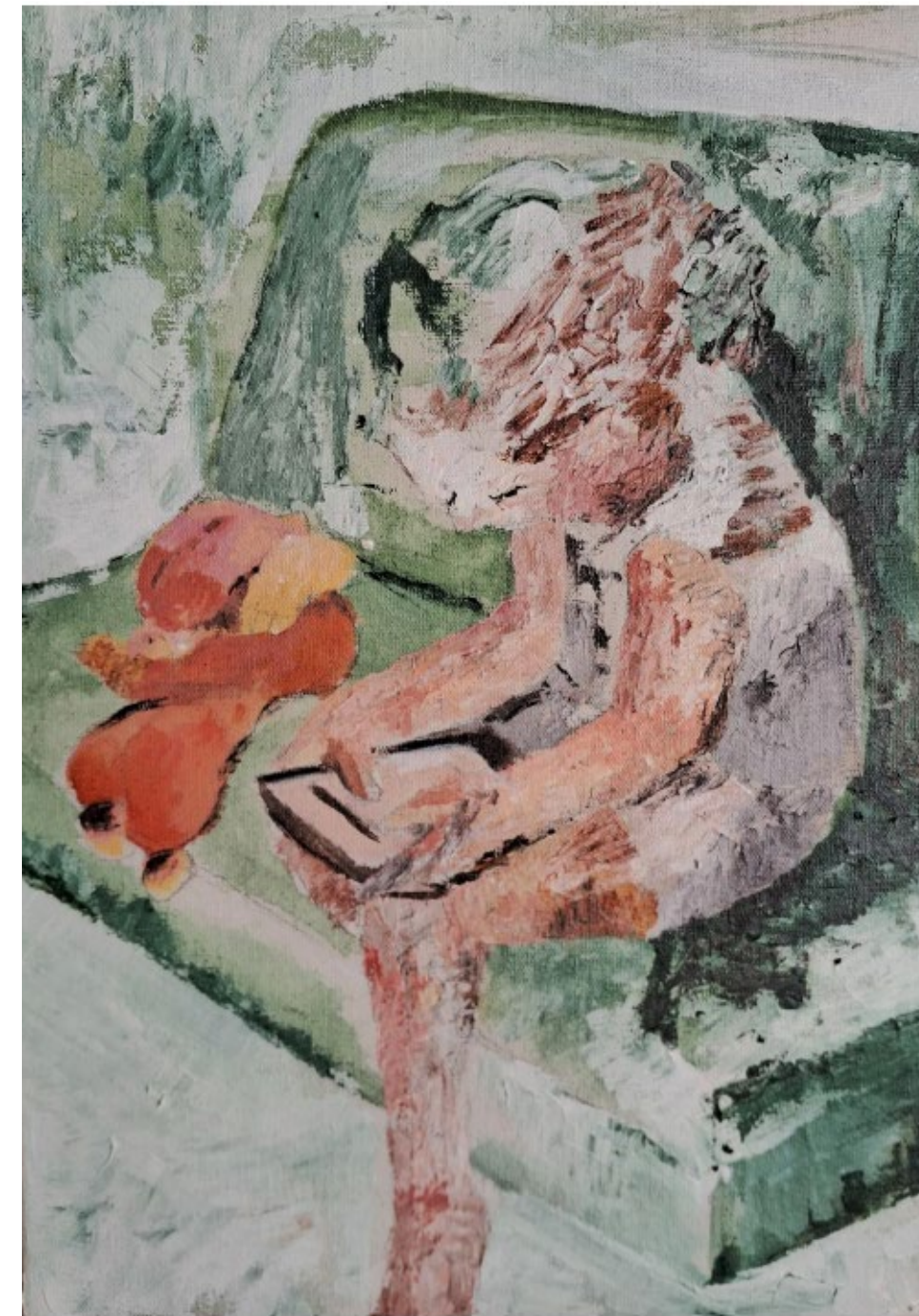


Fig. 19: Gonzalo Fonseca, *Os Esquecidos*, 2025. Acrílico sobre tela. 50 x 40 cm. Imagem: divulgação.

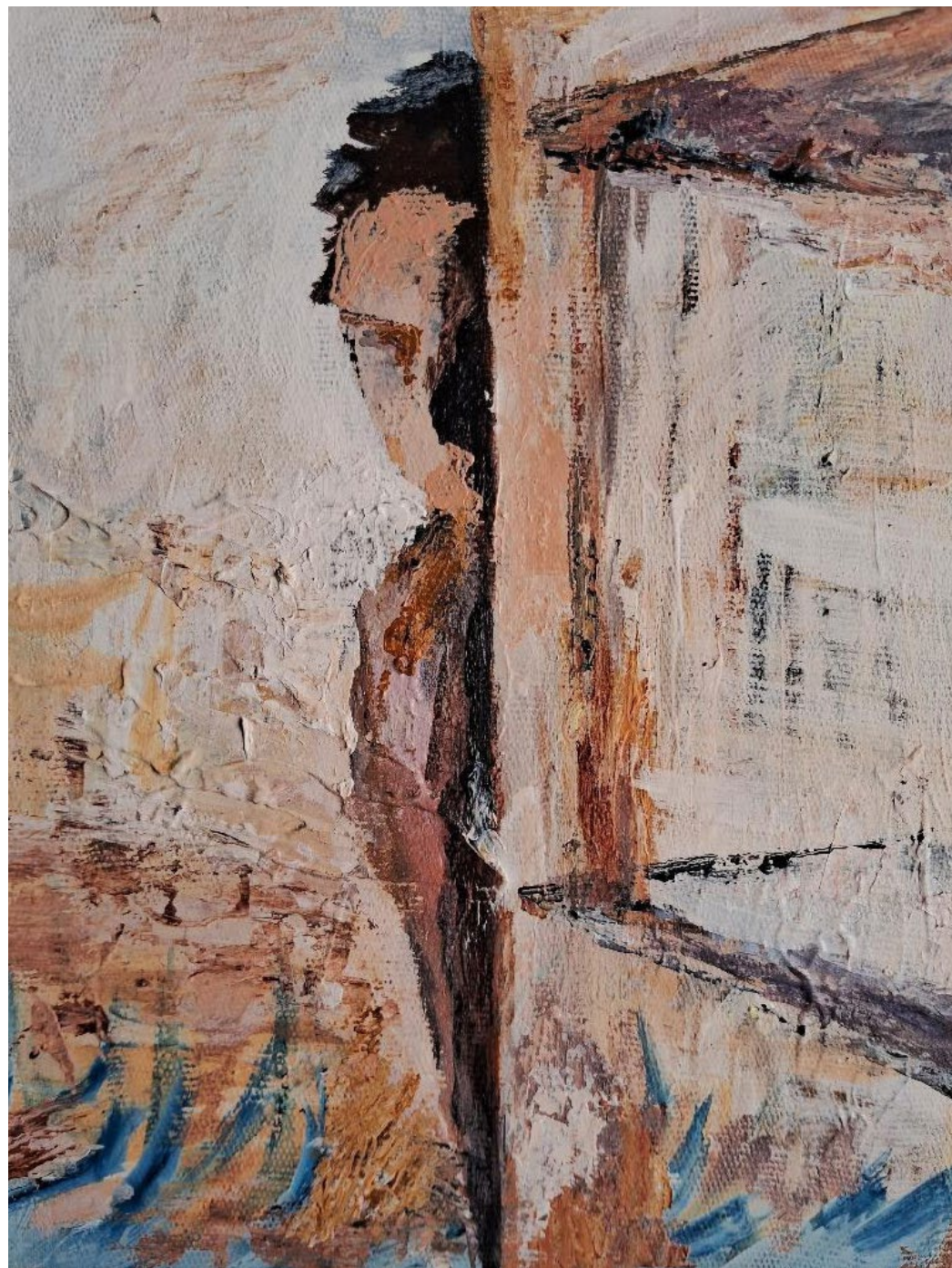


Fig. 20: Gonzalo Fonseca, sem título, 2025. Acrílico sobre tela. 30 x 20 cm. Imagem: divulgação.

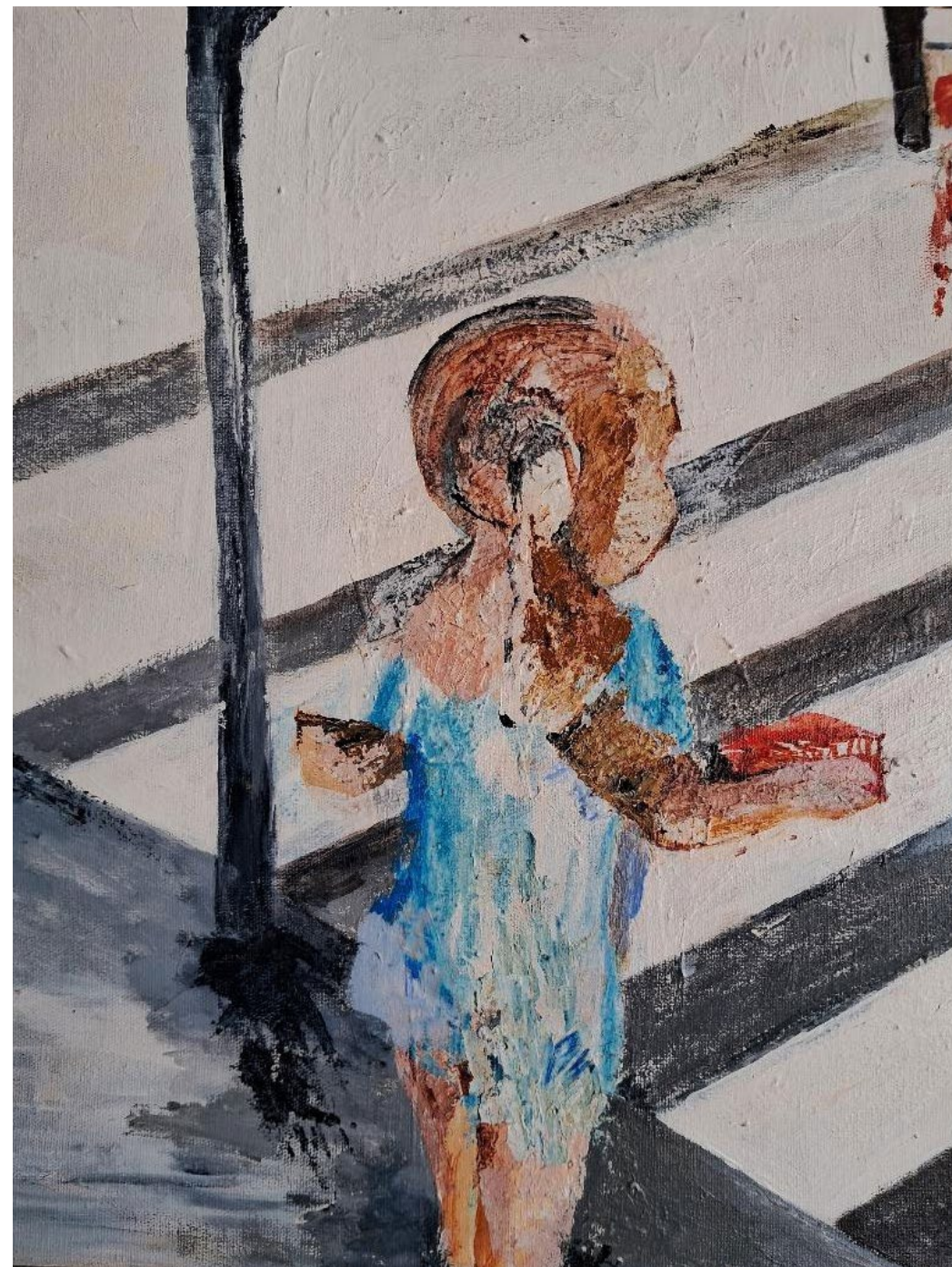


Fig. 21: Gonzalo Fonseca, *Férias escolares*, 2025. Acrílico sobre tela. 50 x 40 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 22: Marietta Toledo, *Círculo de Mandalas Crisálidas em Preto e Branco*, 2025. Tecidos pretos e brancos de catálogos costurados com um único ponto Cruz. 200 x 200 x 5 cm. Imagem: reprodução.



Fig. 23: Vitor Mazon, *Montanha dobrada*, 2025. Rolos de lixas industriais e parafusos. Dimensões variáveis. Imagem: divulgação.



Fig. 24: Eron Teixeira, *Raízes*, 2025. Acrilica sobre tela. 150 x 100 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 25: Guilherme Zoldan, *Vertigem cosmo-fóbia*. 80 x 80 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 26, 27 e 28: Rodrigo Gontijo, Ex-votos, 2025. Fotografias e fragmentos de ex-votos em madeira e cerâmica do entorno do Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo (BA) Fotografias impressas em canvas Hahnemühle. 2 fotografias 40 cm x 50 cm e 1 fotografia 50 x 50 cm. Molduras em madeira de demolição (Imbuia, Peroba e Cedrinho). Imagens: divulgação.



Fig. 29 e 30: Rodrigo Gontijo, *Ex-votos*, 2025. Fotografias e fragmentos de ex-votos em madeira e cerâmica do entorno do Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo (BA) Fotografias impressas em canvas Hahnemühle. 2 fotografias 40 cm x 50 cm e 1 fotografia 50 x 50 cm. Molduras em madeira de demolição (Imbuia, Peroba e Cedrinho). Imagens: divulgação.



Fig. 31: Ana Carmen Nogueira, *Memória Trançada*, 2025. 120 x 120 x 5 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 32: Otavio Zani, *Altar para Memória*, 2025. Instalação. Tábuas, sarrafos e ripas. Imagem: divulgação.



Fig. 33: Azeite de Leos, *TERRITÓRIOS*, 2025. Composição elaborada inspirada na leitura do livro *A Terra dá, a terra quer* por Antônio Bispo dos Santos. Terra, tinta, cola, massa asfáltica, décollage, cascas de muros, monotipia sobre tecido montado sobre parede. 320 x 220 x 50 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 34: Curusam Suzuki, *Anseio Original*, 2025. Escultura | instalação de cerâmica. Técnica de cordas, Engobe de coleta sobre argila, Terracota e argila Fogo Direto, Queima forno elétrico a 900°C. 83 x 33 x 33 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 35: Minton Blaser, *Antropo Morfias (avessos)*, 2025. Ferros elétricos esmalte em spray folhas secas de embaúba. 90 x 200 x 200cm. Imagem: divulgação.

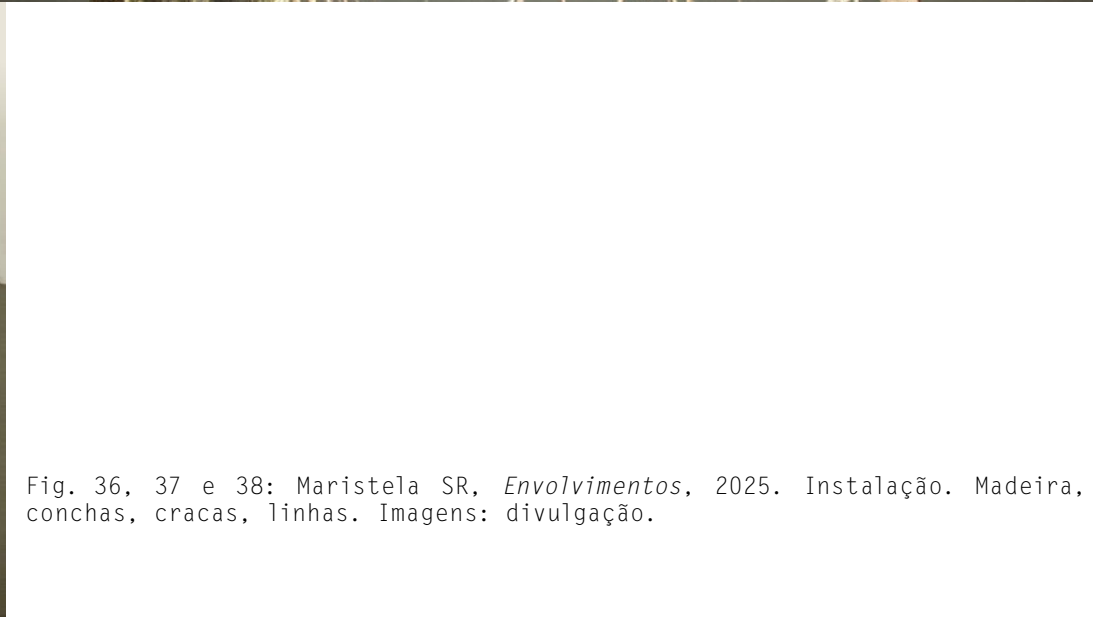


Fig. 36, 37 e 38: Maristela SR, *Envolvimentos*, 2025. Instalação. Madeira, conchas, cracas, linhas. Imagens: divulgação.



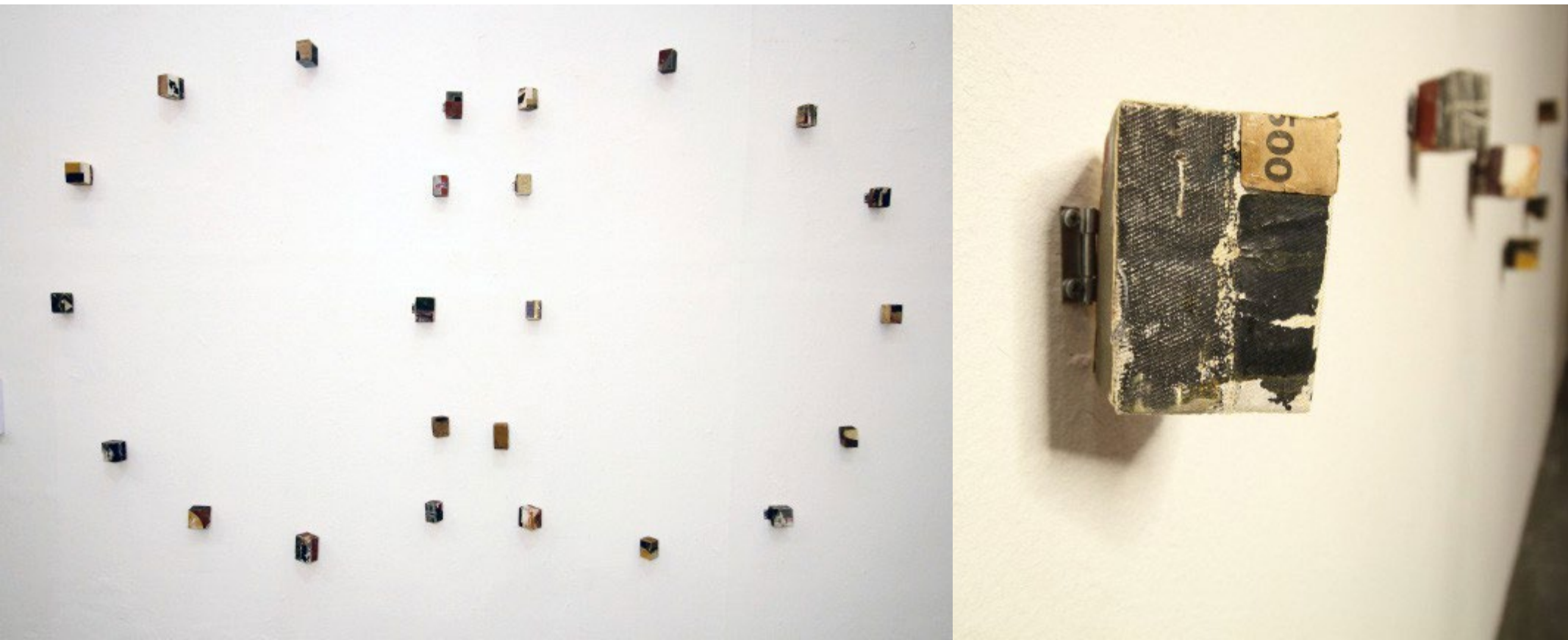


Fig. 39 e 40: Regis Ribeiro, *Impressões digitais*, 2024-25. Caixas de fósforos, fragmentos de lona pintada, lixas e papelão. Aprox. 1.50 x 2.50 cm. Imagens: divulgação.

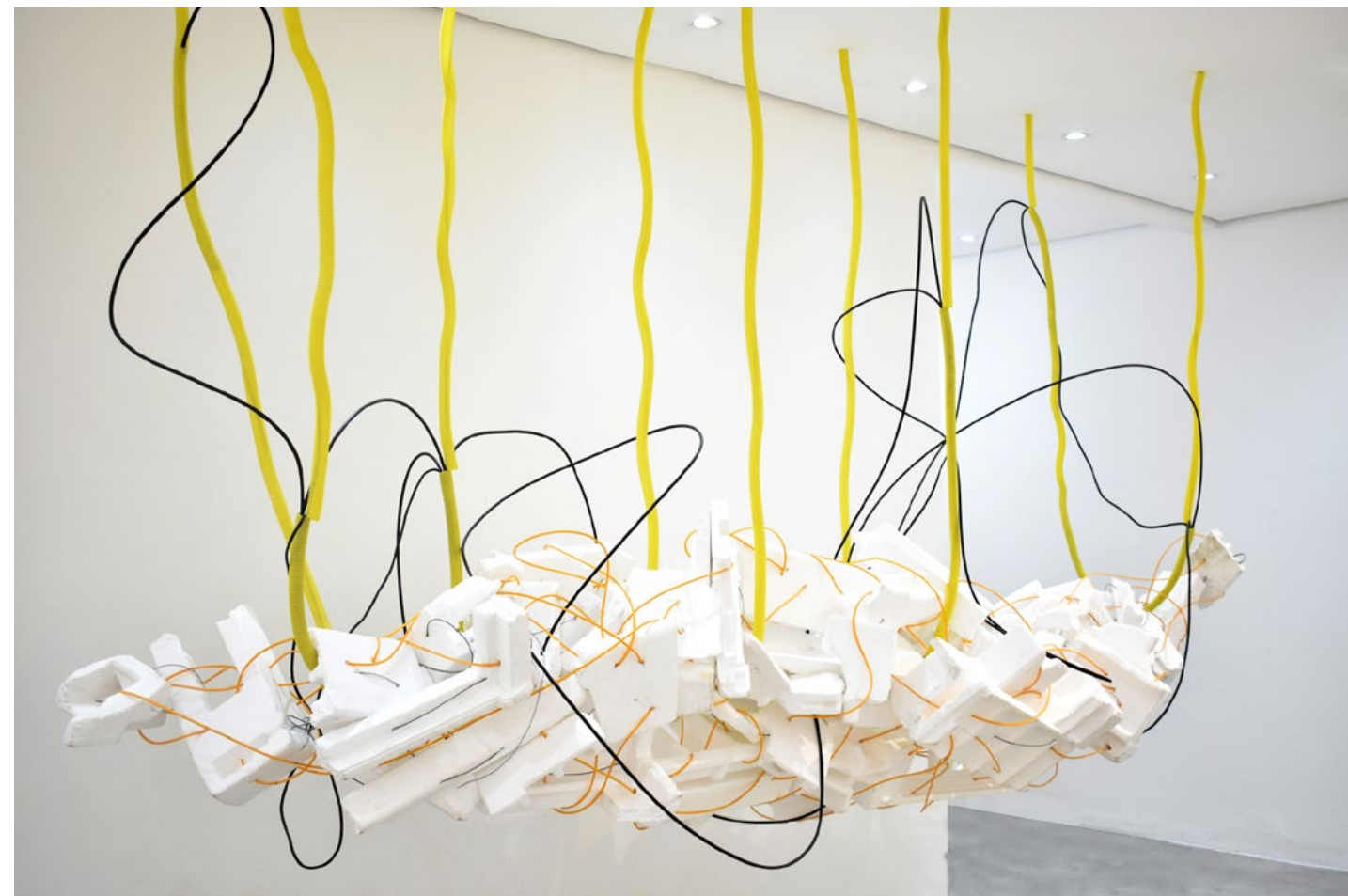


Fig. 41: Giuliano Montijo, sem título 8, da série *Estruturas Invisíveis*, 2025. Isopor, tubos, cabos e cola. 42 x 96 x 24 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 42: Carlos Evangelista, *Não é lixo, é do Carlos*, 2025. Lápis, caneta hidrografia e corretivo sobre papel 20 x 20 x 3 cm. Imagem: divulgação.

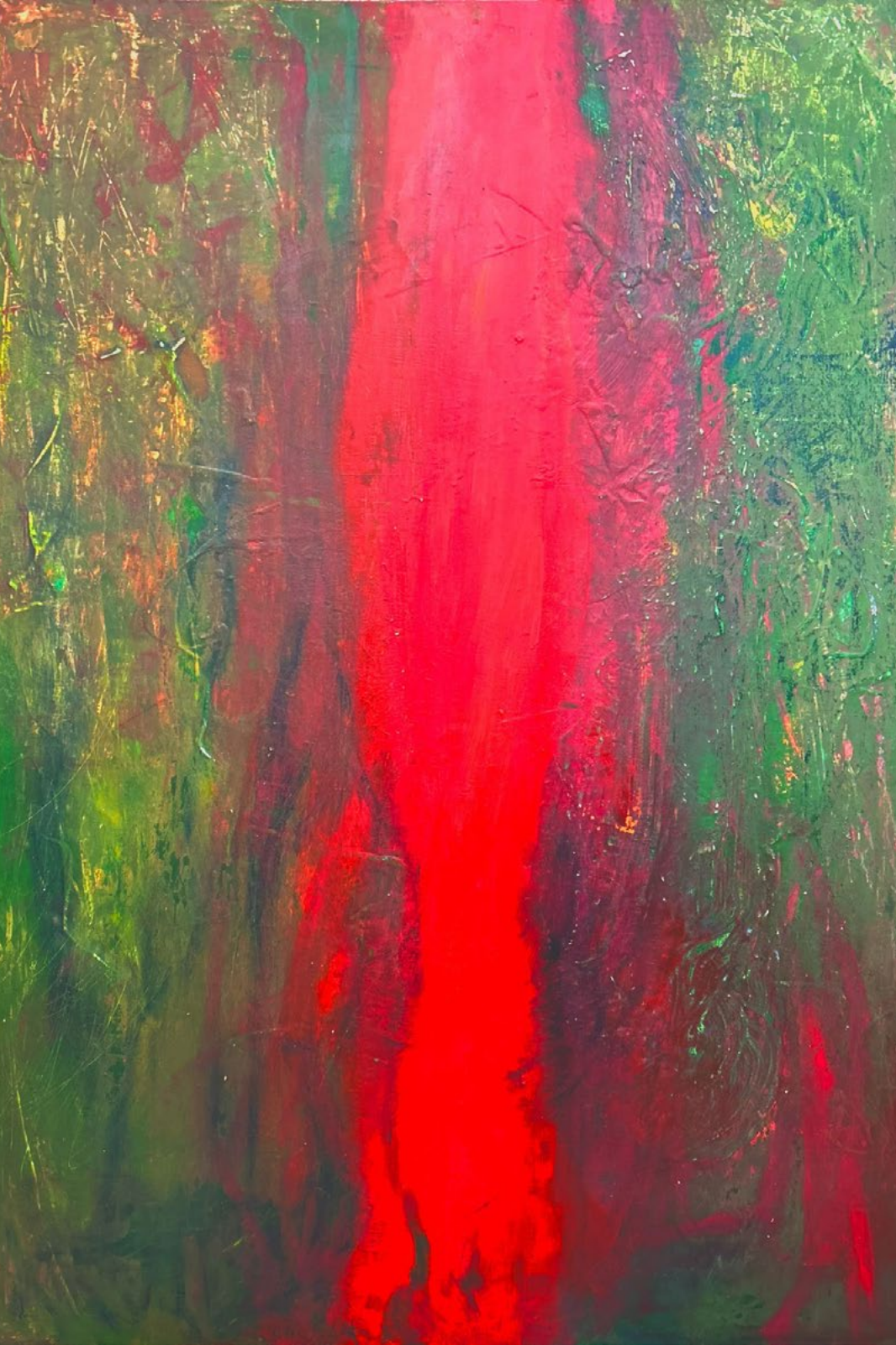


Fig. 43: Sueli Rojas, *Fenda*, 2025. Acrílico sobre madeira 120 x 160 cm. Imagem: divulgação.



Fig. 44: Alberto Duvivier Tembo, *2159*, 2025. Papel vegetal, terra, carvão e fogo. 140 x 560 cm. Imagem: divulgação.

ROSELI C. M. R. DEMERCIAN

Graduada em Artes Visuais (Belas Artes-SP) e em Pedagogia (Mackenzie-SP). Especialista em Estudos de Museus de Arte (MAC-USP). Em 2004, funda a Casa Galeria e Oficina de Arte Loly Demercian, com o objetivo de congregar, junto ao espaço de exposições, atividades de ateliê e ensino, com conteúdos que seriam os embriões de suas pesquisas de mestrado (2011) em Arte, Educação e História da Cultura (Faculdade Mackenzie-SP) e doutorado (2017) em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica-SP).

CARMEN S. G. ARANHA

Graduada em Artes Plásticas pela FAAP-SP (1971), mestre em Educação pela Boston University, BU-USA (1977), doutora em Psicologia da Educação pela PUC-SP (1981) e livre-docente em Teoria e Crítica de Arte pela ECA-USP (2001). Professora associada e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, entre 1993 e 2023. É professora do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (USP) e autora de *Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade* (UNESP/FUNARTE, 2008)

FOUCAULT

O QUE É
A CRÍTICA?

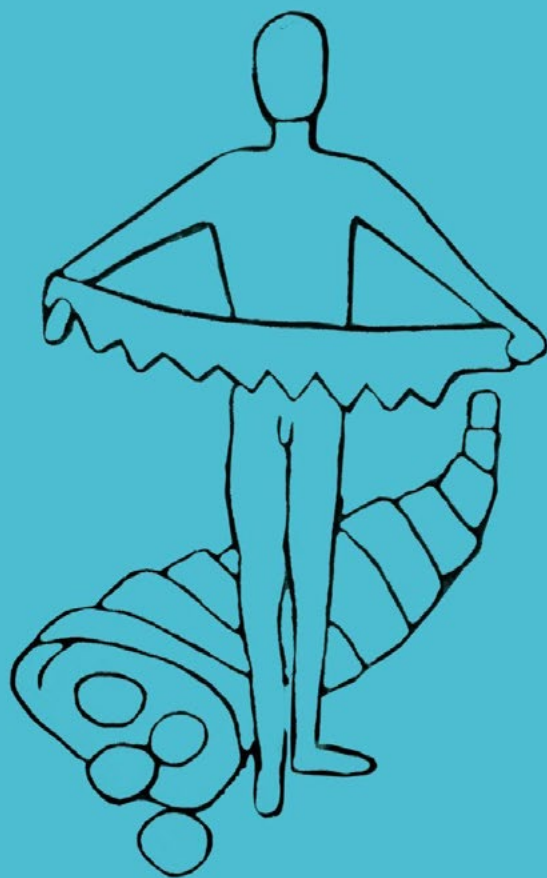


Fig. 1: *O que é a crítica*, de Michel Foucault, lançado em português. Editora Ubu. Imagem: divulgação.

LIVRO

OBRA REÚNE DUAS IMPORTANTES CONFERÊNCIAS DE MICHEL FOUCAULT

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA
ABCA/SÃO PAULO

O que é a crítica? (Editora UBU, 192 pp.), conferência proferida por Michel Foucault em 27 de maio de 1978, na Sorbonne, dirigida à Sociedade Francesa de Filosofia, acaba de ser publicada em português, em edição especial de *pas de deux* com outra conferência, proferida em 12 de abril de 1983, na Universidade da Califórnia, em Berkeley, com o tema “A cultura de si” (*La culture de soi*).

As duas conferências, proferidas em dois continentes com cinco anos de intervalo entre elas, têm como elo a questão “O que é o Esclarecimento?” (*Was ist Aufklärung?*), posta por Immanuel Kant em ensaio publicado em 1784. Texto de abertura do livro, *O que é a crítica?* revela-se uma porta dos fundos para o desenvolvimento de uma atitude crítica na modernidade ocidental. Uma lente sem filtros, inclusive para o exercício da crítica de arte contemporânea.

Não é característica de Foucault buscar uma essência, nem se ater a estudos de caso em que a subjetividade toma conta. Muito menos confiar cegamente na história social costurada por fatos

imprecisos, dados como absolutos. Ele aproveita a sacada de Kant para fazer uma genealogia da crítica em seu desenvolvimento, transformações e formas de experiências possíveis: o rascunho de uma arqueologia da crítica.

O que resulta deste esboço? Um verdadeiro jogo do falso e do verdadeiro, o qual, nas palavras de Foucault, “constitui o ser humano como sujeito de conhecimento”. A partir dessa condição, funde-se a aceitação de seguir a regra ou fazer resistência. Colocado em relação consigo próprio e com os outros, o sujeito ético (*sujet éthique*) é chamado a impor-se. A chave da questão para Foucault está justamente nessas relações estabelecidas, principalmente as que se configuram como relações de poder. É, portanto, o núcleo da crítica que amarra tudo isso: o feixe das relações entre poder, verdade e sujeito.

Em *Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?*, publicado em 1784, Kant se refere à *Aufklärung* como um processo ativo de saída da menoridade para a maioridade, em que a maioridade

representa uma postura autônoma e crítica, para fazer uso público de sua razão, sem necessidade de intermediações ou filtros. Em um mundo que, conforme Foucault sempre deixou claro, é regido por uma governança – isto é, processos, estratégias, redes crescentes de técnicas destinadas a guiar, moldar e gerir as possibilidades de comportamento humano –, ter autonomia é, antes de mais nada, ter “cultura de si”, assunto da segunda conferência que acompanha *O que é a crítica?*.

Se a governamentalização é o movimento de uma prática social, segundo Foucault, de “assujeitar” indivíduos por mecanismos de poder, ter autonomia é uma forma de resistência relacional. Segundo a edição brasileira, *A cultura de si* e *O que é a crítica?* podem ser lidos como “polos” através dos quais se torna possível interrogar a evolução do pensamento de Foucault entre 1978 e 1983. Portanto, inscreve sua própria perspectiva histórico-filosófica na esteira da questão da crítica. A edição traz introdução dos editores e anotações dos debates nas conferências.

MAS, AFINAL, O QUE É A CRÍTICA?

Antes de mais nada, Foucault diria para não procurá-la somente nas formulações teóricas, como as da filosofia e da ciência, e sim nas maneiras de dizer, fazer e se comportar em que o indivíduo se manifesta e age como um sujeito de conhecimento. Na abertura do ensaio, narrado na respectiva forma empírica de uma conferência que de fato aconteceu – também pode ser lido como um relato jornalístico, no qual Foucault é o entrevistado –, ele afirma:

“Na realidade, a questão da qual queria lhes falar, e da qual eu ainda quero lhes falar, é: o que é a crítica? Seria necessário ensaiar algumas palavras em torno deste projeto. É uma certa maneira de pensar, de dizer, de agir inclusive, certa relação com o que existe, com o que se diz, com o que se faz, uma relação com a sociedade, com a cultura, uma relação também com os outros e que se poderia chamar, digamos, de atitude crítica”.

Mas, para chegar a esta atitude crítica, algumas relações se estabeleceram. Para Foucault, muito

antes do Iluminismo, a atitude crítica tem uma veia originária – pasmem – nas Escrituras medievais. Ele considera que questionar a Escritura foi uma atitude de questionamento crítico original: “Qual é o tipo de verdade que diz a Escritura, como ter acesso a essa verdade da Escritura na Escritura e talvez apesar do escrito? Por fim: a Escritura é verdadeira?”. Portanto, digamos que a crítica é historicamente bíblica.

A segunda questão que Foucault considera essencial para a crítica é a base de toda a sua pesquisa antropológica e inquietudes filosóficas: não querer ser governado. Não querer ser governado é não aceitar como verdade o que uma autoridade diz ser verdade. Se, como afirma Will Gompertz, curador e crítico de arte britânico, em seu livro *Isso é arte?* (Zahar, 443 pp.), o sistema da arte nas últimas décadas tem sido governado pelo próprio sistema da arte – e, segundo Gompertz, dessa autoridade emergiu o artista-empresário – o crítico de arte pode optar por não querer ser governado.

Para Daniele Lorenzini, coeditora da publicação, esta questão está relacionada tanto com a autonomia levantada por Kant quanto com a verdade posta por Foucault. A arte da insubordinação voluntária não deixa de ser uma decisão refletida de questionar as próprias verdades que nos são apresentadas como autoevidentes e as normas que nos são impostas como naturais.

A crítica, portanto, é o contra-ataque neste jogo. É a prática da dessubjugação. Cabe à crítica rejeitar a “chantagem do Iluminismo”, que prega que ou estamos a favor da voz da razão ou corremos o risco do obscurantismo. O exemplo de um gesto ou atitude de autonomia seria, segundo Lorenzini, parafraseando Foucault: “Usarei a razão para questionar as próprias racionalidades que estão sendo usadas para me governar”.

O que Lorenzini coloca como “a força da verdade” (*force of truth*) pode ser uma chave para refletirmos sobre como algumas afirmações de verdade recebem o poder de governar nossa conduta, enquanto outras não. Não

querer ser governado é não aceitar como verdade tudo que é apresentado como verdade nos *releases*, catálogos e entrevistas configurados pelas regras do sistema. Ou, pelo menos, não o aceitar simplesmente porque a autoridade do sistema diz que é verdade. Segundo Foucault: “Não o aceitar senão quando nós mesmos consideramos como boas as razões para aceitá-lo”. Portanto, não há como escapar: a crítica fixa seu ponto de ancoragem justamente no problema da certeza em face da autoridade. Ou não é assim que deveria ser?

O que é a crítica? traz à tona uma dimensão menos conhecida do projeto de Foucault ao colar seus escritos sobre regimes de verdade e *parrhesia*, em diálogo com a filosofia analítica original, sem perder de vista o campo das “possibilidades” das genealogias foucaultianas, que permanecem vitais para a prática da crítica contemporânea.

O que é a crítica?, de Michel Foucault. Organização: Daniele Lorenzini e Henri-Paul Fruchaud, Editora Ubu, 192 páginas.

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

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



Fig. 1: Divulgação.

ENTREVISTA MARIA ADELAIDE PONTES CONTA A HISTÓRIA DO PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES DO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

ALEXANDRE ARAÚJO BISPO
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Em entrevista inédita para a revista Arte & Crítica, a curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo, conhecido por muitos como Centro Cultural Vergueiro, Maria Adelaide Pontes, conta um pouco da história de um dos mais importantes editais públicos do segmento, reflete sobre o financiamento público para as artes visuais, a aquisição de obras para a Coleção de Arte da Cidade e os aprimoramentos do referido edital que em 2026 chega à 35ª edição.

PALAVRAS-CHAVE: Edital do Programa de Exposições do CCSP; Financiamento Público; Artes Visuais; Coleção de Arte da Cidade; Maria Adelaide Pontes.

ABSTRACT: In an unpublished interview for *Arte & Crítica* magazine, the Visual Arts curator at the São Paulo Cultural Center – known by many as Centro Cultural Vergueiro – Maria Adelaide Pontes shares a bit of the history of one of the most important public calls for proposals in the field, reflects on public funding for the visual arts, the acquisition of works for the City’s Art Collection, and the improvements to said call for proposals, which in 2026 will reach its 35th edition.

KEYWORDS: CCSP Exhibition Program Call for Proposals; Public Funding; Visual Arts; City Art Collection; Maria Adelaide Pontes.



Fig. 2: Divulgação.

ALEXANDRE ARAUJO BISPO - O Programa de Exposições do CCSP existe desde quando, como e porque ele foi criado?

MARIA ADELAIDE PONTES - Para falar do seu surgimento é importante mencionar o eufórico e disfórico contexto histórico e político que o país atravessava quando foi criado

o Programa de Exposições. Merece destaque a Constituinte de 1988, que marcou o fim do Regime Militar e o início da redemocratização do país, as eleições municipais em São Paulo, 1988, com a vitória da Prefeita Luiza Erundina (1989-1993), e as eleições diretas para presidente do Brasil em 1989. Depois de 21 anos de ditadura

- disputa acirrada entre Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Collor de Mello - com vitória de Fernando Collor para desconforto da classe artística. Afinal, uma das primeiras medidas do então novo presidente ao assumir o cargo foi a extinção da Funarte¹ (Fundação Nacional de Artes) e do INAP (Instituto Nacional

de Artes Plásticas) em 1990 - enorme retrocesso em termos de política cultural no Brasil. No ano seguinte, em 1991, é criada a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida também como Lei Rouanet², pautada pela política de renúncia fiscal, que permite às empresas aplicarem uma parte do Imposto de Renda em ações

culturais - lei de incentivo.

Bom, em São Paulo, ao assumir a Prefeitura da cidade em 1989, a Prefeita Luiza Erundina compõe o seu relevante secretariado com o educador Paulo Freire na Secretaria Municipal de Educação, o economista Paul Singer na Secretaria Municipal

de Planejamento e a filósofa Marilena Chauí na Secretaria Municipal de Cultura. Chauí, por sua vez, convida José Américo Motta Pessanha para dirigir o Centro Cultural São Paulo e Sonia Salzstein para a Divisão de Artes Plásticas do CCSP³. E uma das iniciativas significativas dessa gestão foi a idealização e implantação

do Programa de Exposições do CCSP, cuja primeira edição data de 1990, no vácuo da extinção da Funarte. Segundo Salzstein (2010):

quando o projeto da Divisão de Artes Plásticas começa a se definir em 1989, era um momento de progressiva reorganização da sociedade civil, um momento promissor na vida brasileira, e o projeto do CCSP estava na rebarba desse processo, podia sentir-se estimulado por experiências institucionais relevantes que lhe haviam precedido. Aprendemos muito com as experiências do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), com outros projetos de arte ligados à Funarte, marcados por gestões renovadoras como as de Paulo Herkenhoff, Paulo Sergio Duarte e Iole de Freitas, entre outros. Se houve algum modesto avanço para o meio cultural no projeto de artes visuais do CCSP, ele se deve ao compromisso com uma visada pública, com uma visada de larga escala, que contava com o lastro promissor daquelas gestões.

Sob essa perspectiva, o projeto de Salzstein, além da criação do Edital

Programa de Exposições, compreendia um conjunto de ações para a cidade, propostas de arte no espaço urbano, tendo em vista que ainda em 1989 foi realizada uma série de intervenções de artistas no espaço público das quais participaram Guto Lacaz, Waltercio Caldas, Siron Franco e Cildo Meireles, promovida pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC).

Quanto ao Programa de Exposições, a princípio, nasce com propósito também formativo e não apenas expositivo, pois além das mostras ao longo do ano com artistas selecionados e convidados, em seus primeiros anos, fazia parte do escopo do projeto ações formativas, cursos, *workshops* com artistas consagrados. Ao passo que abria, por meio de edital público, oportunidade para artistas emergentes participarem das mostras do CCSP ao lado de artistas consagrados, oferecendo diálogos estéticos e geracionais entre eles.

AAB-O edital do programa foi inspirado em outros editais ou ele é uma ação pioneira?

MAP-O Edital, como diz sua idealizadora Sônia Salzstein, teve inspiração em iniciativas do Instituto Nacional de Artes Plásticas, o INAP, ligado à Funarte, mas tem o seu pioneirismo em termos de edital, a começar pela sua visada pública e numa instituição da envergadura do Centro Cultural São Paulo. O Programa de Exposições já nasce em formato de edital público e é um dos primeiros editais de estímulo às artes visuais do país dirigido para artistas emergentes e para uma produção artística de valor contemporâneo. Claro que, antes mesmo de sua criação, havia importantes salões de arte com propósito similar, como o Salão Paulista de Arte Contemporânea”, o “Salão Jovem de Arte Contemporânea de Santo André”, entre tantos outros, que lançaram diversos artistas. Mas um dos diferenciais do Edital de Concurso Anual do Programa de Exposições do CCSP, em relação aos salões, é sua inovação no formato e regulamento de inscrição, onde o artista enviava pelo correio ou entregava *in loco* o seu projeto e portfólio e não as próprias obras como era de costume até então.

Diferente dos salões onde os artistas tinham que apresentar as obras – prática dispendiosa para aqueles que concorriam levando as obras e, no caso de não serem selecionados, tinham que voltar para retirá-las. No caso do Edital, o júri, ou comissão de seleção contratada passa a selecionar artistas a partir do portfólio e do projeto, prática classificatória atualmente mais e mais recorrente. A cada edição, uma comissão, formada por críticos, historiadores da arte, e artistas de projeção se reúne para selecionar novos artistas. Os selecionados contavam ainda com visita aos ateliês e conversas para ajustes de suas exposições, algo que, no CCSP segue sendo praticado ainda hoje, mas com adaptações.

Então o Edital do Programa de Exposições do CCSP foi uma iniciativa pioneira nas artes plásticas brasileiras, uma plataforma de prospecção e de mapeamento dessa produção artística contemporânea. Para se ter uma ideia, foram mais de 700 artistas selecionados ao longo destes anos. Para ficar em dois momentos precisos, em 1990 foram selecionados, entre

outros, os artistas: Cláudio Cretti, Déborah Paiva, Lucia Koch e Nazareth Pacheco. Em 2024 Alan Oju, Edu Silva, Gina Dinucci, Fefa Lins, Nita Monteiro e Vitor Fidélis, entre outros.

Um ponto importante a considerar e que acentua sua ação pioneira é a natureza pública por excelência do edital e sua concepção enquanto um projeto prático e teórico. Concebido em 1989 pela crítica de arte, curadora, historiadora, professora e gestora Sonia Salzstein, o Programa de Exposições do CCSP é parte do seu estudo teórico e prático intitulado: “Arte, Instituição e Modernização Cultural no Brasil/Uma experiência Institucional”, dissertação de mestrado em filosofia – sob orientação da Profª Drª Marilena Chauí – na qual a autora discute a possibilidade da arte brasileira contemporânea irradiar-s (1994) e por um espaço público com uma presença mais incisiva na vida cultural brasileira.

Um outro aspecto é sua regularidade anual ao longo de 35 anos, um edital longo e consolidado no ambiente cultural como referência nacional,

visto que não é circunscrito ao território de São Paulo, artistas de outros Estados podem participar, diferente de outros editais.

Além do que, o edital dispõe do espaço expositivo do CCSP e condições de exibição para sua realização, acompanhamento crítico dos artistas e publicação de catálogo.⁴ Até 2016 eram três mostras anuais compostas de artistas selecionados e convidados, hoje prevalece mostra única com todos os selecionados juntos, ou seja, foram cerca de 90 mostras nesses anos todos. O curioso, dada a importância de um projeto exitoso como este e significativo no circuito cultural brasileiro não ter recebido um único prêmio ao longo desses 35 anos de existência, seja enquanto projeto institucional, pioneiro e longo, de estímulo à arte contemporânea brasileira, sejam suas mostras anuais – mesmo perante a escassez de editais voltados às artes visuais em momentos diversos.

AAB-Entre sua criação e os dias atuais, o edital sofreu muitas transformações, pode dar alguns exemplos?

MAP - Sim, o Edital passou por algumas transformações pontuais em alguns momentos de sua história, mas sem perder a sua essência. O que faz dele um edital plástico, não cristalizado, adaptável às circunstâncias e que se atualiza espelhando a cena artística contemporânea. Bom, o número de artistas selecionados a cada edição é bastante variável, há edições com 20 selecionados, outras com 12 e outras com 24 artistas, por exemplo. Com a premissa de composição das mostras serem integradas por artistas selecionados ladeados por artistas consagrados, alguns artistas convidados coordenaram oficinas paralelas às suas exposições, destinadas a artistas iniciantes e estudantes de arte, além de debates, palestras e mesas redondas em torno das exposições e da produção contemporânea, para um público mais amplo. Com o tempo essas ações formativas foram se perdendo, e os trabalhos foram se desenvolvendo com foco mais nas mostras. Contudo, nos primeiros anos do edital, praticamente não tinha um pró-labore como temos nos dias atuais, isso foi conquistado ao longo dos anos.

Uma mudança importante ocorre na gestão de Stella Teixeira de Barros, à frente da Divisão de Artes Plásticas entre 2002 e 2005, ao instituir o Prêmio Aquisição entre os artistas selecionados, como forma de atualizar a Coleção de Arte da Cidade (com duração até 2013), bem como instaurou o Grupo de Crítica do Programa, onde jovens críticos passaram a colaborar com o Programa, escrevendo a respeito do trabalho dos artistas selecionados. Para Stella Teixeira de Barros (2005) “O Programa de Exposições, ao privilegiar o debate sobre a produção artística contemporânea, transformou-se num dos mais bem sucedidos projetos de artes visuais voltado para artistas em início de carreira”. Ainda, segundo Barros, “o arcabouço do Programa de Exposições foi concebido em plena escalada dos novíssimos aos sistemas institucionais e mercadológicos na década de 1980, com o intuito de oferecer não apenas um espaço expositivo para os iniciantes, mas para promover a troca de ideias e o estímulo da percepção de valores estéticos contemporâneos, tendo como eixo principal as próprias exposições.

O projeto inicial foi reformulado diversas vezes, adaptando-se a novas demandas. Tem preservado uma preocupação genuína com a reflexão, o que fez com que adquirisse prestígio e se consolidasse no meio artístico. Não à toa, muitos dos artistas hoje em evidência no País expuseram pela primeira vez no Centro Cultural São Paulo.

A partir de 2008, o Programa passa a assimilar as residências artísticas, seja como modalidade de premiação ou de participação. Em 2014 o edital é estruturado de forma a contemplar as individuais simultâneas dos selecionados, residências artísticas em convênio com outras instituições e projeto curatorial com obras do acervo da Coleção de Arte da Cidade sob os cuidados do CCSP. A partir de 2017, devido a cortes financeiros, o edital volta a contemplar somente projetos de exposições individuais dos selecionados. Outra mudança na estrutura do edital é a incorporação oficial de Ações Afirmativas a partir de 2023, o que não significa que antes artistas negros e mulheres, inclusive negras, não tenham passado pelo

programa caso dos artistas Sidney Amaral e Rosana Paulino.

AAB - Como um artista pode se inscrever no edital? Há limitações quanto à formação escolar ou currículo prévio?

MAP - Qualquer artista brasileiro ou naturalizado pode participar do edital, de qualquer parte do país, e não há restrição quanto à formação escolar para se inscrever. Lembrando que é um edital de artes visuais para artistas acima de 18 anos, sendo bastante concorrido. Hoje é mais fácil se inscrever em razão da internet, pois projeto, portfólio entre outros documentos podem ser enviados por meio de plataformas digitais. No começo era pelo correio (não correio eletrônico rsrsr) ou entrega pessoalmente. No caso do edital Programa de Exposições do CCSP, de modo geral, quando lançado, é divulgado no site do CCSP e redes sociais da instituição. Conforme seu regulamento os arquivos de Projeto, Portfólio, Currículo, Documentos Pessoais, devem ser todos em formato de PDF, e há orientação quanto ao

tamanho dos arquivos. Recomendo a quem estiver interessado, acessar o site do CCSP, no menu Editais e baixar o Edital, por exemplo, do 34º Programa de Exposições, para ter uma ideia do regulamento e se preparar para submeter o projeto.

AAB - Qual a importância de um edital público como este?

MAP - A principal importância de um edital de natureza pública é o fato de poder subsidiar o experimental, o não convencional, o não consolidado, o risco do novo, já que o mercado opera, de modo geral, sem dar muito margem ao risco. Além do que é um dos poucos editais voltados para as artes visuais no país e de alcance nacional, embora com um valor bastante modesto, dada a sua envergadura, e em comparação aos editais de outras linguagens artísticas, como os de fomento ao teatro e de fomento à dança da cidade de São Paulo, por exemplo. Claro que esses editais citados, na verdade são Leis de Fomento, alcançadas com muita luta e engajamento da classe artística. Mas de qualquer forma,

é um Edital fundamental na cena contemporânea, como já foi falado, e que tem inspirado, inclusive, a criação de outros editais como o Edital Programa de Exposições, criado em Ribeirão Preto/SP, Anápolis/GO, Cariri/CE. As mostras do Programa são sobretudo uma grande vitrine para os artistas selecionados, lançou nomes ontem que estão em evidência hoje. Minha expectativa é que venham a ser criados mais e mais editais como este, se em cada Estado houvesse pelo menos um edital de fomento às artes visuais do país, oferecendo um pró-labore e condições de exibição adequadas, movimentaria todo um ecossistema cultural, com mais atividades formativas, profissionalização, estímulo à criação, à crítica de arte, acesso à exposições, e tal. Pois, pelo número e mapeamento de inscritos no edital do CCSP pode se afirmar que há muito artista visual no Brasil. Acho que as instituições museológicas poderiam também se abrir um pouco mais para receber artistas emergentes e consagrados esquecidos por meio de editais.

AAB - Obras que passam pelo programa são adquiridas para a coleção de arte da cidade de São Paulo?

MAP - Há situações de obras expostas nas mostras do Programa que foram doadas e incorporadas à Coleção de Arte da Cidade e entre 2002 e 2013, como já mencionado, foi instituído o Prêmio Aquisição do Programa de Exposições, onde os artistas selecionados concorriam ao Prêmio. No caso, ao término das mostras anuais, a mesma Comissão que selecionava os artistas para a mostra, junto a representantes da instituição, a cada edição do Programa, escolhiam trabalhos de quatro artistas entre os selecionados. O artista premiado ganhava um recurso em dinheiro e sua obra era incorporada à Coleção. Em razão da falta de espaço na Reserva Técnica o Prêmio Aquisição foi suspenso a partir de 2014. De qualquer forma, nos últimos anos foram adquiridas, em caráter de doação, algumas obras de artistas selecionados. Uma comissão interna avalia a pertinência e viabilidade da obra ser incorporada.

AAB - Atualmente não é fácil para uma instituição pública colecionar obras. Como a Coleção de Arte é atualizada? Como lidar com problemas como reservas técnicas?

MAP - A atualização de uma coleção é sempre necessária e a instituição pública depara com algumas adversidades. De fato, há contexto em que permanece numa posição passiva a mercê de doações além de limitações em suas reservas técnicas. O convencimento de autoridades em relação a importância dos acervos também não é muito fácil. Por outro lado, há possibilidades, por meio de projetos financiados. O ideal seria ter uma política de acervo de fato, políticas de aquisição, de armazenamento, de acesso, e tal. Mas para isso é necessário envolvimento ou convencimento dos dirigentes ou de quem ocupa posições decisórias. Pois o modo de lidar com problemas como reservas técnicas e tal é com dinheiro, com recursos financeiros e com recursos humanos.

AAB - Você poderia contar um pouco

a história do CCSP com o campo das artes visuais

MAP - Desde que foi fundado em 1982, o CCSP pode experimentar diversos formatos expositivos. Na década de 1980, toda a sua programação, não só nas artes visuais, foi marcada pelo experimentalismo, que caracteriza até hoje suas atividades. Em meados de 1980, Gabriel Borba, então diretor da Divisão de Artes Plásticas, desenha um programa de exposições de caráter mais cartográfico, com espaços demarcados pra diferentes propostas expositivas, tais como Sala da Galeria, Sessão Corrida, Saguão, Grande Sala, Sala Expressão Nova, Escritório de Arte, Espaço 7. Esse modelo teve duração até 1988, com significativa participação de artistas, que viram no Centro Cultural São Paulo um novo lugar possível de acolhimento de proposições artísticas das mais diversas. A cada ano, chegavam cada vez mais propostas, em razão também da escassez de espaços culturais mais democratizantes na cidade. O que ainda hoje quase não temos.

Em 1989 é concebido o Edital Programa de Exposições do CCSP por Sonia Salzstein, ao assumir a Divisão e Artes Plásticas. Como forma também de triar a grande demanda de propostas de exposições que chegavam, criou-se uma comissão julgadora. A primeira edição do Programa em 1990 foi um marco no sistema das artes. Edital público pioneiro de vocação contemporânea que se consolidou como uma plataforma de prospecção artística da jovem produção contemporânea brasileira, e se tornou referência no panorama de arte nacional. Chegando à sua 34ª edição com ainda mais interesse de procura e aumento de público espectador.

Contudo, a relação do CCSP com as artes visuais não se dá apenas por meio do edital Programa de Exposições. A curadoria realiza constantemente exposições com obras da Coleção de Arte da Cidade, com diversos recortes, tais como “A Fotografia na Coleção de Arte da Cidade” (2024), “Mulheres no Acervo” (2025) para mencionar algumas; há ainda projetos autorais da curadoria como monográficas, retrospectivas, coletivas, além de

performances, intervenções artísticas e tal; bem como o CCSP recebe projetos externos de exposições subsidiados, financiados, por outros editais.

Então há uma relação estreita do CCSP com o campo das artes visuais, tendo em vista que é uma instituição também museológica.

AAB - Um artista que participe do programa pode ofertar uma obra para a coleção? Se sim, como isso é feito?

MAP - Sim, de modo geral, o artista encaminha uma proposta de doação para a Coleção de Arte, a proposta é avaliada por uma comissão interna em acordo com a direção do CCSP. Em caso de sinalização para aquisição é dado início um processo no Sistema SEI, reunindo toda a documentação necessária para prosseguir com a doação.

AAB - Atualmente, qual o valor que o edital oferece para o artista selecionado?

MAP - O pró-labore atual para cada artista selecionado é R\$13.000,00.

Contudo o artista é responsável pelo traslado da obra e equipamentos que a compõem. Os artistas tem acompanhamento da curadoria no processo de realização da exposição, projeto expográfico, texto crítico e serviço de montagem fina.

AAB - Durante algum tempo, o programa convidava artistas para uma individual em paralelo aos artistas selecionados? Esse modelo continua em vigor?

MAP - Diria que em quase todas as edições artistas convidados integravam as mostras dos selecionados. A princípio, continua em vigor, pois uma das premissas do Programa é justamente promover diálogo e reflexão entre artistas de diferentes gerações. Nas duas últimas edições não foi possível participar artistas convidados - que de modo geral são artistas consagrados - em razão de uma legislação recente bastante rígida e um tanto obtusa, com exigências de três notas fiscais como parâmetro para a contratação, o que tem dificultado processos de contratação artística principalmente para artistas visuais.

AAB-O programa já ajudou a impulsionar a carreira de muitos artistas? Você pode nos dar alguns nomes que, antes de entrarem para o mercado passaram pelo programa?

MAP - Posso mencionar aqui, sumariamente, nomes de artistas selecionados, sendo que alguns desses elencados participaram novamente do Programa mas como artistas convidados, paralelamente à mostra dos selecionados. Cito alguns nomes que se projetaram, com respectivo ano que foram selecionados, tais como Déborah Paiva, Lucia Koch, Claudio Cretti, Herman Tacasey, (em 1990), Artur Lescher, Marco Buti, Rochelle Costi, Rosângela Rennó (em 1991), Sandra Cinto (em 1992), Albano Afonso, Marcia Xavier, Rosana Paulino (em 1994), Vania Mignone (em 1996), Almandrade (em 1997), Caio Reisewitz (em 1999), Carla Zaccagnini, Sidney Amaral (em 2001), Cintia Marcelle, Sara Ramo (em 2005), Henrique Oliveira, Matheus Rocha Pitta (em 2006), Romullo Vieira da Conceição (em 2007), Cristiano Lenhardt (2008), Paulo Nazareth, Sofia Borges (2009),

Jonathas de Andrade (em 2010), André Ricardo, Clara Ianni (em 2012), Jaime Lauriano, Barbara Wagner e Benjamin de Burca (em 2014), Aline Motta, Monica Ventura, Santidio Pereira, Wagner Leite Viana e Janaína Barros (em 2018), Alexandre Ignacio Alves, Junior Pimenta (em 2018), Amador e Jr. Segurança Patrimonial, Helô Sanvoy, Lidia Lisboa, Peter de Brito (em 2020), Juliana Santos, Maria Macedo, Thiago Gualberto (em 2021), Camila Soato, Francelino Mesquita, Rogério Vieira (em 2022), Dinho Araújo, Dyana Santos, Lucimélia Romão, Val Souza (em 2023/2024). Mas outros nomes aqui não elencados e que também ganharam evidência podem ser conferidos no quadro cronológico do Programa de 1990 a 2025 publicado, por exemplo, nos catálogos do programa desde 2020.⁵

AAB - Pode comentar um pouco sobre como são constituídas a comissão de avaliação e o grupo de crítica?

MAP - As comissões de avaliação são constituídas por pessoas de notório saber, críticos, historiadores, artistas, e representantes da

instituição. De modo geral são convidados, cujos nomes são sugeridos para aprovação do Diretor e Secretário de Cultura. Já o grupo de crítica é uma contratação para acompanhamento do artista e escrita de textos críticos, a equipe de curadoria discute e elenca possíveis nomes para compor o grupo e apresenta à direção para aprovação.

AAB - Você já tem a data do lançamento do edital para o ano de 2026?

MAP - Previsão para Janeiro!

NOTAS

1 A Funarte é criada em 1975 pelo Ministro Ney Braga e extinta em 1990 por Fernando Collor de Mello que cria o IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura) ligado à Secretaria de Cultura da Presidência. Em 1994, o IBAC passa a se chamar Funarte novamente no governo de Itamar Franco.

2 Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, nome “Rouanet” em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, criador da Lei e então secretário de cultura da Presidência da República.

3 Vale esclarecer que na Lei de criação do Centro Cultural São Paulo de 1982, a instituição era estruturada em Divisão Administrativa, Divisão de Bibliotecas, Divisão de Artes Cênicas e Música, Divisão de Pesquisas, Divisão de Artes Plásticas, entre outras. A Divisão de Artes Plásticas coordenava o educativo, o acervo artístico (Pinacoteca Municipal, hoje Coleção de Arte da Cidade), e a curadoria de exposições do Centro Cultural São Paulo, em alguns momentos em parceria com a Divisão de Pesquisas. Em 2008, o decreto Nº 49.492 de 15 de Maio

de 2008, houve uma reestruturação organizacional do CCSP, que extinguiu a Divisão de Pesquisas e dividiu a Divisão de Artes Plásticas em Divisão de Acervos, Divisão de Ação Cultural e Educativa, e a curadoria de exposições passou a integrar a Divisão de Curadoria e Programação (composta de curadoria de artes visuais, curadoria de teatro, curadoria de dança, curadoria de música e curadoria de cinema). Esse decreto foi revogado pelo Decreto Nº 58.207/2018.

4 Alguns dos catálogos produzidos pelo programa podem ser baixados através do link: <https://centrocultural.sp.gov.br/publicacoes-online/>

5 Ver o link: https://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/12/ebook_catalogo_mostra2020_online.pdf

REFERÊNCIAS

SALZSTEIN, Sonia. Arte, Instituição e Modernização Cultural no Brasil: Uma experiência Institucional. Dissertação de mestrado em Filosofia da USP. São Paulo, 1994.

ALEXANDRE ARAUJO BISPO: É doutor em Antropologia Social pela USP. Atualmente realiza estágio Pós-doutoral pela Escola de Belas Artes da UFRJ onde estuda a série Macumba do artista paulista Lívio Abramo (1902-1993). É curador, crítico e professor independente e compõe, como tesoureiro, a diretoria da ABCA no biênio 2025-2027.



Figuras deste artigo: pinturas de César Romero. Imagens: reprodução.

HOMENAGEM

CÉSAR ROMERO, NOSSO AMIGO, NO HORIZONTE DA ARTE

JACOB KLINTOWITZ
ABCA/SÃO PAULO



Fig. 2: César Romero: muitos sonhos a pintar. Imagem: reprodução.

Uma das últimas obras de César Romero é o desenho de um pássaro que se encaminha para o horizonte. Três linhas simples, abaixo do pássaro, sustentam a composição. Estas três linhas nos remetem para uma cidade imaginária.

Um pássaro graficamente impecável e três traços que simbolizam uma civilização ideal. Um desenho de uma entrega total do artista. Talvez um testamento espiritual: por aqui terá passado um homem que resumiu a sua existência usando um pássaro solto no espaço e três linhas simples. O último comentário do artista.

César Romero era pintor, fotógrafo, escritor, psiquiatra, empresário. Era intensamente todas essas coisas, uma atividade focada, mas silenciosa. Minucioso, detalhista, sempre realizou tudo pausadamente.

Ativo, elegante, vivaz. Contudo extremamente vulnerável. Fomos amigos por décadas.

No dia 7 de outubro de 2025 César Romero faleceu. Tinha 74 anos.

“Ondular. O nosso olhar percorre a imensidão dos azuis, violetas, marrons, verdes, sobe e desce ao sabor da sinuosidade, e se deixa embalar no movimento encantatório e infinito. Fluidez. As imagens sucedem-se e se substituem umas às outras, e retornam sobre si mesmas e já não sabemos onde elas começam e terminam e mesmo se, alguma vez, elas têm um fim. Fluir. O que o nosso olhar abarca é o movimento incessante, oceânico dessas faixas cromáticas...”

Em 2001 escrevi essas linhas sobre a pintura de César Romero e com elas iniciei o livro *César Romero. A escritura do Brasil*. Foram 224 páginas de encantamento.

Era pintor, era poeta. Documentarista das cores da Bahia e do vigor de sua população. Um homem generoso.









Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std