

ARTE & CRÍTICA

ANO XXIV - Nº77 - MARÇO 2026





ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Alessandra Simões Paiva

Revista *Arte & Crítica*

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão
[UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESF/França]

Jesus Pedro Lorente [UNIZAR/Espanha]

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação geral

Leila Kiyomura

Coordenação editorial

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Revisão

Silvia Santos Vieira

Editorias:

Arte/Atualidades

Sylvia Werneck

Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva

Arte/Ensaio Visual

Jacob Klintowitz

Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira

Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Arte/Ecologia

Maria Amélia Bulhões

Arte/Tecnologia

Lilian França

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXIV – nº 77 – abril 2026

Imagem da capa: Desenhada em 1988 pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a escultura *Mão*, de sete metros de altura, é um dos principais símbolos do Memorial da América Latina. E tornou-se um marco urbano da cidade de São Paulo. Foto: Arte sobre foto divulgação.

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

Caro leitor,

Estamos apresentando a edição 77 da nossa revista *Arte & Crítica*, que reúne edições com os desafios da arte no Brasil e no mundo em uma luta coletiva dos artistas e críticos. Um movimento que integra a história de 77 anos da história da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Abrimos a edição com duas boas novas que resultam dos desafios desta história. Neste início de 2026, a presidente da ABCA, Alessandra Simões Paiva, anuncia o Protocolo de Intenções entre a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Fundação Memorial da América Latina, documento assinado por ela e pelo presidente do Memorial, Pedro Mastrobuono. E ressalta que a iniciativa “representa um passo importante no processo de reposicionamento da crítica de arte brasileira em diálogo com o espaço público e com o pensamento cultural latino-americano”.

Outra boa nova é a repercussão da nossa revista *Arte & Crítica*. Graças à participação de todos os autores – associados e convidados especiais –, tem sido avaliada como uma das principais revistas de arte do País. E, também, recebendo a recente avaliação Capes para as revistas acadêmicas dedicadas à área de Artes. Importante ressaltar que o nosso Conselho Editorial é integrado por professores, críticos e artistas de universidades de todo o País e também do exterior. Neste ano, passou da nota C2 para a B2 no Qualis Capes e tem sido muito respeitada. O resultado está na contribuição pontual de críticos nacionais e internacionais.

Nesta edição, o uruguaio Daniel Benoit Cassou comenta sobre a Bienal de Cuenca, que celebrou seu 40º aniversário com sua 17ª edição Bienal, inaugurada em 25 de outubro de 2025 e apresentada até 1º de fevereiro de 2026. Também Rui Gonçalves Cepeda, português que vive e trabalha no Reino Unido, escreve sobre a exposição “Brasil! Brasil! The Birth of Modernism”, que reuniu 130 obras de artistas brasileiros na Royal Academy of Arts, em Londres.

Vale destacar também a reflexão da crítica paulistana Alecsandra Matias de Oliveira sobre a presença de artistas brasileiros nos eventos que antecedem a Bienal de Dakar, suas participações nas edições do evento pós-2000 e suas práticas no continente africano. Também o artigo de Victor T. Murari analisa a “transformação do juízo crítico na arte contemporânea sob a consolidação de regimes algoritmos de mediação cultural”.

Em “Modulações pictóricas: Rony Bellinho, um pintor do “Cs0”, Larissa Rezino aproxima o conceito de Corpo sem Órgãos, de Deleuze e Guattari, da pintura de Rony Bellinho. A autora utiliza a ideia de modulação, a partir de *Lógica da Sensação*, para analisar dinâmicas visuais e sensoriais, e propõe novos usos do conceito ao articular teoria filosófica e prática artística.

Franciele Favero, em “Viagem à Aurora do Mundo: as ecologias de Celaine Refosco”, analisa o processo curatorial em diálogo com a obra de Celaine Refosco, destacando as ecologias do viver e a beleza como formas de resistência, tendo a aurora como metáfora de renovação.

O artigo de Zuzana Paternostro e Thiago Paes Wang, “Quem são essas mulheres?”, examina o apagamento da identidade feminina na História da Arte tradicional com base em abordagem sociológica de obras do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, evidenciando tensões entre visibilidade e invisibilidade. Por fim, propõe uma revisão historiográfica que valorize a presença das mulheres.

Em “Arte e decolonização algorítmica”, Lilian Cristina Monteiro França, editora de Arte e Tecnologia da nossa revista, analisa a criptoarte como forma de resistência à colonização algorítmica, discutindo a dominação por meio da captura de dados, dialogando com o pensamento pós-colonial.

Sandra Makowiecky e Beatriz Goudard, em “Céu e Terra dos Andes”, apresentam a exposição no Instituto Collaço Paulo em mostra que reúne cerca de 40 obras da Coleção Collaço Paulo. São pinturas, objetos e registros da arte andina, evidenciando sua diversidade material e simbólica, propondo uma imersão na riqueza espiritual e técnica da arte latino-americana.

Maria Amélia Bulhões, em “Naturezas Desviantes: uma poética contracolonial de Giselle Beiguelman”, analisa a exposição no MARGS sob perspectiva contracolonial. A mostra problematiza preconceitos e dominação nas ciências botânicas, vinculando-os ao legado colonial, destacando o uso de inteligência artificial e a postura crítica da artista diante das tecnologias.

O artigo de Francela Carrera observa e comenta a exposição “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, destacando a proposta curatorial que apresenta o têxtil como linguagem

artística e simbólica (SESC-Tijuca, RJ), na experimentação estética de artistas contemporâneas, ressaltando em sua análise a dimensão da resistência sociocultural.

O crítico Carlos Perktold homenageia Guignard na passagem dos seus 130 anos, retomando a biografia sobre o artista de autoria de Marcelo Bortoloti (*Anjo Mutilado*) e comentando o autorretrato do pintor com que ilustra seu texto.

Annateresa Fabris discorre sobre o livro de artista de Sophie Calle, *Histórias Reais*, apresentado nesta segunda edição em português, em 2025. Fabris analisa, nas narrativas verbo-visuais da artista, seus relatos e o jogo entre realidade e ficção.

Uma entrevista com Claudinei Roberto da Silva, concedida ao crítico Alexandre Araujo Bispo, oferece ao leitor uma oportunidade de aproximação à trajetória do entrevistado, em sua experiência como artista, curador e docente na universidade, além do seu trabalho no educativo do Museu Afro Brasileiro. A edição 77 se encerra lembrando a proximidade da premiação anual da ABCA. E traz a “memória” dos troféus e seus criadores, que marcaram este evento ao longo do tempo, desde 1978, quando a Associação Brasileira de Críticos de Arte instituiu a sistemática de premiar artistas e, mais tarde, críticos, personalidades e instituições. Um reconhecimento importante para os que vivem os desafios do cotidiano das artes visuais.

*Leila Kiyomura, Lisbeth Rebollo Gonçalves
e Sandra Makowiecky*
Coordenação Editorial

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA,
LISBETH REBOLLO GONÇALVES
E SANDRA MAKOWIECKY

DESTAQUE

8

ABCA E MEMORIAL
DA AMÉRICA LATINA:
MEMÓRIA, CRÍTICA E NOVOS
HORIZONTES INSTITUCIONAIS
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

INTERNACIONAIS

16

LA BIENAL DE CUENCA
CELEBRA SU 40.^º
ANIVERSARIO CON LA LUZ
Y LOS DESAFÍOS DEL ARTE
DANIEL BENOIT CASSOU

34

“BRASIL! BRASIL! THE BIRTH
OF MODERNISM” REÚNE 130
OBRAS DE ARTISTAS
BRASILEIROS NA ROYAL
ACADEMY OF ARTS, LONDRES
RUI GONÇALVES CEPEDA

ARTIGOS

44

BIENAL DE DAKAR:
A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS
BRASILEIROS PÓS-2000
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

60

ALGORITMO COMO INSTÂNCIA CRÍTICA?
VICTOR T. MURARI

70

MODULAÇÕES PICTÓRICAS:
RONY BELLINHO, UM PINTOR DO CSO
LARISSA REZINO

82

“VIAGEM À AURORA DO MUNDO”:
AS ECOLOGIAS
DE CELAINE REFOSCO
FRANCIELE FAVERO

SUMÁRIO

98

QUEM SÃO ESSAS MULHERES?
ZUZANA PATERNOSTRO
THIAGO PAES WANG

112

ARTE E DECOLONIZAÇÃO ALGORÍTMICA
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

EXPOSIÇÕES

124

CÉU E TERRA DOS ANDES
SANDRA MAKOWIECKY
BEATRIZ GOUDARD

140

“NATUREZAS DESVIANTES”,
UMA POÉTICA CONTRACOLONIAL
DE GISELLE BEIGUELMAN
MARIA AMÉLIA BULHÕES

154

“TECENDO HISTÓRIAS: ARTE
TÊXTIL LATINO-AMERICANA”
FRANCELA CARRERA

HOMENAGEM

174

GUIGNARD: 130 ANOS
DE UM ARTISTA
CARLOS PERKTOLD

LIVRO

180

AS “HISTÓRIAS VERDADEIRAS”
DE SOPHIE CALLE
ANNATERESA FABRIS

ENTREVISTA

194

A TRAJETÓRIA DE CLAUDINEI
ROBERTO DA SILVA
NAS ARTES VISUAIS
ALEXANDRE ARAUJO BISPO

HISTÓRIA E ARTE

208

CRÍTICOS E ARTISTAS ESTÃO
NA HISTÓRIA DOS PRÊMIOS
DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE
LISBETH REBOLLO GONÇALVES
SANDRA MAKOWIECKY



O Memorial da América Latina: parceiro da AICA e agora da ABCA. Foto: Divulgação

DESTAQUE

ABCA E MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA: MEMÓRIA, CRÍTICA E NOVOS HORIZONTES INSTITUCIONAIS

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA,
PRESIDENTE DA ABCA 2025-2027

No dia 27 de janeiro deste ano, tive a alegria de formalizar um Protocolo de Intenções entre a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Fundação Memorial da América Latina, documento assinado por mim e pelo presidente do Memorial, Pedro Mastrobuono. Mais do que um acordo institucional, esse gesto representa um passo importante no processo de reposicionamento da crítica de arte brasileira em diálogo com o espaço público e com o pensamento cultural latino-americano.

A cerimônia de assinatura também contou com a presença de Gabriel Rutschka Weber (chefe de Gabinete da Fundação Memorial da América Latina), Roberto Bertani (diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina), Carla Cruz (Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM), Alexandre Araujo Bispo (primeiro tesoureiro da ABCA), Emerson César Nascimento (conselheiro fiscal da ABCA) e Astrid Sampaio Façanha (assessora de imprensa da ABCA). Esta parceria não teria sido possível sem o apoio da museóloga Carla Cruz, do IBRAM, que me procurou durante

a Jornada da ABCA no ano passado. Desde então, mantivemos conversas ao longo de vários meses, o que permitiu amadurecer a ideia e estabelecer o contato com a equipe do Memorial.



Alessandra Simões e Pedro Mastrobuono assinam o protocolo de intenções. Foto: Katiuska Sales

Ao longo de seus mais de 75 anos de história, a ABCA reuniu um acervo de grande valor histórico, um patrimônio documental que testemunha momentos importantes da história da crítica

de arte no Brasil. Atas fundacionais, correspondências, publicações e documentos institucionais guardam vestígios importantes da atuação de críticos que marcaram o campo das artes no país. Hoje, um dos desafios que se colocam para a gestão da ABCA é justamente tornar essa memória mais acessível, ativa e partilhada, uma vez que parte significativa desse material se encontra atualmente acondicionada em uma empresa de *storage*.

É nesse contexto que a parceria com o Memorial da América Latina abre perspectivas muito promissoras. As ações deverão se consolidar paulatinamente a partir de um plano de trabalho que vem sendo construído entre as duas instituições. A possibilidade de contar com um espaço institucional no complexo do Memorial cria condições para que a ABCA desenvolva atividades públicas, encontros, seminários e projetos de pesquisa em diálogo com outras instituições culturais e acadêmicas. Ao mesmo tempo, abre-se um horizonte importante para o tratamento, a organização e a difusão de nosso acervo.

Mais do que uma solução logística, essa aproximação possui um significado simbólico profundo. O Memorial da América Latina foi concebido como espaço de reflexão, intercâmbio e integração cultural entre os países da região. A instituição também já tem uma parceria com a seção latino-americana da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da qual a ABCA faz parte. É justamente nesse ambiente que imagino ser possível fortalecer redes de diálogo entre críticos, pesquisadores e instituições latino-americanas, ampliando a circulação de ideias e experiências que muitas vezes permanecem fragmentadas no interior de nossos próprios contextos nacionais.

Em minha perspectiva, essa iniciativa integra um movimento mais amplo de renovação institucional da ABCA. Nesse sentido, tenho participado de diversas frentes que vêm ajudando a promover importantes transformações. Tenho buscado ampliar o quadro de associados, acolher diferentes perfis de produção crítica e estimular debates que reflitam as transformações contemporâneas do

sistema da arte. Minha preocupação com questões de ordem política na ABCA não surgiu de forma repentina. Ela dialoga com um percurso que venho construindo nos últimos anos. Em 2020, organizei a Jornada da associação, realizada integralmente online durante a pandemia, contando com a participação de pesquisadores e críticos provenientes de contextos muitas vezes situados fora dos centros hegemônicos das artes, e profundamente vinculados aos debates étnico-raciais e de gênero nas artes visuais. Esse movimento também se articula às reflexões presentes em meu livro *A Virada Decolonial na Arte Brasileira*, no qual discuto justamente a emergência de novos horizontes críticos e epistemológicos no campo artístico.

Acredito que a crítica de arte, hoje, não pode se limitar a um exercício de julgamento ou interpretação formal. Ela deve participar também de discussões fundamentais sobre memória, patrimônio, circulação cultural e sobre os modos como diferentes vozes passam a ocupar os espaços. É nesse horizonte que se insere a criação

da Comissão da Pluralidade da ABCA, dedicada a refletir sobre questões de representatividade, visibilidade e transformações geopolíticas no campo das artes. No momento de criação da comissão, em 2021, havia apenas uma mulher negra na ABCA, a associada Alecsandra Matias, atualmente presidente da Regional Sudeste. Ela se engajou nos trâmites da Comissão e conseguimos reunir um coletivo muito comprometido com discussões e atividades efetivas.

Entre essas ações, destaco a revisão de algumas categorias do prêmio da ABCA, com a inclusão dos Prêmios Emanuel Araújo e Yeda Maria. Trata-se de um esforço coletivo, realizado em diálogo com diversos colegas da associação, para repensar os modos como a crítica também participa da construção de visibilidade no campo das artes. Não foi fácil, pois encontrei muita resistência às mudanças, mas elas vêm acontecendo, pois, como diria Caetano Veloso, é incrível a força que as coisas parecem ter, quando elas precisam acontecer. Hoje, podemos olhar para um quadro associativo



Vista da Biblioteca Latino-Americana. Foto: Katiuska Sales

que vem mudando: mais jovem (não apenas no sentido etário, mas de novas posturas profissionais), mais diversificado (hoje a Alecsandra não é a única mulher negra na ABCA) e geograficamente mais amplo.

Nesse sentido, acredito que minha presença na presidência da ABCA não é circunstancial. Ela está ligada a um compromisso político com a

ampliação das vozes que compõem o debate crítico no Brasil e na América Latina. Trata-se de reconhecer que a crítica de arte, ao mesmo tempo em que preserva sua memória, precisa também se abrir às transformações do presente e às urgências de um campo cultural cada vez mais plural.

Há também uma questão que sempre rondou minhas reflexões e que considero

central para o futuro da crítica: o problema da crescente financiarização da cultura e da arte no interior do capitalismo global contemporâneo. Em um sistema artístico cada vez mais atravessado por interesses econômicos, por disputas de mercado e por relações de poder vinculadas ao capital, a crítica muitas vezes se vê colocada sob suspeita ou relegada a um lugar secundário. Esse contexto tem contribuído para um certo descrédito da crítica, como se ela já não fosse capaz de operar como instância de reflexão autônoma diante de um campo permeado por interesses financeiros.

Destaco ainda um desdobramento dessa situação que me preocupa particularmente: a crescente precarização da própria carreira do crítico de arte, fenômeno que acompanha a precarização mais ampla dos trabalhadores da cultura - artistas, curadores, pesquisadores e tantos outros profissionais que sustentam o campo artístico. Em muitos casos, a atividade crítica continua sendo exercida em condições frágeis, com pouca remuneração, baixa institucionalização e escasso

reconhecimento profissional - o que contrasta de maneira quase paradoxal com um sistema da arte atravessado por cifras milionárias, grandes colecionadores, patrocinadores poderosos e instituições frequentemente

presididas por banqueiros ou agentes do mercado financeiro.

Nesse cenário, penso que o associativismo pode desempenhar um papel importante. Uma entidade como a Associação Brasileira de Críticos



A equipe presente na cerimônia de assinatura do protocolo. Da esq. para a dir.: Roberto Bertani (diretor do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina); Gabriel Rutschka Weber (Chefe de Gabinete da Fundação Memorial da América Latina); Emerson César Nascimento (conselheiro fiscal ABCA); Astrid Sampaio Façanha (assessora de imprensa da ABCA); Alessandra Simões Paiva (presidente da ABCA); Pedro Machado Mastrobuono (presidente do Memorial); Alexandre Araujo Bispo (primeiro tesoureiro da ABCA); Carla Cruz (Instituto Brasileiro de Museus). Foto: Katiuska Sales

de Arte precisa também refletir sobre quais caminhos podem ser construídos coletivamente para fortalecer a atuação de seus membros. Entre as iniciativas que temos discutido está, por exemplo, o reconhecimento da carteira da ABCA para acesso gratuito a museus e instituições culturais, algo que já ocorre em diferentes contextos internacionais e que valorizaria simbolicamente a atividade crítica. Sabemos, contudo, que esses avanços não são simples. O orçamento da associação é bastante limitado, sustentado sobretudo pelas anuidades dos associados; e grande parte de nossas ações depende do trabalho voluntário de colegas que dedicam tempo e energia à manutenção da entidade.

Diante disto, a parceria com a Fundação Memorial da América Latina adquire um significado ainda mais amplo. O Memorial, que abriga a histórica Galeria Marta Traba, remete diretamente à tradição crítica latino-americana que sempre compreendeu a arte em relação estreita com as tensões políticas e culturais da região. Críticos como Marta Traba, Juan

Acha e Néstor García Canclini, entre tantos outros, pensaram a arte latino-americana justamente a partir dessas intersecções entre estética, política, economia e identidade cultural.

É nessa linhagem de pensamento que imagino situar os próximos passos da ABCA. Ao aproximar-se do Memorial da América Latina, a associação não apenas encontra um espaço institucional para suas atividades, mas se reconecta a uma tradição crítica continental que sempre compreendeu a arte como parte ativa das disputas simbólicas e políticas de nossas sociedades. O protocolo firmado com o Memorial da América Latina aponta, portanto, para um horizonte de trabalho coletivo. Nossa expectativa é que esse novo ciclo permita consolidar um espaço de encontro, reflexão e produção crítica que conecte a história da ABCA às urgências do presente e às possibilidades de futuro para a crítica de arte.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

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



Carmen Vicente (Ecuador) - Fragmento de la instalación *Pasos infinitos*, 2025. Tierra, madera, metal, lino, telas y tabaco - Curaduría Amy Rosenblum-Martin (Estados Unidos). Foto: Daniel Benoit

INTERNACIONAL

LA BIENAL DE CUENCA CELEBRA SU 40.º ANIVERSARIO CON LA LUZ Y LOS DESAFÍOS DEL ARTE

**DANIEL BENOIT CASSOU – AICA/URUGUAY,
ENVIADO ESPECIAL PARA CUENCA/ECUADOR**

RESUMEN: La Bienal de Cuenca celebró su 40.º aniversario a lo grande con su 17.ª edición. Concebida e impulsada por el alcalde de la ciudad y dirigida por Hernán Pacurucu (Cuenca, 1973), la Bienal se inauguró el 25 de octubre y se extendió hasta el 1 de febrero de 2026. Se invitó a diecisiete curadores y 53 artistas. Cada curador tuvo la responsabilidad de trabajar con tres artistas, uno de los cuales debía ser ecuatoriano. Este enfoque innovador otorga al curador un papel más destacado que a los artistas, ya que un guion guía el desarrollo y la dirección de la narrativa de los tres artistas.

PALABRAS CLAVE: Bienal de Cuenca; Ecuador; aspecto innovador. Hernán Pacurucu; Fernando Farina; Sandra Cinto; Rember Yahuarcani; Christian Proaño.

RESUMO: A Bienal de Cuenca celebrou seu 40º aniversário em grande estilo com sua 17ª edição. Idealizada e promovida pelo prefeito da cidade e dirigida por Hernán Pacurucu (Cuenca, 1973), a Bienal foi inaugurada em 25 de outubro e seguiu até 1º de fevereiro de 2026. Dezesete curadores e 53 artistas foram convidados. Cada curador foi responsável por trabalhar com três artistas, sendo que um deles deveria ser equatoriano. Essa abordagem inovadora confere ao curador um papel mais proeminente do que o dos artistas, já que um roteiro guia o desenvolvimento e a direção da narrativa para os três artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Cuenca; Ecuador; aspecto inovador. Hernán Pacurucu, Fernando Farina; Sandra Cinto; Rember Yahuarcani; Christian Proaño.

La Bienal de Cuenca celebra su 40 aniversario y lo celebra a lo grande con su XVII edición. Impulsados y promovidos por el alcalde de la ciudad y bajo la dirección de Hernán Pacurucu (Cuenca, 1973), la Bienal abrió sus puertas el pasado 25 de octubre. En la ceremonia de inauguración llevada a cabo el día anterior, los organizadores explicaron las características de la misma dentro de un marco bastante presumido si se quiere.

Vayamos a los hechos.

Se trata de una edición con ciertos matices distorsionantes. Para comenzar el título es en inglés cuando esta bienal es la que más se ha ocupado dentro de América Latina a difundir sus artistas. “The game” ha sido el nombre escogido promoviendo el aspecto lúdico entre artistas, curadores y espectadores.

El logo asimismo es acompañado por una imagen con una pantalla de juegos virtuales con un par de mono comandos lo que limita por no decir distorsiona el mensaje.

Daniel Benoit Cassou:
“La Bienal de Cuenca
estuvo en exhibición
hasta el 1 de
febrero de 2026”
Foto: Archivo personal



Por otro lado el subtítulo es el de “Bienal de bienales” lo que de alguna manera desconoce otras de mayor magnitud como es la de su vecina São Paulo y ni que hablar de la de Venecia, por solo citar a las que más involucran la América Latina.

Ese aire de superioridad no les beneficia pues siempre con su bajo perfil han cumplido un gran papel dentro de Latinoamérica a lo largo de sus 40 años de trayectoria singular.

Según el alcalde Cristian Zamora, el equipo se ocupó de seleccionar los mejores diecisiete curadores de todo el mundo, aspecto que obviamente causa gracia por no decir que incómoda, más allá de algunos destacados de Latinoamérica como Ticio Escobar, de Paraguay, Justo Pastor Mellado, de Chile, y Gerardo Mosquera, de Cuba.

Durante la ceremonia fueron asimismo anunciados los artistas y curadores premiados. Aunque las premiaciones son siempre subjetivas más aún cuando el grupo del jurado se excusaron por no haber contado con el tiempo

suficiente para evaluar la lista de premiados es la siguiente:

- *Premio al Mejor Equipo Curatorial: Gerardo Mosquera (Cuba)
- *Premio Adquisición “Eudoxia Estrella”: Ricardo Bohorquez (Ecuador)
- *Premio Adquisición “Gladys Eljuri”: Regina Jose Galindo (Guatemala)
- *Premio Adquisición “Patricio Muñoz”: Carmen Vicente (Ecuador)
- *Premio Paris: Pamela Suasti (Ecuador)
- *Menciones de Honor: Ticio Escobar (Paraguay), Illich Castillo (Ecuador), Arti Grabowsky (Polonia), Fernando Nonino (Argentina).

Si bien el formato de esta edición escogido es original tampoco creemos que pueda ser referencial para el resto de las manifestaciones artísticas de este tenor.

Fueron convocados 17 curadores y 53 artistas. Cada curador debió de trabajar con tres artistas siendo uno de ellos obligatoriamente de nacionalidad ecuatoriana.

Este aspecto innovador le genera mayor protagonismo al curador que a los artistas pues existe un guión que conlleva a encontrar y encausar

la narrativa de los tres artistas. En algunos casos el resultado es positivo y concluyente, pero en otros algunos artistas quedan desdibujados en post del resultado en común no logrado y en lugar de una propuesta colectiva las obras quedan estancas.

Las obras se distribuyeron entre trece espacios dispersos por la ciudad, en su mayoría dentro del casco histórico de Cuenca.

El lugar contenedor que alberga las obras en ciertos casos los benefician amalgamando obra y espacio, pero en otros los perjudica. Algunos lugares no están preparados para recibir las propuestas y la actividad habitual del lugar no está en sintonía y termina perjudicando la obra.

En Casa de la Lira donde se presenta un conjunto de obras alienadas con la naturaleza, serenidad e intromisión, no dejan de utilizar el resto del edificio para dar charlas y las voces provenientes de las mismas se cuelan por a través de los sonidos de las obras distorsionando las propuestas donde la instalación de Gabriela Punín (Ecuador) pierde efecto.

Espacios coloniales condicionan algunas propuestas así como también el uso de un edificio de líneas modernas donde funciona una galería de arte contemporáneo no benefician las obras, algo similar a lo que nos ocurre con la Bienal de Montevideo en el Palacio Legislativo.

Otro aspecto que le juega en contra al buen funcionamiento de esta Bienal es la variedad de horarios en algunos casos muy acotados, sumado a la informalidad en los funcionarios que no siempre llegan en hora o lo que es peor encontrarse con los vídeos apagados.

Mismo así y con estos inconvenientes una manifestación de esta magnitud siempre es motivo de celebración para los amantes del arte. Ello sumado a la hermosura de Cuenca y la calidez de su gente justifican en mi caso un día entero de vuelos hasta llegar hasta allí.

Dentro de las propuestas hay algunas más destacadas que otras. Tratándose de una Bienal de curadores cabe analizarlas de acuerdo a cada teórico.

“NO DEJA DORMIR”: LA NOCHE COMO TERRITORIO POÉTICO Y POLÍTICO

La propuesta de Gerardo Mosquera conjuga varios aspectos dentro de un ámbito inmersivo donde las obras de los tres artistas ocupan el mismo espacio logrando un resultado mancomunado.

Sita en el edificio colonial que alberga el Museo de Arte Moderno, esta propuesta se recluye de forma efectiva en pos de su resultado muy efectivo por cierto.

La curaduría de Mosquera logra un raro equilibrio entre lo poético y lo político al rendir homenaje a José Martí desde un concepto transversal: la noche como metáfora de creación, insomnio y muerte.

El texto se apoya con solvencia en las obras de tres artistas latinoamericanos - Sandra Cinto (Brasil), Rember Yahuarcani y Christian Proaño (Ecuador) - que, desde geografías distintas, hacen converger lo cósmico, lo mítico y lo sonoro.

La propuesta actúa en conjunto más allá de la calidad de las obras muy enigmáticas y atractivas. Cinto eleva su habitual lirismo visual hacia una dimensión casi litúrgica: el mural como constelación.

Yahuarcani, por su parte, ancla la muestra en el pensamiento amazónico uitoto, donde la oscuridad no es ausencia sino origen; un gesto que resignifica la idea de “noche” en clave de cosmogonía indígena.

Proaño, al intervenir la Noche transfigurada de Schoenberg, introduce una capa auditiva que dialoga con el texto de Martí desde la vibración, no desde la cita la cual actúa como el gran catalizador de toda la propuesta trasladando al espectador al campo de batalla donde la música se une a los cantos de los grillos.

Mosquera, fiel a su oficio, hilvana la triada desde una noción de “epifanía sensorial”: visualidad, sonido y palabra se funden en una experiencia total. Lo interesante es cómo evita el cliché heroico y rescata al Martí poeta y místico, más



Sandra Cinto (Brasil), Fragmento de *Noches de esperanza* 2025. Diseño sobre la pared - Curaduría Gerardo Mosquera (Cuba). Foto: Daniel Benoit



Rember Yahuarcani (Perú) - *Lagartija*, 2020. Acrílico sobre lienzo, 50x50cm - Curaduría Gerardo Mosquera. Foto: Daniel Benoit

cercano a una conciencia ecológica y espiritual que al bronce del prócer.

La muestra, en suma, se plantea como una vigilia sensorial y afectiva, donde el sueño martiano - esa noche que no deja dormir - se transforma en territorio de revelación. La curaduría dialoga tanto con el canon literario como con los imaginarios contemporáneos del arte latinoamericano.

“ARCHIVOS DE LO INVISIBLE”: POLÍTICA DE LA MATERIA Y MEMORIA DEL TERRITORIO

CURADURÍA: FERNANDO FARINA [ARGENTINA]

Se trata de otra propuesta de carácter conjunto donde las obras conversan y se confrontan entre sí logrando un discurso muy efectivo.

En mi visita pude charlar con Farina y conocer los artistas en forma personal. La propuesta curatorial de Farina encuentra un punto de confluencia entre tres vectores clave del arte contemporáneo latinoamericano: la memoria social, el paisaje como

cuerpo político y la materia como archivo vivo.

Su texto funciona como una topografía sensible de los restos - humanos, naturales y simbólicos - que habitan el presente. Un aspecto destacable es como Farina logra incorporar obras de carácter artesanal dentro de un discurso contemporáneo. El eje conceptual del proyecto es la visibilización de lo silenciado, y allí radica su fuerza.

Las obras de los tres artistas convocados - Ana Fernández, Carlos Herrera y el colectivo El ojo del jaguar - operan sobre diferentes formas de lo residual: lo que queda, lo que resiste, lo que fue borrado.

1. El ojo del jaguar: la talla como acto de memoria

La inclusión del colectivo ecuatoriano es el gesto más político de la muestra. Su trabajo, en madera y teatro de títeres, conecta el oficio artesanal con la denuncia social. Farina acierta al leer el gesto manual como una práctica de duelo,

donde los títeres se convierten en “presencias insistentes” de quienes desaparecieron. Hay en esta operación una recuperación de la memoria popular y una puesta en valor del arte como herramienta de resistencia simbólica.

2. Ana Fernández: la naturaleza como sujeto

La obra de Fernández aporta la dimensión ecológica y filosófica del conjunto. Su narrativa post-antropocéntrica subvierte la tradición paisajística para proponer un mundo sin humanos, donde la naturaleza reclama su autonomía. En el contexto cuencano, esta lectura adquiere una resonancia inmediata frente al conflicto minero de Quimsacocha. Farina la sitúa con lucidez entre la distopía y la advertencia: su poética es una forma de activismo visual.

3. Carlos Herrera: alquimias urbanas

Herrera, fiel a su poética del rescate, hace de la calle su cantera y de los restos su gramática. Su



Colectivo Ojo del jaguar (Amparo Criollo + Lídeman Carrilo) (Ecuador). Madera tallada, policromía con pintura acrílica, tela confeccionada y bordada, 2025 - Curaduría Fernando Farina (Argentina). Foto: Daniel Benoit



Ana Fernández (Ecuador), pinturas de la propuesta *Archivos de lo invisible* de Fernando Farina (Argentina). Foto: Daniel Benoit

práctica transforma lo descartado en talismanes urbanos, objetos que oscilan entre lo sagrado y lo cotidiano. Farina destaca en él la capacidad de activar memoria y crítica en un solo gesto: una economía estética que cuestiona el consumo y la obsolescencia sin caer en el moralismo.

UNA CURADURÍA DE VÍNCULOS Y TENSIONES

Farina consigue articular tres discursos distintos en un mismo tono afectivo: el paisaje (Fernández), la memoria social (El ojo del jaguar) y la materia urbana (Herrera) dialogan en un continuo sensorial que reconfigura la idea de archivo. “Archivos de lo invisible” no documenta; repara. No explica la ausencia; la convoca. El resultado es una muestra que combina poética y urgencia política, sin perder rigor formal ni densidad conceptual.

En la Bienal de Cuenca, donde las nociones de territorio y pertenencia atraviesan muchas propuestas, esta curaduría se alza

como una de las más coherentes en su dimensión ética y estética.

“VOLTEARLA Y REVERTIRLA: SOMOS TODO” — REINDIGENIZAR EL MUNDO DESDE LA ESPIRITUALIDAD Y LA MEMORIA

Otra excelente propuesta en Casa de las Posadas, es la curada por Amy Rosenblum-Martin (EE.UU.) con la visión original de Yesenia Selier (Cuba, 1972-2021). A pesar de que los artista ocupan salas independientes la unicidad de la temática los une con suceso.

Esta exposición se sitúa en una zona de cruce entre la estética, la política y la espiritualidad. “Voltearla y revertirla: Somos todo” es más que una muestra: es una invocación descolonial que busca reparar las heridas del modernismo desde las voces y saberes de mujeres afro-indígenas.

La curadora Amy Rosenblum-Martin, junto a la recordada investigadora cubana Yesenia Selier, proyecta una plataforma que entiende el arte como medicina, la curaduría como acto

ritual y la exposición como espacio de sanación colectiva.

1. Epistemologías que curan

El texto curatorial propone un giro radical: no mostrar “arte indígena” como exotismo ni folclore, sino como pensamiento vivo que desarticula las jerarquías coloniales del conocimiento. Desde esta perspectiva, las artistas - Astrid González (Colombia), Sethembile Msezane (Sudáfrica) y Carmen Vicente (Ecuador) - son tanto creadoras como guardianas de linajes espirituales, médiums de energías que conectan territorios y tiempos.

La exposición no se limita a exhibir obras: convoca prácticas místicas, performáticas y rituales que desobedecen el formato institucional y buscan reconectar arte, cuerpo y naturaleza.

La instalación de Carmen Vicente es un homenaje a sus seres queridos fallecidos en la pandemia del Covid-19. Con pequeños detalles como utensilios de comida, zapatos de personas de todas las edades incluyendo niños,

muñequitos diferentes hechos con trapo en pequeño formato que relevaran a todo su pueblo, entre otros, el espectador va siendo guiado dentro de esos grandes altares que ocupan una pequeña sala de fondo negro donde las obras emergen entre las penumbras.

Como base de cada tótem, Vicente usa bloques de material extraído de su propio pueblo, denotando solidez frente a todo tipo de adversidad. Los mismos bloques que utiliza a modo de ausencia corporal pero presencia de tradición. Más allá de los rasgos y caracteres propios de su gente, la obra local logra una lectura internacional.

Recorrí la propuesta guiado por Carmen quien logró sensibilizarme.

2. El eco de Haití y la rebelión de la naturaleza

Rosenblum-Martin y Selier anclan su proyecto en un gesto fundacional de la libertad negra: la Revolución Haitiana. Lejos de leerla como simple antecedente histórico, la interpretan como un acto artístico, ecológico y femenino.

La figura de Cécile Fatiman, sacerdotisa y bailarina que encendió la insurrección a través del Yanvalou, funciona como matriz de sentido: el arte como fuerza de transformación política y espiritual. Esa genealogía se reactiva en las obras contemporáneas, que vinculan descolonización, feminismo y ecología como caminos inseparables.

3. De la denuncia al renacer

En lugar de insistir en la herida, la curaduría propone una pedagogía del amor y la re-vinculación. Los materiales industriales - el cemento, el poliéster - aparecen como símbolos de desconexión, contrapuestos a los elementos orgánicos y a la práctica ritual de las artistas.

Desde esta lectura, el arte se convierte en un acto de rematriación: volver al origen, al útero de la Tierra, para restaurar el equilibrio roto por el patriarcado colonial.

4. Una curaduría de alcance global

El mérito mayor de Rosenblum-Martin está en tramar un puente

sur-sur: entre el Afropacífico colombiano, el África austral y los Andes ecuatorianos. Esta cartografía alternativa subvierte el mapa hegemónico del arte contemporáneo, proponiendo una red de afinidades espirituales y políticas que trascienden las fronteras.

La exposición no solo honra la memoria de Selier, sino que consolida un manifiesto de reindigenización: “somos todo” no es una metáfora poética, sino una declaración ontológica y ética. En la Bienal de Cuenca, esta propuesta se distingue por su tono profético y visionario. No pretende ilustrar teorías descoloniales, sino encarnarlas en experiencias sensoriales que invocan lo sagrado y lo colectivo.

Frente al agotamiento del discurso político en el arte contemporáneo, “Voltearla y revertirla” emerge como una ceremonia estética de restitución, donde el acto de mirar se transforma en un ejercicio de memoria, cuerpo y comunión planetaria.



Carmen Vicente (Ecuador). Fragmento de la instalación *Pasos infinitos*, 2025. Tierra, madera, metal, lino, telas y tabaco - Curaduría Amy Rosenblum-Martin (Estados Unidos). Foto: Daniel Benoit



Sethembile Msezane (Sudáfrica). Fragmento de la instalación *Guardianes de la tierra*, 2025. Suelo volcánico, arena de solice, material de impresión 3D - Curaduría Amy Rosenblum-Martin (Estados Unidos). Foto: Daniel Benoit

“JUGAR A HACERSE LA MUERTE”: LA CURADURÍA COMO EJERCICIO DE DUELO Y SUBLEVACIÓN

**CURADURÍA: JUSTO PASTOR MELLADO [CHILE]
ARTISTAS: OSWALDO RUIZ CHAPA [MÉXICO],
FRANCISCA ANINAT [CHILE], MANUELA
RIBADENEIRA [ECUADOR]**

Estas obras son exhibidas en el Museo de las Conceptas contenedor que juega un rol activo dentro de la propuesta de Mellado. Más allá de que cada obra ocupa una sala aparte, el curador unió las obras de los tres artistas en una sala de bóvedas donde eran sepultadas las monjas fallecidas. Para mitigar el olor putrefacto las monjas cultivaban en un gran jardín entre la tumba colectiva y el edificio una gran variedad de flores perfumadas donde los lirios juegan un rol destacado.

En esta propuesta de Pastor Mellado, la curaduría no se plantea como un discurso explicativo, sino como una elaboración del duelo. Su texto - denso, filosófico, autorreferencial - parte de la lectura de *Desear*

desobedecer de Didi-Huberman y se articula como un ensayo sobre las pérdidas que nos constituyen. La exposición deviene un espacio para pensar la muerte como gesto fundacional de la humanidad y del arte mismo.

1. La pérdida como origen

El punto de partida es la imagen de dos niñas que juegan a hacerse la muerta, escena relatada por Didi-Huberman a partir de Pierre Fédida. Mellado convierte ese episodio en una metáfora del trabajo artístico: jugar con la muerte para seguir viviendo, elaborar la ausencia para producir sentido.

En su lectura, el “fuera de campo” - noción técnica de la fotografía - se vuelve la figura central: lo que no se ve, lo que queda excluido, es precisamente lo que sostiene toda representación. Mellado ha sido uno de los pocos curadores que entendió el fin lúdico propuesto por la Bienal.

2. Los artistas como mediadores del umbral

Cada uno de los tres artistas convocados explora ese territorio liminal entre presencia y desaparición, entre imagen y vacío.

Oswaldo Ruiz Chapa trabaja desde la fotografía, el cine y la penumbra: su mirada sobre la arquitectura y los cuerpos ausentes desactiva la idea de documento para transformarla en espacio espectral, donde el tiempo parece suspendido.

El artista para lograr su cometido se vale de un video donde el agua se mueve pausadamente sobre un fondo de piedra todo lo que alude tanto a la vida, agua sinónimo también de líquido amniótico y la muerte donde todo se diluye.

Dicho video es confrontado con dos pinturas de fotografías de donde el artista teje la narrativa a partir de un caso particular de un jugador de baloncesto latino quien logra suceso en su carrera en los Estados Unidos siempre apoyado por su padre y cuando este último fallece, su carrera se desvanece.

Asimismo Ruiz Chapa interviene una sala donde eran veladas las



Fragmento de la obra de Manuela Ribadeneira (Ecuador). Instalación *Historia de olores*, 2025 - Curaduría Justo Pastor Mellado (Chile). Foto: Daniel Benoit



Fragmentos de la instalación *Lo que esta escrito*, 2025 de Oswaldo Ruiz - Curaduría Justo Pastor Mellado (Chile). Foto: Daniel Benoit

monjas con una obra titulada *Piedralumbre*.

Francisca Aninat aborda la materialidad del desecho y la tela rasgada como huella de lo que ya no está, haciendo de la pintura un cuerpo vulnerable que insiste en permanecer. Para ello la artista construye un mural destruido compuesto por trozos que distribuye en forma desordenada o con un orden particular, sobre una pared a modo de mural rescatado.

Por su lado Manuela Ribadeneira, con su precisión conceptual, introduce objetos e instalaciones que interrogan la frontera entre la vida y su representación, entre el gesto de cubrir y el de revelar, entre el sudario y la bandera que menciona el texto curatorial.

3. Del sudario a la bandera

La sábana del relato se transforma, en el pensamiento de Mellado, en símbolo mutable: sudario, casa, vestido, bandera. Esa metamorfosis - del dolor a la sublevación - es el corazón del proyecto.

La exposición no busca representar la muerte, sino mostrar cómo el arte la conjura. De ahí la referencia a Edgar Morin y su idea de que la pintura nace junto a la sepultura: pintar es enterrar con color, es devolver vida a lo perdido.

4. Curar como duelo activo

Mellado propone una curaduría que no organiza objetos, sino heridas. La muerte no es aquí un tema, sino una experiencia común que los artistas transforman en formas, pigmentos y silencios.

En un contexto bienal donde abunda la denuncia y la agitación, “Jugar a hacerse la muerte” introduce una reflexión más íntima, ontológica: el arte como el espacio donde lo muerto respira. La muestra se sostiene sobre una paradoja luminosa: al representar la pérdida, el arte renueva la vida.

Pastor Mellado desplaza la noción de curaduría hacia una práctica casi terapéutica - una cura-duelo - donde mirar implica reconocer nuestra propia fragilidad. En

Cuenca, este proyecto se impone como una meditación profunda sobre la condición humana y la potencia transformadora del arte cuando, en lugar de negar la muerte, se anima a jugar con ella.

“FRONTERAS VACILANTES DEL DESCONCIERTO”: EL ARTE COMO SUPERVIVENCIA ANTE LA DESAPARICIÓN

CURADURÍA: MARCELA RÖMER [ARGENTINA]
ARTISTAS: MARIELA LEAL [ARGENTINA], FERNANDO FALCONI [ECUADOR], FABIÁN NONINO [ARGENTINA]

Por último, dentro de este análisis parcial no menos importante, Marcela Römer propone una muestra en el Museo Universitario que se instala en un territorio de fragilidad emocional y política, donde el arte se convierte en un modo de sobrevivir a la violencia del mundo.

“Fronteras vacilantes del desconcierto” explora la desaparición - de cuerpos, de presencias, de certezas - no solo como tragedia

social, sino como condición existencial contemporánea.

1. El desconcierto como forma de conocimiento

El texto curatorial parte de una intuición poderosa: el desconcierto no paraliza, despierta. Frente a la desaparición - esa herida abierta en las memorias latinoamericanas - los artistas convocados buscan elaborar imágenes, gestos y objetos que nos devuelvan la capacidad de sentir y pensar lo irrepresentable.

Römer entiende el arte como una respuesta lúcida al absurdo, una práctica que sostiene el sentido allí donde la realidad se derrumba.

2. Fabián Nonino: duelo y archivo íntimo

Nonino destaca entre el resto de las propuestas abordando la desaparición desde la biografía: la ausencia de su padre y el silenciamiento familiar se transforman en una indagación sobre la memoria y el trauma. Su obra se construye con fragmentos,

fotografías veladas, voces que regresan desde el pasado.

En Cuenca, extiende su investigación a casos ecuatorianos, tejiendo una red de analogías entre lo personal y lo colectivo. La desaparición deja de ser un hecho para volverse una estructura del recuerdo.

3. Fernando Falconi: el cuerpo político del dolor

Falconi traslada al espacio expositivo un caso reciente y brutal - la desaparición y asesinato de cuatro niños afrodescendientes en Guayaquil - y lo transforma en una obra coral: performance, canción e instalación.

En su trabajo, la memoria se canta y se encarna, se colectiviza. El gesto artístico no busca representar el horror, sino devolver dignidad a los cuerpos negados, activando una catarsis compartida entre arte y comunidad.

Si bien la instalación nos golpea fuerte a través de una cancha de fútbol armada sobre arena, hay tres vídeos en la misma sala que desvirtúan el resultado global.

Tratándose de videos informativos deberían de haber sido expuestos fuera de esa sala que no es más que otra cosa que una gran tumba vacía.

4. Mariela Leal: anatomía de la pérdida

Leal lleva años trabajando con muñecos y cuerpos desfigurados, explorando las zonas donde lo humano se confunde con lo animal o lo inerte.

En esta muestra incorpora figuras del puma americano, emblema de la violencia natural, para interrogar los límites de nuestra propia ferocidad. Su instalación compone una escena inquietante: cuerpos híbridos que oscilan entre la ternura y el espanto, reflejando el rostro más oscuro de nuestra humanidad.

5. El arte como refugio ante la incertidumbre

Römer de esta manera traza un marco reflexivo donde la desaparición se extiende más allá del hecho físico: abarca la pérdida de sentido, la erosión del lenguaje, el colapso



Fabián Nonino (Argentina). Fragmento del video instalación *Tiemblo cuando veo una sombra que se le parece*, 2025 - Curaduría Marcela Römer (Argentina). Foto: Daniel Benoit



Fernando Falconi (Ecuador). Fragmento de la instalación *Son de las Malvinas*, 2025 - Marcela Römer (Argentina). Foto: Daniel Benoit



Fragmento de la instalación *Topográficas de la incisión*, 2025, de Mariela Leal, escultura blanda - Marcela Römer (Argentina).
Foto: Daniel Benoit

de lo cotidiano. El texto reconoce al Covid-19 como un acontecimiento global que nos obligó a experimentar esa volatilidad, recordándonos que el arte no está fuera del mundo, sino dentro de su fragilidad.

En esta lectura, “Fronteras vacilantes del desconcierto” no es una exposición sobre la muerte, sino sobre la obstinación de seguir vivos. El arte aparece como acto de resistencia frente al vacío, una manera de habitar el desconcierto sin negarlo.

En el contexto de la Bienal de Cuenca, la propuesta de Römer se distingue por su tono ético y su honestidad emocional: lejos de la retórica militante, ofrece un espacio donde mirar el horror sin perder la ternura, donde pensar la ausencia sin renunciar a la esperanza.

Dentro del resto de los artistas y a título personal destaca la presencia de Francis Alys quien presenta un video que ya fue expuesto en la Bienal de Venecia en el pabellón de Bélgica.

DANIEL BENOIT CASSOU

Nacido en Uruguay, 1961, es 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.



Vista da exposição.

Foto: Rui Cepeda

INTERNACIONAL

“BRASIL! BRASIL! THE BIRTH OF MODERNISM” REÚNE 130 OBRAS DE ARTISTAS BRASILEIROS NA ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES

RUI GONÇALVES CEPEDA – AICA/UK

RESUMO: “Brasil! Brasil! The Birth of Modernism” reuniu 130 obras de artistas do Modernismo brasileiro na Royal Academy of Arts, de 28 de janeiro a 21 de abril de 2025. Entre os artistas: Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Vicente do Rego Monteiro, Lazar Segall, Djanira da Motta e Silva, Rubem Valentim e Geraldo de Barros. A mostra explora como o Modernismo brasileiro se desenvolveu a partir do início do século XX, desvinculando-se do colonialismo europeu e buscando uma identidade própria.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo brasileiro; Royal Academy of Arts; Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Cândido Portinari.

ABSTRACT: The exhibition “Brazil! Brazil! The Birth of Modernism” brought together 130 works by Brazilian modernist artists at the Royal Academy of Arts, from January 28 to April 21, 2025. Among the artists featured were Anita Malfatti, Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Vicente do Rego Monteiro, Lazar Segall, Djanira da Motta e Silva, Rubem Valentim, and Geraldo de Barros. The exhibition explored the development of Brazilian Modernism from the beginning of the 20th century, breaking with European colonialism and seeking its own identity.

KEYWORDS: Brazilian Modernism; Royal Academy of Arts; Anita Malfatti; Tarsila do Amaral; Cândido Portinari.

“Brazil! Brazil! The Birth of Modernism” (Brasil! Brasil! O Nascimento do Modernismo), presente na Royal Academy of Arts (RAA), em Londres, entre janeiro e abril de 2025, procurou apresentar uma visão abrangente da arte moderna brasileira. Compreendendo mais de uma centena de obras - incluindo pinturas, esculturas e fotografias - distribuídas pelas galerias neoclássicas da instituição, a exposição propunha-se a narrar o legado modernista do Brasil. Contudo, sob o seu tom celebratório, revelava-se uma problemática dependência na visão ocidentalizada do mundo. A abordagem curatorial reinscreveu hierarquias coloniais, ao apresentar o modernismo brasileiro como um derivado da arte ocidental, em vez de o reconhecer como um movimento dotado de epistemologias próprias, memória e lógica cultural específicas.

Em vez de descentralizar o olhar ocidental, a exposição o reforçou. O que se revelou foi menos uma mostra da autonomia artística brasileira, e mais uma continuação estetizante de narrativas coloniais.

A arte foi enquadrada não como uma expressão dinâmica da modernidade brasileira, mas como vestígios culturalmente subordinados da influência ocidental. A exposição acabou por refletir a contradição persistente na Europa pós-colonial: disposta a reconhecer a injustiça histórica, mas relutante em abdicar do poder simbólico que sustenta a sua dominação cultural.

As obras, paisagens e retratos saturados de cor intensa, pareciam posicionadas como extensões do Impressionismo francês, oferecidas ao público como algo simultaneamente exótico e familiar. A exposição abria com um aceno sugestivo à inclusão, talvez em resposta à ideia de que “somos todos estrangeiros”. No entanto, a sua organização formal - estruturada por um corredor neoclássico rígido (Imagem 1, acima) - evocava a diplomacia cerimonial do Barroco, distanciando o visitante das reais tensões sociopolíticas em jogo. Artistas brasileiros que há muito confrontavam os legados do colonialismo foram reduzidos a notas de rodapé na

narrativa ocidentalizante, com a sua resistência suavizada pela conveniência curatorial.

O desenho expositivo pretendia oferecer múltiplas perspectivas. Contudo, estas estavam enquadradas por um percurso singular e linear (tanto fisicamente como conceptualmente) definido pelas galerias - artista após artista, sala após sala -, raramente a permitir um diálogo cruzado ou uma justaposição crítica. Os visitantes entravam pelo Centro Hall (Salão Central), onde as obras de figuras canônicas como Lasar Segall (1880-1957), Tarsila do Amaral (1886-1973), Candido Portinari (1903-1962) e o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) eram apresentadas em conjunto. O simbolismo de apresentar esses artistas no mesmo espaço utilizado na exposição de 1944 era literal, reforçando arquétipos institucionais em vez de os questionar. Mais uma vez, a identidade cultural do Brasil era apresentada através de uma lente concebida e curada pela visão das antigas potências colonizadoras.



Roberto Burle Marx, *Lapa*, 1942 (grafite e tinta sobre papel). Foto: Rui Cepeda, 2025



Tarsila do Amaral,
O Lago, 1928.
 Foto: Divulgação

“DO SALÃO CENTRAL, OS VISITANTES PERCORRIAM UMA SÉRIE DE GALERIAS DEDICADAS AOS CHAMADOS PILARES DO MODERNISMO BRASILEIRO...”

Em termos formais, a exposição perdeu oportunidades fundamentais para explorar os entrelaçamentos culturais que moldam a modernidade híbrida do Brasil. Houve pouca tentativa de provocar conflito visual ou temático, ou de refletir a complexidade da sociedade multicultural brasileira, nascida da fragmentação colonial e das aspirações modernistas. Em vez de interrogar a herança intercultural intrincada do país, a disposição expositiva reafirmou categorias ordenadas, simplificando as dinâmicas de raça, migração e identidade.

Do Salão Central, os visitantes percorriam uma série de galerias dedicadas aos chamados *pilares do Modernismo* brasileiro. As galerias 3, 4 e 6 eram dedicadas, respectivamente, a Segall, Do Amaral e Portinari. A galeria 5 centrou-se em Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) e nas suas

representações estilizadas da cultura indígena amazônica. Na galeria 3, o objetivo curatorial foi o de encenar um diálogo entre Anita Malfatti (1898-1964) e Segall, particularmente em torno de temas partilhados, como o deslocamento e a migração. As galerias posteriores apresentaram os retratos psicológicos de Flávio de Carvalho (1899-1973), as representações da vida rural e urbana de Djanira da Motta e Silva (1914-1979) e os blocos cromáticos de Alfredo Volpi (1896-1988), que insinuavam a ascensão do *Concretismo*. O espaço final - a *Lecture Room* (Sala de Conferências) - reuniu as fotografias experimentais de Geraldo de Barros (1923-1998) e as esculturas de Rubem Valentim (1922-1991), enraizadas na espiritualidade afro-brasileira, especificamente no *Candomblé*.

“NAS PINTURAS, A FORÇA DA COR PULSAVA COM A AMBIÇÃO DE CAPTAR UMA VISÃO POLÍTICA DE PROGRESSO SOCIAL, DE INFRAESTRUTURAS MODERNAS E IDENTIDADE NACIONAL”

Apesar dessa amplitude, a exposição falhou em permitir que

o Modernismo brasileiro falasse nos seus próprios termos. As obras expostas transmitiam um desejo inequívoco por uma estética nacional distinta - aquilo a que se poderia chamar de um “Modernismo feito no Brasil”. Nas pinturas, a força da cor pulsava com a ambição de captar uma visão política de progresso social, de infraestruturas modernas e identidade nacional. Enquadradas por um realismo social, os retratos de indivíduos e famílias, representações de favelas e paisagens rurais, cenas musicais e iconografia religiosa ilustravam a diversidade do tecido cultural brasileiro. Contudo, o enquadramento curatorial tratou essas cenas mais como registros etnográficos do que como atos de soberania criativa, aproximando-as de um realismo socialista soviético. Ao fazê-lo, reforçou os mesmos estereótipos coloniais que os artistas procuravam contestar.

No início do século XX, o Modernismo não foi um movimento monolítico, mas um espaço de redefinição global. Enquanto a Europa era marcada por duas devastadoras



Ruben Valentim,
Objeto Emblemático 1,
1969 (óleo sobre
madeira).
Foto: Rui Cepeda,
2025

guerras mundiais e por uma profunda crise identitária, a América Latina procurava reinventar-se nos seus próprios termos. No México, a tradição muralista - liderada por Rivera, Orozco e Siqueiros, os quais foram influenciados pelas gravuras satíricas de Posada, de cenas da vida cotidiana com as figuras esqueléticas - refletia o conceito de “Raça Cósmica” de José Vasconcelos, fundindo idealismo político com identidade indígena. No Brasil, o Movimento Antropofágico, teorizado por Oswald de Andrade e, em certa medida, desenvolvido através da obra de Tarsila do Amaral, propôs uma canibalização radical das influências europeias. Ainda assim, mesmo este movimento não esteve imune a pontos cegos coloniais. Apesar das suas ambições revolucionárias e críticas, serviu frequentemente a objetivos nacionalistas enraizados no olhar branco e elitista.

A exposição, contudo, ofereceu pouco envolvimento com esta história. A abordagem curatorial posicionou a arte brasileira como uma extensão aculturada de estilos europeus. A

antropofagia cultural - o próprio ato de digerir e transformar a influência colonial - foi apenas superficialmente reconhecida. A identidade afro-brasileira, em particular, esteve largamente ausente. Em vez de criar novos espaços relacionais entre objetos e público, a exposição reduziu as obras a sequências digeríveis e descontextualizadas, ignorando questões mais profundas de ancestralidade, memória e raça.

Notavelmente ausentes estiveram as pinturas de mulheres racializadas, como as *Mulatas* de Di Cavalcanti (1897-1976), que trouxeram para primeiro plano o corpo feminino afro-brasileiro; ou as ousadas obras figurativas-abstratas do artista nipo-brasileiro Manabu Mabe (1924-1997), conhecidas pela sua vibrante singularidade cromática e emocional. Estas omissões não são meros lapsos curatoriais; apontam para exclusões mais profundas enraizadas na prática institucional.

De igual modo, foi dada pouca atenção crítica a obras que problematizam a questão racial. A *Chinesa* (A Mulher

Chinesa), de Malfatti, apresenta um retrato racialmente estilizado que, embora representativo das suas tentativas de captar a diversidade brasileira, reflete os estereótipos coloniais masculinos da época. Hoje, tais representações exigem reflexão crítica, especialmente quando exibidas internacionalmente. Sem essa reflexão, a imagem corre o risco de ser vista como elogio exotizante ou mimetismo acrítico, particularmente por públicos asiáticos.

Isto levanta questões fundamentais: podem as contradições socioculturais do Modernismo brasileiro ser devidamente expressas através de um modelo expositivo que privilegia a harmonia visual em detrimento da tensão ideológica? Essas obras reverberam nos seus próprios termos ou tornam-se legíveis apenas pela sua semelhança com estéticas ocidentais, europeias e norte-americanas? A identidade moderna do Brasil foi moldada por vastas vagas de imigração - da Itália, Japão, Alemanha, mas também da Síria e do Líbano. Onde está, então, a história visual que reflete esta hibridez?

O que “Brasil! Brasil!” acaba por revelar é uma forma de correção curatorial - uma neutralidade, um silêncio institucional que encobre complicitades mais profundas. A lógica da exposição aproxima-se mais de uma canonização soviética de uma cultura nacional, ou de uma ideologia imperialista, do que dos ideais pluralistas europeus que afirma defender. Embora a seleção de obras possa ter sido moldada por acordos diplomáticos e parcerias institucionais, a sua forma final oferece uma história linear e politicamente segura. Evita os desafios curatoriais mais urgentes do nosso tempo: inclusão, crítica pós-colonial, hibridez cultural e justiça epistêmica.

Em vez de provocar, a exposição tranquiliza. Em vez de questionar, afirma. “Brasil! Brasil!” seguiu uma progressão organizada, sala a sala, mais interessada numa narrativa palatável do que nas complexidades da história e da identidade. O resultado é um relato modernista simultaneamente regressivo e bucólico, uma visão reconfortante da arte brasileira

que se encaixa perfeitamente nos enquadramentos históricos europeus de inteligibilidade.

Chegamos, assim, a uma questão final: poderá o Modernismo brasileiro, moldado por influências indígenas, africanas, asiáticas e européias, ser verdadeiramente compreendido quando filtrado através da lógica curatorial ocidentalizante? A relutância da exposição em explorar narrativas alternativas, destacar vozes dissidentes ou abrir espaço à ambivalência é sintomática de um fracasso institucional mais amplo. Em vez de interrogar os legados do império e as complexidades da identidade, “Brasil! Brasil!” refugia-se numa nostalgia estética. É, em última análise, uma exposição que reconhece o global, mas permanece cega ao plural.

Londres, agosto de 2025



Tropical, 1917, Anita Malfatti, óleo sobre tela, c.i.e., 77,00 cm x 102,00 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini

RUI GONÇALVES CEPEDA

Português, vive e trabalha no Reino Unido, em Londres. Atua como crítico de arte, curador, pesquisador e produtor/gestor de arte há mais de duas décadas. Sua experiência abrange os campos da gestão e produção cultural, o mercado e a teoria da arte contemporânea (especificamente fotografia), bem como a crítica, a participação social e o epicurismo. Como empreendedor artístico e cultural, fundou o festival intercultural Trienal, que reúne todos esses interesses, e, de 2013 a 2017, coordenou uma programação de exposições online. Como crítico de arte e curador, escreveu e curou obras de Per Barclay, Wang Ningde, Rosângela Rennó, Jane & Louise Wilson, Kimono Yoshida, entre outros, e colaborou na encomenda e organização de exposições de Robert Frank, Hermann Pitz, entre outros. Os escritos pertinentes, singulares e analíticos de Cepeda sobre arte foram publicados nacional e internacionalmente em revistas e jornais de arte. Também contribuiu para livros sobre arte, participação e democracia.

Moisés Patrício, *Aceita?* (2013-2024).
Detalhe. Fonte: imagem cedida pelo artista

BIENAL DE DAKAR: A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS PÓS-2000

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA – ABCA/SP

RESUMO: Neste ensaio, sob a perspectiva da história das exposições, apresenta-se um exercício de reflexão sobre a presença de artistas brasileiros nos eventos que antecedem a Bienal de Dakar, suas participações nas edições do evento pós-2000 e suas práticas no continente africano. Criada na década de 1990, em resposta às demandas de artistas e intelectuais senegaleses, a Bienal se coloca, hoje, como plataforma internacional para as artes visuais contemporâneas. Nesse sentido, o objetivo desta investigação é compreender como a produção de artistas brasileiros é produzida e exibida a partir do continente africano, em particular quando essas obras são colocadas nas chaves de interpretação como afro-brasileiras e diaspóricas ou, ainda, como se apresentam como meio de resgate de uma memória ancestral.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Dakar; arte brasileira; arte diaspórica.

ABSTRACT: this essay, from the perspective of the history of exhibitions, presents an exercise in reflection on the presence of Brazilian artists in the events that preceded the Dakar Biennial, their participation in the post-2000 editions of the event, and their practices on the African continent. Created in the 1990s in response to the demands of Senegalese artists and intellectuals, the Biennial now stands as an international platform for contemporary visual arts. In this sense, the objective of this investigation is to understand how the production of Brazilian artists is produced and exhibited from the African continent, when these works are interpreted as Afro-Brazilian and diasporic, or even as a means of recovering an ancestral memory.

KEYWORDS: Dakar Biennial; Brazilian art; diasporic art.

INTRODUÇÃO

Artistas diaspóricos têm buscado em Dakar, Senegal, um espaço de ancestralidade e, ao mesmo tempo, de aprimoramento de suas práticas artísticas¹. Para esses artistas, existe a “saudade de um lugar onde nunca estiveram” ou, ainda, uma vivência que envolve memórias e intercâmbios profundos (ARAÚJO, 2020)². Essa busca tem permitido a reconexão com possíveis origens; sobretudo, tem contribuído para a adoção de um discurso global mais inclusivo e diversificado sobre a arte e a cultura africana.

Nas edições da Bienal de Dakar, a participação brasileira tem sido relevante ao longo dos anos - enfatizando a conexão entre o Brasil e o continente africano. Num passado próximo, artistas como Moisés Patrício, Sônia Gomes, Daniel Lima, Paulo Nazareth e Thiago Martins, por exemplo, representaram o Brasil. Esses e outros artistas afrodescendentes sempre se destacaram no evento pela diversidade de linguagens e obras, que se desdobraram em temas tais como

identidade, diáspora, resistência e memórias ancestrais.

Curadores brasileiros também vêm marcando presença no evento, entre alguns deles, Ivo Mesquita (na edição de 2004), curador-chefe da Bienal de São Paulo (1999-2000), Solange Farkas (na edição de 2016), fundadora da Associação Cultural Videobrasil, e Paulo Miyada (na edição de 2018), curador do Instituto Tomie Ohtake. Esses curadores atentaram-se para os diálogos existentes entre as culturas, mas, acima de tudo, deram visibilidade aos artistas brasileiros no circuito internacional.

Nas proposições contemporâneas, o avizinhamento entre Brasil e África se dá ainda através dos lugares cheios de sentidos para as memórias da escravidão e da diáspora. Ayrson Heráclito, por exemplo, produziu a videoinstalação *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée*, envolvendo a realização de rituais na Casa da Torre (Bahia) e na Casa dos Escravos (na Ilha de Gorée, no Senegal). Nessa proposta, o artista empregou os espaços históricos

para afirmar a densa conexão entre o passado e o presente, abordando questões relacionadas à resistência, à memória e à espiritualidade.

As residências artísticas são outro modo de aproximação entre Brasil e África, tal como a realizada por Panmela Castro, em 2023. Durante essa residência, a artista desenvolveu uma série de obras que tratavam de identidade e da diáspora, incluindo retratos de líderes femininas africanas e instalações que abordam suas experiências e conexões com a “terra-mãe”.

Nessa direção, o presente exercício tem como objetivo pensar a produção desta arte dita “afro-brasileira”³ a partir da produção e da exibição em Dakar. Algumas questões motivam a investigação: como os artistas brasileiros tiveram seu histórico de participação na Bienal de Dakar? Como artistas afrodescendentes do Brasil lidaram com as estéticas ocidentais e africanas que se interpenetram e despertam diálogos e vivências? E, mais ainda, como as obras refletiram sobre esse “retorno” às raízes africanas?

As possíveis respostas podem estar na retomada da experiência brasileira em eventos antecedentes à Bienal de Dakar, tais como a formação da École Nationale des Beaux-Arts de Dakar (ENBA, 1960), a organização do *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN, 1966), a realização de exposições de arte africana na contemporaneidade, como *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, Paris, 1989), e a própria Bienal de Dakar, desde 1990 - quando era dedicada à literatura e depois, em 1992, quando privilegiou as artes visuais. A volta às ações organizadas a partir dos anos de 1960 pode indicar pontos fulcrais, bem como pode jogar luzes sobre artistas e intelectuais que enfrentaram o desafio deste “retorno”.

Nesse contexto, evoca-se a atuação do crítico de arte Clarival do Prado Valladares; pontuam-se as presenças do escultor Agnaldo Manoel dos Santos e dos pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, selecionados para o FESMAN, e, dos três brasileiros apresentados em *Magiciens de la Terre*, Cildo Meireles, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido como Mestre Didi, e Ronaldo Rego.

Já na Bienal de Dakar, em 1992, merece atenção a participação dos artistas brasileiros que, de certo modo, destoou do tom das intenções do evento. Aqui, mesmo com a presença de Emanuel Araújo, a delegação brasileira insistia na tese do sincretismo cultural e na “democracia racial”. Nessa ocasião, a Bienal já dava indícios de sua direção voltada à reflexão sobre o colonialismo e ao registro de micro-histórias do continente negro.

Além disso, o que mais interessa, no âmbito deste ensaio, é a ideia de “retorno” que se firma como discussão a partir da década de 2000, assim como o surgimento do pensamento crítico pós-colonial. Esses novos paradigmas substituíram a noção de primitivo pelo conceito de múltiplas identidades. E, isso, por sua vez, estendeu o discurso da arte africana para fora das fronteiras do continente e para dentro de uma comunidade marcada pela diáspora, incluindo nessa coletividade o Brasil.

Os roteiros diaspóricos com artistas brasileiros, nesta investigação,

iniciam-se a partir da participação de Arjan Martins (na edição de 2006) e Rosana Paulino (na edição de 2014), destacando-se ainda as obras apresentadas por Moisés Patrício e Paulo Nazareth (na edição de 2016). As produções de Ayrson Heráclito (2018) e Panmela Castro (2023) foram colocadas como evidência das trocas artístico-culturais. De tudo, nos trabalhos destes artistas, procura-se o sentimento do pan-africanismo e o conceito de diáspora, visto como um campo de solidariedade negra.

EVENTOS ANTECEDENTES

Como evento anterior à Bienal de Dakar, merece ênfase a École Nationale des Beaux-Arts de Dakar (ENBA), fundada em 1960, vista como parte da política de Léopold Sédar Senghor, escritor e presidente do Senegal, entre 1960 e 1980. Juntamente com Aimé Césaire, poeta e político da Martinica, e Léon-Gontran Damas, poeta e escritor nascido na Guiana Francesa, Senghor defendia a importância de reconhecer e celebrar a ancestralidade como forma de resistência e afirmação da identidade negra⁴. Nesse campo,

os aparatos institucionais eram colocados como vitais para a reflexão e a prática do ensino das artes.

Incentivada pela cooperação e pelo fortalecimento dos intercâmbios entre os territórios africanos e diaspóricos, a ENBA não desejava a simples reprodução do modelo europeu de arte e educação, mas a criação de novo formato para pensar e fazer arte, sendo a presença de estrangeiros parte desse projeto de aprender para redefinir. A proposta da escola foi duramente criticada por artistas da geração seguinte, que a viam como uma espécie de pedagogia colonial, isto porque esses estrangeiros, em sua maioria, eram marcados pela branquitude - algo que reforçou os discursos ocidentais das artes.

Possivelmente, a presença de Rossini Perez, um artista brasileiro marcado pela branquitude, também tenha sido atravessada por essas questões. Entre 1974 e 1975, ele ajudou a montar uma oficina de gravura na ENBA, assumindo o cargo de professor entre 1977 e 1978. Nos estudos para a exposição “Arqueologia da Criação: uma imersão

no acervo-ateliê de Rossini Perez”, apresentada no Museu Lasar Segall (2021), a curadora Sabrina Moura aponta que a presença de Rossini em Dakar poderia ser registro de um artista branco que realçava o ensino colonial e, simultaneamente, era a manutenção dos estereótipos que cercam a produção artística africana. A pesquisadora também menciona a horizontalidade e a cooperação entre alunos e professor, uma postura que o diferenciava do restante do corpo docente.

Seis anos depois da criação da escola, com o apoio da UNESCO, Senghor promoveu o *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN), com a intenção de confirmar Senegal como o lugar da memória da dispersão africana. No seu discurso inaugural, ele afirmou: “Se assumimos a terrível responsabilidade de organizar esse festival, foi em defesa e para a ilustração da negritude”⁵. Eram cerca de 2.000 convidados oficiais, entre eles, líderes políticos, chefes de Estado, intelectuais e artistas. A delegação brasileira foi composta de aproximadamente 30 representantes (músicos, críticos, atores, pintores,

escultores, políticos, etc.), selecionados pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

No caso das artes visuais, a participação brasileira se deu na exposição “*Tendances et Confrontations*”, mostra organizada pelo etnólogo suíço Jean Gabus e pelo historiador da arte americano Robert Goldwater, com o objetivo de mostrar as diversas expressões artísticas da diáspora; entre os artistas brasileiros, estavam Rubem Valentim, Mário Cravo Júnior, Agnaldo Manoel dos Santos e Genaro de Carvalho. O responsável pela seleção foi Clarival do Prado Valladares, também designado como júri do festival.

Em seus escritos sobre o FESMAN, Valladares desenvolveu uma análise crítica das obras e das apresentações, com foco na importância do sincretismo cultural brasileiro como uma alternativa à noção de *nègritude* (GERALDO, 2022, p. 79). O intelectual argumentava que a cultura brasileira, com sua mistura de influências africanas, europeias e indígenas, poderia servir como um modelo de integração cultural.

A essa altura, torna-se importante ressaltar que as ideias de Valladares inseriram-se no espectro de um pensamento nacional que tomou o país como berço de uma “democracia racial”, ou seja, ele rejeitava os marcadores étnico-raciais nos percursos dos artistas por ele selecionados e examinados; eliminava o conflito e as alteridades. Como crítico de arte refuta o racismo como aspecto estruturante da experiência histórica e social brasileira.

Assim, o intelectual sustentava uma visão crítica sobre a negritude. O autor reconhecia a relevância do movimento, mas também apontava suas limitações e desafios, especialmente no contexto brasileiro. O crítico via o Brasil como um exemplo de integração cultural, no qual diferentes tradições se fundiram para criar uma identidade única. Ele criticava o uso político do termo “negritude” por algumas autoridades africanas, considerando-o muitas vezes demagógico e baseado em uma ruptura social fundamentada na superioridade racial.

E, por fim, defende que a arte brasileira deveria ser valorizada não apenas por sua origem racial, mas também por sua qualidade estética e contribuição cultural. Ele destacava a importância de reconhecer a diversidade dentro da própria arte negra, sem limitar-se a uma visão homogênea. Historicamente, sabe-se que as tensões raciais foram ocultadas pelas políticas de cooperação externa e pelo discurso oficial brasileiro, porém essa nunca foi uma posição defendida por intelectuais negros.

Diferente da postura diplomática oficial brasileira, Abdias do Nascimento questionou a seleção de artistas, especialmente a desconsideração do Teatro Experimental do Negro (TEN) - tornando-se, então, crítico da leitura da arte brasileira pelo viés da “assimilação” e “aculturação”, presente na política de indicação do Ministério das Relações Exteriores (NASCIMENTO, 1966, p. 97).

Segundo Moura (2020, p. 131), junta-se às posições contrárias à política nacional a trajetória desviante de Wilson Tibério, em Dakar. O artista

recorreu ao apoio francês juntamente com o pintor e músico sul-africano Gerard Sekoto para participar do FESMAN. A dupla desenvolve forte relação com Senegal: Sekoto permaneceu no país por volta de um ano, ao passo que Tibério lá fincou bases até 1970. Nesse período, ele visitou diversas colônias francesas em África, onde se inspirou nas tradições locais, como cantos, danças, rituais fúnebres e casamentos. Tibério considerava a cultura africana original e autêntica, o que influenciou profundamente seu trabalho artístico.

Nesse período, ele se envolveu em um incidente: defendeu um trabalhador negro que estava sendo maltratado por um capataz branco em uma pedreira nos arredores de Dakar. Esse ato de empatia e solidariedade resultou em sua expulsão do país pelas autoridades, que o acusaram de ser um “agitador e elemento subversivo”. Após retornar a Paris, Tibério continuou a criar obras que refletiam suas experiências em África. Ele retratou temas relacionados às condições socioeconômicas dos africanos e explorou novas técnicas e formas em suas pinturas.

Retornando às discussões suscitadas pelo FESMAN, o ativista e escritor francês André Malraux substituiu o antigo conceito de arte negra por arte africana, sendo esse o ponto de introdução desta arte no sistema oficial da arte contemporânea ocidental. As primeiras exposições com peças africanas ocorreram em Londres (1967), Chicago (1977) e Berlim (1979). Porém, a constância da arte africana e diaspórica no circuito das artes visuais ocidentais tornou-se consolidada a partir da exposição *Magiciens de la Terre*, organizada pelo Centro Pompidou, em Paris (1989).

Com curadoria de Jean-Hubert Martin, a exposição apresentou 100 artistas contemporâneos, sendo 50% de países ocidentais e 50% de países não ocidentais. Seu objetivo principal era desafiar as práticas etnocêntricas do mundo da arte, apresentando todos os artistas como indivíduos, sem categorizá-los por região geográfica ou *background* cultural – algo que motivou a abordagem inclusiva na representação da arte contemporânea em escala global. A mostra foi vista como um esforço para desconstruir

as perspectivas colonialistas e eurocêntricas que dominavam o mundo da arte, tornando-se um evento grande e controverso na história das exposições de arte.

Da seleção de artistas globais, três eram brasileiros: Cildo Meireles, Ronaldo Rego e Mestre Didi. Nessa ocasião, a obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987) chamou a atenção internacional, isto porque era uma crítica à presença dos jesuítas no Brasil, empregando materiais como moedas, ossos e hóstias para criar uma reflexão sobre a colonização e a exploração econômica.

Já Ronaldo Rego apresentou obras que tratam de temas ligados à umbanda e outras tradições religiosas brasileiras. Porém, no âmbito desta reflexão, destaque-se Mestre Didi, que, conhecido por suas esculturas e objetos rituais que combinam elementos da cultura afro-brasileira e de religiões de matriz afro, tal como o candomblé, trouxe uma perspectiva única e espiritual para a exposição – o culto aos orixás e aos ancestrais se fez presente.

Nos trabalhos de Mestre Didi prevalecem materiais como palhas de palmeiras, conchas e búzios. Essas obras refletem a espiritualidade e as tradições religiosas africanas; combinaram profundidade mística, arte e religiosidade de maneira singular. Além disso, sua participação na mostra foi significativa não apenas pela contribuição artística, mas também por promover um diálogo sobre a inclusão de culturas não ocidentais no mundo da arte contemporânea. Sua vida-obra desafia as fronteiras entre arte erudita e popular, mostrando a riqueza e a diversidade da cultura afro-brasileira.

Na vertente que trata sobre a história das exposições, *Magiciens de la Terre* causou intenso debate. Alguns críticos evocaram-na a partir da modernidade, vista como um conceito ocidental e demasiadamente hegeliano⁶; outros críticos questionaram o modo como os artefatos religiosos e cerimoniais foram expostos a partir de padrões estéticos do Ocidente, retirando-lhes suas funções e significados místicos; outros disseram que

ela favoreceu o encontro entre críticos e artistas ocidentais e não ocidentais. E outros, ainda, julgaram os critérios do curador que selecionava os artistas por quesitos que envolviam “tradição”, “originalidade” e “autodidatismo”.

Se, por um lado, a exposição reforçou a imagem exótica da arte popular e “primitiva”, de outro, ao questionar a hegemonia da arte ocidental, direcionou olhares para culturas e tradições diversas. Notadamente, nos estudos sobre a história das exposições, *Magiciens de la Terre* é vista como uma “virada epistemológica”; um movimento de descentralização e democratização; uma motivação para exposições que pretendam a reescrita da história, como, por exemplo, “*Seven Stories about Modern Art in Africa*” (1995-1996) ou “*África Remix*” (2004). Nesse sentido, a Bienal de Dakar (1990) está no contexto e alinhada aos princípios de inclusão e diversidade que têm seu cerne em *Magiciens de la Terre* e nos eventos antecedentes pontuados aqui.

BRASILEIROS EM DAKAR – OS ANOS 2000

Em 1990, durante o mandato do então presidente Abdou Diouf, a Bienal de Dakar surgiu a partir das demandas de artistas e intelectuais senegaleses. Eles exigiam uma atuação mais forte do Estado na promoção de uma plataforma cultural pan-africana – o exemplo claramente remetia às ações de Senghor, nos anos de 1960.

No princípio, a proposta do evento visava à alternância entre literatura e artes visuais. Com o passar das edições, a mostra tornou-se predominantemente visual e passou a se chamar Dak’art. Sua perspectiva, porém, converteu-se em regional e essencialmente voltada à comunidade artística africana e sua diáspora. Desse modo, manteve sua vocação pan-africana. E, desde 1992, registra-se a participação de artistas brasileiros.

Como já mencionado, a diplomacia brasileira não considerava como critério de seleção os marcadores étnico-raciais dos artistas, afirmando convicções centradas no sincretismo e na “democracia racial”.

Sob esse aspecto, a delegação brasileira nas primeiras Bienais estava na contramão dos ideais da *négritude*, porém, mesmo assim, os artistas brasileiros continuaram a expor a cada edição do evento.

O ponto de mudança na representação do país na Dak’art pode ser relacionado à participação de Arjan Martins, na edição de 2006. Evidentemente, outros artistas afrodescendentes já haviam exposto seus trabalhos, mas a produção de Martins confirmou os “novos ventos” na produção artística afro-brasileira e, principalmente no entendimento das questões identitárias e diaspóricas que envolvem a arte contemporânea produzida a partir do Brasil.

Nessa dinâmica, Martins apresentou pinturas que exploram temas relacionados à diáspora africana e à história colonial, destacando-se por sua abordagem sobre a experiência afro-brasileira a partir das lutas dos negros na história nacional – algo que está dentro do seu repertório desenvolvido até hoje, quando ele frequentemente incorpora elementos cartográficos, como caravelas e

globos terrestres que simbolizam as rotas migratórias e as memórias difíceis da escravidão.

A convite da curadora Bisi Silva, da Nigéria, em 2014 Rosana Paulino integrou um grupo de artistas e ministrou cursos durante a 11ª Bienal de Dakar. Além desses cursos e intercâmbios, Paulino expôs obras que abordavam questões de raça, gênero e memória. Seguindo sua prática, empregou técnicas como a colagem e a sutura para tratar da identidade afro-brasileira, das mulheres e da crítica anticolonial.

Na edição da Bienal seguinte, sob a curadoria de Solange Farkas, cinco artistas consolidaram as temáticas e as abordagens afro-brasileiras na Dak'art. Foram eles: Daniel Lima, Moisés Patrício, Paulo Nazareth, Sônia Gomes e Thiago Martins Melo. Em comum, esses artistas compartilham uma forte conexão com as identidades africana e afro-brasileira. Apesar de seus repertórios e fazeres únicos, todos valorizam a cultura afro-brasileira no cenário artístico contemporâneo. Neste ensaio, discute-se os trabalhos expostos na Dak'art de dois destes artistas: Moisés Patrício e Paulo Nazareth.



Figura 1. Moisés Patrício, *Aceita?* (2013-2024). Detalhe. Fonte: imagem cedida pelo artista

Moisés Patrício, por exemplo, apresentou dois trabalhos: o vídeo *Palmatória* e a série de fotografias *Aceita?* (2013-2024) (Fig. 1). No vídeo, Patrício usa a palmatória, um instrumento de punição, para fazer uma crítica à opressão histórica e contemporânea sofrida pela população negra. A performance era carregada de simbolismo e despertava uma reflexão sobre as cicatrizes deixadas pelo racismo na sociedade. A série *Aceita?* é um diário fotográfico, realizado desde 2013. São mais de mil imagens da palma da mão esquerda do artista (na Dak'art, foram apresentadas 100 delas). A mão se estende e oferece os mais diversos objetos. Em algumas fotoperformances surgem palavras escritas. Em todas, está o gesto de oferta (essencial no Candomblé). A mão negra, continuamente, expõe a intolerância étnica e religiosa.

Já Paulo Nazareth apresentou a videoperformance *L'Arbre D'Oublier* (*Árvore do Esquecimento*) (2013) (Fig.2). Filmado em Ouidah, um dos maiores portos de tráfico negreiro da África, o vídeo mostra Nazareth dando 437 voltas ao redor da Árvore

do Esquecimento. Ele repetiu esse gesto em outras árvores, em África e no Brasil, inclusive, mostrando um ipê-amarelo, que é um símbolo nacional brasileiro. Nesse trabalho, Nazareth criou um diálogo entre o continente negro e a diáspora. Ao circundar uma árvore diversas vezes, caminhando de

costas, ele reconstituiu o ritual do esquecimento - porém, agora, em sentido inverso. De certo modo, ele reviveu o ritual pelo qual as pessoas passavam antes de serem embarcadas nos navios negreiros e escravizadas; contudo, em sentido inverso ele tentou reverter metaforicamente a herança escravocrata.



Figura 2 - Paulo Nazareth, *L'Arbre D'Oublier* (*Árvore do Esquecimento*), 2013, vídeo, 27'31. Fonte: https://www.pipaprize.com/2022/10/turning-pain-into-power-group-show-featuring-paulo-nazareth/06_paulo_nazareth_l_arbre_d_oublier__arvore_do_esquecimento___2013_/. Acesso 05 dez. 2024

Outro exemplo está na participação de Ayrson Heráclito com obras que apontam para a estética dos rituais afro-brasileiros, utilizando performances e vídeos. Seu trabalho é marcado pelo uso de materiais como carne de charque, açúcar e azeite de dendê, que simbolizam a história e as experiências do corpo afro-diaspórico. Além disso, a espiritualidade desempenha um papel central em sua arte, fundindo crenças religiosas com práticas artísticas para criar obras que falam de fé, história e resistência.

Na edição da Dak'art 2018, Heráclito apresentou um trabalho bastante impactante e significativo: *A transmutação da carne* (2015). Nela, a carne de charque simboliza o corpo negro e a resistência ao longo da história. Outra obra importante é *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée* (2015) (Fig. 3), que integrou uma série de performances e instalações que exploraram a espiritualidade e a memória da diáspora africana. Nessa obra, o artista realizou rituais de

purificação e sacudimento, que são práticas religiosas afro-brasileiras, em locais historicamente sensíveis como a Casa dos Escravos, na Ilha de Gorée.

Nesse ponto, convém lembrar que Gorée se converteu num lugar de peregrinação para a diáspora africana, juntamente com Ajudá

(Benin) e o Castelo de São Jorge da Mina (Gana). Nessa ilha, encontra-se a “Porta do não retorno”, o momento da partida forçada de milhões de africanos escravizados para as Américas. Esse tema tem inspirado diversos artistas brasileiros a refletirem sobre a diáspora africana e seu legado.



Figura 3 - Ayrson Heráclito, *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée*, 2015, videoinstalação. Fonte: <https://terra.bienal.org.br/Ayrson-Heraclito>. Acesso 5/dez./2024

No campo das artes visuais, diversas obras foram concebidas a partir de Gorée, evocando potentes imagens da dispersão por artistas afrodescendentes que, até hoje, se emocionam ao visitarem aquele lugar. Sendo assim, essas obras não só rememoram a resistência e a resiliência do povo afro-diaspórico, mas também convidam o público a refletir sobre a história da escravidão e suas consequências contemporâneas.

Ayrson Heráclito participou de uma residência artística na Raw Material Company, em Dakar, onde desenvolveu parte de suas obras e performances. O trabalho em residências artísticas tem sido um desdobramento das ações de brasileiros em Dakar. Outro exemplo de trabalho em residência é o de Panmela Castro, que criou obras que versam sua ancestralidade africana. Embora suas obras não sejam diretamente sobre a “Porta do não retorno”, sua experiência em Dakar e o contato com a história da escravidão influenciaram profundamente seu trabalho.

A exposição “Deriva Afetiva: Dakar” (Centro Cultural Inclusartiz,

Rio de Janeiro, 2023) (Fig. 4) incluiu retratos, instalações e vestuário criados pela artista na sua vivência no continente africano. Foi produzida uma série de 10 retratos de mulheres negras locais, entre elas, a artista Kehinde Wiley. Nessa mesma linha, uma instalação composta de 50 espelhos



Figura 4 - Foto de Panmela Castro, divulgação “Deriva Afetiva: Dakar” (Centro Cultural Inclusartiz, Rio de Janeiro, 2023). Fonte: <https://inclusartiz.org/programacao/panmela-castro-deriva-afetiva-dakar/>. Acesso 5/ dez./ 2024

e retratos de mulheres africanas influentes, como Al-Kahina e Kimpa Vita, e tem-se ainda uma coleção de roupas, incluindo vestidos e turbantes, desenhada por ela e costurada pelo alfaiate local Mr. Mamadou Faye.

Assim, com a experiência de Panmela Castro, percebe-se um amadurecimento

da relação de artistas afro-brasileiros a partir das experiências e propostas vindas de Dakar. Evidentemente, não se esgota o assunto e tampouco as vertentes a serem exploradas, mas é possível confirmar a mudança e a intersecção do cenário nacional e internacional quando se trata das questões da arte que envolvem a identidade negra e a diáspora.

Em resumo, os eventos, obras e artistas inscritos neste ensaio contribuíram para a diversidade e a riqueza da Bienal de Dakar, promovendo um diálogo intercultural. A participação de artistas afro-brasileiros na Dak’art também reflete um movimento mais amplo de internacionalização da arte afro-brasileira, que busca reconhecimento e visibilidade em contextos globais. Exposições como a Bienal de Dakar são fundamentais para esse processo, pois permitem que artistas afro-brasileiros se conectem com um público mais amplo e com outros artistas da diáspora africana.

NOTAS

1 Neste texto, o enfoque recai sobre a diáspora africana que se refere à dispersão forçada de africanos durante o tráfico transatlântico de escravizados. Artistas afro-diaspóricos, portanto, muitas vezes abordam questões de herança cultural, resistência e a luta contra o racismo e a opressão em suas criações.

2 A tese de doutorado de Sabrina Moura, intitulada *De volta para onde nunca estive: arte africana e diáspora na Bienal de Dakar (1992-2012)*, defendida na UNICAMP, em 2020, explora a participação de artistas africanos e da diáspora africana na Bienal de Dakar. A tese investiga como esses artistas, ao participarem da Bienal, enfrentam e reinterpretam suas identidades culturais e artísticas, muitas vezes retornando simbolicamente a um continente que nunca haviam visitado fisicamente. O que se pretende neste artigo é centrar atenções aos brasileiros e, em particular, a partir de uma produção datada de 2000 a 2023.

3 Há uma ampla discussão sobre o conceito que envolve “arte afro-brasileira”. De modo geral, a arte afro-brasileira é uma expressão artística que reflete a rica herança cultural e a resiliência do povo africano e de seus descendentes

no Brasil. Esse conceito abrange uma ampla gama de manifestações culturais e artísticas que foram influenciadas pelas tradições africanas trazidas pelos escravizados durante o período colonial e que se mesclaram com outras influências culturais presentes no Brasil. Contudo, é um termo ainda em disputa porque está dentro do âmbito da arte contemporânea, sendo seu uso mais empregado como uma questão política e de distinção (SILVA 2011, p. 4).

4 Esses intelectuais foram responsáveis pelo conceito de *négritude*. O termo *nègre* em francês, historicamente, foi usado com acepção negativa. Damas, Césaire e Senghor reabilitaram o termo como afirmação e provocação. No fundo, o seu emprego desafiou os supremacistas brancos, que o usam como perjúrio. No depoimento de Senghor é possível ver o tom do movimento: “Para assentar uma revolução eficaz, o primeiro que tínhamos de fazer era desembaraçarmos nossas roupas emprestadas, as da assimilação, e afirmar nosso ser, nossa negritude” (SENGHOR in SANCHES, 2011, p. 73).

5 Programa *Festival Mondial des Arts Nègres*. Dakar, República do Senegal, 1966, p. 2.

6 Em *Lições sobre a filosofia da história universal*, Hegel diz que a África não tem

interesse histórico próprio e é um local em que os homens “vivem na barbárie e na selvageria, sem se ministrar nenhum ingrediente da civilização” (HEGEL, 1999).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Sabrina Moura de. “*De volta para onde nunca estive*”. *Arte africana e diáspora na Bienal de Dakar (1992-2012)*. Campinas: UNICAMP, 2020 (tese de doutoramento).

BARROS, Denise. *Do coração das guerras à poética da plasticidade: criação e engajamento no pensamento artístico em contextos africanos dos anos de 1980 a nossos dias*. São Paulo: FAPESP – Chamada LINCAR – Abordagens inovadoras na pesquisa em linguagem, comunicações e/ou artes, 2022 (projeto de pesquisa).

GERALDO, Sheila Cabo. *Arte negra: Brasil-Dakar*. In: SANTOS, Paloma Carvalho (org.). *Transbordar horizontes entre as artes*. São Paulo: Nau Editora, 2022, p. 75-84. Disponível em: https://naueditora.com.br/wp-content/uploads/2022/08/VOL-2_Entre-Artes_eBook-1.pdf. Acesso em 4/dez./2024.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Editora da UNB, 1999.

LOPES, Fabiana. *A cidade num dia azul. ArteBrasileiros*. Disponível em:

fabianalopes.com/pdf/ArteBrasileiros34_DakarBienal_5.2016.pdf. Acesso em 4/dez./2024.

MOURA, Sabrina. Pedagogias e práticas artísticas na *École de Dakar*: uma perspectiva brasileira. 3^o *Texto África*, n.º 13 [África/ Brasil], janeiro de 2023: 164-177. Disponível em: https://asai.co.za/wp-content/uploads/2023/01/3TA-Africa_Brasil-S-Moura-PT.pdf. Acesso em 3/dez./2024.

MOURA, Sabrina. Duas bienais - dois países. De Dakar para o mundo - do mundo para Havana. *C & América Latina*. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/dakar-and-havana/>. Acesso em 4/dez./2024.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras. *Revista Tempo Brasileiro*, ano IV, n. 9/10, mar.-jun. 1996. Disponível em <https://ipeafro.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Carta-a-Dakar-com-pref%C3%A1cio-de-Carlos-Moore.pdf>. Acesso em 4/dez./2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A reação à asfixia. *Jornal da USP*. São Paulo, 19/jun./2020. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/artigos/a-reacao-a-asfixia/>. Acesso em 5/dez./2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A arte afro-indígena que devora o mundo. *Jornal da USP*. São Paulo, 24/jun./2024. <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-arte-afro-indigena-que-devora-o-mundo/>. Acesso em 5/dez./2024.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Arte contemporânea versus arte africana: fronteiras e reciprocidades*. Anais do 17^o. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis (19-23/ago./2008), p. 1628-38. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/147.pdf>. Acesso em 4/dez./2024.

SENGHOR, Léopold Sédar. O Contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 73-92. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635692248_ARQUIVO_

[ea2f50bcb91305f652bcb23c4298ff4d.pdf](https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635692248_ARQUIVO_ea2f50bcb91305f652bcb23c4298ff4d.pdf). Acesso em 4/dez./2024.

SILVA, Renato Araújo da. *O conceito da arte chamada afro-brasileira: elucubrações*. Datilografado, 2011. 4 p. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/69274240/0-Conceito-da-Arte-Chamada-Afro-Brasileira#scribd>. Acesso em 5/dez./2024.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

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



MBH. *Digital cryptography section in Cryptography Museum*. 6 maio 2025. Fotografia digital. Licença Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Disponível em: Wikimedia Commons. Acesso em: 25 fev. 2026

ALGORITMO COMO INSTÂNCIA CRÍTICA?

VICTOR T. MURARI – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo analisa a transformação do juízo crítico na arte contemporânea sob a consolidação de regimes algorítmicos de mediação cultural. Sustenta que o problema excede a adoção instrumental de ferramentas digitais, pois desloca a autoridade interpretativa para infraestruturas de cálculo que organizam visibilidade, circulação e relevância. Examina-se como plataformas de recomendação e modelos de linguagem reconfiguram a mediação por métricas, similaridade estatística e plausibilidade discursiva, com efeitos sobre temporalidade, historicidade e governança cultural. Conclui-se que a crítica tende a assumir uma função de auditoria cultural, voltada a explicitar parâmetros de seleção e a recolocar em disputa seus critérios

PALAVRAS-CHAVE: mediação algorítmica; crítica de arte; plataformas digitais; governança cultural; vieses algorítmicos.

ABSTRACT: The article analyzes the transformation of critical judgment in contemporary art under the consolidation of algorithmic regimes of cultural mediation. It argues that the issue exceeds the instrumental adoption of digital tools, as it shifts interpretive authority toward computational infrastructures that organize visibility, circulation, and relevance. It examines how recommendation platforms and language models reconfigure mediation through metrics, statistical similarity, and discursive plausibility, with consequences for temporality, historicity, and cultural governance. It concludes that art criticism tends to assume a role of cultural auditing, making selection parameters explicit and reopening contestation over their criteria.

KEYWORDS: algorithmic mediation; art criticism; digital platforms; cultural governance; algorithmic bias.

INTRODUÇÃO

Até recentemente, o juízo crítico era pensado como um exercício situado. Diante de uma obra de arte, o olhar articulava referências históricas, contextos de produção e critérios de valor que se reconheciam como parciais e discutíveis. O ato crítico não se esgotava na obra em si, pois dependia dos circuitos artísticos, de instituições, de debates públicos e de repertórios compartilhados. Hoje, essa relação tende a ser atravessada por uma mediação menos perceptível, vinculada a ambientes digitais que determinam o que aparece, em que sequência e com qual intensidade de exposição. Antes que a leitura se formule como argumento, já operaram filtros, agrupamentos por similaridade, ranqueamentos e sistemas de recomendação que expandem algumas presenças e eclipsam outras, modulando o campo do que é visto e do que permanece à margem. É a partir desse deslocamento que se organiza esta proposta, voltada a examinar como a consolidação de regimes algorítmicos de mediação

cultural altera, de modo estrutural, as condições da formação do juízo crítico, transferindo parte decisiva da produção de visibilidade e circulação para infraestruturas de cálculo.

Por regimes algorítmicos entende-se um arranjo técnico-institucional que integra plataformas, bases de dados, protocolos de indexação e sistemas de recomendação, organizando a visibilidade, a classificação e a circulação das obras por meio de modelos matemáticos orientados à otimização e à predição. A pertinência do argumento decorre menos da presença generalizada de ferramentas digitais no campo artístico e mais do deslocamento gradual da autoridade interpretativa para infraestruturas computacionais que governam a atenção pública, reconfigurando o espaço no qual a crítica pretende atuar.

Nossa hipótese central sustenta que o fenômeno em curso não se reduz a uma atualização instrumental da crítica, como se novas ferramentas apenas acelerassem rotinas já

consolidadas. O que se observa é uma mutação epistemológica que transforma a própria produção e validação do julgamento. Referimo-nos, portanto, a uma racionalidade que não precisa persuadir, pois se impõe como sistema, e cuja normatividade se fundamenta na consistência interna do cálculo, isto é, na coerência entre dados, parâmetros e na maximização de desempenho segundo métricas definidas pela otimização. Com isso, a questão crítica se desloca do conteúdo das interpretações e passa a incidir sobre as condições infraestruturais que tornam certas interpretações prováveis, repetíveis e premiadas, enquanto outras se tornam raras, invisíveis ou economicamente disfuncionais. Devemos esclarecer, contudo, que o problema não é a existência de modelos matemáticos na esfera crítica, mas o fato de que eles agem conforme dispositivos de adjudicação silenciosa, substituindo a disputa argumentativa por uma administração preditiva e assimétrica do sensível.



Joana Chicau realizando *live coding* visual em console de navegador web, V2_ Lab for the Unstable Media, Rotterdam, 2019.

Fonte: V2_, Lab for the Unstable Media (2019), sob licença Creative Commons CC BY-SA 4.0

MEDIAÇÃO ALGORÍTMICA

A mediação exercida por esses modelos torna-se mais clara quando observamos situações concretas de acesso e organização das obras no ambiente digital. Em primeiro lugar, nas plataformas de circulação de conteúdos culturais, o que chega ao usuário costuma ser ordenado por mecanismos de recomendação que combinam medidas de similaridade estatística com sinais de desempenho, como por exemplo, tempo de permanência, frequência de cliques e recorrência de visualizações. Tais mecanismos não operam de forma neutra, eles resultam de objetivos comerciais e de um conjunto de dados que carrega, em sua própria estrutura, determinadas concepções sobre o que é relevante. O critério de relevância, aqui, não é definido por uma tradição crítica, mas pela otimização de métricas de engajamento, o que, no limite, equivale a perguntar não “o que esta obra significa?”, mas “o que este usuário, estatisticamente, tende a consumir a seguir?”.

Essa lógica tem consequências diretas sobre a experiência estética e interpretativa. Quando uma obra é exibida em função de sua semelhança com conteúdos previamente visualizados, o algoritmo efetivamente propõe uma leitura, pois sugere equivalências, estabelece séries, constrói contextos de recepção. De certo modo, o que se vê como ato técnico, é também um gesto crítico, mas exercido sem as responsabilidades e os comprometimentos que caracterizam a crítica como prática discursiva. A crítica algorítmica não justifica suas escolhas, não assume perspectiva, não dialoga com a obra em seus termos próprios. Ela simplesmente exhibe, como se tal ação fosse um ato transparente. Nesse processo, o que se perde é a dimensão argumentativa da mediação cultural, a possibilidade de que o encontro entre o público e a obra seja mediado por uma inteligibilidade que vá além da continuidade estatística do gosto.

Nesse deslocamento, camadas decisivas da obra tendem a ser tratadas como informação secundária. O resultado é uma inversão epistemológica silenciosa: em vez

de a infraestrutura técnica servir à interpretação, é a interpretação que passa a ser moldada pelo que a infraestrutura técnica consegue processar. O problema, nesse sentido, não é a quantificação em si, mas a tendência estrutural de tomar o que é computável como aquilo que é mais pertinente, isto é, um reducionismo que empobrece a leitura pública da obra e desloca seu significado para o terreno estreito e desnutrido do que pode ser medido.

Um terceiro ponto de fricção pode ser identificado no uso de modelos de linguagem, como ChatGPT, capazes de produzir comentários críticos fluentes e socialmente aceitáveis a partir da recombinação de regularidades discursivas aprendidas em grandes bancos de dados textuais. Para compreender o que isso significa na prática, é preciso distinguir dois tipos de operação fundamentalmente distintos. A crítica de arte como prática discursiva pressupõe um sujeito que assume perspectiva, articula critérios e responde por seus julgamentos diante de uma

TEMPORALIDADE E INDIFFERENCIAÇÃO HISTÓRICA

obra e de um contexto histórico determinado. Os modelos de linguagem, por sua vez, não interpretam nem julgam, somente identificam padrões estatísticos de co-ocorrência textual e os recombina em sequências linguisticamente plausíveis, sem que haja, nesse processo, qualquer relação com a obra, com seu contexto ou com as disputas de sentido que a atravessam. O resultado tende a ser não um julgamento crítico situado, mas uma forma de plausibilidade estatística que reproduz convenções estabilizadas da escrita sobre arte, com seus consensos, clichês e limitações históricas, conferindo aparência de autoridade interpretativa a um procedimento que é, em sua natureza, alheio à interpretação. O que salta aos olhos nesse debate é, portanto, uma mudança de eixo. A autoridade do discurso e da subjetividade do crítico bandeou-se para a aparência de objetividade técnica. Com frequência, o algoritmo é apresentado como uma instância neutra e superior, capaz de ordenar conteúdos de modo desinteressado, portanto, infalível.

A crise do juízo crítico deve ser compreendida à luz de uma transformação mais ampla da experiência do tempo. O diagnóstico de Paulo Arantes acerca da “era da indiferenciação” oferece uma chave interpretativa relevante para pensar o que poderíamos chamar de tempo algorítmico. Para Arantes, a contemporaneidade se caracteriza pelo colapso da tensão entre passado e futuro que sustentava o projeto moderno, resultando em um presente contínuo e sem horizonte de ruptura. Essa formulação adquire uma dimensão concreta quando aplicada ao funcionamento dos sistemas algorítmicos de mediação cultural, pois esses sistemas não operam segundo uma lógica de descontinuidade ou de negatividade histórica, mas segundo a lógica da recorrência estatística. Se, no regime moderno, a crítica buscava identificar na obra uma negatividade capaz de interromper a continuidade histórica, de produzir estranhamento ou de abrir a experiência estética para o que ainda não havia sido assimilado, os algoritmos de recomendação tendem

a fazer o movimento oposto, em sentido estrito, buscam reforçar o que já foi consumido, amplificar o que já foi validado e neutralizar o que resiste à familiaridade. O tempo que eles produzem não é o tempo da ruptura, mas o da repetição administrada, no qual a novidade é tolerada apenas na medida em que é estatisticamente compatível com o que veio antes.

O algoritmo não projeta o novo. Ele reorganiza o passado em função de probabilidades futuras. Sua temporalidade é retrospectiva e cumulativa, ancorada em bancos de dados que consolidam padrões de engajamento já estabilizados. É precisamente por isso que a lógica algorítmica não é apenas indiferente à ruptura, mas estruturalmente avessa a ela. O que não encontra precedente nos dados tende a ser sub-representado, não por censura deliberada, mas por ausência de parâmetros de reconhecimento. Dentro desse regime, a obra de arte tende a perder seu caráter de acontecimento para assumir a forma de ativo circulante, mensurável em termos de alcance, retenção e performance.



MBH. Digital cryptography section in Cryptography Museum. 6 maio 2025. Fotografia digital. Licença Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Disponível em: Wikimedia Commons. Acesso em: 25 fev. 2026

VIESES CODIFICADOS E GOVERNANÇA CULTURAL

A investigação da mediação algorítmica no campo das artes exige, fundamentalmente, uma análise da sua economia política subjacente. Os algoritmos funcionam como dispositivos de governança cultural e são, sem dúvida, responsáveis por materializar e perpetuar hierarquias históricas de poder. Seus conjuntos de dados refletem desigualdades estruturais, frequentemente reproduzindo exclusões raciais, geográficas e epistemológicas que eram anteriores ao desenvolvimento das próprias plataformas. Mesmo que tais infraestruturas não tenham inventado as assimetrias que produzem, as herdaram, e atuam de modo a estabilizá-las e conferir-lhes objetividade, o que as torna ainda mais resistentes à contestação do que eram em suas formas anteriores.

A eficácia desse fenômeno reside na transmutação do político em estatístico. No regime algorítmico, o que é marginalizado não é declarado irrelevante por uma autoridade central, somente deixa de circular e de acumular

o engajamento necessário para a visibilidade. A ausência de um agente identificável que interdite ou censure torna a exclusão estruturalmente mais estável do que aquela produzida por mecanismos explícitos de poder, pois retira da obra e de seus interlocutores o alvo contra o qual a contestação poderia se organizar. O silêncio algorítmico não proíbe, não argumenta e não se justifica, simplesmente ignora, e a não amplificação, em um ambiente em que a visibilidade é condição de existência pública, produz efeitos equivalentes aos da interdição sem assumir nenhuma de suas responsabilidades. O que se apaga, nesse processo, é a própria possibilidade de perceber que algo foi apagado, uma vez que a ausência de circulação se confunde com a ausência de relevância, e a ausência de relevância tende a ser lida, retroativamente, como confirmação de que não havia nada importante a ser visto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da consolidação de regimes algorítmicos, o papel do crítico tende a deslocar-se do comentário

autoral isolado para uma prática de leitura das condições de circulação, legibilidade e valoração que precedem o encontro estético. Se, em um horizonte anterior, a crítica operava sobretudo como mediação argumentativa entre obra, história e públicos, no presente ela precisa enfrentar uma camada infraestrutural antes mesmo que qualquer interpretação se formule. Embora o crítico não compita com o algoritmo no terreno da recomendação ou da síntese plausível, sua tarefa é explicitar a gramática de seleção que transforma visibilidade em critério de valor e continuidade estatística em regime de inteligibilidade.

É fundamental restabelecer a dimensão pública da justificativa, isto é, tornar discutíveis os parâmetros que produzem relevância e, assim, recolocar em disputa aquilo que os sistemas tendem a naturalizar como evidência técnica. O crítico assume, portanto, uma função de auditoria cultural e de tradução política, pois descreve como métricas de engajamento amplificam o senso comum na composição dos dados e nos objetivos institucionais que os orientam. Ao

fazê-lo, preserva um núcleo irredutível da crítica como prática responsável, ou mais precisamente, a capacidade de sustentar critérios, de assumir perspectiva e de produzir dissenso interpretativo contra a administração preditiva do sensível, recusando que a probabilidade de circulação substitua a disputa de sentido.

A passagem do juízo ao processamento não representa o fim da crítica de arte, mas exige sua reconfiguração. A tarefa crítica contemporânea consiste menos em avaliar objetos individuais do que em descrever e tensionar os sistemas que regulam sua existência pública. Em um contexto de governança algorítmica, a crítica recupera sua função política ao tornar visíveis os critérios ocultos que organizam o sensível. Cabe à crítica recusar tanto o fetichismo tecnológico quanto a nostalgia humanista, elaborando categorias capazes de lidar com objetos híbridos, processos distribuídos e temporalidades não lineares. É nesse deslocamento, mais do que na defesa de um juízo perdido, que reside a possibilidade de uma crítica à altura do presente.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BUCHER, Taina. *If... then: algorithmic power and politics*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MIR, Pedro. *Fundamentos de teoria y crítica de arte*. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1979.

NOBLE, Safiya Umoja. *Algorithms of oppression: how search engines reinforce racism*. New York: New York University Press, 2018.

O'NEIL, Cathy. *Weapons of math destruction: how big data increases inequality and threatens democracy*. New York: Crown, 2016.

VICTOR TUON MURARI

Historiador da arte, curador e pesquisador brasileiro, com atuação voltada à arte digital, crítica de arte e colonialismo digital. Desenvolve os projetos independentes *Decolonial Atlas* e o laboratório-exposição *Interrupted Narratives*, dedicados a mapear práticas artísticas de resistência e a investigar regimes de mediação e governança cultural no ciberespaço. Escreve e pesquisa a respeito dos efeitos de infraestruturas algorítmicas sobre visibilidade, classificação e circulação de obras, com atenção a vieses e assimetrias epistemológicas. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Rony Bellinho, obra s/ título,
aguada s/ papel, assinada e datada, 2017.
Foto: Bellinho



MODULAÇÕES PICTÓRICAS: RONY BELLINHO, UM PINTOR DO CSO

LARISSA REZINO,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Neste ensaio, busco apresentar uma possível conexão pictórica/teórica entre o conceito de “Corpo sem Órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e as obras do artista visual brasileiro Rony Bellinho. Para tanto, utilizo como base teórica a modulação deste conceito por Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. O interesse geral do trabalho consiste em relacionar a noção de CsO às dinâmicas próprias das obras de Bellinho, experimentando, assim, novos usos do conceito.

PALAVRAS-CHAVE: Bellinho; pintura; CsO; figura; experimentação; criação.

ABSTRACT: In this essay, I seek to present a possible pictorial/theoretical connection between the concept of the “Body without Organs”, by Gilles Deleuze and Félix Guattari, and the works of the Brazilian visual artist Rony Bellinho. To this end, I use as a theoretical basis Deleuze’s modulation of this concept in *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. The overall aim of this work is to relate the notion of the BwO to the dynamics inherent in Bellinho’s works, thereby experimenting with new uses of the concept.

KEYWORDS: Bellinho; painting; BwO; figure; experimentation; creation.

INTRODUÇÃO

Este ensaio se propõe a uma experimentação que consiste em aproximar o conceito de “Corpo sem Órgãos” (muitas vezes abreviado como “CsO”), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, junto ao plano pictórico do artista brasileiro Rony Bellinho. Tal reflexão teve o seu início com a leitura da obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, publicada em 1981, na qual Deleuze tece análises sobre as pinturas de Bacon e pensa o conceito de CsO em suas telas. Noto que devido à plasticidade desta noção pode ocorrer, aos entusiastas do assunto, enxergar CsO nas mais diferentes esferas, modos e expressões possíveis, como um efeito “rebote”, pós-leitura, que cria em nós outros arranjos dos nossos sentidos de modo que passamos a enxergar, a cheirar, a saborear, ouvir e tocar CsO por todas as partes. Assim, as pinturas de Bellinho chegaram até mim como uma das possíveis modulações do conceito CsO, de forma que a análise e a apresentação de tal aproximação através deste ensaio me pareceram inevitáveis.

A noção de Corpo sem Órgãos surge primeiramente com Antonin Artaud, em 1947, na conhecida transmissão radiofônica “Para dar fim ao Juízo de Deus”, da qual Deleuze se apropria do termo. Posteriormente, a noção é modulada em contextos teóricos ímpares passando pelos livros *Lógica do Sentido* (1969), *O Anti-Édipo* (1972), *Mil Platôs* (1980) e, por fim, *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981), no qual Deleuze encontra a atualização do CsO nas *Figuras* pictóricas de Francis Bacon, ou seja, o CsO ganha forma na desfiguração do corpo.

As *Figuras* “baconianas” de Francis Bacon exercem movimentos intensivos que percorrem todo o corpo a fim de dissipá-lo. São movimentos da ordem das intensidades: movimentos intensos, disformes, que desconstroem o corpo orgânico. Na passagem representativa de um corpo orgânico para a construção de um corpo inorgânico o mesmo é atravessado por forças, velocidades e intensidades que lhe dão outra dimensão. Estamos, então, diante da própria criação de um “*Corpo sem Órgãos*”. Assim, termos como “escoamento”, “desfiguração”,

“desconstrução”, “dissipação” são centrais quando se trata do CsO no plano pictórico.

Dizendo de forma precisa: a análise de Deleuze compreende as *Figuras* de Bacon como um processo de desconstrução da representação figurativa sem cair no abstrato. Bacon cria uma “Figura” que se forma através do escoamento da representação do corpo orgânico. Ressalto a importância desse aspecto, pois ele me serviu como um disparador teórico ao me aproximar da produção artística de Rony Bellinho.

Quando, em uma conversa com Bellinho, eu peço para ele me responder, de forma precisa, sobre seu processo de criação, ele é assertivo ao dizer que: “(...) a essência da criação pode ser situada na procura de harmonizar figura vs abstração. Ataque e cálculo na mesma intenção”. Sua resposta me fez considerar que a busca pelo “desfazimento” do corpo, que guarda certas semelhanças ao corpo orgânico, é, também, um dos seus interesses pictóricos.

Diante desses encontros conceituais me respaldo para utilizar

as ferramentas conceituais que Deleuze e Guattari possibilitaram, ou seja a mesma grafia do termo “Figura” utilizada por Deleuze, ao me referir às “Figuras” de Rony Bellinho, pois suas obras ativam uma atualização do conceito CsO no contexto brasileiro contemporâneo. Esclarecer esse entendimento se põe como um grande desafio. Portanto, para percorrer este trajeto e atingirmos Rony Bellinho como um artista “CsO”, me atenho ao entendimento geral sobre os CsO pictóricos posto por Deleuze em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, a saber: “corpos desfeitos”.

BELLINHO, UM ARTISTA VISUAL CRIADOR DE CSO

A afirmação de que as “Figuras” de Rony Bellinho convergem para o CsO se dá porque, nelas, o corpo exerce movimentos como caminhadas, contorções e alongamentos que desfazem a aparência física, mas nunca por completo, pois sempre reconhecemos o corpo humano que transita entre a captura (o figurativo) e o escape (a abstração).

O CsO em Rony Bellinho, a partir de Deleuze, revela aspectos intrinsecamente ligados à concepção do “Corpo sem Órgãos” como uma expressão que não se finaliza, mas que se faz e se decompõe, em contínuo movimento durante o processo de sua criação. Essas “Figuras” possuem formas que estão entre o humano e o inumano: “Figuras” de multiversos, supra/terrenos.

Em sua obra, Rony Bellinho é capaz de captar o momento exato da fuga dos traços representativos do corpo. Modula fundo e “Figura” no mesmo plano intensivo. Liberta o corpo orgânico e, ao mesmo tempo, a “Figura” exprime sua intensidade. Conclusão: temos, portanto, nas obras de Rony Bellinho, um corpo desfeito puramente intensivo; o CsO defendido por Deleuze.

Vejamos, a seguir, os CsO nas *Figuras* das obras de Rony Bellinho: nas duas obras 01 e 02, sem título, de 2017, observamos a mesma composição: três corpos paralelos e o fundo branco do papel faz com que as “Figuras” atraiam a atenção do fruidor. Em ambas

as pinturas, há “Figuras” de corpos em movimento e tal movimento pode ser tanto do tipo uniforme quanto variado, ou ainda no mesmo lugar.

Na obra 01, os corpos exercem movimentos de tipos variados: caminhada, contorção, alongamento, etc. Já na obra 02, o movimento nos parece ser do tipo no mesmo lugar, pois as “Figuras” estão contorcidas e em pose. Nestas obras os corpos se desfazem em seu próprio movimento – mas não por completo. Temos a percepção intuitiva de que são corpos devido aos traços das silhuetas e às formas das linhas que remetem a membros como braços, pernas e cabeças. Assim, os corpos transitam entre a captura (o figurativo) e o escape (a abstração), encontrando um ponto de fuga para se refazerem enquanto CsO.

Trata-se de um aspecto intrinsecamente ligado à concepção do “Corpo sem Órgãos” como uma expressão que não se finaliza, mas que se faz e se decompõe durante o processo de sua criação. Justamente, por esse contínuo movimento, as “Figuras” possuem formas que estão



Pintura 01. Rony Bellinho, obra s/ título, aguada s/papel, datada e assinada, 2017. Foto: Bellinho



Pintura 02. Rony Bellinho, obra s/ título, aguada s/ papel, assinada e datada, 2017. Foto: Bellinho

entre o humano e o inumano: “Figuras” de multiversos, monstros, extra/terrenos, supra/terrenos. Vejam: a “Figura” central da obra 01, que joga seus membros pelos ares enquanto caminha, tem sua cabeça flutuando. A cabeça sobrevoa o restante do corpo – mas não se trata de um corpo sem cabeça; é uma cabeça para além do corpo.

Outro aspecto a que chamo a atenção é a “Figura” central na tela 02, que faz uma pose e sorri. Deleuze desenvolve uma teoria sobre os sorrisos histéricos das “Figuras” de Bacon, que sorriem diante de sua dissipação. O mesmo sorriso pode ser visto aqui, pois, no rosto marcado pelas linhas de tons ocres, há um sorriso zombeteiro que acompanha a contorção da coluna, a qual dissipa o restante do corpo, que, por sua vez, perde a precisão de seus membros inferiores, bem como a precisão de seus órgãos.

Já na pintura 03, a “Figura” está isolada e centralizada. Entre a “Figura” e o fundo, há um contorno branco que percorre todo o corpo, como se a

Pintura 03.
Rony Bellinho,
obra s/ título,
aguada s/ papel,
assinada e datada, 2017.
Foto: Bellinho



Pintura 04.
Rony Bellinho,
obra s/ título,
aguada s/ papel,
assinada e
datada, 2017.
Foto: Bellinho

“Figura” estivesse cercada. Trata-se de uma “Figura” sem rosto definido e sem corpo orgânico, composta apenas de traços de silhuetas que sugerem um corpo. Mesmo com os traços ao redor da cabeça produzindo movimento, a “Figura” parece enclausurada, realizando um movimento no próprio lugar. Sobre esse tipo de movimento, Deleuze o descreve como um espasmo, resultado da ação de forças invisíveis que deformam o corpo. Essa ação se expressa na mancha que atravessa o dorso da “Figura”, como se viesse de dentro, deformando o corpo a ponto de torná-lo outro, mesmo sem deslocamento. A postura rígida não interrompe esse processo: as forças continuam a atravessar o corpo, desfazendo seus aspectos orgânicos até uma desfiguração mais profunda.

Na pintura 04 há uma explosão de cores – amarelos, verdes, azuis, cinzas, entre outras. As cores intensificam os traços manchados e imprecisos, produzindo a sensação de velocidade no movimento das “Figuras”, como se estivessem em uma dança. O corpo parece se dissipar e lançar filetes de cor para fora da imagem

central. Pela cor, o corpo se liquefaz e escoia pela tela. Os corpos se tornam imprecisos: não sabemos onde um começa e o outro termina, lembrando, em certa medida, o acoplamento das “Figuras” nas pinturas de Bacon. Bellinho mistura texturas e cores, sobrepondo uma “Figura” à outra. Quando a cor alcança o rosto, ganha outra consistência: há um acúmulo de tinta que cria um efeito de relevo. Já no restante do corpo, os traços escorrem e embaralham membros e órgãos, produzindo uma sensação intensa de movimento. É como se as “Figuras” dançassem juntas, dissolvendo-se na própria cor.

Chegando à última análise, a obra 05 apresenta duas ou mais “Figuras” na mesma tela, seja pelo acoplamento dos corpos, seja pela distância entre eles, e como um corpo interfere na formação do outro aqui há uma forte dissipação: não há ventre, olhos ou boca que organizem a visão. As “Figuras” indefinidas inviabilizam a certeza se estamos vendo um corpo com duas cabeças, dois corpos, ou um corpo fragmentado. As imagens produzem uma indiscernibilidade: os elementos se

Pintura 05.
Rony Bellinho, obra s/ título, aguada s/ papel, assinada e datada, 2017.
Foto: Bellinho



misturam e se separam sem que possamos precisar quando isso acontece. Ainda assim, as “Figuras” expressam intensidades – diferenças que, nesse conjunto, formam o Corpo sem Órgãos. Bellinho consegue pintar o momento em que os traços representativos do corpo se desfazem, justamente por não retratar um corpo definido. Para isso, ele trabalha fundo e “Figura” no mesmo plano. As manchas escuras do fundo se misturam à “Figura”, que em alguns pontos rompem o traço do corpo, interrompendo-o e, em seguida, retomando-o. Esses traços funcionam como linhas de fuga, permitindo que o corpo orgânico se desfaça. Em certos momentos, uma “Figura” parece se tornar a sombra da outra, quase uma substância impalpável.

Assim, o Corpo sem Órgãos não se fecha em si mesmo: ele se expande junto com os traços da pintura. O que vemos, mais uma vez, é um corpo desfeito, mas intensivo.

CONCLUSÃO

Concluo este texto com reticências... Rony Bellinho, um artista Cs0, segue

resistindo à truculência do momento ético/estético/político. Em cada nova obra, novas possibilidades surgem. Há sempre um novo convite para criar e experimentar. A quem se interessar, busque por @rbellino.

SOBRE O ARTISTA RONY BELLINHO [BIOGRAFIA COMENTADA]

O Cs0 localizado na obra de Rony Bellinho surge coerente com a história deste artista, sua formação intelectual, sua concepção estética, sua vida e suas opções filosóficas e existenciais.

Nascido no Rio de Janeiro em 1985, com formação em Letras pela UERJ, Rony Bellinho, artista carioca, já há algum tempo reside em Curitiba. Como uma expressão singular, Bellinho segue a máxima de fazer da vida uma obra de arte. À maneira de um estoico, monástico, Rony Bellinho vivencia doses prudentes de estratos sociais em longas caminhadas pelas ruas e pelos becos da cidade, desterritorializando seus clichês. Na contramão, Bellinho pinta os corpos

marginalizados dos moradores de ruas, das prostitutas e dos drogados. Para Bellinho, o espaço interno da criação se consolida pelo hábito e a questão temática da marginalidade atende ao seu preceito humanístico. Entretanto, diz ele: “Sempre admirei os mestres ‘deformadores’ Goya, Picasso, Bacon. Além de que, admiro o sentido grotesco da anatomia”.

Bellino participou em 2013 da Bienal de Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer, com mais de 51 obras, dando visibilidade a esses corpos neste importante evento contemporâneo.

Currículo artístico:

Participação em Bienais:

Bienal de Curitiba/PR, 2013 (sala especial, Museu Oscar Niemeyer);
Bienal de Curitiba/PR, 2015.

Exposições individuais:

Exposição individual no MAC, Curitiba/PR, 2014;

Exposição individual na Galeria Subsolo, Curitiba/PR, 2013.

Suas obras constam em diversas instituições culturais no Brasil e no

exterior: Museu Nacional do Conjunto Cultural da República/ Brasília/DF; Ministério da Cultura, Brasília/DF;

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro/RJ;

Museu Nacional de Bellas Artes, Assunção/Paraguai;

Museu Nacional de Bellas Artes de la Habana, Havana/Cuba;

Centro Wifredo Lam, Havana/Cuba;

Bilboko Udala, Bilbao/Espanha;

Ajuntament de Barcelona, Barcelona/Espanha;

Casa da América Catalunya, Barcelona/Espanha;

Brasilianische Botschaft in Berlin/Alemanha.

Participou de exposições coletivas e individuais:

Exposição individual na Galeria Subsolo, Curitiba/PR, 2013.

Exposição individual, MAC/Curitiba/PR, 2014.

Exposição individual, Museu Guido Viaro, 2015;

Exposições coletivas:

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp, São Paulo/SP; Centro cultural São Paulo/SP;

Palácio Itamaraty, Brasília/DF;

Galeria Funarte, Fundação Nacional de Arte, Rio de Janeiro/RJ; Centro Cultural Manzana de la Riviera, Assunção/Paraguai;

Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires/Argentina;

Galeria Arte Singular/ Curitiba/PR.

LARISSA REZINO

Esteta, professora e produtora cultural, atualmente realiza estágio de pós-doutorado em Filosofia na Universidade Federal de Pernambuco. É doutora em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e mestra em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Graduiu-se em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Sua atuação acadêmica concentra-se na relação entre arte e filosofia, com ênfase em Filosofia Contemporânea e Filosofia da Arte.



Detalhe da obra *Paisagem*, 2025,
de Celaine Refosco.

Fonte: Acervo da Galeria Mamute.

Crédito: Soninha Vill

“VIAGEM À AURORA DO MUNDO”: AS ECOLOGIAS DE CELAINE REFOSCO

FRANCIELE FAVERO,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Este artigo examina o processo curatorial desenvolvido pelo encontro com a obra de Celaine Refosco, que resultou na exposição “Viagem à Aurora do Mundo”, apresentada no Museu de Arte de Santa Catarina em 2025, sob a curadoria da autora, Franciele Favero. Apresenta a construção do olhar curatorial no contato com a prática da artista, destacando as questões conceituais que emergem desse encontro: as ecologias do viver que atravessam sua poética, a beleza como prática de resistência e a aurora como figura central para pensar mundos em permanente reconstrução. Aborda ainda como a organização das obras configura o espaço expositivo como um ecossistema fluido, complexo e imersivo.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; Celaine Refosco; arte e ecologia; beleza como resistência; exposição.

ABSTRACT: This article examines the curatorial process developed through the encounter with the work of Celaine Refosco, which resulted in the exhibition “Viagem à Aurora do Mundo”, presented at the Museu de Arte de Santa Catarina in 2025, curated by the author, Franciele Favero. It analyzes how the curatorial perspective is constructed through engagement with the artist’s practice, highlighting the conceptual issues that emerge from this encounter: the ecologies of living that traverse her poetics, beauty as a practice of resistance, and the idea of dawn as a central figure for thinking about worlds in constant reconstruction. It also examines how the organization of the works configures the exhibition space as a fluid, complex, and immersive ecosystem.

KEYWORDS: curatorial practice; Celaine Refosco; art and ecology; beauty as resistance; exhibition-making.



Figura 1. Vista geral da exposição “Viagem à Aurora do Mundo”, individual de Celaine Refosco, no Museu de Arte de Santa Catarina. Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill

INTRODUÇÃO

Do encontro com o universo sensível e crítico de Celaine Refosco emerge um percurso curatorial que culmina na exposição “Viagem à Aurora do Mundo”, apresentada entre fevereiro e maio de 2025 no Museu de Arte de Santa Catarina¹, sob curadoria da autora, Franciele Favero². A mostra reúne pinturas em grande formato, instalações sobre tecidos e desenhos em nanquim, organizados em um arranjo expositivo fluido que convida à imersão.

O título da exposição, tomado por empréstimo do livro de Érico Veríssimo, funciona também como pergunta conceitual: que mundos podem emergir quando revisitamos saberes, memórias e formas de vida invisibilizadas pelos processos históricos de destruição ambiental e pelo colonialismo? Este artigo aborda como o olhar curatorial foi construído pela autora no contato com as obras e processos da artista, evidenciando as questões conceituais que guiaram a proposta expositiva: as *ecologias do viver* que atravessam a poética de Celaine Refosco, enraizadas

em sua experiência sensível do mundo; a *beleza* entendida como prática de resistência; e a ideia de *aurora* como modo de pensar mundos em permanente reconstrução.

ECOLOGIAS DO VIVER

A aurora de um novo dia de janeiro iluminava a paisagem durante a viagem até o ateliê de Celaine Refosco, localizado em Pomerode, em Santa Catarina. A construção da mostra ganhou potência ao encontrar não apenas as obras, mas também o local de trabalho da artista. Seu ateliê configura-se como um complexo ecossistema: lugar de criação e reflexão, além de espaço de convivência e cultivo. A casa e o espaço de trabalho tornam-se indissociáveis, e adentrá-los é compreender que o envolvimento de Celaine Refosco com a arte é inseparável de seu comprometimento com o mundo.

A casa-ateliê habita um terreno anteriormente devastado que foi cuidadosamente recuperado pela artista; um restauro plantado, germinado e construído camada

por camada, rico em diversidade, detalhes e profundidade, assim como suas pinturas e instalações (Figura 2). Estar no seu ateliê-jardim é sentir o pulsar da vida-obra em radical aproximação. Perceber cores, silhuetas, sombras, rastros e gestos que passam de uma instância a outra. Acompanhar sua rotina de trabalho é reconhecer a alternância e mesmo a indissociabilidade entre os atos de cuidar, plantar, cozinhar, restaurar, pintar, desenhar, ler, escrever, observar, experimentar.

Há aqui uma ecologia: *oikos* como casa e também como planeta. Uma conexão íntima, mas atenta à história e à memória coletiva, enraizada na relação com a terra e seus seres. O processo artístico sugere uma *ecologia do viver* como um mergulho na experiência do mundo, em pinturas, desenhos e instalações que emergem de um espaço de relação. Trata-se de um lugar de convívio, de construção mútua, do ato de “fazer parentes” (Haraway, 2023).

Em sua prática, confluir arte e natureza implica habitar uma zona



Figura 2.
Jardim restaurado
na casa-ateliê da
artista Celaine
Refosco.
Crédito: autoria
própria

de fronteira fértil, atravessada por experimentações, vizinhanças e brotamentos, a partir das “ecologias que a própria vida produz, que se referem à invenção de possibilidades de vida, de modos de existência [...] e experimentação de si” (Godoy, 2008, p. 285). Com linhas intermitentes, desenha-se uma área de passagem instável entre arte e mundo - “só a vida cria tais zonas em que turbilhonam os vivos, só a arte pode atingi-la e penetrá-la” (Deleuze e Guattari, 2000, p. 225).

Neste sentido, os conceitos de natureza e paisagem afastam-se de um uso estritamente científico e passam a operar em uma zona poética na qual arte, ciência, literatura, história e experiência do mundo se entrelaçam. Interessa ao processo curatorial, portanto, perceber as especificidades da obra da artista e suas ecologias, em que “o encontro entre arte e pensamento efetiva-se num outro uso das noções da própria ecologia [...] em que os elementos se encontrariam em transição, numa zona de indeterminação” (Godoy, 2008, p. 86).

Essa perspectiva distancia-se de uma abordagem essencialista da natureza e de uma “crença comum em uma naturalidade da paisagem” (Cauquelin, 2007, p. 8), bem como de uma função meramente representacional que a arte, sobretudo a pintura, estabeleceria com seu entorno. A relação com o mundo é, ao contrário, situada: um ponto de vista que se configura, mais precisamente, como um “ponto de vida”, como argumenta Emanuele Coccia. Isso implica encontrar o mundo, conhecê-lo e enunciá-lo a partir de um modo de viver, no qual “para conhecer o mundo é preciso escolher em que grau da vida, em que altura e a partir de que forma se quer olhá-lo e, portanto, vivê-lo” (Coccia, 2018, p. 25).

É complexa a rede que a artista tece com o pensamento ecológico e com outras áreas de conhecimento. A compreensão de fenômenos naturais constitui fonte importante em seu processo, como no caso dos rios voadores, correntes de vapor d’água que partem da Amazônia e contribuem para a manutenção da diversidade no continente sul-americano. Os

relatos de naturalistas atravessam seu processo, como os de Alexander von Humboldt, pioneiro do pensamento ecológico. A isso somam-se diálogos com outros campos, como o encontro com o livro de Érico Veríssimo, que contribuiu para o conceito da mostra.

A artista possui ainda uma trajetória interdisciplinar: formada em pintura pela EMBAP, a passagem pela indústria têxtil ampliou a exploração de suportes e materialidades. Como educadora e articuladora, criou o Instituto Orbitato, um centro de estudos em arte, design e moda, no Vale do Itajaí. Tudo se articula no fazer poético da artista e se soma à sua vivência na paisagem.

BELEZA COMO RESISTÊNCIA

Escutar as ecologias do viver que emergem do processo artístico de Celaine Refosco é adentrar uma rede complexa e intrincada. É perceber que o cultivo da beleza não se restringe à sua prática artística, mas se afirma como um gesto constante em sua vida. Suas telas, instalações e desenhos; jardins e reflorestamentos; viagens

e conversas; iniciativas ambientais, educativas e de articulação cultural; todas essas ações parecem integrar um mesmo movimento de criação que, contra a aridez e a destruição, torna vivo, fértil e diverso.

Em seu texto para a 36ª Bienal de São Paulo, a curadora Alya Sebti defende a experiência da beleza como “uma força motriz que faça a humanidade se mover, andar, desejar estar junto e caminhar em direção à transformação” (Sebti, 2025, p. 55). Nesse sentido, a tarefa da curadoria consistiria, por um lado, em escutar artistas e poetas, que apontam caminhos da beleza enquanto resistência, e, por outro, criar espaços nos quais a beleza pode ser ouvida, onde “o poético torna-se ferramenta para lembrar de nossa humanidade compartilhada” (Sebti, 2025, p. 61). Envolve compreender que a beleza “não é um ideal ocidental infundido socialmente e baseado na simetria; não é uma superfície polida para ser commodificada. A beleza é uma força que pulsa pelo corpo e perturba aquilo que é conhecido” (Sebti, 2025, p. 61).

Em “Viagem à Aurora do Mundo”, a beleza é tratada como potência revolucionária de sonhar e construir outros mundos possíveis, como gesto irrevogável de resistência a ser cultivado, recuperado e reivindicado. A exuberância desse território poético não se dissocia das complexidades do viver; ao contrário, nasce de um mergulho crítico e radical no mundo. Como afirmam Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau (2009, p. 39, tradução própria), “mesmo nas violências da história e nos desastres do presente, a beleza do mundo persiste e inventa possibilidades”. O percurso curatorial da exposição busca promover a experiência da beleza como encantamento, estremecimento e imersão, em um convite a revisitar origens e repensar futuros.

“VIAGEM À AURORA DO MUNDO”

A exposição foi concebida como um convite a uma viagem compartilhada (Figura 3). Os trabalhos da artista, ricos em detalhes e camadas, apresentam-se como um território sensível, no qual formas de vida,

paisagens, memórias e gestos se entrelaçam, configurando um campo poético e reflexivo. Visitá-la é lançar-se em uma correnteza, percorrer territórios e temporalidades, tornar-se também paisagem. Habitada por uma profusão de cores e seres, “Viagem à Aurora do Mundo” reúne pinturas e desenhos de Celaine Refosco em diferentes suportes: dos empilhamentos cromáticos às instalações imersivas, da superfície do papel e da tela aos tecidos que evocam a fluidez dos rios e do tempo. Sua obra encontra-se em fluxo contínuo: expande-se e se recolhe, assume a figuração e novamente se abstrai, explode em alvorada sem ocultar sua sombra, emerge à superfície e se lança à profundidade, impõe-se no espaço para, subitamente, tornar-se vestígio.

A escolha pelo grande formato é recorrente e, quando em exposição, aciona o corpo do visitante a alternar entre a proximidade, para perceber cada detalhe, e o distanciamento, para contemplar o conjunto. As pinturas se organizam em dípticos e polípticos modulares, configurando paisagens que ocupam amplamente as

paredes expositivas. As sequências nem sempre são fixadas pela artista, o que permite novos arranjos segundo a proposta curatorial.

Em *Rios voadores - Forças*, obra inédita desenvolvida para a mostra, a artista experimenta, pela primeira vez, gestos mais amplos e velozes que atravessam as telas, constituindo sequências pictóricas que evocam rios em confluência (Figura 4). Porém, a continuidade imagética não é total, permitindo dissonâncias e descontinuidades. Impulsionada pelos rios voadores, a série irrompe com a intensidade de águas, ventos, raios e erupções. O mural parece se mover pela energia das correntezas, evocando a pororoca, palavra de origem tupi que carrega a resistência que persiste na língua e nos fenômenos naturais.

As instalações pendentes intensificam o convite à imersão. Em *Paisagem* (2025)³, a tinta é aplicada sobre suportes de poliamida em malha aberta, parcialmente ocupados pelas pinturas de corpos deitados, prostrados (Figura 5). A artista evoca uma multidão de corpos sem desejo,



Figura 3. Vista da exposição “Viagem à Aurora do Mundo”, individual de Celaine Refosco, no MASC, sob curadoria de Franciele Favero. Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill



Figura 4. *Rios voadores - Forças*, 2025, de Celaine Refosco. Óleo sobre tela, 90 x 130 cm cada.
Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill



Figura 5. *Paisagem*, 2025, de Celaine Refosco. Óleo sobre 14 painéis de tela de poliamida, 170 x 150 cm cada.
Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill

inseridos em contextos ambientais devastados e em cidades inóspitas, controlados por regimes de exploração e de colonialismo. Nesta montagem, os corpos flutuantes foram sobrepostos em múltiplas alturas, produzindo

camadas de transparência (Figura 6). Suas profundidades sugerem relevos que se completam com a presença dos visitantes, quando caminham por entre a instalação labiríntica e passam a integrar essa coletividade.



Figura 6. Detalhe da obra *Paisagem*, 2025, de Celaine Refosco. Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill

Três trabalhos são centrais para a discussão dos conceitos da exposição e são apresentados acompanhados de legendas expandidas e perguntas disparadoras, que buscam instigar os visitantes, para além de apoiar o trabalho educativo. As obras em destaque são *Paisagem*, *Rios voadores - Forças*, já discutidas neste artigo, e a pintura a óleo *Latitude -16.7672, Longitude -39.1424* (Figura 7). Seu título remete a uma coordenada geográfica que conduz à Caraíva, na Bahia, um dos primeiros pontos de chegada da expansão colonial portuguesa no território brasileiro. A pintura propõe uma reflexão sobre apagamentos e permanências históricas e resultam de uma imersão da artista na paisagem local, em sua diversidade ambiental e cultural, preservadas sobretudo pela resistência do povo Pataxó e das comunidades locais.

A arquitetura aberta do espaço expositivo, situado na entrada do Museu de Arte de Santa Catarina, fortaleceu o conceito de um ecossistema complexo e imersivo⁴, com passagens fluidas e três pontos de acesso à mostra. A abordagem expográfica desestabiliza

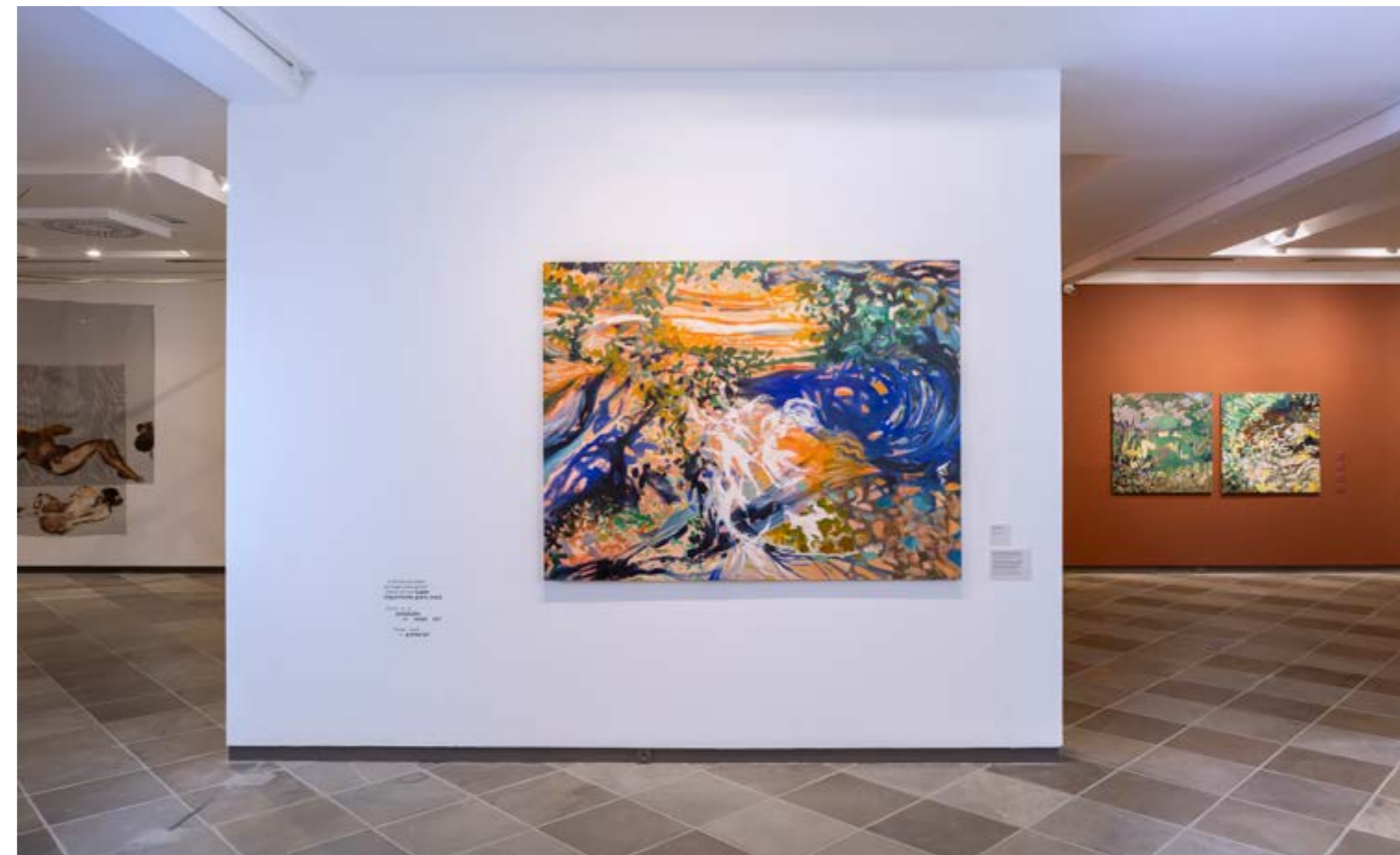


Figura 7. Vista da obra *Latitude -16.7672, Longitude -39.1424*, 2025, de Celaine Refosco, com legendas expandidas e perguntas disparadoras. Óleo e grafite sobre tela, 200 x 153 cm. Fonte: Acervo da Galeria Mamute. Crédito: Soninha Vill

a linearidade do percurso único, propondo diferentes pontos de vista e conexões entre os trabalhos. Da mesma forma, evoca uma temporalidade não linear suscitada pela noção de aurora como potencial de recomeços e transformações.

AURORAS E CREPÚSCULOS

A origem do nosso mundo não está em um acontecimento, infinitamente distante no tempo e no espaço, a milhões de anos-luz de nós – e tampouco num espaço de que já não temos nenhum vestígio. Ela está agora. A origem do mundo é sazonal, rítmica, intermitente como tudo que existe (Coccia, 2018, p. 32).

A aurora é imagem central que conecta a paisagem a uma temporalidade circular. Este é o tempo da memória, da história, com suas lacunas e resistências, com apagamentos, mas com potencial latente de recriação. O gesto curatorial aciona essa potência das ecologias poéticas de Celaine Refosco, instaurando um campo no qual a beleza emerge como força de

resistência e a aurora como horizonte de transformação contínua. Voltar-se à aurora do mundo é interrogar seus princípios, mas também reconhecer seu estado atual, suas finitudes e extinções. É enfrentar formas de pensamento que sustentam lógicas de dominação e ameaçam a vida no planeta. Trata-se, sobretudo, de um encontro com forças de filiação que nos impulsionam a recuperar caminhos interrompidos de pensamento e convivência, em um convite a reimaginar futuros, pois auroras de outros mundos estão sempre prestes a irromper no horizonte.

NOTAS

1 A mostra ocorreu no MASC, equipamento cultural da Fundação Catarinense de Cultura do Governo de Santa Catarina, com produção executiva da Galeria Mamute.

2 Este artigo, de autoria de Franciele Favero, curadora da exposição “Viagem à Aurora do Mundo”, amplia as reflexões sintetizadas no texto curatorial da exposição.

3 O planejamento de montagem da obra *Paisagem* é de Thaisa Kleinübing, em diálogo com a artista Celaine Refosco e com a curadoria da mostra.

4 A expografia de “Viagem à Aurora do Mundo” foi realizada por Aline Bernardo, a partir do conceito expositivo curatorial.

REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2000.

GLISSANT, Édouard; CHAMOISEAU, Patrick. *L'intrahitable beauté du monde: adresse à Barack Obama*. Paris: Galaade / Institut du Tout-Monde, 2009, 57 p.

GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008, 333 p.

HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

SEBTI, Alya. On a tous besoin de rêver (Todos nós precisamos sonhar). In: NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng (org.). *36ª Bienal de São Paulo: nem todo viandante anda estradas: da humanidade como prática: coletânea*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2025. p. 52-63.

FRANCIELE FAVERO

Curadora, artista visual, gestora e pesquisadora, doutoranda da linha de Arte e Tecnologia do PPGAV/UnB. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UDESC. Bacharela em Artes Visuais pela UDESC, com intercâmbio para a UQÀM, no Canadá. Bacharela e licenciada em Ciências Biológicas pela UFSC. Diretora do Museu Nacional da República em 2024/2025. Foi professora substituta do Departamento de Artes Visuais da UDESC, de 2020 a 2023. Sua pesquisa foca em processos artísticos que entrelaçam corpo, memória e território, com ênfase em questões fronteiriças e na produção de mulheres artistas.



Jean Paul Laurens
(França, 1838-1921)

Mulher (dorso)

Óleo sobre madeira, 55 x 46,5 cm

Assinado no canto inferior direito:

“J.P.L. 1906”

Doação de Francisco Guimarães à

Escola Nacional de Belas Artes, 1920

Acervo Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro / IBRAM / MinC.

Foto: César Barreto

QUEM SÃO ESSAS MULHERES?

ZUZANA PATERNOSTRO – ABCA/RIO DE JANEIRO

THIAGO PAES WANG, ESPECIAL PARA
ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O texto discute como a História da Arte tradicionalmente privilegiou a trajetória dos artistas e os estilos artísticos, relegando muitas vezes as mulheres representadas nas obras a papéis simbólicos ou tipificados, sem reconhecimento de sua identidade histórica. A partir de um olhar sociológico e do estudo do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, o texto busca refletir sobre a construção e o apagamento da identidade feminina ao longo do tempo, relacionando esse processo às estruturas sociais e históricas que marginalizaram o protagonismo das mulheres. Por meio da análise de retratos e exemplos específicos, o texto evidencia como a representação feminina pode oscilar entre a afirmação da identidade e sua diluição simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte; representação feminina; identidade de gênero; Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

ABSTRACT: Art history has traditionally emphasized artists, stylistic developments, and artistic production, often relegating the women depicted in artworks to symbolic or typified roles without recognizing their historical identities. From a sociological perspective and through the examination of works from the collection of the Museu Nacional de Belas Artes, this study reflects on the construction and erasure of female identity in artistic representation. By analyzing selected portraits and examples ranging from publicly recognized figures to overlooked women artists, the text demonstrates how female representation oscillates between the affirmation of identity and its symbolic dissolution.

KEYWORDS: History of Art; female representation; gender identity; National Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro.

A História da Arte foi construída, em grande parte, a partir de narrativas centradas nos próprios artistas, nos estilos por eles adotados e no conjunto da produção criativa do período.

Com frequência, a identidade das figuras representadas, especialmente quando femininas, permaneceu em segundo plano. Muitas dessas mulheres foram reduzidas a tipos iconográficos: a musa, a virgem, a alegoria, a personagem bíblica ou mitológica. Ainda que ocupem o centro da composição, sua presença nem sempre corresponde a uma identidade histórica reconhecível. O rosto feminino, nesse contexto, torna-se um espaço de projeção simbólica, no qual se condensam valores culturais, espirituais e morais de uma determinada época.

Assunto que nunca tivemos oportunidade de explorar por falta de tempo e de demanda, até então. Atualmente, ao direcionar de forma bem precisa, principalmente de um ponto de vista sociológico, aprofunda-se assim o papel da mulher na História da Arte.

De todas as conquistas recentes que a sociedade teve, a mais abrangente é a questão de gênero. Se a questão racial tem origem na cultura, tendo parcialmente grupos individualizados de pessoas, o debate de gênero ainda divide o planeta: nascemos homens ou mulheres, portanto, sequer é preciso adentrar as questões culturais.

Concentramo-nos neste campo, acreditando ser o mais importante. Apesar de, inúmeras vezes, mergulharmos profundamente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ), constata-se que boa parte das obras foi pouco explorada - em especial, as que situam personagens femininas em primeiro plano. Jamais seria possível dar luz a todo o acervo, composto de obras que datam desde a Idade Média até o século XXI. Precisa-se sempre de um olhar guiado por pautas específicas.

Até então, a análise de obras concentrou-se em uma pequena parcela de trabalhos gerados nos últimos 300 anos. Mais particularmente, após a Revolução Francesa - nelas, a questão de gênero se torna ainda mais clara

e evidente. Os ideais de liberdade, fraternidade e igualdade constituiriam o lema adotado para todos, sem exceção - e, nessa igualdade, se insere a questão da performance ou da identidade e afirmação da mulher.

QUANTAS MULHERES FORAM SACRIFICADAS NAQUELA ÉPOCA?

Por sua vez, a Revolução Industrial francesa teve a chance de cancelar a importância delas - mulheres -, mas não o fez. E tudo isso apesar de Charlotte Corday (1768-1793) ter assassinado, numa banheira, um dos maiores pensadores do seu tempo - Jean-Paul Marat (1743-1793)¹. Nascimento e morte - polos opostos em que o gênero feminino costuma ser sempre sacrificado.

Quantas mulheres foram sacrificadas naquela época? Algumas, ditas “bruxas”, arderam no fogo condenadas à morte pelo Tribunal da Santa Inquisição. Outras que entendiam profundamente de partos, para se ter uma ideia, viram os homens tomarem para si essa “ciência”.

A médica norte-americana Cat Bohannon, em seu livro *Eva*, publicado em 2024 no Brasil, editado pela Companhia das Letras, deu um verdadeiro “grito” ao mostrar o avanço da humanidade no que tange à evolução tecnológica. Segundo a autora, todo saber feminino foi propositadamente empurrado para “debaixo do tapete”. Declararam-no inútil, superado pela ciência masculina majoritária - que passou a ficar, quase que em sua totalidade, nas mãos de homens. Nós abraçamos a causa feminista. Somos a favor do equilíbrio, porém - eu, articulista - aponto para uma tentativa de reparação histórica a toda a injustiça cometida no passado.

É necessário ter uma noção da ancestralidade humana, ou seja, conhecimento antropológico. A sociedade não nasceu patriarcal desde seus primórdios. Antes dos últimos 10 mil anos, ao longo de 40 mil anos vivemos sob o matriarcado. Até que a experiência provou que a semente somente germina em terra que garante o alimento - o que garante a própria sobrevivência.

Desde então, a noção de propriedade se constituiu como elemento divisor e as mulheres se tornaram quase uma “propriedade privada” - assunto que navega à deriva em todo e qualquer discurso feminista de libertação do jugo social patriarcal.

Podemos chegar ao materialismo, às questões de propriedade, herança, virgindade e dominação masculina, sim. Porém, considerando de 10 mil anos para cá. Antes, até esculturas indígenas comprovariam a força e o respeito pela mulher. Como exemplo de prova viva, uma tribo solitária da Mongólia, remanescente da Pré-história humana, onde - ainda vigora ali - quem manda é a mulher. Até hoje ela ainda é a líder, quem define as regras e a autoridade que afinal tudo determina.

Na natureza, a liderança da fêmea pode ser vista em manadas de elefantes e em alguns tipos de macacos, para ficarmos apenas nestes dois exemplos. Porém, sabemos que no mundo animal não há quem ajude o seu semelhante a nascer (Bohannon, 2024). Este ponto de partida nos fez evoluir e nos

diferenciar dos demais animais - e não apenas pela racionalidade ou pelas ferramentas de trabalho utilizadas.

Quanto à produção artística, as obras mais antigas revelam a silhueta do corpo feminino, suas curvas e seios proeminentes², muito antes da admiração pela forma física dos homens. Assim sendo, denota-se a importância e relevância de mulheres que, infelizmente, ainda não foram devidamente reveladas.

EXEMPLOS DE RETRATOS DO ACERVO DO MNBA

Apesar do acervo contar com muitos retratos femininos de mulheres, tais como Tetrá de Teffé (1897-1995)³, autora do livro *Bati à Porta da Vida* (1940) - pintada pelo artista francês Yves D'Escart (Imagem 1) -, além de ser a primeira escritora a ganhar o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (ABL), sua carreira não alavancou pelo simples fato de ter nascido mulher no começo do século passado. Sua figura foi praticamente esquecida, “apagada” da história, como tantas outras mulheres daquele período, ainda sem qualquer



Imagem 1.
Yves D'Escart (França, 1856-?)
Retrato da Escritora Tetrá de Teffé
Óleo sobre tela, 130 x 120 cm
Doação de Sérgio Celso
Matoso da Silva, 1999
Acervo Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro / IBRAM / MinC.
Foto: César Barreto

reconhecimento.

Outro exemplo desse apagamento seria a obra *Retrato de La Camargo* (Imagem 2), de 1703, do artista Bernardo Germany y Llorente (1685-1757). A composição concentra-se na figura apresentada de meio corpo, enfatizando o rosto e a expressão de Marie-Anne Lupi, célebre dançarina da época conhecida como “La Camargo”, figura de grande popularidade nos ambientes cortesãos. O retrato, para tanto, não apresenta uma personagem alegórica ou idealizada, porém uma artista reconhecida em seu tempo de vida, cuja identidade e notoriedade seguem justamente preservadas pela pintura.

O tratamento da figura revela, também, a intenção de conferir à personagem um estatuto de dignidade e distinção. Embora artistas como “La Camargo” não pertencessem à aristocracia e ocupassem posições sociais vinculadas ao entretenimento da corte, Llorente constrói sua imagem com evidente nobreza: o olhar sereno e a postura equilibrada sugerem elegância e autocontrole,



Imagem 2.
Germany Y
Llorente
(Sevilha, Espanha,
1685-1757)⁵
*Retrato de La
Camargo*, 1703⁶
Óleo sobre tela,
74 x 57 cm
Assinada no
verso do quadro:
“*Peint pour
Germán Lê Jeune,
Ane 1703*”
Aquisição,
Academia Imperial
de Belas Artes,
1853
Acervo Museu
Nacional de Belas
Artes, Rio de
Janeiro / IBRAM /
MinC.
Foto: César
Barreto

atributos tradicionalmente associados à representação das elites. Dessa forma, o retrato ultrapassa a simples descrição física e constrói uma identidade pública para a dançarina, aproximando-a simbolicamente do universo de prestígio daquela sociedade cortesã de então.

FUSÃO ENTRE A MULHER REAL E A FANTASIA

No mesmo caso, observa-se o *Retrato da atriz Anna de La Grange na ópera Norma* (Imagem 3), do pintor francês Louis-Auguste Moreaux (1817-1877). A obra representa a célebre soprano Anna de La Grange (1825-1905), cantora francesa que alcançou grande notoriedade internacional. Em 1860, a pintura foi apresentada em homenagem à cantora, então celebrada por suas interpretações operísticas. Ao retratá-la neste papel específico, Moreaux adere e participa de uma tradição conhecida como “retratística teatral”.

O retrato, entretanto, opera em dois níveis de identidade. Por um lado, registra a fisionomia e a presença real de La Grange, artista célebre do

Imagem 3.
Louis-Auguste Moreaux
(Rocroi, França, 1817 - Rio de Janeiro, Brasil, 1877)
Retrato da Atriz Ana de Lagrange na Ópera Norma
Óleo sobre tela,
260 x 174 cm
Assinado no canto inferior esquerdo:
“L. Auguste Moreaux 1806”
Doação de André Pereira de Lima à Academia Imperial de Belas Artes, 1860
Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro / IBRAM / MinC.
Foto: César Barreto



circuito operístico internacional⁴. Por outro, fixa na tela a personagem dramática que ela interpretava nos palcos. A imagem resulta, assim, de uma fusão entre a mulher real e o papel teatral. Observada atualmente, a pintura permite refletir sobre uma forma específica de construção da identidade feminina na produção da arte pictórica do século XIX.

A figura feminina representada, ao contrário de alegorias ou figuras idealizadas, revela uma artista reconhecida publicamente. Contudo, sua identidade não surge de maneira simples ou direta: ela é mediada por aquela personagem que interpreta. Assim, a obra preserva simultaneamente a memória da cantora e a força dramática da personagem que a consagrou, transformando a imagem da intérprete em símbolo da própria experiência teatral.

Há casos louváveis, tal como o de Diana Cid Garcia Dampt (1861-1938), de origem argentina, que teve a situação revertida com a oportunidade de se autorretratar. Veio ao Rio de Janeiro para se aperfeiçoar na Escola Nacional

de Belas Artes, onde foi aluna de Henrique Bernardelli (1857-1936). Em *Fantasia em rosa* (Imagem 4), o próprio título oculta o retrato da pintora aparecendo de meio-corpo, adornada e sentada em mobiliário seguindo a coerência estilística do conjunto. Perante o espectador, coloca-se na percepção de si mesma transmitindo aspectos tanto de seu corpo quanto da consciência de sua condição feminina no universo das artistas mulheres.

Existem poucos dados sobre a permanência e a produção artística de Diana Dampt tanto no Brasil quanto no exterior, especialmente na França, onde viveu após seu casamento com o escultor Jean Dampt (1854-1945), de quem ‘herdou’ o sobrenome. Mais uma vez, a figura masculina se sobrepôs ao protagonismo feminino.

Na contramão da maioria dos artistas do gênero oposto, sua trajetória segue os moldes das carreiras de pintoras, em que a projeção profissional acaba se perdendo em função de sua vida particular. Como muitas mulheres na época, sucumbiu à sombra do marido, deixando de ser registrada pelo

elenco de historiadores e críticos de arte em todos os países onde viveu. Informações sobre sua vida e produção pictórica são rasas, em contraste com a qualidade e intensidade com que se anuncia neste autorretrato.

Um último caso aqui analisado nos intriga: diferentemente das obras anteriormente avaliadas, nas quais a identidade da mulher retratada se constrói a partir de sua presença pública, de seu olhar e de sua atuação social, a pintura *Dorso de Mulher* (Imagem 5) propõe uma ruptura significativa neste processo de identificação - a figura feminina, aqui, surge representada de costas, ocultando deliberadamente o rosto e, conseqüentemente, os elementos tradicionais que nos permitiriam reconhecer a individualidade de um retrato.

O ANTI-RETRATO

Se, nas obras anteriores, a identidade da mulher se afirmava através da expressão, do gesto e do estatuto social da personagem (seja como artista, atriz ou figura de



Imagem 4.

Diana Cid Garcia Dampt
(Argentina, 1861-1938)

Fantasia em Rosa

Óleo sobre tela, 130 x 96 cm

Sem assinatura

Aquisição da Escola Nacional de Belas Artes
da própria artista, 1894

Acervo Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro / IBRAM / MinC.

Foto: César Barreto



Imagem 5.

Jean Paul Laurens
(França, 1838-1921)

Mulher (dorso)

Óleo sobre madeira, 55 x 46,5 cm

Assinado no canto inferior direito:

"J.P.L. 1906"

Doação de Francisco Guimarães à
Escola Nacional de Belas Artes, 1920
Acervo Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro / IBRAM / MinC.

Foto: César Barreto

sociabilidade), nesta a identidade torna-se indeterminada. A ausência do olhar e da face transforma a personagem em uma presença mais simbólica do que propriamente individual, aproximando-a da sensibilidade latente do Simbolismo, na qual o corpo feminino frequentemente assume um papel de evocação poética e psicológica.

Concluindo assim alguns exemplos do acervo do MNBA-RJ, finalizamos nossa apreciação com *Dorso de Mulher*, do pintor J. P. Laurens (1837-1921), que omite a identificação de sua retratada, que não a enxerga como sujeito especificado, tornando-a uma imagem marcada pelo mistério e pela sugestão, cuja identidade permaneceria deliberadamente inacessível ao espectador.

É válido ressaltar que lutamos bravamente pelo protagonismo da mulher. Visamos, sim, ao enriquecimento cultural e artístico que, de modo geral, elas têm produzido pelo mundo. Esse processo de reparação histórica da mulher contempla sua importância, relevância e competência, mas não lhes dá a primazia. A intenção não

é tirar ninguém do seu devido lugar, mas enriquecer humanisticamente a cultura em todas as suas vertentes, inclusive no Brasil.

Para tanto, este relato se vale do acervo de pintura estrangeira do MNBA-RJ para trazer à tona pintores que retrataram mulheres importantes ou relevantes, como uma dançarina espanhola ou uma cantora de ópera. No entanto, antes de tudo, pintoras plenas e artistas de produção cultural notável, tal como Tetrá de Teffé, aqui retratada.

Em suma, há pintores que registraram figuras femininas em telas, assim como diversas mulheres foram igualmente eternizadas pela sororidade de outras pintoras ou pelo seu destaque no campo intelectual.

O museu conserva inúmeras obras que guardam mulheres que se destacaram em suas respectivas épocas. Na França, a modernista brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973) foi devidamente inserida no círculo de amigos de Diana Dampt - sendo que nem sequer viajou para lá com esta finalidade específica. Justamente por ser quem

foi, resolveu assimilar o que viu em telas retidas no Brasil. Por sinal, a bem da verdade, pinturas de excelente qualidade.

Por tudo isso, a pergunta se faz pertinente: quem são essas mulheres? Impressionantes, intelectuais, todas elas interessantes, sejam brasileiras ou europeias. Artistas “esquecidas” na poeira do tempo, para quem nos propusemos a lhes dar não somente uma nova vida, como também um merecido renascimento existencial por meio da arte.

NOTAS

1 Corday estava horrorizada com os assassinatos em massa na guilhotina provocados pela paranoia de Marat (cerca de 40 mil vítimas).

2 *Vênus de Willendorf*, escultura paleolítica datada em 25.000 a.C.

3 Elencamos aqui, como primeiro exemplo, a obra mais moderna das citadas como exercício de criar uma História da Arte mais anacrônica, seguindo as premissas de Georges Didi-Hubermann (n. 1953).

4 Retratada no papel da personagem Norma, protagonista da ópera homônima composta por Vincenzo Bellini (1801-1835).

5 A autoria e a assinatura foram descobertas através dos técnicos do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro com o uso de infravermelho de visores especiais destinados à apreciação das obras (ver arquivo do Laboratório de Restauração do MNBA-RJ).

6 Moldura autêntica, estilo rococó, que sobreviveu por mais de três séculos, pelo menos cerca de 323 anos.

REFERÊNCIAS

BOHANNON, Cat. *Eva: como o corpo feminino conduziu 200 milhões de anos de evolução humana*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? *In*: KRAUSS, Rosalind E.; MICHELSON, Annette (orgs.). *A originalidade da vanguarda e outros mitos modernos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 281-313.

PATERNOSTRO, Zuzana. Arte Europeia do Século XIX do MNBA. *In*: *Boletim – Museu Nacional de Belas Artes*. Ano III, n. 8, maio-agosto de 1984, p. 11-15.

_____. *et al.* *Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro*. São Paulo: Banco Safra, 1985.

_____. *CODART “Zes”*. ZP Samizdat: Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Os segredos das pinturas antigas*. Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Os clássicos da pintura europeia*. Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro, 2006.

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

Ph.D. em História da Arte, concluiu doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Jan Amos Komenský, em Bratislava (Tchecoslováquia, 1975), e trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ) de 1972 até 2011. Curadora-chefe da Coleção de Pintura Estrangeira por décadas, destacou-se como especialista em pintura europeia antiga. Membro de associações de arte nacionais e internacionais, além de: Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa e Comissão Autenticadora de obras de J. B. Debret (2006). Publicou livros e artigos sobre Arte&Design nos veículos *Výtvarný Život*, *Pravda*, *Vlastivedný Časopis*, *Ročenka Slovenskej Národnej Galérie*, *CODART Courant* e *MUSAS*.

THIAGO PAES WANG

Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisador e mestrando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma instituição.



Remâncio Monte,

Crypto Legends (2021).

Fonte: @cryptolegends_nft

ARTE E DECOLONIZAÇÃO ALGORÍTMICA

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA – ABCA/SERGIPE

RESUMO: Este artigo pretende analisar a criptoarte como possibilidade de resistência à colonização algorítmica, nova forma de dominação baseada na captura, datificação e plataformação de dados. Autores como Fanon, Kester, Couldry e Mejias discutem as formas de opressão dentro do chamado pós-colonialismo e fornecem as bases para se pensar a representatividade algorítmica. Criptoartistas nacionais e internacionais subvertem ferramentas tecnológicas, ocupam espaços digitais com narrativas marginalizadas e enfrentam o apagamento de vozes dissidentes, reivindicando autonomia e representatividade no cenário digital contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Criptoarte; decolonização algorítmica; resistência digital.

ABSTRACT: This article aims to analyze cryptoart as a potential form of resistance to algorithmic colonization, a new form of domination based on the capture, datafication, and platformization of data. Authors such as Fanon, Kester, Couldry, and Mejias discuss forms of oppression within the framework of so-called postcolonialism and provide the basis for thinking about algorithmic representativity. National and international crypto artists subvert technological tools, occupy digital spaces with marginalized narratives, and confront the erasure of dissenting voices, claiming autonomy and representativity in the contemporary digital landscape.

KEYWORDS: Cryptoart; algorithmic decolonization; digital resistance.

O conceito de colonização algorítmica é aplicado a uma forma de ação coercitiva apoiada na extração, datificação, plataformização de dados, criando campos de controle e dominação ainda mais assimétricos.

Autores como Couldry e Mejias (2019) estão entre os pioneiros a discutir o “custo da conexão”, apresentando, logo no primeiro parágrafo do Prefácio de sua obra, um exemplo que trata do contexto brasileiro, mais especificamente das tribos Bororo:

O poste telegráfico, a cruz cristã e o rifle chegaram todos de uma vez para o povo Bororo do Mato Grosso. O rifle do soldado e do colono serviu para tomar as terras dos Bororo em nome da indústria e do progresso, a cruz os “pacificou” e “civilizou”, e o telégrafo os integrou ao resto da recém-conectada república brasileira em meados do século XIX. Alguns Bororo vestiram roupas ocidentais e se mudaram de moradias comunitárias para casas unifamiliares, como os padres lhes disseram para fazer. Eles aprenderam a língua dos

colonos e foram colocados para trabalhar na construção da rede telegráfica nacional. (Couldry e Mejias, 2019, p. ix).¹

O exemplo fornece elementos para se pensar as bases de um processo de colonização, como vai sendo construída a rede que impõe práticas culturais voltadas para a desconstrução das estruturas existentes; mas os autores apontam para mudanças profundas nas formas de ressignificação, mostrando como, atualmente, os algoritmos que controlam quase todos os segmentos da vida social podem ser ainda mais opressores.

O acúmulo de dados, públicos e pessoais, foi ampliado a partir da década de 1980 e, desde então, assumiu um grau de complexidade que passa pelas Big Techs, pela Internet das Coisas, pelos sistemas de saúde, compras online, bancos, logística, criando uma rede de captura, armazenamento e cruzamento de informações.

Acessar um site depende de aceitar pelo menos os *cookies* necessários, às vezes é necessário permitir acesso às contas pessoais e, com

as Inteligências Artificiais (IAs), ubiquamente instaladas, cada toque é imediatamente adicionado à nuvem.

Esse constante processo de colonização pelos dados atravessa a produção artística, uma vez que não está isenta da criação de subalternidades metafóricas ligadas a uma ideologia do Vale do Silício, como pensam Couldry e Mejias (2019), enfatizando que, nesse caso, o exercício do poder é altamente distintivo.

Tal premissa foi trabalhada por Fanon (2022), um dos precursores de um pensamento pós-colonial, indicando que a superação das dicotomias civilizado x bárbaro, colonizador x colonizado, só poderia experimentar alguma evolução com embates tão duros quanto aqueles travados à baioneta.

Cientes desse processo doloroso, Couldry e Mejias (2019) chamam de *data relations* as relações humanas baseadas em dados, quando toda e qualquer atividade, não importa qual, gera conjuntos de dados capturáveis.

Como a arte poderia, então, oferecer algum tipo de enfrentamento a este colonialismo digital?

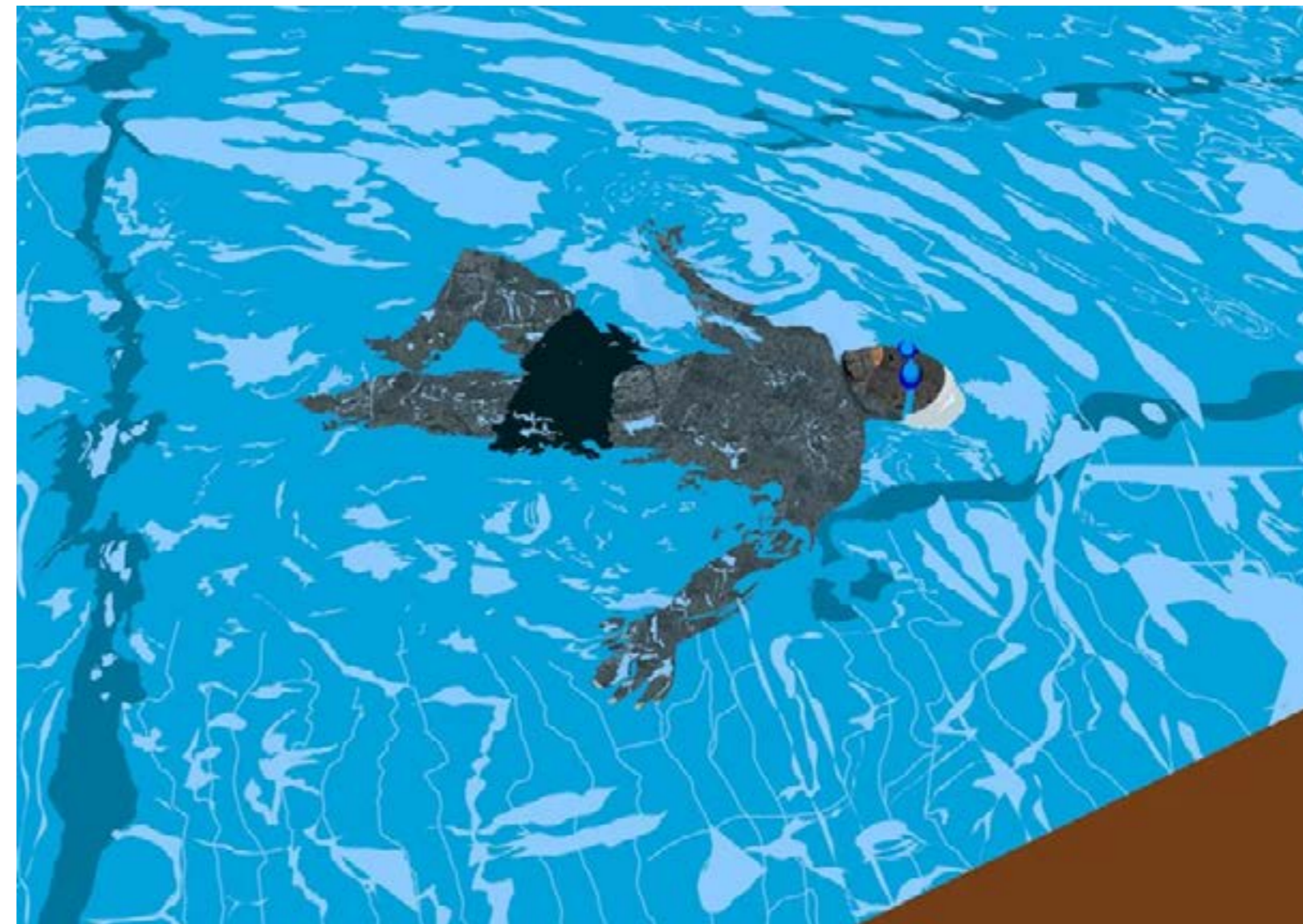


Figura 1:
Osinachi,
Man in a pool III
(2022).
Fonte: Christie's

Prince Jacon Osinachi Igwe, ou Osinachi, artista nigeriano, transformou o Word, da Microsoft, em um meio de expressão visual: “O que tenho feito ao longo dos anos é me esforçar para me aprofundar e ver o que consigo alcançar com essa ferramenta de processamento de texto”, revela o artista.

Seu trabalho tem sido descrito pela crítica internacional como engajadamente provocativo, abordando temas como política, gênero, tradição e raça, fomentando questionamentos e debates.

O uso não convencional de softwares por artistas não é uma iniciativa nova. No Brasil, Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, este último, engenheiro e professor do Departamento de Física da USP, foram os pioneiros a produzir obras visuais por meio de um computador, como foi o caso de *Derivadas de uma imagem*, 1969 (Figura 2).

Diversas iniciativas vêm marcando essa resistência à colonização algorítmica. Em 2023, a exposição “DYOR (Do Your Own Research)”, que

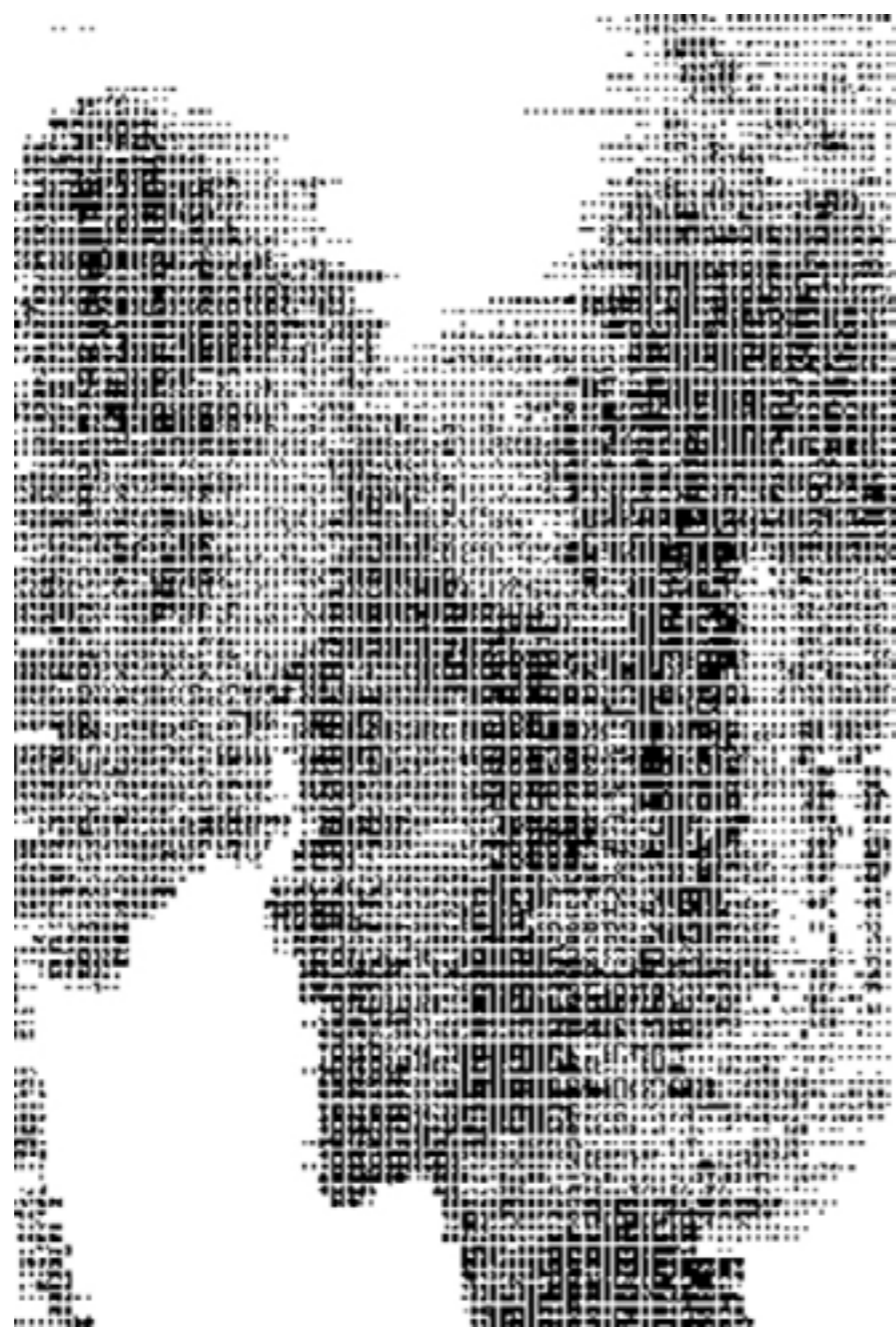


Figura 2:
Waldemar Cordeiro e
Giorgio Moscati,
Derivadas de uma imagem
(1969).
Fonte: Revista *Leonardo*

aconteceu no Kunsthalle Zürich, Suíça, curada por Nina Roehrs, reuniu obras ligadas ao universo cripto, discutindo os espaços NFT (*non-fungible token*) e *blockchain* para a arte e questões ligadas à propriedade intelectual, reprodutibilidade e valor, oferecendo uma visão ampla sobre o que está envolvido nesse tipo de produção.

Segundo a socióloga Ruha Benjamin (2019):

É certamente verdade que a discriminação algorítmica é apenas uma faceta de um fenômeno muito mais amplo, no qual o próprio significado de ser humano é posto em questão. O que significam “livre-arbítrio” e “autonomia” em um mundo no qual algoritmos nos rastreiam, preveem e nos persuadem a cada passo? O historiador Yuval Noah Harari alerta que a tecnologia nos conhece melhor do que nós mesmos e que “estamos enfrentando não apenas uma crise tecnológica, mas também uma crise filosófica”. Esta é uma indústria com acesso a

dados e capital que supera o das nações soberanas, colocando até mesmo essa soberania em questão quando tais tecnologias se valem da ciência da persuasão para rastrear, viciar e manipular o público. Estamos falando de uma redefinição da identidade humana, da autonomia, dos direitos constitucionais fundamentais e

dos princípios democráticos em sentido mais amplo (Benjamin, 2019, p. 31).²

O enfrentamento dessa situação encontra-se nas obras de Winnie Soon e Cornelia Sollfrank. *Soon*, com *Unerasable Characters Series* (2023) (Figura 3), mereceu o seguinte comentário:

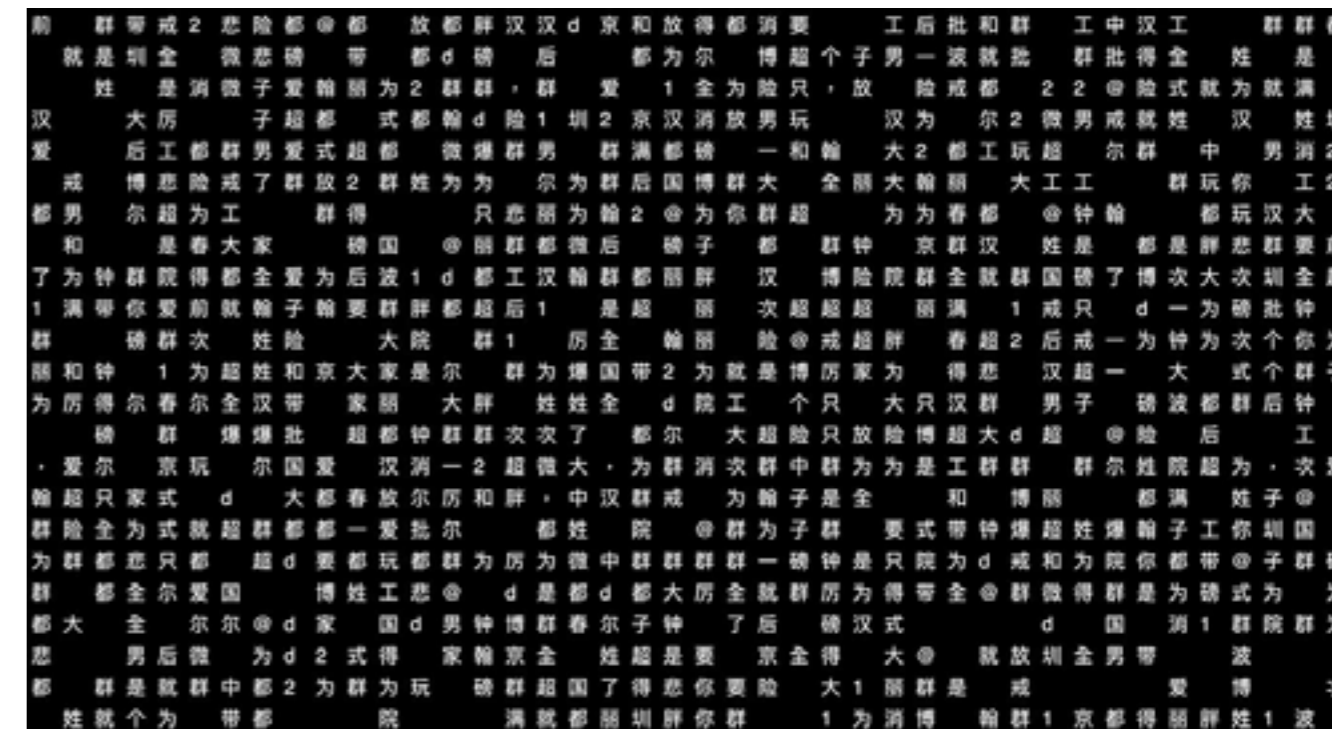


Figura 3. Winnie Soon, *Unerasable Characters Series* (2023). Fonte: *Ars Elettronica*

Embora a obra de Soon sirva como um comentário severo sobre o papel crescente da infraestrutura de vigilância digital automatizada e generalizada no controle e apagamento de vozes dissidentes, ela também destaca a oportunidade criada pela combinação de “migalhas de pão” digitais e técnicas algorítmicas (Ars Elettronica, 2023, online).³

Os trabalhos de Cornelia Sollfrank contribuem igualmente para a discussão acerca da opressão algorítmica. Em *Female Extension* (1997), um marco para o ciberfeminismo, a autora criou 288 perfis de artistas fictícias, todas com endereço e e-mail, e gerou, automaticamente, para 127 delas, portfólios digitais a partir da recombinação de páginas em HTML da internet. A iniciativa se deu no âmbito de um concurso promovido pela *Art Net* da Hamburger Kunsthalle e, mesmo com as mulheres representando dois terços dos artistas inscritos, todos os prêmios em dinheiro foram atribuídos a artistas homens. Somente após a premiação, a artista informou

aos dirigentes do prêmio a sua ação.

Os trabalhos de Soon e Sollfrank compuseram a exposição “Antagonistas: Resistências Algorítmicas”, no Museu de Arte Contemporânea da USP - MAC/USP, com a curadoria de Bruno Moreschi, Gabriel Pereira e Heloísa Espada. Na apresentação, encontra-se a seguinte justificativa:

Estamos num momento em que as promessas da Inteligência Artificial estão rapidamente capturando a imaginação coletiva. O discurso de empresas e governos foca nos potenciais sem precedentes de uma revolução tecnológica. O debate público sobre as tecnologias algorítmicas segue marcado por um presentismo aterrador: ignora como chegamos aqui e como estamos esculpindo o futuro com nossas decisões. [...] As obras apresentadas questionam as ideias de alta e baixa tecnologia, da eficiência e do erro, do arquivamento e do apagamento. Algumas são constituídas por softwares obsoletos e espremedores de

fruta, outras criam plataformas inovadoras. A conservação de tecnologias que são vistas como ultrapassadas se torna ato político: artistas reparam códigos e coletam dados faltantes. (MAC-USP, 2023, online).

A citação dos curadores se justifica pela direta relação entre a arte e a resistência à colonização algorítmica e a sua contextualização no Brasil.

Segundo França (2025), os criptoartistas brasileiros têm se mostrado insurgentes e voltados a ampliar a representatividade algorítmica, engajando-se em projetos inclusivos, criando espaços de ensino e suporte para a entrada de jovens no universo da criptoarte.

Vejamos um exemplo: em 2022, a Tropix DAO em parceria com o Mercado Bitcoin criou o “Projeto de Gestão e Vigilância Territorial do Povo Indígena Paiter Suruí”, destinando cerca de 95% da receita com leilões de NFTs diretamente para a população indígena de Rondônia. Com o resultado dos leilões, adquirem drones e criam infraestrutura de monitoramento

da reserva Terra Indígena Sete de Setembro, que possui um total de 280 mil hectares, 13 mil hectares destes com área monitorada. Entre os criptoartistas que participaram do projeto estão Barbara Parawara, Moara Tupinambá e Paula Klien (Figura 4).

Um *drop* como esse enseja uma integração do criptoartista ao cenário de lutas dos povos originais através de uma arte ativista, voltada para superar a invisibilidade digital e atrair mais recursos para as causas mais urgentes.

Kester (2018) analisou a arte ativista, apontando dois tipos de resistência: o desafio à pureza estética (ao ideal modernista de uma arte autônoma separada da realidade) e o desafio às fronteiras disciplinares produzindo antes



Figura 4. Barbara Parawara, Moara Tupinambá e Paula Klien. Fonte: Tropix



efeitos sociais do que produtos museológicos. Essa estética ideológica de que trata Kester (2018) pode ser vista, a nosso ver, nos trabalhos de Remâncio Monte, que criou os *Crypto Legends* (Figura 5), personagens inspirados no folclore brasileiro e em espécies em extinção, divulgando-os internacionalmente: “É muito gostoso ler e entender a história de cada personagem. Principalmente quem mora no outro lado do mundo, que não conhecia as lendas, acaba sendo bem curioso tudo isso. Então, usando algumas dessas



Figura 5.
Remâncio Monte,
Crypto Legends (2021).
Fonte: @cryptolegends_nft

táticas de *marketing*, eu acabei atraindo um pouco a atenção desse povo”, informa Monte, explicando a estratégia que usou para vencer o algoritmo.

Atuando dentro dessa perspectiva de resistência, o criptoartista Francisco Barreto trava esse enfrentamento em sua produção intitulada *Espada do futuro* (Figura 6), uma instalação imersiva que faz o algoritmo trabalhar a favor da causa afrodiaspórica: “Ao interagir, padrões geométricos que são inspirados nas ricas tradições artísticas africanas ganham vida e são projetados em um túnel, mergulhando os espectadores em uma viagem caleidoscópica”, explica Barreto.

Diante do cenário exposto, a arte se revela não apenas como campo de expressão estética, mas como território de resistência política frente à colonização algorítmica. Os artistas aqui abordados - Osinachi, Winnie Soon, Cornelia Sollfrank, Barbara Parawara, Moara Tupinambá, Paula Klien, Remâncio Monte e

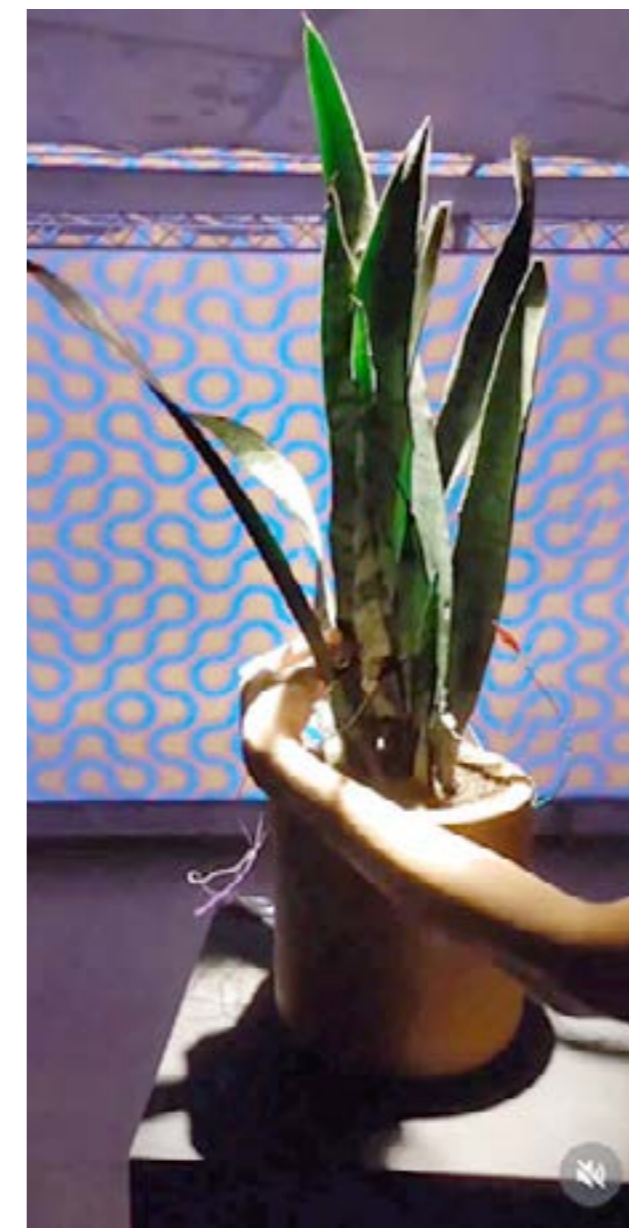


Figura 6. *Espada do futuro*, Francisco Barreto (2023). Fonte: MAC/UFBA

Francisco Barreto - demonstram que é possível subverter as ferramentas tecnológicas, ressignificando seus usos e enfrentando as assimetrias impostas pelas grandes corporações de dados. Seja pelo emprego não convencional de softwares, pela criação de narrativas contra-hegemônicas ou pela apropriação de tecnologias *blockchain* em prol de causas indígenas e afrodiaspóricas, essas práticas artísticas apontam caminhos para uma decolonização algorítmica possível. Não se trata, evidentemente, de um embate nos mesmos termos propostos por Fanon (2022), mas de uma luta simbólica e concreta que, ao questionar os mecanismos de vigilância, extração de dados e apagamento de vozes dissidentes, reivindica autonomia, representatividade e novos imaginários para o futuro digital.

NOTAS

1 No original: “The telegraph pole, the Christian cross, and the rifle arrived all at once for the Bororo people of Mato Grosso. The rifle of the soldier and the settler served to seize the Bororo’s land in the name of industry and progress, the cross ‘pacified’ and ‘civilized’ them, and the telegraph integrated them into the rest of the newly wired Brazilian republic in the mid-nineteenth century.¹ Some Bororo donned western clothing and moved from communal to single-family dwellings, as the priests told them to do. They learned the settlers’ language and were put to work on the construction of the national telegraph network” (Couldry e Mejias, 2019, p. ix).

2 No original: “It is certainly the case that algorithmic discrimination is only one facet of a much wider phenomenon, in which what it means to be human is called into question. What do ‘free will’ and ‘autonomy’ mean in a world in which algorithms are tracking, predicting, and persuading us at every turn? Historian Yuval Noah

Harari warns that tech knows us better than we know ourselves, and that ‘we are facing not just a technological crisis but a philosophical crisis’.⁶³ This is an industry with access to data and capital that exceeds that of sovereign nations, throwing even that sovereignty into question when such technologies draw upon the science of persuasion to track, addict, and manipulate the public. We are talking about a redefinition of human identity, autonomy, core constitutional rights, and democratic principles more broadly” (Benjamin, 2019, p. 31).

3 No original: As the jury states “Although Soon’s work serves as stern commentary on the increased role of pervasive, automated digital surveillance infrastructure in the control and erasure of dissenting voices, it also highlights the opportunity created through the combination of digital ‘breadcrumbs’ and algorithmic techniques” (*Ars Eletronica*, 2023, online).

REFERÊNCIAS

Ars Eletronica. (2023). *Breaking the silence of suppressed voices*. Disponível em: <https://ars.eletronica.art/aeblog/en/2023/07/07/breaking-the-silence-of-suppressed-voices/>.

Couldry, N. & Mejias, U. A. (2019). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press.

Fanon, Frantz. (2022). *Os Condenados da Terra*. Zahar.

França, Lilian Cristina Monteiro. (2025). *Criptoartistas brasileiros: insurgências e representatividade algorítmica*. Amazilia Coral.

Kester, Grant H. (2018). *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Duke University Press Books.

MAC/USP. (2023). “Antagonistas: resistências algorítmicas”. Exposição. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2025/antagonistas/index.html#curador>.

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

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



O Juízo Final,
1675-1700 [Cusco, Peru].
Óleo sobre tela,
155 x 200 cm.
Coleção Collaço Paulo.
Foto: Eduardo Marques

EXPOSIÇÃO

CÉU E TERRA DOS ANDES

SANDRA MAKOWIECKY – ABCA/SC
BEATRIZ GOUDARD, ESPECIAL PARA
ARTE & CRÍTICA

RESUMO: De 3 de dezembro de 2025 a 11 de julho de 2026, o Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação apresenta a exposição “Céu e Terra dos Andes”, em Florianópolis (SC), uma mostra inédita que tem a curadoria de Andrés De Leo e Diana Castillo, ambos do Centro de Pesquisa do Patrimônio da Universidade de Engenharia e Tecnologia (UTEC), do Peru. Os renomados especialistas convidados selecionaram cerca de 40 obras do núcleo de arte andina da Coleção Collaço Paulo, compostas de pinturas, objetos, artefatos, registros audiovisuais e materiais de ateliê. A exposição propõe, com a curadoria de Andrés De Leo e Diana Castillo, descobrir a riqueza espiritual, técnica e simbólica da arte da América Latina.

PALAVRAS-CHAVE: arte andina; Instituto Collaço Paulo; Simbolismo da arte na América Latina; riqueza espiritual da arte andina.

ABSTRACT: From December 3, 2025 to July 11, 2026, the Instituto Collaço Paulo - Centro de Arte e Educação presents the exhibition “Céu e Terra dos Andes” (Sky and Earth of the Andes), in Florianópolis (SC), a unique show curated by Andrés De Leo and Diana Castillo, both from the Heritage Research Center of the University of Engineering and Technology (UTEC), Peru. The renowned invited specialists selected approximately 40 works from the Andean art core of the Collaço Paulo Collection, comprising paintings, objects, artifacts, audiovisual records, and studio materials. The exhibition aims to discover the spiritual, technical, and symbolic richness of Latin American Art.

KEYWORDS: Andean art; Collaço Paulo Institute; Symbolism of art in Latin America; spiritual richness of Andean art.

AMÉRICA ESPANHOLA

Entre 1500 e 1800, a expansão imperial ibérica, marcada pela conquista, pela colonização e pelo tráfico transatlântico de africanos escravizados, redefiniu de modo profundo e, muitas vezes, violento, as estruturas sociais, políticas e culturais do mundo atlântico. As transformações geopolíticas desencadeadas por esse processo produziram deslocamentos humanos em escala inédita, aproximando continentes e culturas tanto em termos materiais quanto simbólicos. Essa intensificação de contatos, ainda que atravessada por assimetrias e conflitos, impulsionou uma vigorosa remodelação da cultura material nas Américas.

A partir do final do século XV, com o início da colonização espanhola e a implementação do projeto evangelizador cristão, instaurou-se um campo fértil de intercâmbios artísticos. Os artistas atuantes nos territórios americanos passaram a dialogar com múltiplas matrizes culturais (indígenas, europeias, africanas e asiáticas), configurando

uma produção visual híbrida, marcada pela circulação de formas, técnicas e iconografias. Tal dinâmica evidencia a constituição precoce de uma rede global de trocas, na qual objetos, imagens e saberes atravessavam oceanos e fronteiras.

Nesse contexto, residências privadas, assim como instituições cívicas e eclesiásticas, tornaram-se espaços privilegiados de afirmação

simbólica, abrigando tanto artefatos importados quanto produções locais que reinterpretabam modelos europeus à luz de tradições regionais. Na obra apresentada na figura 2, observa-se de maneira particularmente eloquente a presença da influência europeia, perceptível na composição, na iconografia e nos recursos formais adotados, ainda que possivelmente tensionados por adaptações locais.



Figura 1. Divulgação da exposição “Céu e Terra dos Andes”, curadoria de Andrés De Leo e Diana Castillo, 2025/2026. Instituto Collaço Paulo, Florianópolis



Figura 2.
Virgem de Pomata, ca. 1700 [Cusco, Peru]. Óleo sobre tela, 154 x 110,5 cm. Coleção Collaço Paulo. Foto: Eduardo Marques

Importa salientar que as legendas das obras refletem as informações disponíveis no momento da exposição, elaboradas como apoio de especialistas. Não raro, peças arrematadas em leilões, adquiridas em galerias ou provenientes de coleções particulares chegam desacompanhadas de dados completos. Informações relativas à origem, datação e autoria vão sendo gradualmente esclarecidas por meio de pesquisa, nem sempre conduzindo a um grau absoluto de certeza.

No âmbito desta exposição, destaca-se igualmente a riqueza dos debates que ela tem suscitado. A visita de estudiosos e pesquisadores da área, somada às consultas a especialistas, tem possibilitado o acréscimo de novos dados e a revisão de informações anteriormente estabelecidas. A precisão é um horizonte constantemente buscado, ainda que nem sempre plenamente alcançado.

Permanece, contudo, uma convicção: há ainda muito a investigar e aprofundar sobre o tema, tanto no contexto brasileiro quanto em perspectiva mais ampla. Soma-

se a isso a relativa escassez de referências bibliográficas, o que reforça a importância e a urgência de novas pesquisas.

A chamada América Espanhola esteve longe de constituir uma entidade homogênea ou monolítica. Tratava-se, antes, de um vasto e complexo mosaico de territórios, povos, línguas e tradições, atravessado por intensos processos de negociação cultural. Os artistas que ali atuaram, muitos dos quais permaneceram anônimos, não foram meros receptores passivos de modelos europeus, mas agentes criativos que reinterpretaram, adaptaram e transformaram referências estrangeiras à luz de saberes locais. Suas produções revelam estratégias de apropriação e resignificação que desafiam leituras simplificadoras centradas apenas na influência metropolitana.

Sem desconsiderar a violência estrutural que marcou a conquista e a colonização, com seus regimes de exploração, imposição religiosa e hierarquização social, a exposição propõe examinar as dinâmicas sociais,

econômicas e artísticas que emergiram desse contexto. Foi nesse cenário de tensões e intercâmbios que se forjaram linguagens visuais singulares e obras de notável inventividade, muitas das quais circularam amplamente já em sua própria época, alcançando outros centros do mundo atlântico e do Pacífico.

Após a viagem de Cristóvão Colombo em 1492, a monarquia espanhola iniciou um amplo processo de expansão territorial nas Américas, consolidado com a criação dos vice-reinados da Nova Espanha (1535) e do Peru (1542). No auge do império, a Coroa controlava extensas áreas do Caribe, da América Central, grande parte da América do Sul e regiões significativas da América do Norte. A exploração de recursos naturais como prata e ouro e a sistemática utilização de mão de obra indígena e africana escravizada alimentaram uma economia colonial profundamente desigual, mas extraordinariamente lucrativa para a metrópole.

Em 1565, a incorporação das Filipinas à órbita espanhola, sob administração

do Vice-Reino da Nova Espanha, ampliou ainda mais esse horizonte, estabelecendo uma sofisticada rede de trocas que conectava a Ásia, a Europa e as Américas por meio das rotas do Pacífico e do Atlântico. Esse sistema global de circulação de pessoas, mercadorias e imagens foi decisivo para a formação de uma cultura visual híbrida e dinâmica.

Ao explorar a cultura visual e material da América Latina entre os séculos XVI e XIX, a exposição evidencia como pinturas, esculturas, têxteis e artes decorativas não apenas expressam devoção religiosa ou ostentação de poder, mas também revelam a centralidade da América Hispânica na encruzilhada global. As obras apresentadas (Fig. 3) testemunham a potência criativa desses territórios, afirmando-os como espaços de invenção estética e de intensa articulação entre mundos.

A religião exerceu papel central no processo de conquista e colonização espanhola, constituindo-se não apenas como instrumento de evangelização, mas também como



Figura 3.
O Juízo Final,
1675-1700 [Cusco, Peru].
Óleo sobre tela,
155 x 200 cm.
Coleção Collaço Paulo.
Foto: Eduardo Marques

eixo estruturador das novas ordens simbólicas e sociais implantadas no continente americano. Missionários de diferentes ordens difundiram a doutrina cristã entre as populações indígenas e recorreram amplamente às imagens como recursos pedagógicos e persuasivos, reconhecendo seu poder de comunicação em contextos multilíngues e interculturais. Pinturas, esculturas e gravuras tornaram-se, assim, mediadoras fundamentais da fé, traduzindo conceitos teológicos em narrativas visuais acessíveis.

Determinados ícones adquiriram particular centralidade nesse processo. A devoção à Virgem de Guadalupe, por exemplo, consolidou-se como um dos fenômenos religiosos mais significativos do mundo hispânico. Inicialmente vinculada à tradição mariana europeia, sua imagem foi progressivamente ressignificada no contexto americano, acumulando camadas de sentido que articularam identidade local, devoção popular e afirmação política. Ao longo do tempo, tornou-se símbolo de pertença e de mediação entre universos culturais distintos.

As vestimentas, por sua vez, constituíam marcadores visíveis das hierarquias sociais, políticas e econômicas que estruturavam as sociedades coloniais, além de expressarem complexas classificações raciais então vigentes. O traje funcionava como linguagem social codificada, indicando posição, origem, estatuto jurídico e pertencimento étnico. Na arte andina, por exemplo, destacam-se as túnicas masculinas elaboradamente tecidas – como os *unkus* associados à nobreza inca –, que evidenciam a sofisticação técnica e simbólica das tradições têxteis pré-colombianas. Em paralelo, suntuosas vestimentas litúrgicas destinadas ao culto católico, ricamente bordadas com seda e fios de ouro e prata, revelam a incorporação de materiais preciosos e o diálogo entre padrões europeus e saberes locais (Fig. 4).

Essas produções têxteis e devocionais não apenas testemunham a centralidade da religião na vida colonial, mas também evidenciam a criatividade com que artistas e artesãos americanos negociaram heranças culturais diversas,

configurando uma visualidade própria, marcada por tensões, adaptações e sínteses originais.

O dinamismo do comércio global entre os séculos XVI e XVIII exerceu influência decisiva sobre a produção artística nos territórios hispano-americanos. A intensa circulação de mercadorias, matérias-primas e objetos de luxo, transportados por rotas atlânticas e pacíficas, estimulou a criação de novas tipologias artísticas, nas quais materiais diversos e repertórios ornamentais provenientes de distintas regiões do mundo eram combinados de maneira inventiva. Marfim asiático, laca oriental, prata americana, pigmentos europeus e técnicas indígenas podiam coexistir numa mesma peça, dando origem a objetos híbridos que expressavam tanto a sofisticação do gosto colonial quanto a complexidade das redes globais que os tornavam possíveis.

Nesse contexto, a chamada “Cultura da Cópia” revela-se fundamental para compreender a prática artística da Idade Moderna. Longe de implicar



Figura 4.
Menino Jesus com Coroa de Espinhos, 1700-1730 [Cusco, Peru]. Óleo sobre tela, 104,5 x 79 cm. Coleção Collaço Paulo. Foto: Eduardo Marques

mera repetição mecânica, a cópia constituía um procedimento legítimo de aprendizagem, difusão e recriação de modelos visuais. Gravuras europeias, frequentemente baseadas em obras de mestres italianos, flamengos ou espanhóis, circularam amplamente pela América espanhola, funcionando como repertórios iconográficos e compositivos para pintores locais. Essas imagens impressas, transportáveis e relativamente acessíveis, serviam como ponto de partida para novas interpretações.

Entretanto, os artistas americanos não se limitaram a reproduzir tais modelos. Ao incorporarem elementos provenientes de suas próprias tradições visuais, sejam indígenas, mestiças ou crioulas, eles introduziram adaptações formais, alterações iconográficas e soluções cromáticas específicas. O resultado foram composições que, embora dialogassem com matrizes europeias, afirmavam identidades locais e respondiam a demandas devocionais, sociais e políticas específicas dos vice-reinados.

Consideradas em conjunto, essas obras oferecem uma perspectiva mais abrangente sobre o papel central e multifacetado das artes nas sociedades coloniais. Elas não apenas decoravam igrejas, palácios e residências, mas também mediavam crenças, afirmavam hierarquias, consolidavam identidades e articulavam pertencimentos em um mundo profundamente interconectado. Assim, as produções apresentadas (Fig. 5) evidenciam como os vice-reinados foram espaços de intensa experimentação estética e de criativa negociação cultural no interior da primeira globalização moderna.

O recorte curatorial privilegia o período virreinal, momento decisivo na configuração política, cultural e artística da América Espanhola. Em 1543, a Coroa instituiu o Vice-Reino do Peru, estrutura administrativa destinada a governar vastas extensões da América do Sul. A partir de Lima, irradiava-se o controle sobre territórios que hoje correspondem ao Peru, Panamá, Colômbia, Equador, Paraguai, Argentina, Uruguai, parte da Bolívia e, em determinados períodos, a Venezuela. Esse amplo domínio não



Figura 5. *Nossa Senhora da Conceição*, século XVII. Óleo sobre tela, 137,5 x 137,5 cm. Coleção Collaço Paulo. Foto: Eduardo Marques

apenas organizou a administração colonial, mas também moldou circuitos econômicos, religiosos e artísticos que marcaram profundamente a produção visual andina.

O título “Céu e Terra dos Andes” sintetiza o eixo conceitual da mostra ao articular duas dimensões complementares. De um lado, o “céu” evoca o espaço celestial como horizonte simbólico da fé cristã: domínio dos anjos, das virtudes teológicas, dos ciclos marianos e da promessa de salvação. De outro, a “terra” remete à materialidade concreta dessa produção: o trabalho dos artífices, a utilização de pigmentos minerais e vegetais, as técnicas transmitidas por gerações e a persistência de práticas indígenas que reinterpretaram formas e modelos europeus. Entre o transcendente e o sensorial, a arte andina afirma-se como campo de síntese, tensão e invenção.

A seleção, realizada pelos especialistas convidados Andrés De Leo e Diana Castillo, reúne cerca de quarenta obras do Núcleo de Arte Andina da Coleção Collaço Paulo. O

conjunto abrange pinturas, objetos, artefatos, registros audiovisuais e materiais de ateliê, compondo um panorama que evidencia a complexidade técnica e simbólica dessas produções. A exposição convida o público a reconhecer a densidade espiritual e a sofisticação formal da arte latino-americana, ressaltando o caráter generativo da América Espanhola e sua posição estratégica como encruzilhada global de saberes, materiais e imagens.

Diana Castillo é arquiteta especializada em conservação e gestão do patrimônio cultural, doutora em História da Arte pela Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). Atua como pesquisadora no Centro de Pesquisa e Conservação do Patrimônio e como professora na Universidade de Engenharia e Tecnologia do Peru (UTEC), desenvolvendo projetos voltados à preservação e difusão do patrimônio andino.

Andrés De Leo, também arquiteto, formou-se pela UABJO (México) e obteve o mestrado e o doutorado em História da Arte pela UNAM, com menção honrosa e reconhecimento por

mérito acadêmico. Durante 17 anos, colaborou no projeto “Catálogo de Bens Artísticos com Valor Patrimonial Contidos em Recintos Religiosos”, do Instituto de Investigações Estéticas da UNAM, contribuindo para o mapeamento e a valorização do patrimônio artístico religioso.

Atenta ao crescente interesse do público pelo acesso às obras do período virreinal, a exposição “Céu e Terra dos Andes” insere-se no propósito do Instituto Collaço Paulo de promover o diálogo entre arte e educação, assim como no compromisso da UTEC de difundir internacionalmente o conhecimento sobre o patrimônio cultural peruano. A colaboração entre o Instituto Collaço Paulo e a UTEC consolida uma ponte acadêmica e cultural entre Peru e Brasil, fortalecendo intercâmbios e ampliando horizontes de pesquisa e fruição artística.

Segundo os curadores, a mostra propõe um entrelaçamento sensível entre pinturas e representações de esculturas veneradas em santuários, bem como imagens das hostes celestes, de santos e anjos reinterpretados no

imaginário andino. Trata-se de um campo visual no qual tradições europeias são apropriadas e reconfiguradas à luz de experiências locais. Cada obra integra uma urdidura formal e iconográfica de matriz europeia que, nos Andes, adquire novas agências, cromatismos e densidades simbólicas.

A pintura andina é, assim, apresentada não como simples transposição de modelos importados, mas como espaço ativo de reinvenção. Ao reinterpretar composições, adaptar narrativas e incorporar sensibilidades próprias, os artistas afirmam uma produção pictórica dotada de autonomia criativa. Esse processo inaugura um percurso singular na história da arte: um trânsito contínuo entre a devoção terrena, ancorada em práticas comunitárias e rituais locais e a visão celestial, horizonte transcendente da fé cristã.

Organizada em cinco núcleos temáticos, a exposição desenvolve e aprofunda os múltiplos caminhos da arte virreinal. Destacam-se as pinturas devocionais estruturadas por composições que incluem velas, flores e

cortinas, elementos que intensificam a teatralidade sagrada e evocam o espaço litúrgico. Sobressai também a tradição dos anjos arcabuzeiros, vistos como guerreiros celestes representados com arcabuzes e trajes cortesãos, cuja iconografia funde imaginários militares europeus e códigos visuais andinos, conferindo nova expressividade às hierarquias celestes.

Outro eixo relevante aborda as representações da batalha espiritual entre o bem e o mal, frequentemente articuladas a cenas de doutrinação e exemplificação moral. Por fim, o ciclo mariano percorre episódios que vão da Anunciação à coroação da “Rainha do Céu” (Fig. 6), reafirmando a centralidade da Virgem na espiritualidade andina e a riqueza narrativa que envolve sua trajetória iconográfica.

A experiência expositiva amplia-se com a inclusão de um vídeo dedicado à Procissão do Senhor dos Tremores, realizada em 2 de abril de 2012, acompanhado do canto em quíchua *Apuyaya Jesucristo*, interpretado por Ricardo Castro Pinto (Cusco, Peru). A presença da língua indígena

na performance musical reforça a continuidade entre tradição colonial e práticas contemporâneas de fé. Próximo ao dispositivo de exibição, uma instalação composta por velas coloridas concentra simbolicamente os elementos característicos da procissão, criando um ambiente imersivo que articula imagem, som e ritualidade. Dessa forma, a mostra transcende a dimensão histórica e convida o visitante a experimentar a vitalidade persistente dessas manifestações no presente.

PASSADO E PRESENTE

A tensão produtiva entre passado e presente constitui um dos eixos mais fecundos das práticas curatoriais contemporâneas. Longe de ser mero expediente didático, essa aproximação opera como dispositivo crítico, capaz de ativar leituras renovadas tanto do legado histórico quanto das urgências do presente. É nesse horizonte que se insere a mais recente obra incorporada à Coleção Collaço Paulo.

Sem romper com a proposta dedicada à arte andina, a exposição amplia



Figura 6.
Virgem da Solidão de Madri, ca. 1650 [Cusco, Peru]. Óleo e douramento sobre tela. 41,4 x 33,1 cm. Coleção Collaço Paulo. Foto Eduardo Marques

seu campo de interlocução ao acolher uma representação brasileira do século XXI: *A Supressão do Santo pelo Ornamento* (2025), óleo e acrílica sobre compensado naval (203,5 × 147 cm), de André Griffó. A presença da obra introduz um contraponto temporal e geográfico que adensa a narrativa expositiva, instaurando novas camadas de diálogo (Fig. 7).

Nascido no Rio de Janeiro e formado em Arquitetura e Urbanismo, Griffó atua nas artes visuais desde 2009, com uma produção que transita entre escultura, instalação e pintura. Sua pesquisa investiga criticamente mecanismos de dominação e controle, com especial atenção ao papel simbólico e institucional da religião. Articulando referências históricas e contemporâneas, o artista expõe estruturas de violência e poder, fazendo do detalhe um campo de intensificação semântica.

A pintura, densa e vigorosa, solicita do observador um olhar demorado. É no exame atento que se revela o jogo entre o documental e o ficcional, estratégia que tensiona a narrativa



Figura 7.
André Griffo.
*A Supressão do Santo
pelo Ornamento*,
2025 [Brasil].
Óleo e acrílica sobre
compensado naval.
203,5 x 147 cm.
Coleção Collaço Paulo.
Foto: Eduardo Marques

hegemônica da história brasileira. Ruínas, vestígios e sobreposições visuais evocam os impactos da economia escravocrata na formação social do país e problematizam as implicações das instituições religiosas na construção de imaginários e sistemas simbólicos. Ao instaurar esse campo de fricção entre memória e crítica, a obra não apenas dialoga com o conjunto expositivo, mas também se destaca como um dos núcleos de maior interesse do público.

Impressionam, de igual modo, o público e os estudiosos, tanto o valor quanto a expressiva quantidade de obras reunidas em um único núcleo dessa importante coleção. Tal concentração não apenas evidencia a consistência e a densidade do acervo, como reafirma a relevância histórica e cultural do conjunto apresentado.

Para além da inegável beleza formal das obras e das reflexões que suscitam, ancoradas em um capítulo decisivo da História da América Latina, sobressai o rigor curatorial e a sólida pesquisa que fundamentam a exposição. O trabalho

investigativo que sustenta a seleção, a contextualização e a apresentação das peças amplia o alcance interpretativo do público, oferecendo instrumentos para uma compreensão mais crítica e aprofundada.

Nesse sentido, a exposição transcende a dimensão contemplativa e afirma-se como espaço de produção de conhecimento, de revisão historiográfica e de diálogo entre diferentes temporalidades e perspectivas. Ao articular qualidade artística, densidade histórica e pesquisa qualificada, consolida-se como uma iniciativa de grande importância cultural, capaz de enriquecer o debate acadêmico e sensibilizar públicos diversos.

REFERÊNCIAS

Exposição aproxima Brasil e Peru pela arte virreinal. Disponível em < <https://www.imagemdailha.com.br/agenda/4437/exposicao-aproxima-brasil-e-peru-pela-arte-virreinal.html>>. Acesso em 03 dez. 2025.

Instituto Collaço Paulo inaugura exposição dedicada à arte andina. Disponível em < <https://arqsc.com.br/instituto-collaco-paulo-inaugura-exposicao-dedicada-a-arte-andina/>>. Acesso em 10 dez..2025.

Site oficial do Instituto Collaço Paulo – Disponível em > <https://institutocollacopaulo.com.br/>>. Acesso em 8 fev. 2026.

Página oficial do Frist Art Museum – Art and Imagination in Spanish America – 1500-1800. Highlights from LACMAS’s Collection. Disponível em < <https://fristartmuseum.org/exhibition/art-and-imagination-in-spanish-america/>>. Acesso em out. 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 (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.

BEATRIZ GOUDARD

Professora adjunta do Centro de Educação a Distância (CEAD) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Tem experiência na área de planejamento urbano, estudo sobre história das cidades, avaliação ambiental e matemática, além de atuar na área administrativa da Universidade. No período de 2015 a 2024 atuou junto ao Museu da Escola Catarinense, participando da elaboração do Plano Museológico e implantando a catalogação do acervo pelo sistema Pergamum. Tem desenvolvido pesquisas e publicações sobre o Museu da Escola Catarinense e outros museus-escolas. Auxiliou na concepção do Tour Virtual do Museu da Escola Catarinense. Participa do grupo de pesquisa “História da Arte: Imagem – Acontecimento” cadastrado no CNPq, liderado por Sandra Makowiecky.



Obra *Botannica Tirannica*

Foto © Luciano Spinelli

EXPOSIÇÃO

“NATUREZAS DESVIANTES”, UMA POÉTICA CONTRACOLONIAL DE GISELLE BEIGUELMAN MARIA AMÉLIA BULHÕES – ABCA/RS

RESUMO: Análise da exposição “Naturezas Desviantes” de Giselle Beiguelman, apresentada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, a partir de sua postura contracolonial, ao colocar em pauta o preconceito e o poder de dominação e ocultamento na área das ciências botânicas, dentro do projeto colonial europeu. Destaque ao uso de IA no complexo trabalho de pesquisa envolvido na produção das obras e sua posição crítica no manejo dessas tecnologias.

PALAVRAS-CHAVE: Inteligência artificial; contracolonial; Giselle Beiguelman; MARGS; Naturezas Desviantes.

ABSTRACT: Analysis of the exhibition “Deviant Natures” by Giselle Beiguelman, presented at the Rio Grande do Sul Art Museum-MARGS, from its *contracolonial* perspective, addressing prejudice and the power of domination and concealment in the field of botanical sciences within the European colonial project. Emphasis is placed on the use of AI in the complex research work involved in the production of the works and her critical stance in the handling of these technologies.

KEYWORDS: Artificial intelligence; *contracolonial*; Giselle Beiguelman; MARGS; Deviant Natures.

Conheci o trabalho de Giselle Beiguelman nos anos 1990, quando, pesquisando sobre web arte¹, me deparei com suas originais, criativas e precursoras propostas e tive a oportunidade de adentrar em sua trajetória em 2013, quando, como curadora, a convidei para participar da mostra de web arte na Bienal Internacional de Curitiba. Dali para a frente, continuei acompanhando sua prolixa, brilhante e comprometida produção artística. Mesmo conhecendo muito bem seu trabalho, ela ainda me surpreende, como no caso da excepcional exposição “Naturezas Desviantes” (2025), que ocupou todo o primeiro andar do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, em um total de 512 metros quadrados.

“Naturezas Desviantes” engloba três grandes obras da artista, duas delas já apresentadas no Brasil e no exterior desde 2022 (*Botannica Tirannica* e *Venenosas, Nocivas e Suspeitas*), incorporando a inédita *Beleza Corrosiva*, de 2025. Integradas em um grande projeto, harmonicamente estruturado, juntas elas estabelecem um diálogo que evidencia o

comprometimento estético, político e inovador da artista com o nosso tempo e com as grandes questões da contemporaneidade. O fato de ser filha de um renomado pesquisador botânico está sem dúvida na raiz destes trabalhos, assim como das metodologias adotadas no enfrentamento de problemas fundamentais, ligadas a esta área das ciências da natureza.

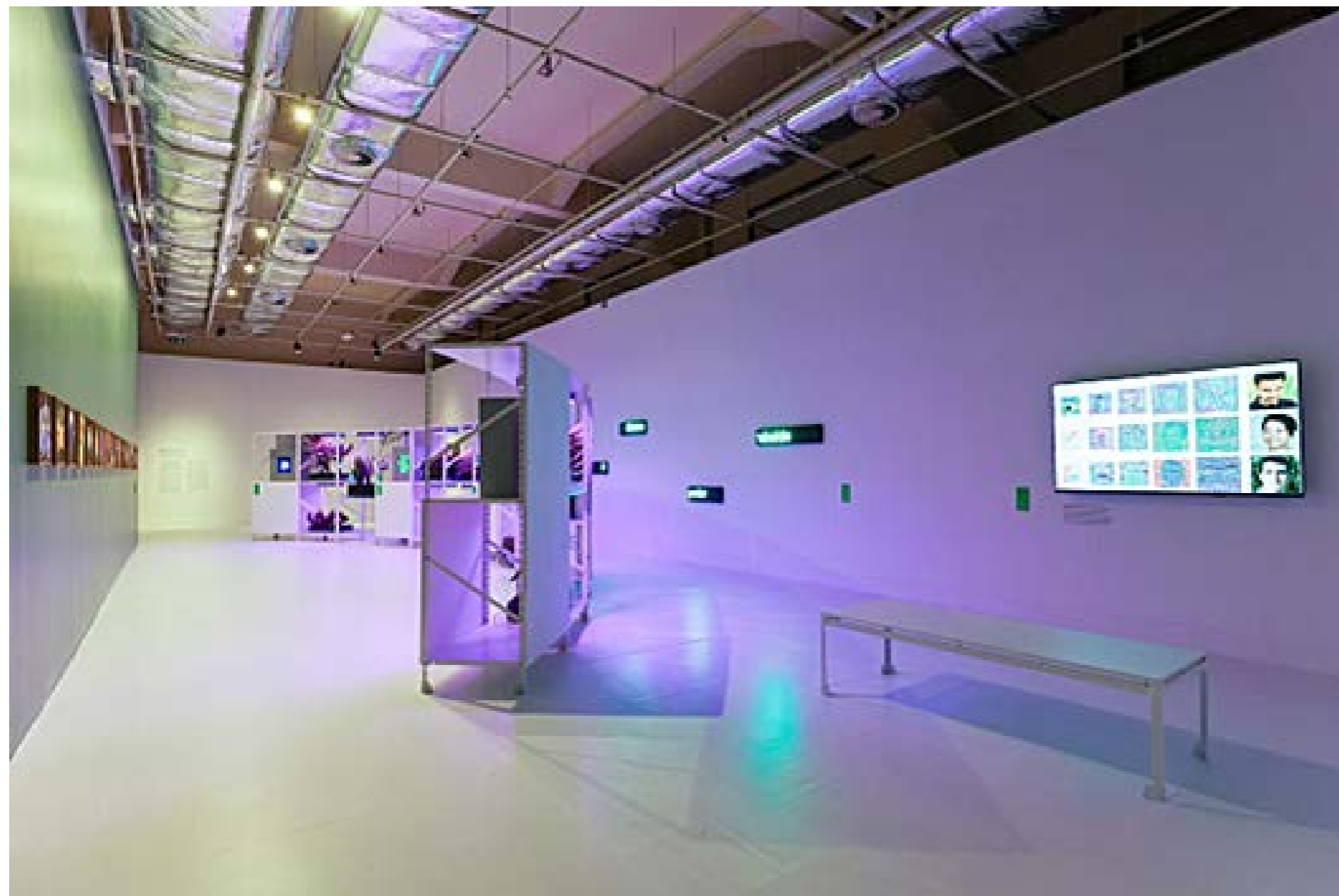
BOTANNICA TIRANNICA

Nesta obra, a artista coloca o foco na forma de nomear espécimes e no poder discriminador e dominador deste ato, que reitera e normaliza preconceitos, revisando de forma exaustiva nomenclaturas ofensivas, preconceituosas, misóginas, orientalistas, homofóbicas, imperialistas ou etaristas. Ela evidencia como o senso comum e a ciência vêm tratando nomes de plantas, tais como *Maria sem vergonha*, *Judeu errante*, *Catinga de mulata* e muitos outros. Na sua obra, a artista traz o resultado de sua extensa pesquisa, apresentando imagens híbridas, onde ela recria, por meio de impressões, imagens programadas pela artista com uso de IA, um universo

vegetal imaginário que se rebela contra esses processos culturais difamatórios. Frases escritas nas paredes (“Toda erva daninha é um ser rebelde”, “A nomenclatura é um ritual de apagamento”, “A taxonomia é uma tecnologia de poder”, “Mais clorofila, menos cloroquina”, “E o que fica fora do padrão?”) nos conduzem pelos pensamentos da artista no desenvolvimento de seu projeto. Um videoensaio (*Uma Genealogia do Preconceito*) é uma peça central desta obra, uma vez que nos conduz de forma poética e criativa pelas pesquisas da artista e sua interrogação sobre uma possível atual “eugenia maquínica” desenvolvida através de sistemas de padronização algorítmicos. Para contrastar com essa abordagem tecnológica, Beiguelman dispõe na sala um conjunto de espécimes naturais vivos, que demandam um outro olhar, permitindo que vivamos de forma intensa dicotomias entre imposições e rebeldias, formas reais e imaginação, brindando-nos com possibilidades poéticas de “ser” de outra forma.



Obra *Botannica Tirannica* - Foto © Luciano Spinelli

Obra *Botannica Tirannica* - Foto © Luciano Spinelli

VENENOSAS, NOCIVAS E SUSPEITAS

Aqui a artista parte do título de um manual científico do século XIX, de Anne Pratt, para explorar as relações entre plantas que, ao longo da história ocidental, foram perseguidas, discriminadas, ocultadas e condenadas pela ciência e pela medicina, associando-as a mulheres que igualmente foram objeto da misoginia, por seus saberes, ações curativas e estudos botânicos. Através de um amplo levantamento de espécies tradicionalmente abordadas de forma suspeita e consideradas perigosas e venenosas (cogumelos, mandrágora, maçã, beladonas, cannabis, papoulas, carnívoras), ela relaciona-as, investigando a vida e a obra de mulheres que lidam com plantas, praticantes de medicina popular, curandeiras, que ao longo dos tempos foram condenadas ou tiveram seus nomes apagados da história oficial. Ao reconstruir de forma fabulada, com ajuda da IA, plantas e rostos de mulheres que ficaram à margem da ciência estabelecida, ela propõe uma nova

leitura dessa história. Impactam no espectador a força e a beleza dos rostos dessas mulheres (que a artista procurou representar em suas idades de falecimento, portanto não tão jovens) assim como dessas plantas que trazem consigo uma aura de mistério, sedução e perigo.

Paralelamente, a artista construiu, com espécimes vivos e inventados, e *Quintal das Plantas que se Bifurcam*, onde celebra o protagonismo das mulheres nas relações com as plantas, tão ocultadas e desdenhadas, ontem e ainda hoje. Nesta obra Beiguelman articula ainda ciência e arte, uma

Obra *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* - Foto © Luciano Spinelli



Obra *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* - Foto © Luciano Spinelli



Obra *Venenosas, Nocivas e Suspeitas* - Foto © Luciano Spinelli

vez que muitas dessas mulheres foram, além de pesquisadoras, criativas e brilhantes ilustradoras botânicas.

BELEZA CONVULSIVA

Esta é a obra mais recente e inédita da exposição, que apresenta uma videoinstalação *in progress*, que vai se modificando com a participação do público que vai operar sua amplificação com a entrega de seus descartes tecnológicos. Na parede principal da sala do MARGS, um vídeo de grande dimensão apresenta pequenas sementes germinando em meio a um aterro de lixo tecnológico, em uma imagem de esperança de vida. O negro e o cinza predominantes nas imagens dos aparelhos contrastam de forma impactante com o frágil verde da pequena planta que vai emergindo entre eles. Frente a essa imagem em grande escala e em movimento sutil estão colocados os descartes que vão sendo doados, construindo uma presença física dessa ameaça ao planeta. Ao mesmo tempo assustadora e esperançosa, a obra alerta para a importância

de nossa participação no futuro do planeta. Giselle Beiguelman contou, aqui, com a parceria do artista Leo Caobelli, com o qual ela mantém uma rica interlocução há mais de uma década. Caobelli foi responsável pela organização da pilha de dejetos

digitais que acompanha o vídeo, por intervenções performáticas na obra ao longo do tempo da exposição e pelo ensaio visual de *Beleza Corrosiva*, presente no catálogo da exposição.

As três obras por mim descritas têm forte impacto visual, articulando-se



Obra *Beleza Corrosiva* - Foto © Luciano Spinelli



Obra *Beleza Corrosiva* - Foto © Luciano Spinelli

de forma totalmente integrada, que levam o espectador a uma imersão total no universo da botânica e no controle e na dominação inscritos nesta área da ciência (como aliás também ocorre em outras áreas do conhecimento). Completando a exposição temos um precioso livro/catálogo, onde podem ser encontrados textos do curador desta exposição, Eder Chiodetto, da curadora da exposição *Botannica Tirannica*, no Museu Judaico de São Paulo, em 2022, Ilana Feldman, e inúmeros outros pequenos textos que nos esclarecem os conceitos e procedimentos adotados pela artista no desenvolvimento de seu projeto. Ricamente ilustrado, constitui um magnífico material documental e pedagógico.

APOSTANDO NO CONTRACOLONIAL

Giselle Beiguelman, ao longo de sua trajetória, tem se assumido como uma artista ativista no sentido que Boris Groys aponta²: “os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor - mas, ao mesmo tempo, eles não querem

deixar de ser artistas” (GROYS, 2017, p. 206). Sem abrir mão de uma poética esteticamente consolidada, ela pauta temas relevantes nos debates contemporâneos contracoloniais³, focando nas nomeações, no ocultamento e nas manipulações ideológicas. Para realização de seus trabalhos, a artista realiza uma negociação intensa, cuidadosa e delicada com plataformas de Inteligência Artificial, lidando com um imenso conjunto de metadados, com os quais vai explorar as problemáticas com que se enfrenta: preconceitos, ocultamento de minorias e lixo digital. Cada resultado dessas manipulações evidencia um tratamento conceitual, desenvolvido com profunda e exaustiva pesquisa, usando a tecnologia de forma instrumental, sem abandonar sua criatividade e sua poética. Uma obra que se impõe negando veementemente especulações sobre possíveis superações do humano sobre a máquina.

Além disso, seu trabalho articula-se no contexto de uma *ecologia decolonial*, que, nas palavras de

Ferdinand Malcolm (2022), rompem com a dupla fratura que separa as questões ecológicas do debate decolonial, expondo a exploração, a desvalorização e a invisibilidade das minorias étnicas e de gênero. Segundo o autor, as análises do Antropoceno branco apagam o fato colonial (histórico e atual), fator importante na compreensão das crises ambientais. Assim, temos que enfrentar uma dupla fratura que permeia o pensamento ocidental, separando os debates decoloniais dos ambientais. Com essa separação deixamos de perceber o quanto essas duas questões estão interarticuladas, uma vez que a maioria das crises ambientais e sanitárias decorre da exploração predatória da natureza e dos seres humanos perpetrada pelo regime expansionista colonial capitalista. Assim, Beiguelman, com seu trabalho artístico que articula os dois debates, participa da ideia de uma ecologia decolonial como caminho comum.

A obra de Beiguelman nos faz pensar que “a arte existe para nos lembrar uma, duas, três e tantas

outras vezes que, assim como ela mesma, somos potência e, como tal, nada nos define ou esgota. Que, assim como a arte, que jamais cessa de se inventar, também somos nós. Que, assim como nós, a arte é um devir-revolta” (JORDÃO, 2025, p. 33). Atuando sob diferentes perspectivas, seja estética, conceitual ou crítica, por seu complexo trabalho em termos de abordagens e uso dos meios, pela excepcional e sedutora visualidade, esta mostra é um ‘devir-revolta’ que merece ser considerada um marco na história da arte brasileira atual.

NOTAS

1 Os trabalhos de web/net arte se caracterizam por serem criados especificamente com os recursos da internet, existirem, total ou fundamentalmente, *on-line* e serem realizados a partir de programas de composição de páginas na *World Wide Web*, reunindo diferentes recursos, combinando mídias estáticas (textos, gráficos, fotografias) com mídias dinâmicas (animação, áudio, vídeo) (BULHÕES, 2011).

2 “Os artistas ativistas querem ser úteis, mudar o mundo, tornar o mundo um lugar melhor – mas, ao mesmo tempo, eles não querem deixar de ser artistas” (GROYS, 2017, p. 206).

3 Utilizo o termo contracolonial no sentido que lhe dá Nego Bispo: “A primeira coisa que os colonialistas fazem é nominar lugares, pessoas, gestos. E aí eu percebi que a gente precisava ter uma guerra das denominações. Compreendi que a grande causa das maiores mazelas que nós temos no mundo hoje é o colonialismo. Se você tem um veneno, você precisa ter o antídoto – o contracolonialismo!”.

<https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, Giselle. *Naturezas Desviantes*. São Paulo: Afluente, 2025.

BISPO, Antonio dos Santos. *O que é o contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial?* Instituto Claro, 21 de março de 2023. <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>

BULHÕES, Maria Amelia. *Desafios: arte e internet no Brasil*. Porto Alegre, Zouk, 2022.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. São Paulo, UBU, 2022

FRASER, Nancy. *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

GROYS, Boris. *Na mira da teoria e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zazie Edições Copenhague, 2021, v. 2.

JORDÃO, Fabrícia. *Arte contemporânea, virada decolonial e neoliberalismo progressista*. São Paulo: ARS, USP, v. 23, 2025. https://revistas.usp.br/ars/pt_BR/article/view/233378

MARIA AMÉLIA BULHÕES

Doutora pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado nas Universidades de Paris I, Sorbonne e Universidade Politécnica de Valencia. Atua como professora e orientadora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS, como pesquisadora e como crítica de arte. O foco de seu trabalho é o sistema da arte contemporânea, com ênfase nas relações desta produção com a internet. Organizou diversos livros e colabora regularmente com artigos em periódicos nacionais e internacionais. Seus últimos livros foram: *Desafios: arte e internet no Brasil* (2022). *Arte Contemporânea no Brasil* (2019), *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil* (2014) e *Web arte e Poéticas do território* (2011). Sua produção reflexiva pode ser acessada no site <http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/>



Obras da artista Rafa Bqueer,
Natureza dentada, 2025,
dimensões variáveis, e *Mapingua-Trava*, 2025,
dimensões variáveis.
Foto: Thaís Monteiro

RESUMO: A exposição “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, com curadoria de Francela Carrera e cocuradoria de Ana Carla Soler e Carol Rodrigues, investiga o têxtil como linguagem artística, política e simbólica na arte contemporânea latino-americana. Realizada no SESC Tijuca, Rio de Janeiro, com abertura em 14 de março de 2026, a mostra foi desenvolvida no âmbito do Edital SESC Pulsar, com produção do Instituto Artistas Latinas e expografia da arquiteta Gisele de Paula. Reunindo artistas do Brasil, Argentina, Guatemala e Peru, a exposição evidencia como práticas historicamente associadas ao espaço doméstico e ao trabalho feminino ressurgem hoje como campo de experimentação estética e crítica social.

PALAVRAS-CHAVE: Instituto Artistas Latinas; exposição; arte têxtil; memória; resistência; América Latina.

ABSTRACT: The exhibition “Weaving Histories: Latin American Textile Art,” curated by Francela Carrera with co-curators Ana Carla Soler and Carol Rodrigues, investigates textile as an artistic, political, and symbolic language in contemporary Latin American art. Held at SESC Tijuca in Rio de Janeiro, opening on March 14, 2026, the exhibition was developed within the framework of the SESC Pulsar Call for Proposals, with production by Instituto Artistas Latinas and exhibition design by architect Gisele de Paula. Bringing together artists from Brazil, Argentina, Guatemala, and Peru, the exhibition highlights how practices historically associated with the domestic sphere and women’s labor are reemerging today as a field of aesthetic experimentation and social critique.

KEYWORDS: Instituto Artistas Latinas; exhibition; textile art; memory; resistance; Latin America.

EXPOSIÇÃO

“TECENDO HISTÓRIAS: ARTE TÊXTEL LATINO-AMERICANA”

FRANCELA CARRERA – ABCA/SÃO PAULO

INTRODUÇÃO

Conceber uma exposição a partir do zero implica enfrentar uma série de desafios curatoriais. Entre repertórios, referências e pesquisas acumuladas ao longo dos anos, torna-se complexo escolher qual linha de pensamento pode dar início a uma investigação consistente sobre o fazer manual. No meu caso, essa busca parte também de um lugar íntimo: minha própria experiência com o bordado. Mais do que a técnica ou o material em si, o que sempre me mobilizou nesta prática são os encontros que ela possibilita. Bordar, historicamente, tem sido também um gesto coletivo, um espaço de partilha onde histórias, memórias e bagagens se entrelaçam.

Nesses encontros, o fazer manual ultrapassa a dimensão estritamente criativa e passa a habitar um território mais íntimo, pessoal e, ao mesmo tempo, profundamente político. O ato de se sentar, bordar e conversar com outras bordadeiras produz um campo de acolhimento e escuta que, muitas vezes, se reflete no resultado final das obras. Foi a partir dessa

experiência sensível que nasceu o projeto “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, concebido como uma proposta curatorial.

A exposição reúne 11 artistas e dois coletivos provenientes da Argentina, Brasil, Guatemala e Peru, cujas práticas investigam o tecido a partir de diferentes perspectivas contemporâneas. A seleção das artistas foi realizada em diálogo com as curadoras Ana Carla Soler, Carol Rodrigues e Paulo Farias, iniciando-se então um processo aprofundado de pesquisa, interlocução e análise das trajetórias de cada participante. Ao longo desse percurso, tornaram-se evidentes os pontos de convergência entre práticas tradicionais do fazer manual e novas experimentações de materiais, técnicas e linguagens.

Essa confluência revelou algo fundamental: o têxtil, quando atravessado por experiências contemporâneas, emerge como uma linguagem capaz de articular memória, território e posicionamento político. Assim nasceu “Tecendo Histórias”, um projeto que se constrói

simultaneamente como gesto íntimo e coletivo, caloroso e desafiador, reunindo artistas cujas práticas afirmam o fazer manual como campo de pensamento crítico e produção estética na América Latina.

Em “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, os materiais têxteis conduzem a narrativa da mostra e se apresentam como experiências carregadas de vivências, lembranças e disputas simbólicas. A cada ponto e a cada costura, linhas, fios e tramas abrem camadas nas quais o cotidiano se entrelaça ao ritual, enquanto a sabedoria das arquiteturas em tecido encontra, na arte contemporânea, um espaço de reivindicação histórica. Presenciamos hoje um movimento crescente que revisita práticas historicamente associadas ao espaço doméstico e ao trabalho feminino. O que por séculos foi considerado um ofício menor ressurgiu como campo potente de experimentação estética, crítica social e produção de conhecimento.

Essa retomada emerge em um contexto social marcado por crises ambientais, deslocamentos forçados,



Figura 1: Vista geral da exposição “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, SESC Tijuca, Rio de Janeiro, 2026. Foto: Thaís Monteiro

apagamentos culturais e desigualdades de gênero. Nesse cenário, o fazer têxtil reaparece como estratégia de permanência e resistência, resgatando saberes ancestrais e criando narrativas que escapam aos meios coloniais da escrita. Na exposição, as tramas dos tecidos convergem com as tramas da recordação e propõem gestos de insurgência coletiva, afirmando o direito à vida e à memória.

A mostra reúne práticas que transitam entre saberes tradicionais e experimentações contemporâneas, por meio de bordados, fotografias sobre tecido, serigrafias, colagens e *arpilleras*. Participam desta exposição artistas de diferentes territórios da América Latina: Ana Teresa Barboza (Peru), Angélica Serech (Guatemala), Cláu Epiphany (São Paulo), Claudia Lara (Paraná), Iah'ra/Iah Bahía (Rio de Janeiro), Karine de Souza (Rio de Janeiro), Laís Domingues (Pernambuco), Mónica Millán (Argentina), Nádia Taquary (Bahia), Mayara Veloso (Rio de Janeiro) e Rafa Bqueer (Pará), além dos coletivos Mulheres Atingidas pelas Barragens (Brasil) e Serigrafistas Queer (Argentina). Em suas obras, o

tecido aparece como matéria viva que conecta território, corpo e história.

Nesse conjunto, emergem núcleos de aproximação que não atuam como limites, mas como costuras que promovem encontros entre diferentes experiências. Entre eles estão “Mobilização social”, que reúne práticas coletivas que utilizam o tecido como ferramenta de denúncia; “Geografia sensível”, que fábula territórios e paisagens afetivas; “Têxtil expandido: corpo, imagem e performance”, que desloca os limites da arte para o campo da ação e da presença; “Retratos: presença e matéria”, onde o tecido se torna suporte de experiências subjetivas; e “Espiritual e sagrado”, núcleo que condensa relações entre o fazer manual, a espiritualidade e as cosmologias latino-americanas.

Ao reunir artistas do Brasil, Argentina, Guatemala e Peru, “Tecendo Histórias” se constrói como uma grande colcha de retalhos latino-americana. Nesse tecido coletivo, as obras revelam que nossas lutas sociais, culturais e ambientais se

entrelaçam. O fazer manual, nesse contexto, ultrapassa a dimensão técnica: transforma-se em território político, espaço de reminiscência e linguagem de resistência.

SOBRE OS NÚCLEOS CURATORIAIS:

1. MOBILIZAÇÃO SOCIAL

MULHERES ATINGIDAS POR BARRAGENS E SERIGRAFISTAS QUEER

Este núcleo reúne práticas em que o fazer manual e a serigrafia são suporte para ferramentas diretas de denúncia, memória e mobilização social. Aqui, bordar e estampar são gestos coletivos que transformam experiências de violência, apagamento e exclusão em manifestações públicas de reivindicação.

O coletivo Mulheres Atingidas por Barragens, vinculado ao Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), recupera a tradição latino-americana das *arpilleras* para narrar, em tecido, as consequências ambientais e sociais provocadas por grandes empreendimentos. Seus bordados



Figura 2: Série de obras do coletivo Mulheres Atingidas por Barragens. *Mulheres Atingidas por Barragens em Luta*, 2023/24, bordado a mão sobre tecido, 30 x 42 cm. *Direitos Já!*, 2024, bordado a mão sobre tecido e juta, 58 x 51 cm. *Luta e Resistência*, 2023/24, bordado a mão sobre tecido, 32 x 42 cm. *Sem título*, 2023/24, bordado a mão sobre tecido, 32 x 42 cm. *Tratores Famintos*, 2024, bordado a mão sobre tecido, 45 x 54 cm. *Sem título*, 2023/24, bordado a mão sobre tecido, 32 x 42 cm. Foto: Thaís Monteiro



Figura 3: Série de obras do coletivo Serigrafistas Queer. *Sem título*, 2025, serigrafia sobre tecido, dimensões variáveis. Foto: Thaís Monteiro

figurativos funcionam como relatos visuais de deslocamento, perda e luta por direitos, estabelecendo uma genealogia de pensamento, território e fazer manual. Já as Serigrafistas Queer apresentam um conjunto vivo de tecidos que registram quase duas décadas de produção coletiva ligada a pautas dissidentes de gênero, corpo e política. A serigrafia opera como mobilização de ideias e construção ativista.

2. GEOGRAFIA SENSÍVEL:

ANA TERESA BARBOZA, ANGÉLICA SERECH, CLAUDIA LARA E MAYARA VELOSO

Neste conjunto, as tramas e fios aparecem como forma de ler e construir o território. As artistas reunidas buscam mais do que apresentar a paisagem, suas obras a recriam a partir do gesto manual, transformando fios em relevo, cor e volume.

Na obra de Ana Teresa Barboza, o bordado traduz o tempo da natureza, plantas, céu e atmosfera. Imagens que vislumbram mapas e florestas convertem os fios em um percurso orgânico.

Angélica Serech desenvolve obras nas quais o tecido nasce diretamente das cores, formas e saberes da comunidade maia Kaqchikel. Nos seus trabalhos,

o corpo se dilui nas vestimentas, que compartilham a mesma geografia cromática. Já na instalação de Claudia Lara, as camadas de filó e os bordados



Figura 4: Obra das artistas Ana Teresa Barboza, *Tramar 2*, 2026, tecido em tear com linhas de algodão, ovelha e alpaca tingido com tintas naturais, bordado à mão sobre fotografia digital em papel-algodão, 150 x 77 cm, e Mayara Veloso, obras *Sem título*, 2020-2021, costura em tecido de estofaria, 200 x 250 cm, e *Circuito II*, 2025, chita e enchimento, dimensões variáveis. Foto: Thaís Monteiro



Figura 5: Obra da artista Angélica Serech, *Habitar la Raiz*, 2026, tear de cintura com técnica livre feita à mão, 52 x 96 x 220 cm. Foto: Thaís Monteiro

constroem uma cartografia íntima na qual território, lembrança e ancestralidade se entrelaçam. Mayara Veloso apresenta uma escultura de tramas e fios que coloca a natureza como espaço a ser habitado. O têxtil torna-se uma geografia feita à mão; nela, território e experiência se entrelaçam em um ciclo contínuo de nascimento e retorno.

3. TÊXTIL EXPANDIDO, COM IAHRA E RAFA BQUEER

Aqui o manual ultrapassa o campo do objeto e se expande para o corpo e para a ação performática. As práticas reunidas tensionam os limites entre arte têxtil, moda, fotografia, carnaval e cinema, propondo novas formas de presença dentro e fora do espaço expositivo.

Iahra pesquisa como as tramas e imagens constroem territórios afetivos ligados à memória negra e à ancestralidade. Nos seus trabalhos, o tecido, a fotografia e as roupas se consolidam como dispositivos de reconfiguração identitária. Já Rafa Bqueer articula a superfície têxtil à

performance e à cultura do carnaval, criando trabalhos que atravessam gênero, raça e visibilidade LGBTQIA+,

e desafiando as estéticas dos figurinos ao articulá-los como um ato performático.



Figura 6: Obras da artista Rafa Bqueer, *Natureza dentada*, 2025, dimensões variáveis, e *Mapingua-Trava*, 2025, dimensões variáveis. Foto: Thaís Monteiro



Figura 7: Obra da artista Iahra, *Klein*, 2025, bordado em ráfia, linha de lã e algodão, 80 x 30 cm. Foto: Thaís Monteiro

4. RETRATOS: PRESENÇA E MATÉRIA, COM KARINE DE SOUZA, LAÍS DOMINGUES E MÓNICA MILLÁN

Neste núcleo, a autorrepresentação não se manifesta de forma figurativa, mas pela presença inscrita nas matérias. As artistas reunidas elaboram possibilidades de retratos têxteis a partir de pensamentos, saberes e vínculos que atravessam pessoas, territórios e espiritualidades.

Karine de Souza investiga aspectos formais nas obras, como composição, cor e materialidade, ao criar superfícies que evocam presença acumulada ao longo do processo de pesquisa e fatura das obras, tendo na experimentação um método de construção intuitiva. Laís Domingues trabalha com a fotografia artesanal para homenagear e reverenciar a recordação das mulheres bordadeiras de Pernambuco, construindo memórias vivas de suas existências. A obra de Mónica Millán catalisa a relação entre tarefas domésticas herdadas e o estudo

artístico formal. O têxtil, para a artista, é um lugar de contação de histórias, onde tanto resgata saberes ancestrais de tecelagem da cultura Guarani, em Yataity

del Guairá, Paraguai, berço da tecelagem do Ao po'i, como também reúne histórias ao desenvolver processos de vivência, escuta e criação coletiva com a comunidade.



Figura 8: Obra da artista Karine de Souza, *Em busca de uma identidade que nunca encontrei me apego ao passado num ato de autodescoberta*, 2023. Bordado, fotografias impressas em algodão cru, búzios e miçangas amadeiradas, 58 x 107 cm. Foto: Thaís Monteiro



Figura 9: Obra da artista Laís Domingues, *Dona Margarida*, 2024. Fotografia revelada artesanalmente com técnica Marrom Van Dyke em tecido de brim branco, em suporte de madeira envernizado e linha sobre tecido de algodão, linha e galho de árvore, 78 x 110 cm. Foto: Thaís Monteiro



Figura 10: Obra da artista Mónica Millán, *Inventario de una isla rodeada de tierra*, 2023-2024. Telas de Ao po'i, bordadas en su propio hilo, guardas bordadas a mano, 290 x 320 cm. Foto: Thaís Monteiro

5. ESPIRITUAL E SAGRADO, COM NÁDIA TAQUARY E CLÁU EPIPHANIO

Esses trabalhos entram em sinergia porque neles a matéria torna-se meio de conexão entre espiritualidade e ancestralidade. As práticas evocam saberes da ancestralidade afro-brasileira e dos conhecimentos femininos no coser.

Nádia Taquary trabalha com a madeira ipê, miçangas de vidro, búzios africanos, tecido de algodão, lagdibás e bronze. Esses materiais, tecnologias e estéticas afro-diaspóricas trazem para a superfície da sala expositiva a presença de histórias sistematicamente apagadas. Já nas obras de Cláu Epiphanio, o bordado emerge como prática intuitiva e espiritual, herança familiar matriarcal. Ela cria amuletos a partir de fragmentos têxteis, reorganizando memórias do cotidiano em novas simbologias. Os gestos manuais de fundir, bordar e amarrar tornam-se linguagem para acessar aquilo que não foi dito,



Figura 11: Obras da artista Nádya Taquary. *EG08*, da série *É o que não se vê*, 2024, madeira ipê, miçangas de vidro da República Tcheca, búzios africanos, tecido de algodão, lagdibás e bronze, 160 x 40 x 50 cm, e *EG01*, da série *É o que não se vê*, 2024, madeira ipê, bronze 70, palha e lagdibá, 160 x 45 x 45 cm. Foto: Thaís Monteiro



Figura 12: Obra da artista Cláu Epiphanio, *Edredom*, 2024. Recorte de edredom bordado com aplicação de almofadas de algodão com enchimento, 100 x 82 cm. Foto: Thaís Monteiro

conectando passado e presente por meio do feminino sagrado.

“Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana” é também reconhecer o caminho que o próprio processo curatorial percorreu. O que começou como uma reflexão íntima sobre o bordado e sobre os encontros que o fazer manual possibilita transformou-se, ao longo da pesquisa e do diálogo com as artistas, em uma trama muito maior. Cada obra revelou como o fazer manual carrega histórias que atravessam territórios, lembranças familiares, espiritualidades e formas de resistência que persistem no cotidiano.

Ao reunir essas práticas em um mesmo espaço, a exposição não pretende oferecer uma leitura única, mas abrir um campo de escuta entre diferentes experiências latino-americanas. Como em uma grande costura coletiva, as obras se encontram sem perder suas singularidades, formando uma paisagem onde gesto, matéria e

memória continuam a se entrelaçar. Talvez seja justamente aí que resida a força do têxtil: na sua capacidade de manter vivos os vínculos entre passado e presente, entre o íntimo e o político, entre aquilo que se tece individualmente e aquilo que só pode existir no coletivo.



Figura 13: Obra da artista Claudia Lara, *Jardim Ancestral*, 2023. Instalação têxtil com rede, lãs, fios diversos, aplicação de bordado, feltragem, crochê e tricô, 300 x 200 x 20 cm. Foto: Thaís Monteiro

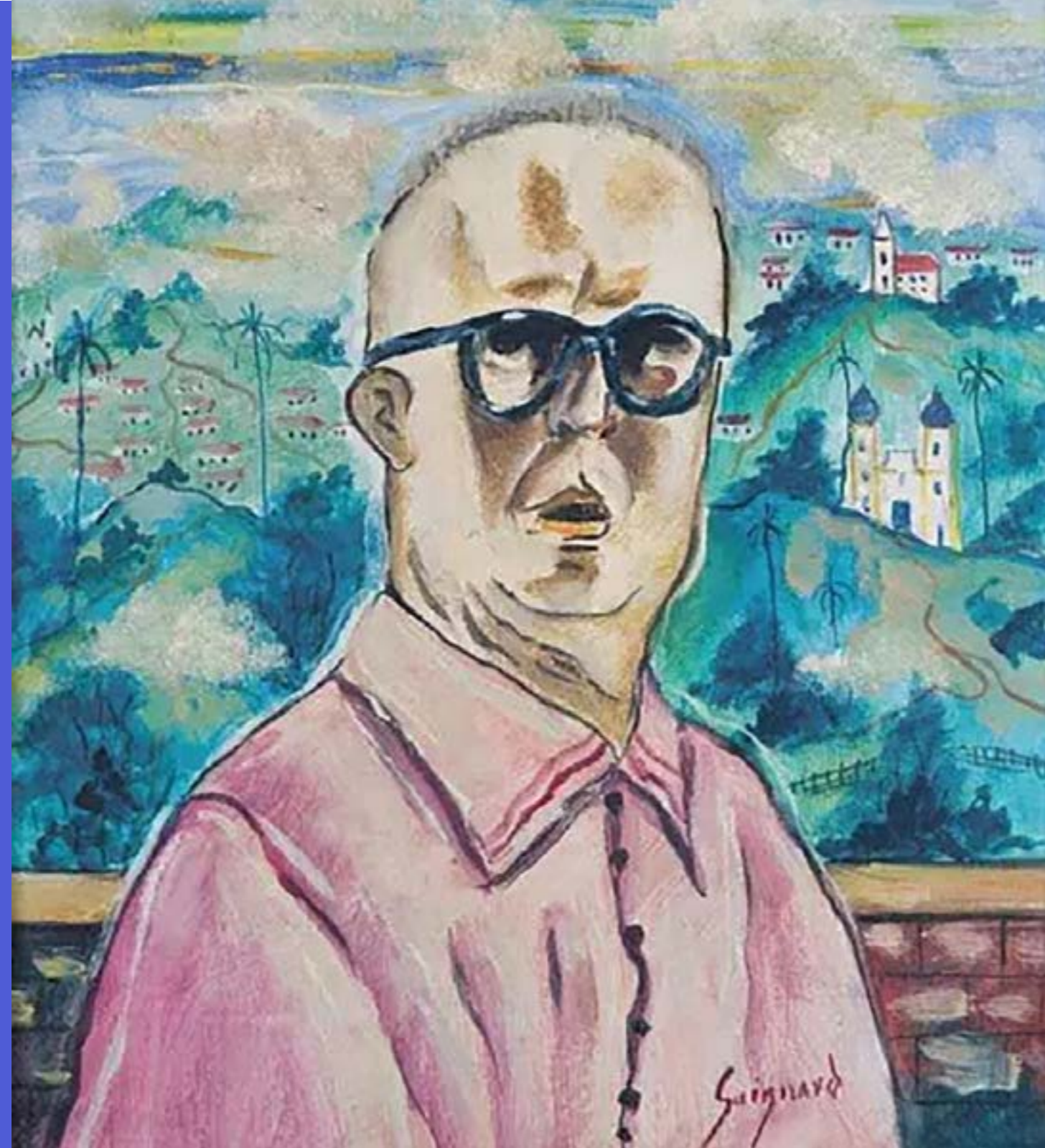
NOTAS

1. A exposição “Tecendo Histórias: Arte Têxtil Latino-Americana”, realizada no SESC Tijuca, Rio de Janeiro, contou com ampla divulgação em veículos especializados em arte contemporânea. Entre eles, o portal Dasartes, que publicou matéria sobre a mostra em 14 de março de 2026, destacando a proposta curatorial e a reunião de artistas latino-americanas que investigam o têxtil como linguagem estética e política. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/tecendo-historias-arte-textil-latino-america-na-sesc-tijuca/>

2. A exposição também foi divulgada pelo portal ArtSoul, que apresentou uma matéria sobre o projeto no dia 14 de março de 2026, ressaltando a diversidade de artistas participantes e a abordagem contemporânea da arte têxtil no contexto latino-americano. Disponível em: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-coletiva-tecendo-historias-arte-textil-latino-americana>

FRANCELA CARRERA

Francela Carrera (Guatemala) é curadora, pesquisadora e crítica de arte. Mestre em Artes Visuais pela UDESC e especialista em Gestão Cultural pela PUC-SP, formou-se em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Como curadora independente, trabalhou com espaços culturais como Jardim Botânico (RJ), Museu do Amanhã (RJ), SESC (RJ), Museu de Arte e Cultura de Caraguatatuba (SP), Casa da Cultura da América Latina - CAL/UNB (DF), Museu Municipal de São José dos Campos (SP), Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho (RJ), Centro Cultural Correios (RJ), MAMAM (PE), Fundação Cultural Badesc (SC), Itamaraty (Br), Sala MAC (Honduras). Sua pesquisa investiga a relação entre arte, política e memória na produção de mulheres latino-americanas. Atualmente, é membro da ABCA e curadora do Instituto Artistas Latinas.



Autorretrato, (30x25 cm),
Alberto da Veiga Guignard,
quando o artista contava com 64/66 anos.
Coleção do autor. Foto: Ricardo Girundi

HOMENAGEM

GUIGNARD: 130 ANOS DE UM ARTISTA

CARLOS PERKTOLD - ABCA/MINAS GERAIS

O quadro que ilustra esta matéria é um autorretrato de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), sem data, mas pela sua aparência física é de 1960/62, quando o artista contava com 64/66 anos. Como todas as pessoas de sua geração nesta idade, parecia mais velho quando comparadas às atuais com os mesmos anos vividos. As vicissitudes da vida em geral eram piores, então, vivia-se menos. Estamos celebrando seu nascimento de 130 anos em fevereiro/2026. Morreu aos 66 anos, em 1962, cedo demais como tantos outros pintores, contemporâneos a ele.

Marcelo Bortoloti, em sua biografia sobre o mestre, intitulada *Anjo Mutilado* relata que no período vivido na Europa com sua mãe e o detestado padrasto, Guignard viveu uma vida burguesa com os três se hospedando em hotéis caros e gastando o dinheiro recebido do seguro de vida com a morte do pai e ainda os aluguéis que recebiam de imóveis herdados e locados no centro do Rio de Janeiro. Vivendo na Europa e talvez a desconhecer os problemas sociais do País, não há pinturas com conteúdo social em seu

Autorretrato
(30x25 cm),
Alberto da Veiga
Guignard,
quando o artista
contava com
64/66 anos.
Coleção do autor.
Foto: Ricardo
Girundi



acervo, cujo ápice desse tema é a fase dos Fuzileiros Navais. Assim, as suas dificuldades objetivas, financeiras e seu envelhecimento precoce começaram quando ele retornou da Europa para o Brasil em 1929, surpreendendo-se com a ausência de pinturas modernas e reconhecendo apenas Ismael Nery como brilhante pintor.

No autorretrato, seu rosto parece de um homem interrogativo frente a vida que passou tão rápida, alguém que, apesar de ter sido criança e jovem abastado, sempre carregou a dificuldade congênita do lábio leporino que o impedia, desde a mais tenra infância, de se alimentar como outros rebentos, algo que levou sua mãe Dona Leonor a profunda angústia. Essa dificuldade não foi somente naqueles anos iniciais, mas durante toda sua juventude e vida adulta. Acanhado, sempre pedia desculpas pelo seu defeito. “Nasci assim. Não é culpa minha”, relatam alguns amigos que o recebiam em casa para jantares. Guignard projetava em alguns retratados o seu lábio leporino, a demonstrar o quanto o defeito lhe incomodava.

Seus amigos de coração foram Geraldo Andrada, Pedro Aleixo e sua esposa, Lúcia, Joaquim Machado de Almeida, Helena e Santiago Americano Freire, Celina e Hélio Hermeto e Priscila Freire. Alguns foram tão amorosos que até o receberam em casa para morar durante anos, caso de Dona Helena e Dr. Santiago que o hospedaram durante sete anos no bairro da Serra, em Belo Horizonte e Pedro Aleixo que lhe ofereceu sua casa em Ouro Preto; outros eram preocupados com seu futuro por ser portador de diagnósticos de alcoólatra e de diabético que adorava arroz doce, mas certos de seu sucesso como artista, então já consagrado.

Seu autorretrato traz ainda o reconhecimento de sua aparente velhice no corpo cansado, a cabeça calva, olhar e rosto com certas perplexidades. Ele é alguém que pelos seus olhos faz a pergunta de todo grande artista: serei reconhecido e imortal? Neste e em outros retratos, encomendados ou não, ele pintou em segundo plano cenas ilustradas com Ouro Preto, cidade que amava e de pintor que tinha força e talento para

produzir quadros de beleza eterna. Suas pinturas são como textos ou poemas de escritores brilhantes, cujas obras são imortais a deslumbrar leitores e espectadores.

No quadro ele faz nova declaração de amor a Vila Rica, como se os dois fossem um casal comemorando bodas de algum metal precioso com aquela que foi seu amor à primeira vista. Nele, há uma Ouro Preto cheia de cores e com luz própria, coberta por um belo céu que era, junto com a sua transparência em certas obras, sua marca registrada. Ele próprio relatava que, quando viu a cidade pela primeira vez, disse para amigos: “Procurei por isso a minha vida”. “Isso” era uma espécie de mulher idealizada e que, quando a encontrou concreta e objetiva, apaixonou-se e se pôs a seus pés, assegurando-lhe que jamais a abandonaria e a imortalizou em seus trabalhos em aquarela ou óleo. Como no retrato de Dorian Gray, ele envelheceria e ela continuaria com sua beleza eterna. Neste ano, Vila Rica e o Brasil sentem sua ausência desde 1962, mas se regozijam pelo seu aniversário.

CARLOS PERKTOLD

Graduado em Direito e Psicologia. Exerce a psicanálise em Belo Horizonte. É especialista em História da Cultura Geral e da Arte pela UFMG. Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência, 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). Psicanalista, integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte e Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Imagem da capa do livro *Histórias reais*, de Sophie Calle - Divulgação

LIVRO

AS “HISTÓRIAS VERDADEIRAS” DE SOPHIE CALLE

ANNATERESA FABRIS – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: O artigo analisa a segunda edição brasileira do livro *Histórias reais*, de Sophie Calle, demonstrando como suas narrativas verbo-visuais se articulam a partir de um jogo constante entre realidade e ficção, do qual brota a figura da artista como uma “fazedora” de enredos ambíguos.

PALAVRAS-CHAVE: Sophie Calle; livro de artista; realidade; verdade; ficção.

ABSTRACT: This paper analyzes the second Brazilian edition of the book *True stories*, by Sophie Calle. It aims to demonstrate that Calle’s verbal-visual narratives are articulated through a constant interplay between reality and fiction, from which emerges the figure of the artist as a “faiseuse” of ambiguous plots.

KEYWORDS: Sophie Calle; artist book; reality; fiction; truth.

Autora de uma vasta bibliografia marcada pelo cruzamento entre fotografias neutras e textos enxutos que relatam suas ações/intervenções no cotidiano, Sophie Calle teve um único título traduzido no Brasil, *Histórias reais*. Publicada pela primeira vez em 2009, por ocasião da participação da artista na mostra coletiva *Meia verdade* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 28 de abril-28 de junho), na 7ª Festa Literária Internacional de Paraty (4 de julho) e na apresentação da instalação *Cuide de você* (2007), no Sesc Pompeia (10 de julho-7 de setembro) e no Museu de Arte Moderna da Bahia (22 de setembro-22 de novembro), a obra teve uma segunda edição em 2025. Traduzida por Hortencia Santos Lencastre para a Agir, a publicação de 2009 correspondia à segunda edição francesa, que tinha como título *Des histoires vraies + dix*, em alusão aos relatos acrescentados no livro-matriz de 1994. Com tradução da poeta Marília Garcia, a publicação de 2025 corresponde à oitava edição francesa, que foi antecedida por sucessivos relançamentos em 2011, 2012 (reimpressão), 2013, 2016, 2018 e

2021, numa demonstração do interesse suscitado por esse *work in progress*, ao qual foram sendo acrescentadas novas histórias ao longo dos anos.

Adepta de uma “estética da serialidade”, nos dizeres de Anne Sauvageot, Calle constrói frequentemente suas aventuras por meio de variações, repetições, retomadas e *remakes*, e esse método está na base de *Histórias reais*, constituído de diversos relatos já presentes em obras anteriores. Uma parte considerável das duas primeiras seções do livro é extraída das *Autobiografias* (1988-2003), que consistem de painéis com fotografias emolduradas de grandes dimensões acompanhadas de breves textos de caráter pessoal, nos quais se mesclam realidade e ficção, arte e vida. A distribuição das histórias não segue uma ordem cronológica e não chega a constituir sequências narrativas, sendo possível iniciar a leitura por qualquer uma delas. De 1988 são “O retrato”, “O roupão”, “O *striptease*”, “O salto agulha”¹, “A lâmina de barbear”, “A carta de amor”, “Os gatos”, “A cama” e “O vestido de noiva”. Correspondem ao

ano de 1992 as narrativas “Sonho de moça”, “A gravata”², “O lençol”, “A refém”, “A amnésia”, “A rival”, “O falso casamento”, “O término”, “O divórcio” e “O outro”. Datam de 2000 “O nariz”, “O mau hálito” e “Não vi nada – ninguém”; de 2001, “O porco”, “Os seios milagrosos” e “Núpcias dos sonhos”; de 2002, “Torero” e “O exame médico”; de 2003, “Viagem à Califórnia” e “Quarto com vista”.

A inexistência de um fio narrativo é facilmente comprovada pelo confronto entre as duas edições brasileiras. “Torero”, “Os seios milagrosos” e “A xícara” que, em 2009, constavam da primeira seção, foram deslocados para a segunda (“O marido”) e inseridos logo após o relato X. Houve também deslocamentos na sequência das narrativas “Casamento de sonho”, “O exame médico”, “Viagem à Califórnia” e “Paisagem vista do quarto”. Essa disposição foi alterada em 2025, obedecendo a uma nova ordem: “O exame médico”, “Viagem à Califórnia”, “Núpcias dos sonhos”, “Abandonada em agosto” (inexistente em 2009) e “Quarto com vista”. Houve também a substituição de uma fotografia. Em

2009, “O presente” era acompanhado da imagem de um lenço de cabeça com cenas de Sevilha; em 2025, esta foi substituída pelo registro de dois travesseiros amarfanhados.

Duas imagens presentes na seção “Bob”, dedicada ao pai, que foi inserida em 2016, remetem a uma obra de 1990, *Os túmulos*. Realizada no cemitério de Bolinas, uma pequena cidade nos arredores de San Francisco, no qual, em 1979, Calle descobriu o gosto pela fotografia ao registrar duas pedras tumulares com as inscrições “Irmão” e “Irmã”, a série distingue-se justamente pela presença de papéis parentais e não de nomes e datas em diversas lápides. A “irmão” e “irmã” são acrescentados, em 1990, “mãe”, “marido”, “filho”, “órfão”, “avô”, “avó”, que lhe permitem configurar um retrato de família abstrato graças a um corte preciso da imagem, que não capta nada além da designação inscrita na lápide nua. Marcados por uma reflexão sobre a representação da morte e o luto, sem recorrer à palavra, *Os túmulos* ecoam em *Histórias reais* por meio de duas imagens com a inscrição “Father”.

Um trabalho posterior, *Vinte anos depois* (2001), é também evocado em “Bob”. Um trecho da obra de 2001 é retomado parcialmente na história “A família”, quando Calle lembra a aquisição pelo pai de um túmulo, dotado de três carneiros, no cemitério de Montparnasse. O hábito de visitar o cemitério, para “me familiarizar com o bairro”, é interrompido quando ela vem a saber que o terceiro lugar no túmulo seria ocupado não pela mãe, mas pela atual esposa do pai. A versão enxuta de *Histórias reais*, em que se dissocia da “família Calle recomposta”, contrasta com o texto mais detalhado de 2001: “Pai, filha e madrastra Calle, todos juntos. Então decidi me mudar. Duas senhoras Calle era demasiado. Deverei procurar um novo lugar na vizinhança: achar um local agradável e adquiri-lo. Deixo um cartão-postal na pedra: Até logo”.

Se uma parte considerável das “histórias verdadeiras” tem como fonte as *Autobiografias*, é, porém, nos diários íntimos que deve ser buscada a gênese desse livro em particular. Como esclarece Cécile Camart (2003), os cadernos denotam um grande domínio no

uso das páginas, nas quais anotações pessoais manuscritas são acompanhadas de invenções pictóricas, colagens de *images trouvées*, fragmentos extraídos da imprensa, tendo como rubricas privilegiadas a política e os *faits divers*. O que chama a atenção nas cadernetas é a presença de um número respeitável de pequenas fotografias em preto e branco, no formato de provas contato, “habilmente combinadas na página e, frequentemente, dispostas em sequências ou em séries”, na companhia de textos impressos e/ou manuscritos.

Os títulos *Autobiografias* e *Histórias reais* são enganosos, já que a obra de Calle obedece a uma regra do jogo, concebida como um exercício estilístico, no qual é permitido trapacear, mentir, roubar, contando com a participação voluntária ou involuntária dos outros. Esse princípio criativo leva Lígia Canongia a falar em “armadilhas literárias”, posto que os textos em primeira pessoa “costumam funcionar como indícios de veracidade”. Não é o que acontece com os relatos da artista, que “esconde, camufla, suscita dúvidas, provoca equívocos de interpretação e deixa o observador-

leitor à mercê de sua ambiguidade”. Suas obras verbo-visuais produzem um impacto contraditório no fruidor, pois às fotografias, na qualidade de “documentos” de realidade, cabe a tarefa de avaliar as narrativas que as acompanham, as quais podem ser mentirosas ou inventadas.

Indícios desse jogo duplo podem ser detectados em diversos relatos de *Histórias reais*, dentre os quais “O nariz” e “Os seios milagrosos”. No primeiro caso, a fotografia comprova que o nariz é efetivamente o de Calle, mas quem garante que a rinoplastia e outras intervenções estéticas foram canceladas depois do suicídio do cirurgião plástico? Anne Sauvageot usa como garantia da veracidade da segunda narrativa o fato de a artista ter posado para as lentes de Jean-Baptiste Mondino³: “O milagre aconteceu de fato, certificado pela assinatura e pela notoriedade do fotógrafo. O peito de Sophie Calle começou a crescer por volta dos trinta anos e, mesmo que se quisesse acreditar num truque de mágica, a história é verdadeira. Sophie Calle jura”. A artista, de fato, relata no livro o

crescimento repentino do seio, “sem tratamento, nem intervenção externa, como um milagre. Eu juro. Triunfante, mas não exatamente surpresa, atribui o desempenho aos vinte anos de frustração, inveja, fantasias e suspiros”. Mas será que o juramento é uma garantia de veracidade ou ele não passa de um artifício retórico para embaralhar realidade e ficção?

Em “O falso casamento”, ao contrário, Calle escancara o uso de um dos recursos mais recorrentes em sua poética, a encenação. Descontente com a “união improvisada” com Greg Shepard, celebrada, em 18 de janeiro de 1992, “à beira da estrada que atravessa Las Vegas”, que não tinha permitido “realizar o sonho inconfessável que compartilho com tantas mulheres: usar, um dia, um vestido de noiva”, resolve encenar uma foto de casamento na escadaria de uma igreja do bairro parisiense de Malakoff. Para tanto, convida a família e alguns amigos e, no dia 20 de junho, posa sorridente, vestida de branco, de véu e grinalda, ao lado de Shepard, utilizando o caráter indicial do registro fotográfico

para criar um simulacro de união e felicidade. A foto foi seguida por “uma falsa cerimônia civil, realizada por um juiz de verdade, e um banquete. [...] Coroei com um falso casamento a história mais verdadeira da minha vida”. Anne Sauvageot lembra que, para dar credibilidade ao cerimonial “um tanto falsificado em sua autenticidade”, a artista inseriu nos diários íntimos o recibo da compra de oito metros de tule no dia 19 de junho.

A encenação está também na base de outra cerimônia de casamento embargada pelos rigores da lei. Em 7 de outubro de 2000, Calle pretendia casar-se com um homem que iria passar três anos na China, “na pista do aeroporto, na hora da partida”, mas sua expectativa foi frustrada por um procurador que, baseado no Código Civil, argumentava existirem apenas duas exceções para a realização do rito fora da prefeitura. A suspeita de uma situação provocada, programada para ter um desfecho negativo é reforçada por dois elementos da narrativa: a visão de si mesma como uma personagem de fotonovela (“uma

noiva cujo amado vai para o *front*”) e o fato de ter sido fotografada com um vestido vermelho de cauda e um buquê na mão, olhando para a pista do aeroporto, numa sala de embarque estranhamente vazia. Será que ela não sabia que uma cerimônia fora da prefeitura só se justificava se um dos noivos estivesse no hospital ou na penitenciária?

Algumas ações registradas no livro são provocadas por agentes externos. Em “Não vi nada - ninguém”, a artista relata ter sido contatada, em 1984, por uma desconhecida que a incumbe de uma tarefa: ir para o apartamento que ela tinha herdado de duas irmãs falecidas aos noventa anos, num intervalo de seis meses, e no qual não ousava entrar, pois ele era “assombrado pelas ruínas, pela morte e pelos fantasmas das duas”. Calle aceita a incumbência e fotografa a casa abandonada “para lhe dar as imagens que ela receava ver”. Em troca, pede para ficar com um retrato das irmãs e com algumas agendas, das quais transcreve duas anotações: “Não vi nada - ninguém” (25 de dezembro de 1980); “Natal

- nada” (25 de dezembro de 1981). O relato, definido pelo crítico literário Schneider Carpeggiani como “um microconto de terror”, é acompanhado pela fotografia de duas mulheres idosas, vestidas de maneira inusual - uma traja um terno um tanto folgado, a outra está envolta num manto que a cobre da cabeça aos pés e lhe dá um ar quase monástico -, avaliando a sensação de assombração sentida pela mulher que encomendou a estranha excursão.

“Viagem à Califórnia” é outro exemplo de uma ação motivada por um agente externo. Calle relata que, em 4 de junho de 1999, recebeu uma carta de um jovem californiano com um pedido estranho: passar em sua cama o resto de um “período de luto e aflição”, provocado pelo fim de um relacionamento. Como seria complicado concretizar o pedido na França, resolve enviar para San Francisco todos os itens de sua cama, que pretendia recuperar depois da “cura” do rapaz. No mês de setembro, é avisada de que o sofrimento tinha chegado ao fim e, em 2 de fevereiro de 2000, recebe a cama de volta. A

história parece bastante fantasiosa, mas, ao que tudo indica, é verídica, pois existe uma extensa documentação sobre a experiência, que vai além da foto de um colchão embalado publicada no livro. A documentação, que faz parte da obra homônima, datada de 2003, inclui e-mails, bilhetes e fotografias da operação de transporte, da disposição da cama no quarto de Josh Greene e da sucessiva devolução.

A narrativa traz duas características do estilo Calle. A primeira diz respeito ao cuidado com a exatidão, que a leva a enumerar todos os itens enviados a Greene - “1 estrado, 1 estrutura de madeira, 1 colchão, lençóis nos quais eu havia dormido, 2 travesseiros, 2 fronhas, 1 colcha” -, de maneira a enfatizar a veracidade do relato. A segunda remete a um tema recorrente, a cama, presente em diversos relatos de *Histórias reais*.⁴

Não era a primeira vez que Calle emprestava a própria cama a desconhecidos. Em 1979, realiza a *performance Os que dormem*, apresentada posteriormente como instalação (176 fotografias em preto

e branco e 33 textos) e publicada em livro em 2000. Para tanto, arregimenta vinte e oito pessoas, que deveriam ocupar sua cama entre as 17 horas de 1º de abril e as 10 do dia 9, às quais fornece lençóis limpos e refeições. Sua participação consiste em observar seus hóspedes, fotografá-los a cada hora, realizar pequenas entrevistas e redigir um relato das experiências. Concebida à guisa de uma reportagem, na qual o que importa é a maneira da artista relacionar-se com seus colaboradores e a observação subsequente de seus comportamentos, a obra possui dois elementos - cama e lençóis - que Anne Sauvageot define como “o elo indicial que liga a autora a seu próprio universo”. Cama e lençóis constituem seus “duplos dérmicos” numa experiência ancorada no presente e na conversão do tempo da intimidade em tempo de trabalho.

A carta é outro motivo recorrente do livro. Uma carta, que a pequena Sophie fantasia ter sido escrita por seu verdadeiro pai, abre *Histórias reais*, mas não é usada como prova dessa “descoberta” perturbadora. Calle

acompanha o relato com a reprodução de um quadro flamengo do século XV, atrás do qual tinha escondido a correspondência subtraída da mãe. Um leitor atento pensa logo no conto “A carta roubada” (1844), de Edgar Allan Poe, no qual o detetive Auguste Dupin encontra um documento subtraído num lugar bem visível - uma papeleira pendurada no meio do consolo da lareira - e o reconhece de imediato, apesar de seu aspecto sujo e amarrotado.

Em outros momentos, os relatos vêm acompanhados das imagens das cartas. “A carta de amor” narra a encomenda feita a um escritor especializado no gênero, que redige uma mensagem em versos, usando uma caneta-tinteiro, pela tarifa de cem francos.⁵ “A rival”, por sua vez, é o relato de como uma carta dirigida por Shepard a H. se transforma numa missiva destinada a ela. A substituição da letra H pelo S no alto da folha datilografada, cheia de rasuras e de correções manuscritas, converte a declaração de amor de Shepard a H. “na carta que eu nunca recebi”.⁶ Quando a carta tão ansiada chega finalmente, é tarde



Capa do livro e *Histórias reais*, de Sophie Calle - Divulgação

demais, como se lê em “O término”. No momento em que o marido confessa seu amor por ela, Sophie, que tinha encontrado debaixo do banco do carro um saco plástico com vinte e quatro cartas endereçadas a H. e devolvidas ao remetente, não acredita nele e decide pôr fim ao casamento.

A artista também é autora de uma carta dirigida a P., que a tinha abandonado depois de um relacionamento de sete anos com um simples telefonema. Em “Abandonada em agosto”, ela evidencia o caráter performático que pretendia dar ao fim da união. Ao refletir sobre a mensagem em que perguntava ao namorado se desejava realmente terminar, conclui que seu gesto foi “uma tentativa absurda e inútil de continuar a nossa história e, portanto, ter a chance de encenar de novo o fim”. A fotografia de dois pés de galinha, apoiados num galho e encimados por pedaços de algodão que parecem evocar cabeças destituídas de feições, reforça a ideia de encenação explicitada no texto.

O fato de Calle pretende “encenar” o fim de um relacionamento nada mais

faz de que ressaltar a percepção de que suas “histórias verdadeiras” estão situadas no universo da ficção, no qual “não há verdade”. A essa constatação, Lígia Canongia acrescenta que a artista recupera e mescla “sistemas que vão do espaço teatral renascentista às fotonovelas, do romantismo ao realismo, insistindo na inserção do drama, ainda que um drama sem clímax e com narração descontínua”. Ao escrever que o título escolhido por ela para a coletânea é tão “fantasioso” quanto o do livro *Ficções* (1941-1956), de Jorge Luis Borges, Schneider Carpeggiani conclui que “a palavra ‘real’ não passa de uma ficção. [...] Relato factual ou não, tudo o que Calle faz e escreve é estetizado para gerar um roteiro ao seu redor. Tudo é *performance*. Tudo é realizado para alcançar um efeito literário”.

O embaralhamento entre realidade e ficção é também central nas considerações feitas por Alessandro Del Puppo a respeito da primeira edição italiana do livro (2022). De acordo com ele, “o adjetivo que compõe o título é, provavelmente, a coisa mais

enigmática e inquietante”. Em *Storie vere*, a artista desafia “a própria concepção de verdade documental e de ficção autobiográfica, pondo em crise o estatuto do documento fotográfico bem como da narrativa de si”. Antecipando “o egotismo do Instagram, com sua peculiar interferência entre texto e imagem, Sophie Calle criou algo que tem a ver com o altar e o confessionário, com o místico e o prosaico, com o álbum de família e o *journal intime*, com a ficção da vida e a realidade da morte”. Essa última figura é sugerida pela fotografia que encerra o livro: o corpo da artista refletido na superfície brilhante da lápide de granito do jazigo adquirido num cemitério da Califórnia, a quase nove mil quilômetros de Montparnasse.⁷ Confrontado com essa imagem, o crítico conclui: “*Son coeur mis à nu*”, no único modo hoje possível. Leva-nos a crer que sabemos tudo dela, mas, na realidade, não sabemos nada”.

Se Del Puppo vê nas ações de Calle uma antecipação do Instagram, antes dele Anne Sauvageot tinha proposto associar seu trabalho artístico com a cultura midiática e

com a ascensão do individualismo. A seu ver, a personagem Sophie Calle e sua obra são exemplos do “ar do tempo midiático” pela diversidade de seus modos de expressão (relato, anedota, *fait divers*, pesquisa, *remake*, autorretrato, confiança) e pela variedade de suportes (imagem onipresente, palavra, texto). Em seus tópicos mais recorrentes - jogo, duplo, desaparecimento, presença, ausência - é possível detectar “a propensão dos meios de massa a construir um avatar da realidade que se torna para cada um uma experiência de si”.

Não admira que, nesse contexto, a autora aproxime suas operações da telerrealidade (*reality show*), caracterizada pela ficcionalização do real e pela materialização de ficções, que se tornou a mediação pela qual tomam forma as incertezas existenciais contemporâneas: de um lado, a colusão de real e virtual, de outro, a tensão entre individualismo e coletivismo. Dois motivos condutores reforçam-se mutuamente: a busca do autêntico e a exposição de si. A telerrealidade apresenta-se como televerdade, dando primazia à subjetividade. Como escreve

Alain Ehrenberg, “O desenvolvimento de si torna-se coletivamente um fato pessoal que a sociedade deve favorecer”.

Artista de seu tempo, Calle funde-se com a telerrealidade: imita-a frequentemente, estigmatiza-a às vezes e, sobretudo, interpela-a em seus fundamentos, em seus logros, em suas apostas. Em suas diferentes obras, a artista explora “as múltiplas formas insidiosas da intimidade publicizada” por meio do diário íntimo, do *road movie*, do *fait divers*. Autocentrada, sua arte denota sobretudo a vontade de um enriquecimento de si enquanto personalidade e artista. Mas não se pode esquecer que a individualidade constitui “um capital admirável” que as mídias e as instituições sabem vender.

O título dado ao livro nas duas edições brasileiras merece um reparo: embora “real” e “verdadeiro” funcionem como sinônimos, teria sido preferível deixar o adjetivo escolhido por Calle para caracterizar suas histórias, uma vez que suas operações pressupõem um “pacto de verdade” com o leitor. Por outro lado, o adjetivo “verdadeiro”

parece mais adequado para analisar o papel que a fotografia exerce no interior dos relatos elaborados pela artista. Se textos e fotos estão ligados de maneira indissociável, numa situação de “saturação recíproca” que confere autenticidade ao relato, não se pode esquecer que cada um deles desempenha um papel próprio. Enquanto o contexto da imagem é comunicado pelo breve relato, cabe à fotografia autenticar as referências espaciais e temporais da narrativa, como observa acertadamente Magali Nachtergaele.

Feitas propositalmente de maneira amadora e destituídas de qualquer significado fora do contexto das histórias narradas pela artista, as fotografias ampliam o efeito de verdade dos relatos verbais, aos quais conferem um selo de autenticidade. Graças à sua natureza indicial, as fotografias atestam a veracidade dos acontecimentos narrados, reforçando o significado do tempo e da memória na construção de um jogo tenso entre o pessoal e o artístico. Texto e imagem formam uma unidade narrativa homogênea: se a foto, que não desempenha o papel de ilustração, é

tributária do contexto verbal, cabe a ela completá-lo, conferindo-lhe seu significado total. Esse jogo sutil de interdependência parece ter se perdido com o título escolhido pelas duas tradutoras, as quais, ao que tudo indica, não atentaram para ele.

A escolha do adjetivo “reais” não permite dar destaque a um fato iniludível: para a “fazedora de histórias”⁹, Sophie Calle o que está em jogo não é realidade do acontecimento, mas a verdade que ela injeta em seus relatos verbo-visuais, pouco importando se eles ocorreram ou se foram totalmente inventados. Afinal, como ela escreveu em 1980, seu código consistia em “criar a ficção, provocar situações arbitrárias”, numa demonstração de que o que conta em suas operações é a maneira pela qual a realidade é manipulada para construir narrativas críveis. É importante lembrar que, além de idealizadora, Calle é protagonista de suas encenações, respondendo ao modelo da “personagem projetada”, isto é, criada a partir da experiência direta do autor, de quem incorpora vivências e sentimentos, e transposta com relativa fidelidade

para a página. É nisso que reside o cerne de suas ações: na capacidade de fundir verdades e mentiras graças a um gesto performático, no qual uma narrativa factual verbo-visual ajuda a engendrar uma ficção de si. Uma ficção à qual não é alheio um processo de teatralização da existência, que permite que a artista crie um universo autônomo, inspirado na realidade, mas diferente dela pelos mecanismos fantasiosos utilizados na criação das narrativas. É desse cruzamento que surgem duas características sublinhadas por Magali Nachtergaele - uma vida sonhada e uma representação quimérica de si -, as quais envolvem o leitor/observador num jogo contínuo de remissões entre realidade e ilusão.

NOTAS

1 “O *striptease*” e “O salto agulha” fazem parte de uma sequência intitulada *O striptease*, publicada em *Les panoplies*, 3º volume de *Doubles-Jeux* (1998).

2 “A gravata” integra a série *O guarda-roupa*, publicada no já citado *Les panoplies*. Em *Histórias reais*, a artista confia ao texto a tarefa de enumerar as sucessivas peças de vestuário adquiridas, a cada ano, para transformar a aparência de um homem sedutor, mas de gosto duvidoso. Em *O guarda-roupa*, as peças são acompanhadas de fotografias e de um texto final, excluído de *Histórias reais*: “Enfim, esta era minha decisão. Mas, em 1993, quando se colocou o problema dos sapatos, eu estava bem longe da França. A distância, uma enquete frustrada e, logo, o temor de um trágico erro quanto à numeração do calçado prevaleceram sobre minha consciência profissional. A panóplia ficou incompleta: meu homem não tem sobretudo e anda descalço”.

3 Famoso pela produção de fotografias de moda e de vídeo clipes bastante

criativos, Mondino é autor de diversas imagens de Calle. Em *Histórias reais*, são também de sua autoria as fotografias de “O nariz” e de “Maternidade”.

4 Em palavras e, às vezes, apenas em imagens, o tema é explorado também em “A cama”, “O presente”, “O lençol”, “A refém”, “A ereção” e “Quarto com vista”.

5 Em 2003, depois de conhecer o artista britânico Damien Hirst, Calle pede-lhe para escrever uma carta de amor. Alguns meses depois, recebe a carta almejada, escrita num tom passional, relevando a evidência de que Hirst era praticamente um desconhecido.

6 Na instalação *Encontro marcado com Sigmund Freud*, apresentada no londrino Museu Freud (1998), as duas cartas são objeto de encenações. À diferença do livro, “A carta de amor” é representada por diversas folhas manuscritas, espalhadas em cima de uma mesa. “A rival” é dominada por uma máquina de escrever, de cuja lateral desponta uma folha datilografada. .

7 Na 2ª edição brasileira, a imagem destacada por Del Puppo corresponde à micronarrativa “Concessão”.

8 O autor está propondo uma aproximação com *Mon coeur mis à nu* (*Meu coração desnudado*), redigido por Charles Baudelaire entre 1859 e 1865. Caracterizada por uma escrita direta e incisiva, por um tom confessional e por certa incompletude, a obra é constituída de notas, aforismos, pensamentos truncados, reflexões sobre diversos temas, lembretes e fragmentos.

9 Termo criado por Hervé Guibert no artigo “Panégyrique d’une faiseuse d’histoires”, publicado no catálogo da exposição *À suivre* (Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, 2 de julho-13 de outubro de 1991).

REFERÊNCIAS

ANTONIO CANDIDO. “A personagem do romance”. In: ANTONIO CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014; 13ª ed.

CALLE, Sophie. “Appointment with Sigmund Freud”. In: MACEL, Christine (org.). *Sophie Calle. M’as tu vue*. Munich/Berlin/London/New York: Prestel Verlag, 2003.

_____. *Histórias reais*; trad. Hortencia Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Histórias reais*; trad. Marília Garcia. Belo Horizonte: Relicário, 2025.

_____. “Journey to California”. In: MACEL, Christine (org.). *Sophie Calle. M’as tu vue*. Munich/Berlin/London/New York: Prestel Verlag, 2003.

_____. *Les panoplies*. Arles: Actes Sud, 1998.

_____. “Twenty years later”. In: MACEL, Christine (org.). *Sophie Calle. M’as tu vue*. Munich/Berlin/London/New York: Prestel Verlag, 2003.

CAMART, Cécile. “As estratégias editoriais de Sophie Calle: livros de

fotografias, fotorromance, livros de artista”. *Pós*, v. 5, n. 10, nov.2015-abr. 2016.

_____. “Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d’une figure d’artiste”. *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, Paris, n. 85, outono 2003.

CANONGIA, Lígia. “Meias verdades”. In: _____ (org.). *Meias verdades*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

CARPEGGIANI, Schneider. “Relato entre o nada e o ninguém”. *Quatro cinco um*, São Paulo, n. 100, dez. 2025.

DEL PUPPO, Alessandro. “Son coeur mis à nu/ Sophie Calle, Storie vere”. *Doppiozero*, 23 maio 2022. Disponível em: <doppiozero.com/sophie-calle-storie-vere>. Acesso em: 14 dez. 2025.

FABRIS, Annateresa. “Acasos e coincidências: Sophie Calle e Grégoire Bouillier”. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 05, jan.-jun. 2010.

NACHTERGAEL, Magali. *Vérité et fiction chez Sophie Calle* (2011). Disponível em: <https://hal.science/hal-00558866v1>. Acesso em: 14 dez. 2025.

POE, Edgar Allan. *A carta roubada e outros escritos de crime e mistério*;

trad. William Lagos. Porto Alegre: L & PM, 2017.

SAUVAGEOT, Anne. *Sophie Calle: l’art caméléon*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

“Sophie Calle”. Disponível em: <strozina.org/en/artists/sophie-calle>. Acesso em: 19 jan. 2026.

ANNATERESA FABRIS

Historiadora e crítica de arte, professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Autora de diversos livros sobre arte moderna e contemporânea, dos quais o mais recente é *Lacerba e o futurismo florentino* (2025). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte e a Association International de Critiques d'Art.



Claudinei Roberto da Silva:
“Acho que esta própria entrevista é
simbólica de uma conquista...” -
Foto: Nabor Júnior

ENTREVISTA

A TRAJETÓRIA DE CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA NAS ARTES VISUAIS

ALEXANDRE ARAUJO BISPO – ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: Artista, curador, crítico e professor independente, Claudinei Roberto da Silva conversa sobre sua trajetória no campo das artes visuais em entrevista inédita à *Revista Arte & Crítica*. Curador, entre outras, das exposições “As vidas da natureza morta”, 2024; “Mãos: 35 anos da Mão Afrobrasileira”, 2018); “PretaAtitude”, 2018; “37º Panorama das Artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 2022-2023.

PALAVRAS-CHAVE: Claudinei Roberto; trajetória profissional; curadoria; artes visuais.

ABSTRACT: Artist, curator, critic, and independent professor, Claudinei Roberto da Silva discusses his trajectory in the field of visual arts in an exclusive interview with *Revista Arte & Crítica*. He has curated, among others, the “As vidas da natureza morta”, 2024; “Mãos: 35 anos da Mão Afrobrasileira”, 2018); “PretaAtitude”, 2018; “37º Panorama das Artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 2022-2023.

KEYWORDS: Claudinei Roberto; professional trajectory; curatorship; visual arts.

ALEXANDRE ARAUJO BISPO - Você é formado em Artes Plásticas pela ECA-USP. Como decidiu ir para as artes? E qual foi seu primeiro contato com isso que conhecemos por artes visuais?

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA - Na realidade, cursei licenciatura em Educação Artística, uma das cátedras oferecidas pelo Departamento de Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Essa opção foi feita como consequência de uma série de fatores, dentre os quais pesou bastante a minha condição de classe e raça. Negro, proletário e periférico, o curso gratuito e de qualidade oferecido pela USP parecia a única alternativa para pavimentar um caminho profissional mais, digamos, seguro, através do magistério na rede pública ou privada de ensino que ele habilitava. Um caminho que não me desviava do interesse que sempre tive pela arte. Esse pendor para a arte e mesmo para o magistério foram vocações manifestadas muito precocemente, já na primeira infância, pendoros que eram reconhecidos e admitidos

num ambiente familiar que, se não os estimulava, tampouco os reprimia.

É preciso dizer também que cheguei ao Departamento de Arte da Universidade de São Paulo aos trinta anos de idade, portanto, um jovem adulto, já maduro, com algumas experiências que considero bastante relevantes à minha biografia como, por exemplo, minha passagem pela Faculdade Marcelo Tupinambá, que não existe mais, onde igualmente, e pelos mesmos motivos, cursei Educação Artística e onde tive a sorte de estudar com professores como a coreógrafa e bailarina Maria Mommensohn e o historiador de arte Paulo Machado. Por outro lado, já havia estudado pintura nos ateliês das artistas Lise Forell (1924-2017) e Cleoo, experiências estas que me marcaram profundamente.

AAB - Havia outra opção de graduação? Você chegou a pensar em outro curso?

CRS - Naturalmente o Departamento de Arte da USP oferecia uma gama variada de graduações, pintura,

gravura, escultura, multimeios etc. Estes eram cursos de Bacharelado, que não habilitavam o aluno para, posteriormente, ministrar aulas nas redes de ensino, privada ou pública. Para tanto, o aluno deveria cursar Licenciatura em Educação Artística, que era, como disse, o que me interessava, mas os alunos de licenciatura também cursavam alguns semestres nos ateliês de desenho, pintura, gravura, modelagem e fotografia.

AAB - Quando você se formou, qual era o perfil étnico-racial da faculdade? Considere tanto o corpo discente como o corpo docente e funcionários.

CRS - O perfil étnico era marcado e decididamente branco e burguês, ou pequeno-burguês. Havia certa equidade de gênero nos cursos de Bacharelado, já na Licenciatura a presença feminina era maior. Entre os professores não havia negros; um técnico de gravura, Moacir Simplício, era negro. Que eu me lembre, ele era o único que trabalhava no departamento. Posteriormente uma secretária negra foi incorporada ao

quadro de funcionários. Fui, durante muitos dos sete anos que passei por lá, o único aluno negro.

AAB - Você me contou mais de uma vez que conheceu a Cleoo, artista negra cujo nome é citado pelo Abdias Nascimento no texto “Arte afro-brasileira, um espírito libertador”¹. Pode contar quem foi essa artista? Quais seus temas? Que tipo de linguagem era a dela? Quando nasceu e morreu? Há obras dela em acervos públicos? Onde se pode ver sua obra?

CRS - Ednéa Ferreira Mendes, dita Cleoo. Também é citada como Ednéia. Seu nome consta num catálogo de Júlio Louzada de 1996. Há menção à sua biografia na dissertação de mestrado “Museu de Arte Negra: passado, presente, ancestral”, de Júlio Ricardo Menezes Silva, defendida em 2024 no Centro de Educação e Humanidades da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Ela nasceu em 1930, e apesar do perceptível esforço do pesquisador fica evidente o quão pouco foi preservado da memória dessa artista

e pessoa tão singular. O percurso que me levou até ela foi *sui generis*, na época, fim dos anos 1980, eu procurava uma professora de pintura e desenho e por um feliz acaso conheci uma sua aluna que me levou até ela. Naquele tempo ela morava numa casa assobradada na rua Miguel Izaza, no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Essa rua não existe mais, uma grande avenida foi reformada e a “tragou”.

A Cleoo mudou-se, não sei em que circunstâncias, para o Norte da África muito cedo e, ao que consta, começou, em criança, a estudar pintura no Marrocos. Casou-se várias vezes, com intelectuais, artistas e um cineasta². Na casa de Pinheiros, muitas dessas memórias estavam preservadas numa miríade de objetos e artefatos, espalhados sem muita ordem. Seu perfil de artista era de uma modernista, a mulher era frequentemente um tema. Pintava e desenhava com maestria, mantinha um acervo considerável de obras de arte que lhe foram presenteadas e delas não se desfez até sua morte, que aconteceu provavelmente no início dos anos 1990, não sei precisar.

Aventurava-se pelo abstracionismo informal. Não era politicamente engajada, o que não implica dizer que fosse alienada, absolutamente, mas tinha certa aversão à política, principalmente partidária. Era muito sensual, sedutora mesmo, tivemos, apesar da diferença de idade, um pequeno *affair*. Era, de fato, um espírito livre, tão livre quanto era possível ser naquele Brasil ainda sob ditadura. Há dois desenhos seus na Coleção de Arte da Cidade³. É uma artista negra interessantíssima que circulou por África e Europa e que pede o resgate de sua memória⁴.

AAB - Você conheceu, ao longo da sua trajetória, pessoas interessantes. Pode citar alguns nomes, dizer o que faziam?

CRS - Tive sim a felicidade de conhecer pessoas que, para dizer o mínimo, eram e continuam muito interessantes. Penso que isso é a melhor “recompensa” de quem escolhe a senda da educação e da arte, esses encontros são inestimáveis. Seria impossível citá-

las sem incorrer em algum tipo de imperdoável injustiça, portanto, na tentativa de evitar isso, vou mencionar meu próprio pai, Gumercindo Roberto da Silva, que nasceu em 1929, em Brodowski (no interior de São Paulo), e foi, a seu modo, um polímata, um homem de múltiplos saberes que também cantava profissionalmente. Gumercindo foi cantor de gafieira, entre as décadas de 1960 e início de 1980. Animava carnavais, quando esses ainda aconteciam em salões, e, além de cantar divinamente, tocava pandeiro como poucos. Também admirava Jamelão e tinha mesmo um timbre parecido com o desse mestre. Preservo com carinho o seu último instrumento, obviamente um pandeiro, e também algumas poucas fotos dele diante da orquestra Rizzo. Foi operário tecelão, trabalhou na tecelagem Rubi e dedicou os últimos anos da sua vida como polidor de instrumentos de sopro e metal na oficina Do Ré Mi, de propriedade dos irmãos Rizzo, que sim, tocavam na orquestra que nos anos 1970 levava seu nome. A oficina ficava na rua Olavo Egídio, em Santana, Zona Norte da capital paulista. Do cantor

magnífico que era não restou nenhum registro da sua voz. Seus filhos, entre eles eu, não compreendemos à época a importância de preservar essa memória. Triste.

AAB - Você é artista visual e tem uma produção que vi apenas uma vez



Gumercindo Roberto da Silva, pai de Claudinei Roberto, é o que está no centro em pé, segurando o chocalho. Cerca de 1950. Autoria desconhecida

exposta em uma individual⁵. Como coordenar criação artística e criação curatorial?

CRS - Pois é, exponho pouco, mas, para desgosto dos que não gostam do meu trabalho, fiz bem mais de uma exposição individual. Por exemplo, “Coisas legais e outras nem tanto”

e “Sessão Azambuja” foram duas. Mas as coletivas me realizam muito. Estar presente a mostras onde artistas, bastante mais relevantes que eu, também são exibidos me dá grande alegria, e me gratifica muito. Realizar uma obra, por modesta que seja, exige, pelo menos no meu caso, um tempo largo de elaboração; a execução, às vezes, é rápida, mas sua concepção, sua maturação, pode levar anos. Mas, Alexandre, sinceramente, não vejo as atividades de curador, artista ou educador como dicotômicas, nas suas bases contraditórias. No meu caso específico, as questões que afetam a educação atravessam todos os meus processos, todo o meu pensar e fazer. Claro que certa disposição política também contribui para isso. Lembro que certo dia, há muitos anos atrás, o professor e curador Tadeu Chiarelli informou a um grupo de graduandos, entre eles eu, que o Tempo era o maior patrimônio de um artista. Ele tinha e continua tendo razão. O tempo está sempre em disputa, o tempo empregado na reflexão, na pesquisa, o tempo da prospecção e construção de conhecimento, o tempo

da construção das obras e o importante tempo do ócio. O tempo se conquista, e responder às suas perguntas, por exemplo, pede tempo, um tempo que é preciso disputar, priorizar.

De todo modo, agradeço por você, que tem uma contribuição importante nesse campo da curadoria, reconhecer meu trabalho enquanto curador, mas, como disse, não vejo essas atividades como dicotômicas, não vejo

uma contradição fundamental nesses fazeres. É claro que elas têm óbvias especificidades, isso é evidente. Mas não é como se roubassem e disputassem o tempo uma da outra, entende? Acho o seu exemplo eloquente: enquanto você estuda, e sei que você estuda muito, palestra e dá aulas, o curador, que você também é, continua ativo na execução dessas demandas, ele vai se “afiando”. Eu aprendo sobre arte nos



Tiago Gualberto, Claudinei Roberto, Rosana Paulino, artistas visuais. José Nabor Júnior, editor da Revista *Omenelick* 2º Ato. Ateliê OÇO, 2011. Autoria não identificada

ateliês dos artistas que generosamente me acolhem, que se abrem à minha pesquisa, assim como aprendo sobre pintura ou desenho quando tenho a chance de ministrar aulas de pintura ou desenho. É Paulo Freire, o educando e o educador aprendem juntos a ler o mundo através das suas experiências. Ter convivido com Sidney Amaral, ter dividido o ateliê com ele me ensinou bastante. Sidney, enquanto consolidava seu trabalho como central na cena afro-brasileira, ministrava aulas de educação artística na rede pública de Carapicuíba. No seu ateliê, posteriormente à sua muito precoce partida, encontrei pilhas de diários de classe, de planejamento de aulas, nunca vi ou percebi que isso era para ele uma questão, um problema. Acho mesmo que ele se alimentava do cotidiano difícil de professor para compor e elaborar seus conceitos, projetos e obras...

AAB - Você criou o ateliê OÇO. Que projeto foi esse? Onde funcionou, o que você realizou por lá e por que fechou?



Logomarca do Ateliê Oço

CRS - Penso no OÇO como um conceito em desenvolvimento, em processo constante de maturação, e neste sentido ele não está encerrado. Ele surgiu como resposta a múltiplas inquietações e experiências. A militância política num partido de esquerda que à época estava proscrito foi uma dessas experiências seminais. A convivência com membros das Comunidades Eclesiásticas de Base e a Teologia de Libertação foi outra. A consciência prematura sobre racismo e exclusão adquirida na periferia através de meus irmãos mais velhos, um deles, o Clóvis, militante de primeira hora do Movimento Negro Unificado (MNU)⁶, enfim, é um caldo de cultura que deu base ideológica à

criação desse projeto, que pretende, basicamente, materializar um território onde pesquisa, exposição e produção de conhecimento sobre arte contemporânea não excludente se realize. O OÇO acontece onde for possível realizá-lo, a partir de condições materiais e políticas favoráveis. Aconteceu, por exemplo, nas casas onde morei, casas que eram, igualmente, oficinas de trabalho, ateliês, onde cômodos eram convertidos em galerias e palcos para performances. Tudo isso foi razoavelmente documentado. Aliás, observando como a memória e arte dos grupos sociais a que pertencemos eram e são tratadas, a “ideia” do OÇO se apresentou na sua gênese como urgente. Infelizmente, a realização dependeu sempre dos meios financeiros que eu, particularmente, poderia alocar, e reconheço como um erro não conseguir algum tipo de articulação que mitigasse essa situação. Um tipo qualquer de alternativa colaborativa. Mas acredito que o projeto possa e deva ser reeditado, ele, afinal, continua fazendo sentido.



Fachada do Ateliê Oço. Autor não identificado, s/d.

AAB - No ateliê OÇO havia exposições, debates e fomento à produção artística. Quais atividades merecem destaque?

CRS - Como disse anteriormente, do OÇO surgem múltiplas experiências que pedem múltiplas respostas, a militância política durante a ditadura coloca o militante num estado de constante alerta e prontidão. A propaganda se faz pela ação. O projeto ocupou, e possivelmente ocupará, vários espaços. No bairro da Liberdade, em São Paulo, por exemplo, ele ocupou um andar de um prédio localizado na Praça Carlos Gomes; hoje está instalado lá um hostel. Nesse espaço, que aliás, você, Alexandre, me deu a honra de frequentar e apoiar, realizamos várias exposições bacanas, como, por exemplo, o multiartista Danilo Pera, o gravador Fabricio Lopes, o também gravador Ulysses Bôscolo, o excepcional fotógrafo Wagner Celestino⁷, os artistas Janina Barros e Wagner Viana, Luiz 83 (em início de carreira), Nilson Sato, Daniela Noronha, Mauricio Parra e Rosana Paulino expuseram lá, a lista



Ateliê do Cambuci. No cavalete, retrato do artista Luiz 83 executado por Claudinei Roberto da Silva. Fotografia de José Nabor Júnior, 2021

é longa. Mas antes, em 2005, na rua França Pinto, na Vila Mariana, eu era apoiado por um grupo de excelentes pessoas que se diziam minhas alunas, entre elas e eles, Cleide Yamazaki, Elita Lumy Maeda, Estela Santini, Anne Bitencourt, Alexandre Andrade e outras. Todos desenvolveram projetos artísticos de algum relevo e sou muito, mas muito grato mesmo a todos, inclusive àqueles que por falha minha não mencionei aqui. Acho importante salientar que a experiência adquirida nessas ocasiões, que, aliás, estão documentadas, foi vital para o trabalho que vim a desenvolver em algumas instituições de São Paulo e do Brasil, como o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, onde tive a chance de coordenar o Núcleo de Educação entre 2011 e 2013, o Sesc, o MAM de São Paulo, o Museu Oscar Niemeyer, o Paço das Artes etc.

AAB - Quando você começou a fazer curadoria?

CRS - A primeira curadoria documentada de que me lembro é uma exposição

chamada “Introdução aos Fenômenos Vitais”, de 1997. Essa exposição aconteceu num espaço cultural de São Paulo chamado Tendal da Lapa, e ainda guardo, em algum lugar, além do pequeno catálogo que produzimos, os recortes do jornal do bairro que comentava e dava notícias sobre a exposição, que era uma coletiva de alunos e ex-alunos do Departamento de Arte da ECA-USP. O mesmo grupo de alunos que organizou essa mostra comprometeu-se também com uma série de outras, e sempre, como era a proposta dessa turma, fora dos portões da USP, em lugares públicos e de acesso gratuito. Esse projeto durou alguns anos e foi batizado de “Olho SP”. Dele participaram artistas como Ana Luiza Dias Batista, João Paulo Leite, Laura Hussak, Flávia Yue, Rodrigo Matheus, entre vários outros e outras. No ano 2000 realizei uma curadoria para a artista, aliás ainda relevante, Christiana Moraes. O nome da exposição era “O que ela faz é dança” e aconteceu na Funart no Rio de Janeiro, em função do prêmio que Chris ganhou no XV Salão daquela instituição. É um percurso de 30 anos.

AAB - Gostaria que comentasse como foi passar pelo educativo do Museu Afro e voltar à instituição para fazer curadoria. Quantas exposições já fez lá?

CRS - Antes de assumir a responsabilidade de coordenar o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, já tinha tido experiências no educativo de outras instituições de São Paulo - Paço das Artes, Museu da Imagem e do Som, onde, de modo interino e efêmero, também coordenei seu núcleo educativo, a 27ª Bienal de São Paulo, onde atuei como co-coordenador de educação, no MAM SP fui educador bolsista; todas essas experiências foram anteriores ao Museu Afro. Dadas as características singulares dessa instituição, o trabalho desenvolvido pelo educativo do Museu Afro é, igualmente, *sui generis* e complexo. São muitas as frentes de trabalho e pesquisa organizadas por aquele núcleo. O conhecimento que lá se processa devia atender aos reclames de um acervo polivalente, além de, claro, elaborar uma história da

epopeia afrodiaspórica em território brasileiro a partir de uma gama variada de documentos e artefatos. Isso, sem, necessariamente, contar com o apoio decidido da diretoria. O núcleo era, e acredito que continua sendo, porta-voz da luta antirracista e um território, por excelência, de experimento pedagógico. Minha coordenação foi relativamente curta, já que pretendia, desde sempre, realizar, eu também, curadorias, o que me foi interdito pelo diretor do museu, Emanuel Araujo, e precipitou minha saída da instituição.

Posteriormente à minha saída, voltei ao museu para realizar algumas ações e curadorias, por exemplo, a curadoria da exposição “O amor, o banzo e a cozinha de casa” (2014) do extraordinário artista, precocemente falecido, Sidney Amaral. Depois dela, atuei em consultorias pedagógicas para o museu e como curador em mais outras cinco ocasiões; uma delas, inclusive, no ano de 2018 em parceria com o MAM SP, celebrou os 35 anos da “Mão Afro-Brasileira”. Em 2024 fiz “As vidas da natureza morta”. A

última delas é “História inventada e invenção de histórias”, do artista marfinense radicado em Paris, Roméo Mivekannin. A exposição segue em cartaz até o fim deste mês de março.



Claudinei Roberto da Silva.
Foto: Arquivo pessoal

AAB - Como você vê o debate sobre a presença negra no campo das artes visuais na última década? Há marcadores que você considere importantes nessa história da arte contemporânea recente?

CRS - Acredito que este seja um dos mais relevantes, se não o mais relevante, debate surgido na cena artística nacional recentemente. E essa cena, vamos chamá-la assim, está revestida de múltiplas camadas de complexidade. Não vejo como dissociar o interesse pela arte afro-brasileira, realizada por afrodescendentes, dos avanços e mesmo dos retrocessos políticos e sociais observados no país nos últimos 20 anos. As políticas de inclusão e ações afirmativas tornaram possível o acesso de estudantes negras e negros ao ensino superior; isso, claro, criou a possibilidade de artistas como o excelente pintor André Ricardo acessar um tipo de conhecimento que ele soube manejar a seu favor. Essas políticas, todos sabemos, ou deveríamos saber, só são possíveis de serem implementadas num ambiente social e politicamente democrático. A

maior e melhor organização política das maiorias minoradas que foram (e são) excluídas têm forçado o ingresso da produção artística desses grupos naquelas instituições que ainda orientam e vaticinam os rumos da arte. Mas estamos longe de um cenário próximo do ideal, onde a representatividade desses grupos também se espelhe nos postos mais graduados dessas mesmas instituições, não apenas como curadores adjuntos ou convidados, mas também como diretores, curadores chefes etc. Acho que esta própria entrevista é simbólica de uma conquista, mas também é o reconhecimento de que certas trajetórias continuam escassamente pesquisadas e parcamente conhecidas. Lembro, finalmente, o exemplo da Cleoo. Um exemplo entre milhares daqueles que foram, e são, injustamente esquecidos e negligenciados, portanto, há muito o que fazer...

NOTAS

1 Abdias Nascimento. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 205. Importante anotar que Nascimento acrescenta ao nome Cleoo, o sobrenome Navarro.

2 Talvez venha daí o sobrenome Navarro usado por Nascimento em seu texto.

3 A Coleção de Arte da Cidade (antiga Pinacoteca Municipal) foi criada oficialmente em 1961, com a finalidade de reunir, catalogar e expor obras de artistas, nacionais e estrangeiros, pertencentes ao patrimônio do município de São Paulo. A partir de 1982, o acervo passou a ser gerido pelo Centro Cultural São Paulo. Atualmente, possui sob sua guarda cerca de 10 mil obras de diferentes períodos, técnicas e suportes, sendo 5 mil delas pertencentes ao conjunto de Arte Postal.

4 Há dois desenhos seus na referida coleção. Sem título, nanquim e grafite sobre papel. Tombo: 0000.000.197 e *La bluse de Shoshane*, nanquim e grafite sobre papel. Tombo: 0000.000.197.

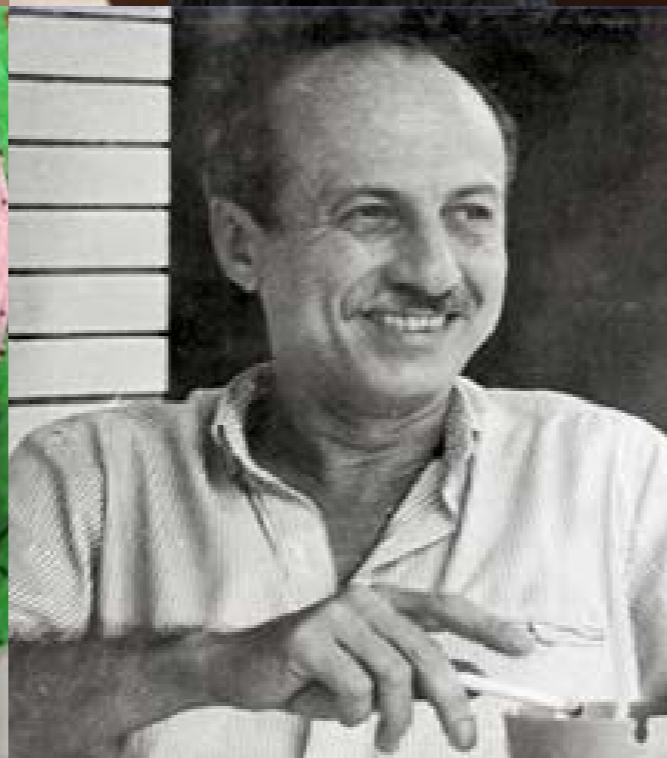
5 Trata-se de “Dancing Days Are Here Again”. Curadoria de Carolina Mikoszewski, 3 de junho a 29 de julho de 2023.

6 Conforme indicado no site, o MNU é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundado no dia 18 de junho de 1978, é lançado publicamente no dia 7 de julho deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, em pleno regime militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país. Disponível em: <https://mnu.org.br/mnu-2/>. Consultado em 13 de março de 2026.

7 Em 2025, Claudinei assinou a curadoria da exposição individual do artista intitulada “Constelação Celestina”, que inaugurou o Sesc 14 Bis e ficou em cartaz de setembro de 2023 a abril de 2024. Em seguida, itinerou para o Sesc Itaquera, de 28 de junho a 12 de outubro de 2025.

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 Associação Brasileira de Críticos de Arte no biênio 2025-2027.



HISTÓRIA E ARTE

CRÍTICOS E ARTISTAS ESTÃO NA HISTÓRIA DOS PRÊMIOS DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

LISBETH REBOLLO GONÇALVES – ABCA/SP
SANDRA MAKOWIECKY – ABCA/SC

RESUMO: Com o objetivo de reconhecer a contribuição de críticos, artistas, pesquisadores, instituições e personalidades atuantes no campo das artes visuais para a cultura nacional, a ABCA instituiu, em 1978, um prêmio anual concedido na forma de troféu. Desde então, essa premiação vem sendo atribuída, anualmente, a diferentes personalidades do meio artístico. No presente texto, contudo, o foco recai sobre os troféus e os artistas responsáveis por sua concepção, até o ano de 2025.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais; premiação artística; troféus; artistas; Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

ABSTRACT: With the aim of recognizing the contribution of critics, artists, researchers, institutions, and personalities active in the field of visual arts to national culture, ABCA established an annual award in 1978, granted in the form of a trophy. Since then, this award has been given annually to different personalities in the artistic community. In this text, however, the focus is on the trophies and the artists responsible for their design, up to the year 2025.

KEYWORDS: visual arts; artistic awards; trophies; artists; Brazilian Association of Art Critics (ABCA).

Em 24 de junho de 2026, no Teatro Antunes Filho, no SESC Vila Mariana, em São Paulo, ocorrerá a solenidade de premiação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Com o objetivo de reconhecer a contribuição de críticos, artistas, pesquisadores, instituições e personalidades atuantes no campo das artes visuais para a cultura nacional, a ABCA instituiu, em 1978, com o patrocínio da FUNARTE, um prêmio anual concedido na forma de troféu. A premiação é atribuída, anualmente, a diferentes personalidades do meio artístico, com poucas interrupções ao longo de sua trajetória.

Desde sua criação, o troféu passou por diferentes versões, concebidas por artistas de reconhecida relevância. As categorias de premiação recebem o nome de críticos e críticas que tiveram destacada contribuição para a cultura e para as artes plásticas no Brasil.

Ao longo do tempo, o prêmio sofreu alterações e acréscimos. Atualmente, contempla 14 categorias, sendo que a décima quarta corresponde aos

Destaques Regionais, subdivididos nas regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste, totalizando 18 premiações. Além dos troféus, a ABCA também concede destaques e homenagens especiais para personalidades do cenário das artes plásticas.

No presente texto, contudo, o foco recai sobre os troféus e os artistas responsáveis por sua concepção, como forma inicial de atualização da trajetória anteriormente sistematizada no livro *Prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte*¹, de Sandra Makowiecky e Viviane Baschirotto, publicado com dados até o ano de 2019. Cabe lembrar que a premiação foi interrompida em razão da pandemia de Covid-19, nos anos de 2020 e 2021, sendo retomada em 2022.

TROFÉUS DO PRÊMIO ABCA E SEUS AUTORES

- Anos de 1990 a 1994 - Autoria de Haroldo Barroso (o troféu teve a duração de cinco edições)
- Anos de 1995 a 1999 - Autoria de Bruno Giorgi (o troféu teve a duração de cinco edições)

- Anos de 2000 a 2015 - Autoria de Nicolas Vlavianos (o troféu teve a duração de 16 edições)
- Anos de 2016 a 2018 - Autoria de Maria Bonomi (o troféu teve duração de três edições)
- Anos de 2019 a 2022 - Autoria de Maria Bonomi (o troféu teve duração de duas edições)
- Ano de 2023 - Autoria de Sanagê Cardoso (o troféu teve uma edição exclusiva para a premiação do ano de 2023)
- Ano de 2024 - Coletivo Kókir. Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza (o troféu teve uma edição exclusiva para a premiação do ano de 2024)

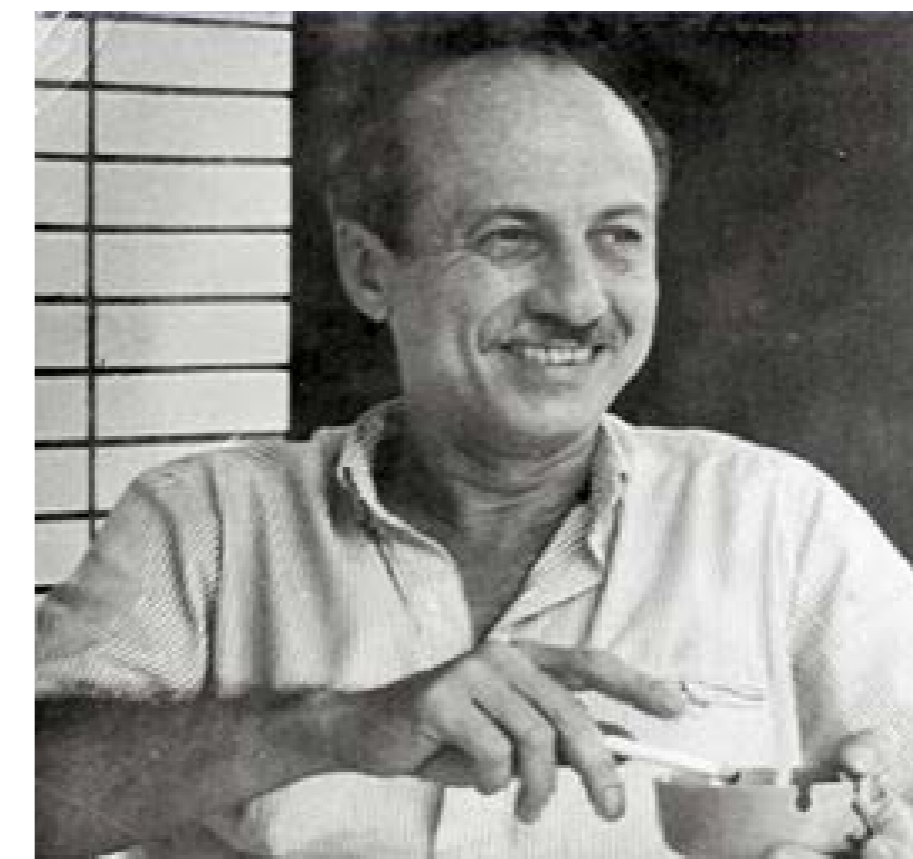
Colegas artistas contribuíram para o enriquecimento e importância da premiação da ABCA com suas obras, que foram encomendadas em formato de troféu. Segue, nesta seção, uma homenagem em que destacamos os artistas em breves biografias e as obras que nos legaram, ao conceber os troféus. Associados auxiliaram-nos, cedendo fotografias dos troféus. As fotografias receberam tratamento de imagem para publicação.

ANOS DE 1990 A 1994 – AUTORIA DE HAROLDO BARROSO (O TROFÉU TEVE A DURAÇÃO DE CINCO EDIÇÕES)

Escultor, arquiteto e paisagista, Francisco Haroldo Barroso Beltrão (1935, Fortaleza, CE - 1989, Rio de Janeiro, RJ) desenvolveu uma produção situada no campo das experiências abstratas que marcaram a renovação das artes visuais no Brasil a partir da segunda metade do século XX. Sua trajetória dialoga com a revitalização do abstracionismo do pós-guerra e com a difusão das propostas concretas, que ganharam força no país sob a influência de Max Bill e das formulações estéticas associadas à poesia concreta. Nesse contexto, sua obra revela interesse pela ordem geométrica, pela construção formal e pela relação entre arte, racionalidade construtiva e organização do espaço.

Paralelamente à prática escultórica, Beltrão aproximou-se das reflexões modernas sobre urbanismo e paisagismo, integrando-

se a um conjunto de artistas que, nas décadas de 1950 a 1970, buscaram ampliar o campo da escultura para além do objeto autônomo, explorando sua inserção no espaço arquitetônico e urbano. Essa perspectiva o levou a desenvolver projetos voltados à integração entre arquitetura e artes plásticas, aproximando sua



produção de debates característicos da modernidade artística brasileira, nos quais a arte pública e a colaboração interdisciplinar ocupavam papel central.

Algumas de suas obras públicas encontram-se instaladas no Palácio do Planalto, em frente ao *campus*

Figura 1 - Haroldo Barroso
Fonte: Disponível em:
<http://haroldobarroso.blogspot.com>. Acesso em:
22 jan. 2022



da Nicarágua e a Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, além de integrar coleções particulares relevantes, como as de João Sattamini, Niomar Moniz Sodré Bittencourt e Gilberto Chateaubriand.²

Figuras 1a e 1b -
Fonte: Disponível em:
<http://haroldobarroso.blogspot.com>.
Acesso em: 22 jan. 2022

da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no Mosteiro de São Bento e na Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda (RJ). Sua obra integra acervos de instituições como o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte Moderna de Curitiba, o Museu de Arte Moderna



Figura 2 - Prêmio ABCA 1990-1994 por Haroldo Barroso.
Fonte: Ana Maria de Moraes Belluzzo

ANOS DE 1995 A 1999 – AUTORIA DE BRUNO GIORGI [O TROFÉU TEVE A DURAÇÃO DE CINCO EDIÇÕES]

O escultor Bruno Giorgi (Mococa, SP, 1905 - Rio de Janeiro, RJ, 1993) ocupa posição relevante no processo de renovação da escultura moderna no Brasil ao longo do século XX. Ainda jovem, mudou-se com a família para a Itália, fixando-se em Roma em 1913. Nesse contexto iniciou, em 1920, seus estudos de desenho e escultura, tendo contato com o ambiente artístico europeu. Durante a década de 1930, envolveu-se em movimentos antifascistas, o que resultou em sua prisão, em 1931, e condenação a sete anos de cárcere. Em 1935, foi extraditado para o Brasil, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália.

Instalado em São Paulo, aproximou-se de importantes figuras do meio artístico e intelectual, entre elas Alfredo Volpi e Joaquim Figueira. Em 1937, viajou a Paris, onde frequentou academias livres como a *Académie de la Grande Chaumière*



Figura 3 - Bruno Giorgi
Fonte: Disponível em
<https://galeriandre.com.br/artistas-interna/407/bruno-giorgi/>.
Acesso em: 21 fev. 2022

e a *Académie Ranson*, tendo contato com o escultor Aristide Maillol. Ao retornar ao Brasil, em 1939, passou a conviver com intelectuais e artistas ligados ao modernismo, como Mário de Andrade, Lasar Segall, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet.

Nesse período, aproximou-se dos artistas do Grupo Santa Helena e integrou a Família Artística Paulista, dedicando-se também ao desenho de modelo vivo e à pintura. Em 1943, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, a convite do então ministro Gustavo Capanema, instalou seu ateliê no antigo Hospício da Praia Vermelha. Nesse espaço orientou jovens artistas, entre eles Francisco Stockinger, e participou da equipe responsável pela integração artística do edifício do Palácio Gustavo Capanema, então sede do Ministério da Educação e Saúde, realizando trabalhos para o jardim projetado pelo paisagista Roberto Burle Marx.

A partir da década de 1950, sua escultura passou a enfatizar valores formais como ritmo, movimento e



Figura 4 - Prêmio ABCA 1995-1999, escultura de Bruno Giorgi cedida pela viúva do artista, Sra. Leontina Giorgi. Fonte: Daisy Peccinini de Alvarado

tensão espacial, articulando linhas curvas e formas angulares. Nesse período, intensificou o uso do bronze, produzindo figuras esguias nas quais os vazios assumem papel estruturante, frequentemente predominando sobre as massas. Na década seguinte, sua produção incorporou novas inflexões formais, com maior presença da geometrização e a adoção do mármore branco em substituição ao bronze em determinadas obras. Entre suas esculturas mais conhecidas destacam-se *Os Guerreiros* (1959), popularmente chamada *Os Candangos*, instalada na Praça dos Três Poderes, e *Meteoro* (1968), situada no espelho d'água do Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores. Essas obras consolidam sua contribuição para a escultura pública brasileira e para a articulação entre arte, arquitetura e espaço urbano no contexto da modernidade artística do país³.

ANOS DE 2000 A 2015 – AUTORIA DE NICOLAS VLAVIANOS (O TROFÉU TEVE A DURAÇÃO DE 16 EDIÇÕES)

Nicolas Charilaos Vlavianos (Atenas, Grécia, 1929), escultor e professor. Inicia sua formação artística em Atenas, onde, entre 1955 e 1956, dedica-se à pintura sob orientação de Costa Eliades. Posteriormente transfere-se para Paris, onde estuda escultura na *Académie de la Grande Chaumière*, com Ossip Zadkine (1890-1967) e frequenta a *Académie du Feu*, vinculada ao pintor László Szabó (1913-1984). Em 1958 e 1959 participa do salão *Réalités Nouvelles*, espaço central para a difusão da abstração no cenário artístico parisiense do pós-guerra.

Em 1961 fixa residência em São Paulo, inserindo-se no circuito artístico brasileiro em um período marcado pela consolidação institucional das artes visuais e pela projeção internacional da Bienal de São Paulo. A partir de 1969 passa a lecionar expressão tridimensional na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando

Álvares Penteado (FAAP), instituição na qual se tornaria professor titular, exercendo papel relevante na formação de artistas e na difusão de práticas escultóricas contemporâneas no ambiente acadêmico.

Sua produção escultórica situa-se no campo da abstração, caracterizando-se pela investigação das relações entre forma, equilíbrio e tensão espacial. Em diálogo com a tradição da escultura moderna europeia, particularmente com



Figura 5 - Nicolas Vlavianos
Fonte: Fotografia de Cristina Rufatto. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/galerias/direto-da-fonte,nicolas-vlavianos-abriu-a-exposicao-trajetorias-na-pina-estacao,30943>. Acesso em: 21 fev. 2022

as pesquisas volumétricas associadas ao ambiente artístico da chamada Escola de Paris, Vlavianos desenvolve uma linguagem marcada pela síntese formal e pela exploração das articulações entre massa, vazio e ritmo estrutural. Suas obras evidenciam interesse constante pela relação entre escultura e espaço, seja no contexto expositivo, seja na inserção da forma escultórica na paisagem urbana.

Nesse sentido, sua trajetória aproxima-se das investigações realizadas por artistas que, no Brasil, consolidaram uma vertente construtiva e abstrata na escultura a partir das décadas de 1950 e 1960. Embora por caminhos próprios, seu trabalho dialoga com pesquisas formais desenvolvidas por Franz Weissmann (1911-2005), Amílcar de Castro (1920-2002) e Sérgio de Camargo (1930-1990), artistas que também exploraram as tensões entre estrutura, espaço e síntese geométrica no âmbito da escultura moderna brasileira.

Ao longo da década de 1960, obtém reconhecimento em importantes certames artísticos no país, sendo



Figura 6 - Prêmio ABCA 2000-2015 por Nicolas Vlavianos.

Fonte: Sandra Makowiecky

premiado na 7ª Bienal Internacional de São Paulo (1963). Realizam-se retrospectivas de sua obra no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1993, e no Museu de Arte Brasileira da FAAP, em 2001. As intervenções do artista pela cidade evidenciam seu interesse pela presença da escultura no espaço urbano e pela articulação entre arte, arquitetura e paisagem.

Vlavianos integrou ainda o Conselho Diretor do International Sculpture Center (ISC), com sede em Washington, D.C. Sua obra encontra-se representada em coleções particulares e institucionais, entre as quais o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Ministério da Educação da Grécia. Sua trajetória inscreve-se no processo de internacionalização da arte brasileira na segunda metade do século XX, articulando formação europeia, atuação docente e participação ativa no circuito artístico brasileiro. O Instituto Vlavianos foi criado em 2021 pelos irmãos Myrine e Gabriel Vlavianos para cuidar da memória dos pais, Teresa Nazar (1933-2001) e Nicolas Vlavianos (1929-2022)⁴.

ANOS DE 2016 A 2018 – AUTORIA DE MARIA BONOMI [O TROFÉU TEVE DURAÇÃO DE TRÊS EDIÇÕES]

Maria Anna Olga Luiza Bonomi (Meina, Itália, 1935) é uma das figuras centrais da gravura contemporânea no Brasil, cuja trajetória artística articula com singular vigor os campos da gravura, da escultura, da arte pública e da cenografia. Imigra para o Brasil em 1946, fixando-se em São Paulo, cidade que se tornaria não apenas seu lugar de residência, mas também o território simbólico e urbano no qual grande parte de sua obra se inscreve.

Sua formação inicia-se no princípio da década de 1950, quando estuda pintura e desenho com Yolanda Mohalyi, em 1951, e posteriormente com Karl Plattner, em 1953. No mesmo ano, opta pela nacionalidade brasileira, gesto que marca simbolicamente sua inserção definitiva na cultura artística do país. Em



Figura 7 - Maria Bonomi
Fonte: Fotografia de Rafa Marques. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/maria-bonomi-inaugura-obra-no-memorial-da-america-latina-que-homenageia-vitimas-da-pandemia>. Acesso em: 21 fev. 2022

1954, aproxima-se da gravura sob orientação de Lívio Abramo, mestre fundamental na consolidação da gravura moderna no Brasil, cuja influência seria decisiva na constituição de sua linguagem.

Sua primeira exposição individual ocorre em São Paulo, em 1956. Nesse mesmo ano, recebe bolsa da Ingram-Merrill Foundation e transfere-se para Nova York, onde estuda no Pratt Institute Graphics Center com o pintor Seong Moy. Paralelamente, frequenta cursos de gravura com Hans Müller e de teoria da arte com o historiador Meyer Schapiro, na Columbia University. Esse período internacional amplia seu repertório técnico e conceitual, consolidando uma compreensão expandida da gravura como campo experimental e estrutural da linguagem visual.

De volta ao Brasil, em 1959, participa da oficina de gravura em metal conduzida por Johnny Friedlaender no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). No ano seguinte, funda em

São Paulo o Estúdio Gravura, ao lado de Lívio Abramo, espaço que se tornaria um núcleo de formação e difusão da gravura moderna, no qual atua como assistente do mestre até 1964.

A partir da década de 1960, sua atuação estende-se ao teatro, realizando cenários e figurinos em colaboração com o diretor Antunes Filho. Nesses trabalhos, a cenografia deixa de ser mero suporte narrativo para constituir-se como estrutura visual ativa, integrando espaço, gesto e dramaturgia. Essa experiência contribui para a dimensão espacial e arquitetônica que posteriormente atravessará sua obra.

Nos anos seguintes, Bonomi radicaliza a materialidade da gravura, ampliando seus limites técnicos e conceituais. A matriz deixa de ser apenas instrumento de reprodução para tornar-se objeto escultórico e campo de experimentação plástica. A artista introduz cortes profundos, incisões vigorosas e ritmos

gráficos que evocam tanto a escrita quanto a paisagem urbana. Sua poética articula tensão entre gesto e estrutura, entre memória e inscrição, entre superfície e profundidade.

A partir da década de 1970, sua pesquisa desloca-se progressivamente para a escala monumental e para o espaço público. Produz painéis de grandes dimensões nos quais a linguagem da gravura é transposta para a arquitetura, transformando muros, praças e edifícios em superfícies de inscrição simbólica. Nesses trabalhos, a artista reafirma a dimensão pública da arte, concebendo-a como experiência coletiva e como forma de diálogo com a cidade.

Em 1999, defende a tese de doutorado *Arte Pública: Sistema Expressivo/Anterioridade* na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na qual reflete teoricamente sobre a relação entre arte, espaço urbano e memória histórica -

temas que atravessam sua produção artística.

Ao longo de sua trajetória, recebeu importantes distinções, entre elas a Ordem do Rio Branco, em 2001, e a Ordem do Ipiranga, no grau de Grande Oficial, concedida pelo Governo do Estado de São Paulo em 25 de outubro de 2010. Sua presença na cultura brasileira extrapola o circuito das artes visuais. A artista foi retratada como personagem histórica na minissérie *Um Só Coração* (2004), exibida pela Rede Globo, sendo interpretada pela atriz Maria Luísa Mendonça.

A obra de Bonomi inscreve-se, assim, na confluência entre gravura, escultura e arquitetura, afirmando uma poética marcada pela intensidade do gesto, pela potência da matéria e pela convicção de que a arte pode operar como forma de memória coletiva e inscrição sensível no espaço da cidade. Sua produção representa também uma inflexão significativa na tradição da gravura brasileira, ao



Figura 8 - Prêmio ABCA 2016-2018, por Maria Bonomi.

Fonte: Hércio Magalhães forneceu a fotografia, por meio de Thais Helena Franco, sesc.org.br, e também fornecida por Alecsandra Matias de Oliveira

deslocar a matriz xilográfica do campo estritamente gráfico para um território expandido, no qual imagem, matéria e espaço urbano se entrelaçam.

Nesse sentido, sua trajetória pode ser compreendida como parte de um processo de transformação da gravura no Brasil, especialmente no período posterior à atuação de Lívio Abramo, no qual a técnica deixa de ser apenas meio de reprodução para afirmar-se como linguagem autônoma, experimental e profundamente vinculada à dimensão pública da arte.

Tal perspectiva permite compreender a contribuição de Bonomi em três eixos fundamentais: a renovação da matriz xilográfica como campo escultórico e processual; a incorporação da gravura à escala monumental da arte pública; e sua posição de destaque na história da gravura brasileira contemporânea. Esses aspectos situam sua obra no cruzamento entre tradição gráfica, experimentação formal e reflexão crítica sobre o lugar da arte no espaço urbano⁵.

ANOS DE 2019 A 2022 – AUTORIA DE MARIA BONOMI (O TROFÉU TEVE DURAÇÃO DE DUAS EDIÇÕES)

A partir do ano de 2023, sob a presidência de Sandra Makowiecky, a Associação Brasileira de Críticos de Arte instituiu uma nova diretriz para a concepção de seu troféu anual: a cada edição da premiação, uma obra distinta passa a ser encomendada a um artista convidado. Com essa decisão, a instituição busca não apenas renovar simbolicamente a materialidade do prêmio, mas também ampliar o número de artistas envolvidos nesse gesto de reconhecimento, fortalecendo a presença de diferentes poéticas no campo das artes visuais e em diferentes regiões do Brasil.

Ao promover a criação de uma obra inédita a cada ano, a ABCA reafirma seu compromisso com a diversidade e a vitalidade da produção artística brasileira, conferindo maior visibilidade



Figura 9 - Prêmio ABCA 2019, entregue apenas em 2023, por Maria Bonomi.
Fonte: Hércio Magalhães forneceu a fotografia, por meio de Thais Helena Franco, sesc.org.br



Figura 9a - Maria Bonomi.
Foto: Bruno Giovannetti

à pluralidade de linguagens, trajetórias e perspectivas que constituem o panorama contemporâneo da arte no país. O troféu deixa, assim, de ser apenas um objeto comemorativo para tornar-se também um testemunho sensível da criação artística de seu tempo, refletindo a amplitude cultural e a riqueza expressiva da arte brasileira.

ANO DE 2023 – AUTORIA DE SANAGÊ CARDOSO (UMA EDIÇÃO EXCLUSIVA PARA O TROFÉU DO ANO DE 2023)

Sanagê Cardoso nasceu no Rio de Janeiro, filho de Maria do Carmo e Oswaldo Cardoso, integrantes de uma família formada por um casal de irmãos. Em 1972, desloca-se para Brasília, cidade ainda jovem, movido pela busca de qualidade de vida e por um horizonte de possibilidades. A capital modernista, erguida sobre a utopia arquitetônica do século XX, torna-se o território onde sua sensibilidade artística começaria a se consolidar.

No final da década de 1970, tinha plena convicção de que seria fotógrafo. Em 1978, investe integralmente nessa vocação, dedicando-se ao domínio técnico e à afirmação de sua linguagem visual. Participa de exposições individuais e coletivas e desenvolve trabalhos para agências de publicidade, revistas e projetos editoriais, e nesse período a câmera torna-

se instrumento de investigação do visível: um meio de captar tensões entre luz, matéria e espaço.

Formado pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília, inicia sua trajetória artística na



Figura 10 - Sanagê Cardoso. Foto: Cultura e Lazer. Acesso em 05 mar. 2026

fotografia autoral e conceitual. Gradualmente, porém, a imagem deixa de ser apenas registro bidimensional e passa a insinuar volume, densidade e corporeidade. As abstrações visuais que antes habitavam a superfície fotográfica começam a migrar para o espaço. Desse deslocamento nasce o impulso escultórico que orientará sua produção futura. Em 1994, Sanagê decide trilhar um caminho inesperado: funda uma pequena metalúrgica. O gesto, aparentemente pragmático, transforma-se em um ponto de inflexão decisivo. O contato cotidiano com o aço, o corte, a dobra e o peso da matéria inaugura uma nova compreensão do fazer artístico. O ateliê e a oficina passam a coexistir como territórios complementares de criação.

A partir de 2004, dedica-se intensamente à produção de esculturas em aço carbono e aço inoxidável. Seu trabalho dialoga com a tradição da escultura construtiva brasileira, evocando afinidades com a obra de artistas como Amílcar de Castro, Franz



Figura 11 - Prêmio ABCA 2023, por Sanagê Cardoso.

Fonte: ABCA/Divulgação

Weissmann e Alexander Calder, mas preserva uma inflexão própria. Em suas peças, a matéria não é apenas estruturada: ela é tensionada, dobrada, suspensa entre equilíbrio e acaso, onde Sanagê explora o limite entre estabilidade e movimento, questionando a posição espacial tradicional da escultura.

Um dos elementos recorrentes em sua produção é a forma do clipe, objeto banal do cotidiano, transformado em signo escultórico. Ao ampliá-lo, dobrá-lo ou tensioná-lo no espaço, o artista desloca sua função utilitária e o converte em estrutura poética. O clipe deixa de prender papéis e passa a articular forças invisíveis: gravidade, equilíbrio, gesto e pensamento.

Criado especialmente como homenagem, o troféu celebra artistas, críticos e pesquisadores que se destacaram no ano de 2023. Ao fazê-lo, o escultor transforma o gesto de reconhecimento institucional em experiência estética, convertendo a premiação em objeto de reflexão sobre forma, arte e memória.

ANO DE 2024 – AUTORIA DO COLETIVO KÓKIR. TADEU DOS SANTOS KAINGANG E SHEILLA SOUZA (UMA EDIÇÃO EXCLUSIVA PARA O TROFÉU DO ANO DE 2024)

Formado pelos artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, o coletivo Kókir inscreve sua produção no campo expandido das poéticas indígenas contemporâneas. O termo *kókir*, que na língua Kaingang significa fome, não se refere apenas à necessidade do corpo, mas à urgência histórica de memória, território e reconhecimento, que simboliza uma fome de mundo, de escuta e de futuro.

Oriundos do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e integrantes da ASSINDI (Associação Indigenista de Maringá), os artistas desenvolvem uma prática que atravessa simultaneamente a criação estética, a reflexão política e a pedagogia intercultural. Nesse percurso, a cidade torna-se campo de interlocução e fricção, lugar onde cosmologias indígenas confrontam e



Figura 12 - Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza. Crédito: Jackson Yonegura

reinventam os regimes visuais da modernidade.

As proposições do coletivo desdobram-se em múltiplos meios, como instalações, pinturas, objetos, fotografias, vídeos, performances e publicações, configurando um território híbrido em que arte, ativismo e saber tradicional se entrelaçam. Mais do que representar culturas indígenas, suas obras instauram espaços de encontro e de escuta, convocando diálogos com comunidades, artistas e pesquisadores indígenas e não indígenas.

Nesse sentido, o Kókir afirma-se como uma prática de criação compartilhada, na qual autoria e coletividade se fundem em gesto ritual e político. A arte torna-se dispositivo de resistência e de reconexão: uma forma de reatar vínculos entre território, memória e presença. Em suas ações, a obra não se encerra no objeto, mas prolonga-se como experiência de relação. Cada trabalho é um convite ao bem viver, à reativação de cosmologias que compreendem a existência como trama entre humanos, espíritos, terra e céu.

Assim, o gesto artístico transforma-se em rezo contínuo, uma escuta do sagrado que faz vibrar, no presente, a persistência da ancestralidade.

O título *Jógnam*, que significa “mordida” em Kaingang, traduz a poética da série. Uma mordida aqui não é apenas um gesto físico, mas um símbolo multifacetado de dor, esperança e renovação. O coletivo tece em suas obras o trançado, que na cosmovisão Kaingang representa o pensamento e a própria forma de existir.



Figura 13 - Troféu da Coleção *Jógnam* (*Mordida* em Kaingang). Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza. 21 x 22 x 3 cm, 2025. Fotos: Tadeu Kaingang

Ao unir elementos opostos e complementares, presentes na cosmovisão Kaingang, como as linhas longas do grupo clânico Kamé (sol) e as formas arredondadas do grupo Kainru (lua), o Kókir celebra a união de forças e as complementaridades.

As gravuras da série *Mordidas* são um testamento dessa resiliência. Elas também foram realizadas partindo da observação da transformação de grades de ventiladores em fruteiras, feita pelo povo Kaingang do Ivaí, na cidade de Maringá (PR).

O coletivo Kókir, deixou sua marca com a exibição de sua coleção *Jógnam* (pronuncia-se ióndug), que compõe a série de troféus do Prêmio ABCA, e a série *Mordidas*, as gravuras em caixa acrílica que foram distribuídas como Menção Honrosa durante a cerimônia.



Figura 14 - Homenagens especiais e menção honrosa. *Mordidas*, Coletivo Kókir: Tadeu Kaingang e Sheilla Souza. Pigmento mineral sobre papel algodão, 21 x 30 x 5 cm, 2025. Fotos: Jackson Yonegura

Desde 1978, ano em que o prêmio foi instituído, a Associação Brasileira de Críticos de Arte tem contado com a colaboração de artistas convidados para a concepção de seu troféu.

Esse percurso evidencia a presença de seis artistas na criação do troféu

ao longo da história da premiação, resultando em sete modelos distintos, uma vez que Maria Bonomi concebeu duas versões diferentes da peça. Assim, o troféu da ABCA constitui não apenas um símbolo de reconhecimento institucional, mas também um pequeno compêndio da diversidade poética e formal que atravessa a produção artística brasileira.

Com a mudança instituída a partir de 2023, pela qual, a cada ano, uma nova obra passa a ser encomendada a um artista convidado diferente dos anteriores, a iniciativa tende a ampliar ainda mais esse repertório. Ao favorecer a participação de criadores de distintas trajetórias e regiões do país, a ABCA fortalece a presença de múltiplas poéticas no campo das artes visuais e expande, ao longo do tempo, esse compêndio simbólico da diversidade estética e cultural da arte brasileira. O que nos espera para a edição de premiação do ano de 2025, no oitavo modelo de troféu do Prêmio ABCA em sua longa e expressiva história?

NOTAS

1 MAKOWIECKY, Sandra; BASCHIROTTTO, Viviane. Prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte. São Paulo: ABCA Editora, 2023. Disponível em < https://abca.art.br/wp-content/uploads/2023/08/Livro_ABCA-1_bx.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2026.

2 Haroldo Barroso. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/haroldo-barroso-beltrao/arte-de>. Acesso em: 25 mar. 2022.

3 BRUNO Giorgi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8920/bruno-giorgi>. Acesso em: 25 mar. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

4 NICOLAS Vlavianos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9218/nicolas-vlavianos>. Acesso em: 25 mar. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

5 MARIA Bonomi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8447/maria-bonomi>. Acesso em: 25 mar. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente e orientadora do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina e do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte desta Universidade. É presidente honorária da Associação Internacional de Críticos de Arte e membro honorário da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA. Atualmente é editora da *Revista Arte & Crítica*.

SANDRA MAKOWIECKY

Professora titular aposentada da UDESC – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA gestão 2022-2024. Membro da ABCA e da AICA. Coordenou o Museu da Escola Catarinense por 12 anos. Possui diversas publicações, sobretudo na área de Artes. Atualmente coordena o Passeio Cultural Primavera, integra o Conselho do Instituto Collaço Paulo e é editora da *Revista Arte & Crítica*.



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std