

A blurred high-speed train, likely a Shinkansen, is shown in motion. The train is white with blue and red accents. Several windows are visible, each displaying a different piece of art. The art includes a figure in a dark setting, a portrait of a person with a beard, and a portrait of a person with a mustache. The train is moving from left to right, as indicated by the motion blur.

ARTE & CRÍTICA

ANO XXIV — Nº78 — JUNHO 2026



ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Alessandra Simões Paiva

Revista Arte & Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão

[UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [UNIZAR/Espanha]

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashirotto [UDESC]

Coordenação geral

Leila Kiyomura

Coordenação editorial

Leila Kiyomura

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sandra Makowiecky

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Leonor Teshima Shiroma

Revisão

Silvia Santos Vieira

Editorias:

Arte/Atualidades

Sylvia Werneck

Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva

Arte/Ensaio Visual

Jacob Klintowitz

Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira

Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Arte/Ecologia

Maria Amélia Bulhões

Arte/Tecnologia

Lilian França

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXIV – nº78 – junho 2026

Imagem da capa: Alex Flemming, arte na

Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto:

Atílio Avancini

A Revista Arte & Crítica é uma

publicação da Associação Brasileira

de Críticos de Arte

À NOSSA COMUNIDADE LEITORA, AMANTE DAS ARTES...

Cá está a revista de todos... *Arte & Crítica*. Nesta edição 78, a publicação reafirma sua vocação de ser uma mostra da arte brasileira no mundo: um espaço que acolhe os sonhos, os desafios e as reflexões de críticos e artistas de diferentes países. Ao mesmo tempo, reúne artigos, ensaios, opiniões e análises de críticos e artistas, associados ou não, muitas vezes indicados pelos próprios associados da ABCA. Formamos, assim, uma comunidade unida pelo amor às artes visuais.

Ao longo de sua trajetória, *Arte & Crítica* consolidou-se como uma publicação longeva e fundamental, constituindo um verdadeiro panorama das artes visuais no Brasil. Por meio de seus textos, autores e críticos, a revista acompanha transformações, registra debates e documenta diferentes momentos da produção artística brasileira e internacional, tornando-se uma referência indispensável para a compreensão da arte de seu tempo. Com essa postura, a revista busca honrar e dar continuidade ao idealismo da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), criada em 1949 e reconhecida como a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais. Importante lembrar que, em 28 de junho, a ABCA completou 77 anos de uma trajetória marcada pelo compromisso com a crítica de arte, a reflexão intelectual e a valorização da produção artística em suas múltiplas manifestações.

Em um momento histórico marcado por guerras, deslocamentos forçados, tensões políticas e profundas transformações sociais, reafirmar o valor da arte torna-se ainda mais necessário. A produção artística e a reflexão crítica desempenham um papel fundamental na preservação da memória, na defesa da sensibilidade humana e na construção de pontes de diálogo entre culturas e povos. Em tempos de conflito, a arte resiste ao silêncio imposto pela violência, oferece novas perspectivas sobre a realidade e mantém viva a capacidade de imaginar futuros mais justos e solidários. Nesse sentido, publicações como *Arte & Crítica* cumprem uma função essencial ao promover o pensamento, a diversidade de vozes e a circulação de ideias que fortalecem a cultura e a democracia.

Celebrar mais uma edição de *Arte & Crítica* é, portanto, celebrar também a permanência desse espírito de diálogo, pensamento e defesa da arte, que há décadas reúne críticos, artistas, pesquisadores e leitores em torno de uma mesma paixão.

Leila Kiyomura
Lisbeth Rebollo Gonçalves
Sandra Makowiecky
Coordenação Editorial

SUMÁRIO

EDITORIAL

4
LEILA KIYOMURA,
LISBETH REBOLLO GONÇALVES
E SANDRA MAKOWIECKY

PRÊMIO ABCA 2026

8
MEMÓRIA E RENOVAÇÃO NAS
ARTES VISUAIS DO BRASIL
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

INTERNACIONAIS

14
LA 61ª BIENAL DE VENEZIA
Y LA COREOGRAFÍA DE
FLORENTINA HOLZINGER
DANIEL BENOIT CASSOU

22
CARTOGRAFÍAS DE UN
SILENCIO: LA PRESENCIA
CUBANA EN LA ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL DE
CRÍTICOS DE ARTE (AICA)
SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS

36
A ESCULTURA DE FRANCISCO
ZÚÑIGA: LEGADO PARA
UMA MEMÓRIA INGRATA
JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA

ARTIGOS

62
REVISTA ARTE & CRÍTICA: A ALMA
DA ABCA HISTÓRIA, MEMÓRIA E
PERMANÊNCIA DA PUBLICAÇÃO
DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE CRÍTICOS DE ARTE
SANDRA MAKOWIECKY

82
ENTRE CHIRIPÁS E FILIGRANAS,
OS GAÚCHOS-BEDUÍNS
EM PALAVRAS E A CORES
JOANA BOSAK

100
ALEX FLEMMING E O SEXO
ALÉM DO ESPETÁCULO
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

114
A LIBERDADE DO ARTISTA
EM PEDRO CASQUEIRO: SOBRE
A EXPOSIÇÃO “DETOUR”
(2025) NO MAAT/LISBOA
FLÁVIO ROCHA DE DEUS

126
UM BRASIL DE COMPLEXIDADES
VITOR CRUBELLATTI

SUMÁRIO

142
FEIRAS DE ARTE: ENTRE
CIRCULAÇÃO E CAPTURA
SYLVIA WERNECK

154
PRÁTICA CURATORIAL,
VISUALIDADES E POTENCIALIDADES
IMAGÉTICAS DA MOSTRA
“ABDIAS NASCIMENTO:
UM ARTISTA PANAMEFRICANO”
CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

LIVRO

176
O LADO OCULTO DO
FUTURISMO FLORENTINO
ASTRID FAÇANHA

PESQUISA

182
MULHERES NAS ARTES
PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS
TEMPOS INTERMEZZO (IDADE
MÉDIA E IDADE MODERNA)
1ª PARTE
WALTER MIRANDA

REFLEXÕES

196
GEOMETRIA SECRETA DE TARSILA
CARLOS PERKTOLD
202
BELEZA BREJEIRA
SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

206
ESPELHOS DA GENTE BRASILEIRA:
AVENTURA CRIATIVA DE
ALEX FLEMMING
ATÍLIO AVANCINI

ENSAIO VISUAL

216
MUSEU DO ATELIÊ
SILVIO DWORECKI

228
FERNANDO ZAGO: BIOMA
PAMPA COMO REFERÊNCIA
MARIA AMÉLIA BULHÕES

238
CRISTINA BRATTIG ALMEIDA
EM OS MITOS DA ILHA DE
CRETA E OUTRAS MITOLOGIAS
SANDRA MAKOWIECKY

A festa do prêmio em 2025

Foto: Rafaela Araújo



PRÊMIO ABCA 2026

MEMÓRIA E RENOVAÇÃO NAS ARTES VISUAIS DO BRASIL

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA - ABCA/ BAHIA

O anúncio dos vencedores do Prêmio ABCA 2026 permite observar algumas das mudanças que vêm atravessando o sistema das artes visuais no Brasil. Se toda premiação produz uma narrativa sobre seu tempo, a seleção deste ano sugere um cenário marcado pela ampliação de repertórios, pela valorização de iniciativas distribuídas pelo território nacional e pelo reconhecimento de agentes que atuam para além dos circuitos tradicionalmente hegemônicos.

Os nomes dos vencedores - artistas, críticos, pesquisadores, curadores e instituições - que se destacaram ao longo de 2025 apresentam um panorama das disputas, deslocamentos e permanências que configuram a cena artística contemporânea. Este resultado também reflete mudanças internas na própria associação, pois o processo de escolha tem buscado ampliar a participação dos associados e fortalecer o caráter coletivo das indicações.

Publicamos um guia sobre o prêmio (<https://abca.art.br/premio-abca/>) e requisitamos que as presidências

regionais consultassem seus pares para que fossem criadas listas com sugestões vindas de cada regional. A discussão sobre os critérios e a metodologia da premiação deverá continuar ao longo do segundo semestre, quando pretendemos realizar encontros virtuais internos para refletir sobre os rumos do prêmio e seu papel na cena contemporânea. O objetivo é melhorar ainda mais este processo no ano que vem para que mais pessoas se envolvam internamente, proponham nomes e compreendam o prêmio como um instrumento vivo de debate sobre o campo da arte.

Criado em 1978, o prêmio ABCA consolidou-se ao longo das últimas décadas como um dos principais registros das dinâmicas do campo artístico nacional. Nesta edição, os nomes escolhidos evidenciam um cenário marcado pela ampliação de vozes, pela valorização de experiências situadas fora dos grandes centros tradicionais e pelo fortalecimento de redes de atuação distribuídas por diferentes territórios.

Mais do que um mecanismo de consagração, a ABCA defende a crítica de arte como espaço de reflexão pública. Em um momento de fragilização de diversas instituições culturais, a associação procura reafirmar a importância da crítica como prática capaz de produzir interlocução, memória e debate. Integrante da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), a entidade completa 77 anos de atividade e reúne atualmente cerca de 180 associados distribuídos por todas as regiões do Brasil.

Ao mesmo tempo em que sinaliza processos de renovação, o Prêmio ABCA mantém sua vocação histórica de reconhecer trajetórias consolidadas, articulando diferentes gerações, perspectivas e formas de atuação. O conjunto dos premiados de 2026 sugere justamente essa coexistência entre continuidade e transformação, característica fundamental do ecossistema artístico brasileiro.

A cerimônia de entrega ocorrerá em 27 de agosto, às 19h, no Teatro Antunes Filho, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo. O troféu desta edição

está sendo desenvolvido pela artista Mônica Ventura, cuja pesquisa transita entre a tridimensionalidade, os legados construtivos e a reelaboração de referências afro-ameríndias e pré-coloniais. Realizado com o apoio do Sesc, parceiro histórico da premiação, o evento será aberto ao público.

VENCEDORES DO PRÊMIO ABCA 2026

Prêmio Gonzaga Duque - crítica associada por atuação ou publicação de livro

Priscila Arantes

Prêmio Mário Pedrosa - artista contemporâneo

Gê Viana

Prêmio Ciccillo Matarazzo - personalidade atuante no meio artístico

Renata Bittencourt

Prêmio Sérgio Milliet - pesquisa publicada

Cristiana Tejo - A gênese da curadoria no Brasil (Propágulo)

Prêmio Mário de Andrade - crítica de arte pela trajetória

Sônia Salzstein

Prêmio Clarival do Prado Valladares - artista pela trajetória

Marlene Almeida

Prêmio Maria Eugênia Franco - curadoria de exposições

Bitu Cassundé - Luiz Braga: Arquipélago Imaginário (Instituto Moreira Salles, São Paulo)

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade - instituição por sua programação

Centro Cultural do Cariri

Prêmio Antônio Bento - difusão das artes visuais na mídia

Projeto Afro

Prêmio Paulo Mendes de Almeida - melhor exposição do ano

Maria Bonomi: A arte de amar, a arte de resistir/Curadoria: Paulo Herkenhoff e Maria Helena Peres/Paço Imperial (Rio de Janeiro)

Prêmio Emanuel Araújo - coleção, acervo, conservação e documentação histórica

Fundação Museu do Homem Americano - Parque Nacional da Serra da Capivara

Prêmio Yêdamaria - ações educativas e de mediação

Galpão Bela Maré / Observatório de Favelas da Maré (Rio de Janeiro)

Prêmio Gilda de Melo e Souza - críticos/as, em início de carreira, independentemente da idade, por

sua produção, ou engajamento em projetos inovadores de divulgação da crítica de arte

Juliana Crispe

Reconhecimentos regionais

Centro-Oeste — FARGO - Feira de Arte de Goiás

Nordeste — Galeria Amparo 60 (Recife, PE)

Norte — Paula Sampaio

Sudeste — Ateliê 397

Sul — Fundação Vera Chaves Barcellos

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Professora na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Eleita presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) para o triênio 2025-2027. Autora do livro *A Virada Decolonial na Arte Brasileira* (2022)



El arte de Florentina Holzinger
Crédito de la fotografía:
Daniel Benoit Cassou

INTERNACIONAL

LA 61ª BIENAL DE VENEZIA Y LA COREOGRAFÍA DE FLORENTINA HOLZINGER

DANIEL BENOIT CASSOU – AICA/URUGUAI

RESUMEN: El proyecto *Seaworld Venice* de Florentina Holzinger en el pabellón de Austria es una impactante y visceral crítica al colapso ecológico y social. Mediante una performance extrema, la artista confronta al espectador con lo corporal para denunciar la crisis climática y la fragilidad del sistema. Utiliza el contraste entre la carne y la maquinaria (incluyendo una performance donde ella misma es suspendida como badajo de una campana) para alertar sobre el hundimiento y la vulnerabilidad de Venecia ante el cambio climático.

PALABRAS CLAVE: *Seaworld Venice*; cambio climático; performance de Florentina Holzinger; 61ª Bienal de Venecia.

ABSTRACT: Florentina Holzinger's *Seaworld Venice* project in the Austrian Pavilion is a powerful and visceral critique of ecological and social collapse. Through an extreme performance, the artist confronts the viewer with the body to denounce the climate crisis and the fragility of the system. She uses the contrast between flesh and machinery (including a performance where she herself is suspended like a bell clapper) to warn of Venice's sinking and vulnerability to climate change.

KEYWORDS: *Seaworld Venice*; climate change; Florentina Holzinger performance; 61st Venice Biennale.

Florentina Holzinger es la artista y coreógrafa encargada del proyecto expositivo del pabellón austríaco. Titulado *Seaworld Venice* y comisariado por Nora-Swantje Almes, el proyecto combina performance, escultura, arquitectura efímera y acción pública para reflexionar sobre el cuerpo, el agua, la crisis ecológica y la fragilidad de los sistemas sociales.

La obra transforma el pabellón en un sistema híbrido y al mismo tiempo edificio sagrado, parque temático submarino y planta de tratamiento de aguas residuales. Todo funciona como metáfora de una ciudad —Venecia— rodeada de agua, saturada de turismo y amenazada por el cambio climático.

Durante la apertura del pabellón, cada hora, el cuerpo desnudo de Holzinger hace sonar una enorme campana recuperada de la laguna veneciana y trasladada en procesión hasta el recinto. Suspendida boca abajo, la artista utiliza su cuerpo como si fuera el badajo de la campana. La acción funciona como un ritual inaugural y como una alarma simbólica frente a la inminente inundación de Venecia.

Uno de los aspectos más provocadores del proyecto es la utilización de la orina de los visitantes dentro de un sistema cerrado de reciclaje. Ese líquido alimenta parte del mecanismo hidráulico de la instalación e inunda el tanque donde vive una intérprete durante toda la Bienal. Con esto, Holzinger elimina cualquier distancia elegante entre el espectador y el problema ecológico donde los residuos humanos pasan a formar parte activa de la obra.

La exposición incluye además otras escenas concebidas como símbolos del presente. Una moto acuática atraviesa el espacio inundado como imagen de la catástrofe ambiental ligada al turismo masivo y al deterioro de la ciudad. Frente a ella aparece una gran veleta monumental que sustituye los monumentos rígidos del pasado por una reinterpretación femenina de la *Deposición de Cristo*, girando constantemente como símbolo de fuerza colectiva y ruptura con el *status quo*.

En diálogo con el tema general de la Bienal, In Minor Keys, el proyecto utiliza lo abyecto y lo corporal para

desmontar las superficies pulidas del poder y del progreso. La colisión entre carne y maquinaria rompe toda estética idealizada y obliga a enfrentar de manera directa la violencia ecológica y social que muchas veces los discursos institucionales suavizan o maquillan.

En ese sentido, el pabellón se plantea también como un espacio de resistencia feminista radical. La comisaria Nora-Swantje Almes define la propuesta como “una lectura de la complicidad humana en el colapso de los sistemas”.

Por su parte, Holzinger afirma:

“En Venecia —una ciudad atrapada en una relación profunda y precaria con el agua— mi fascinación continua por este elemento adquirirá nuevas dimensiones. Aquí, el cuerpo desempeñará un papel central en la exploración de la interdependencia y la interacción entre naturaleza y tecnología”.

El resultado es una experiencia inmersiva y perturbadora donde entretenimiento, contaminación, ritual y colapso conviven al mismo

tiempo. Y allí aparece el golpe más incómodo de la obra donde Venecia no solo surge como víctima del desastre ambiental, sino también como el escenario perfecto para consumir visualmente la catástrofe mientras el turismo continúa avanzando sobre ella.

La propuesta incluye también intervenciones específicas en diversos puntos de la ciudad. Todas las fotos fueron tomadas por mí.

La mujer de la campaña es la propia artista. El resto son personas contratadas que van variando pues llevan a cabo varias performances en diferentes lugares de Venecia.

El arte de Florentina Holzinger
Créditos de las fotografías:
Daniel Benoit Cassou



El arte de Florentina Holzinger
Créditos de las fotografías:
Daniel Benoit Cassou



El arte de Florentina Holzinger
Créditos de las fotografías:
Daniel Benoit Cassou

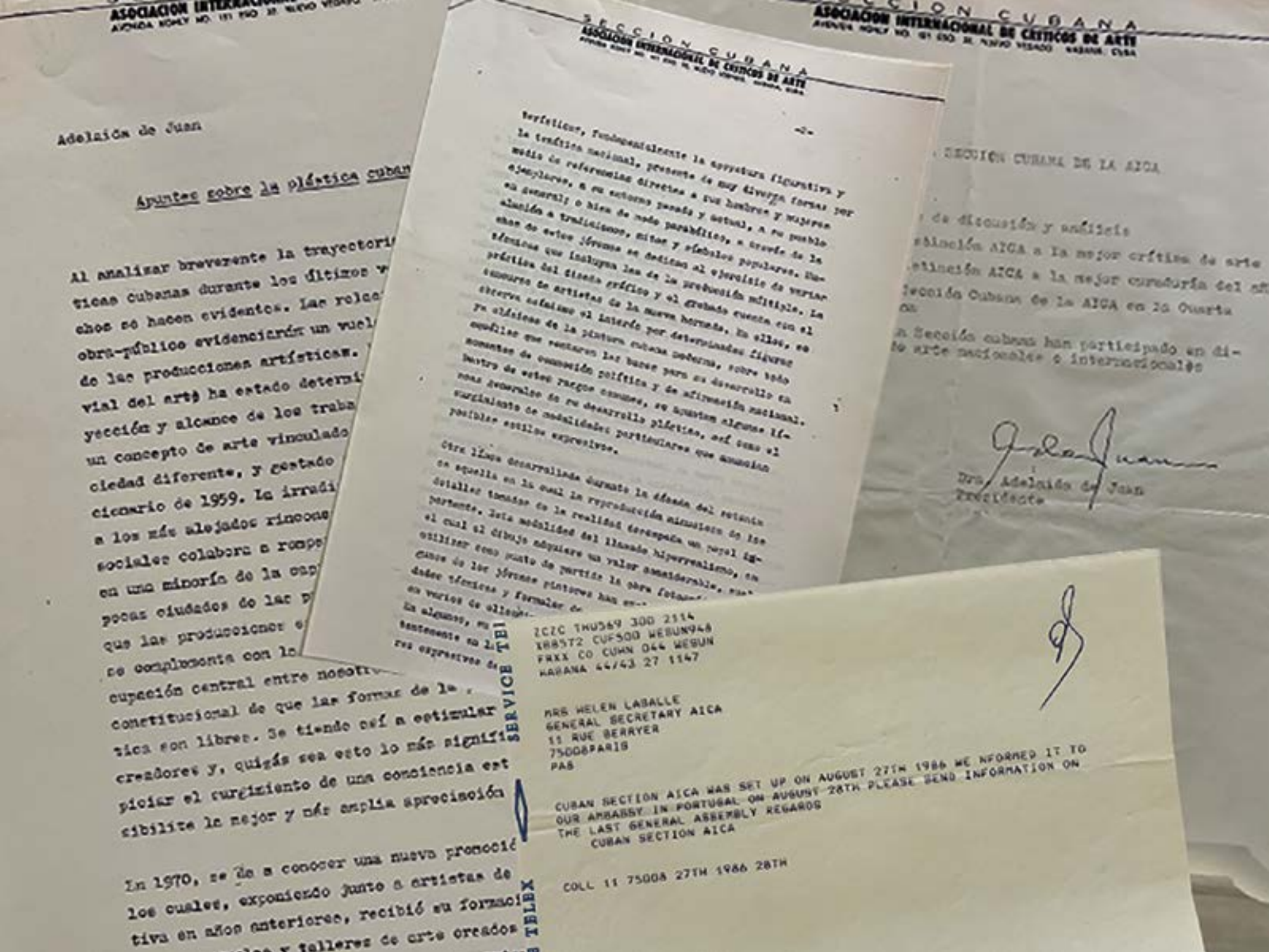




El arte de Florentina Holzinger
Créditos de las fotografías:
Daniel Benoit Cassou

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.



INTERNACIONAL
CARTOGRAFÍAS DE UN
SILENCIO: LA PRESENCIA
CUBANA EN LA ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL DE
CRÍTICOS DE ARTE [AICA]
SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS – AICA/CUBA

RESUMEN: El 21 de agosto de 2025 se realizó en La Habana, Cuba, la I Jornada de Crítica de Arte. Organizada por la sección cubana de la AICA, esta articuló conferencias, mesas de diálogos y reflexiones bajo el título: *El ejercicio del criterio como forma de reflexión: prácticas, tensiones y desafíos de la crítica y la historiografía del arte hoy*. La conferencia inaugural estuvo a cargo de su presidente, Samuel Hernández Dominicis, quien compartió con los presentes los resultados de la estancia de investigación que realizó en los *Archives de la critique d'Art*, en Rennes. Gracias a la amable invitación de Lisbeth Rebollo, ahora en el marco de la celebración del 40 aniversario de la fundación de la sección cubana, se ha revisado la conferencia para compartir con los colegas brasileños una parte de su historia en tan prestigiosa revista.

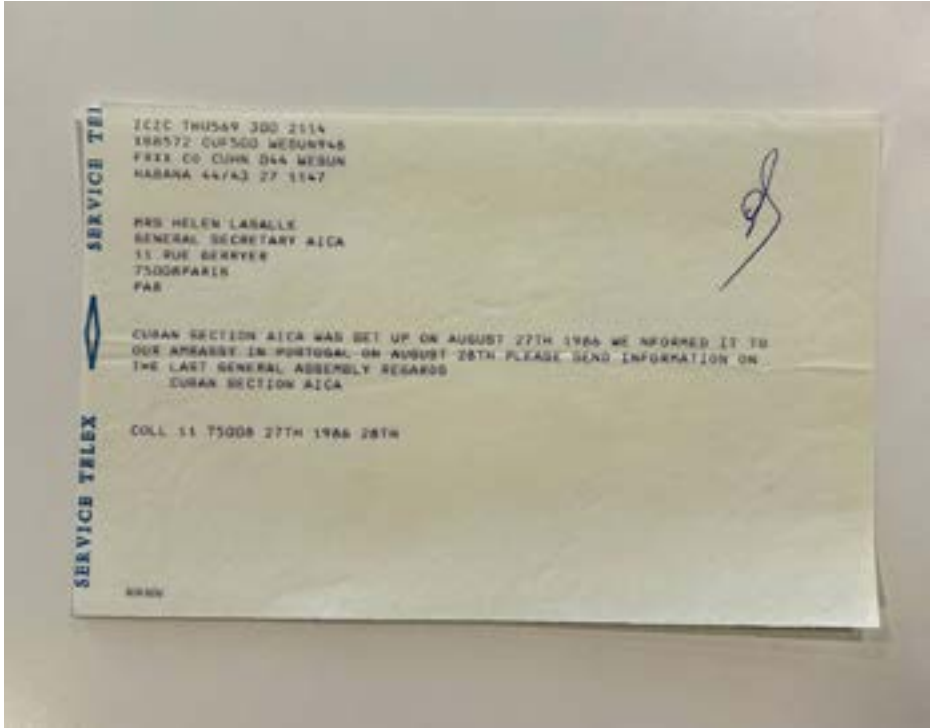
PALABRAS CLAVE: AICA; crítica de arte; historiografía del arte; Cuba; historia institucional; investigación archivística; redes culturales.

ABSTRACT: This article examines the history and presence of the Cuban section of the International Association of Art Critics (AICA), reflecting on its role within the international network of art criticism and historiography. Based on research conducted at the *Archives de la critique d'Art* in Rennes, France, the study reconstructs aspects of the institutional trajectory of AICA Cuba, highlighting its contributions to the development of critical discourse and cultural exchange. The text originates from the opening lecture delivered at the First Art Criticism Conference, held in Havana in August 2025 under the theme *The Exercise of Judgment as a Form of Reflection: Practices, Tensions and Challenges of Art Criticism and Historiography Today*. By revisiting documents, memories and institutional experiences, the article contributes to the understanding of the historical development of art criticism in Cuba and its connections with broader international debates in the field.

KEYWORDS: Cuba; art criticism; art historiography; institutional history; cultural networks.

En apenas seis días, el próximo 27 de agosto, la sección cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) celebrará su aniversario. Se cumplirán treinta y nueve años de su fundación y esta I Jornada es su mejor antesala. Aunque cuatro décadas pueden parecer muchas, la historia de la participación cubana en la Asociación es mucho más extensa y se remonta a más de siete décadas. Por las características de este encuentro, el relato que hoy comparto no es lineal y mucho menos redundante sobre el devenir conocido. Esta es la historia de un silencio, como la denominó la investigadora Luz Merino Acosta¹. Con el paso del tiempo, esta ha ido incorporando nuevos capítulos y revela hoy hasta qué punto ciertos episodios de la historia institucional de la crítica de arte en Cuba han permanecido fuera de las narrativas más difundidas.

Comenzaré este recorrido en un punto intermedio, aunque el inicio se remonte hoy mucho más atrás. En el año 2016, gracias al esfuerzo del entonces presidente de la sección cubana, David Mateo Núñez, y a la conjunción de múltiples voluntades, se realizó en La Habana el 49.º Congreso Internacional de la AICA. Un hecho trascendental en la historia de la Asociación e inimaginable para muchos de sus miembros. En el marco de esta importante cita, la cual tuvo lugar del 11 al 15 de octubre, Adelaida de Juan compartió sus memorias sobre la creación de la sección cubana, cuya génesis remontaba al año 1985, a partir de un contacto establecido en la reunión internacional que tuvo lugar en Caracas, Venezuela. Sin embargo, la ocasión también fue propicia para que Merino Acosta,



Télex de fundación

conocida especialista sobre la década del cincuenta del pasado siglo, compartiera con los asistentes sus hallazgos sobre la presencia de Cuba en la AICA anterior a la mencionada fundación.

Se trataba del descubrimiento de una nota en la publicación periódica *Noticias de Arte* correspondiente a octubre de 1952. Esta demostraba que el vínculo entre la Asociación y los críticos cubanos no solo era de larga data, sino que no había sido debidamente estudiado hasta ese momento. En el texto mencionado puede leerse:

La Asociación de Críticos e Investigadores de las Artes Plásticas, Sección Cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, quedó constituida en La Habana. La asociación fue organizada y la presidirá la Dra. Gladys Laudermann Ortiz, miembro de la AICA y persona a quien el Congreso de Holanda comisionó para dicha finalidad.

La Asociación Internacional de Críticos de Arte se propone, entre otros fines, cooperar a un mejor conocimiento de las artes plásticas, celebrando anualmente congresos que tienen lugar en los distintos países que forman parte de ella. Entre las veintitrés naciones que la integran se pueden citar a los Estados Unidos, Inglaterra, Suecia, México, Francia y Bélgica. El año pasado fue admitida como una dependencia de la UNESCO.

Pese a este gesto fundacional, es significativo señalar que el interés de la AICA por acercarse a Cuba es aún anterior a esta mención. En 1949, con motivo de la realización del segundo Congreso de la Asociación, Raymond Cogniat -quien se encontraba al frente del Sindicato de Profesionales de la Prensa Artística Francesa- envió una misiva a Héctor de Ayala -ministro plenipotenciario de la representación de Cuba en Francia- para invitarlo a la cita. Es probable que la intención detrás de este acercamiento estuviera relacionada con una proposición presentada por Cuba ante la UNESCO ese mismo año para la creación de una oficina regional para el hemisferio occidental en La Habana, la cual incluía

una subvención del gobierno que ascendía a la cifra de diez mil dólares. Con esta información, el fragmento de la carta “*Su apoyo será extremadamente valioso para nosotros en la culminación exitosa de este gran proyecto*” adquiere sin duda otro posible sentido.

Aunque no se sabe si el señor Ayala asistió o envió algún emisario, la idea de vincular a Cuba sí se mantuvo presente entre los fundadores de la Asociación. Evidencia de ello es la discusión sostenida durante el tercer congreso, realizado dos años más tarde, en torno a la



Congreso AICA en La Habana

posibilidad de crear una sección cubana. Empeño para el cual se consideró a Gladys Lauderman como su posible organizadora. Mientras se estudiaba la propuesta, la sección mexicana la admitió en su seno como miembro y su presidente, Jorge Juan Crespo de la Serna, se encargó de contactar con críticos del país para evaluar su viabilidad como proyecto de realización inmediata.

¿Quién fue Gladys Lauderman, que fue considerada para esta tarea? Aunque la revista *Bohemia* la describía en un artículo como una figura donde se unían “belleza e inteligencia” (1953, p. 65), para esta fecha se desempeñaba como crítica del diario *El País*, con un doctorado en Filosofía y Letras otorgado por la Universidad de La Habana (1947). Era miembro de la American Association of Museums y de la Asociación Internacional de Arte de París. Trabajó en el Lyceum y colaboró con publicaciones diversas como *Nuestro Tiempo*, *Bohemia* y la revista de la Federación de Doctores en Filosofía, Letras y Ciencias. Además, publicó en 1951 el libro *Factores estilísticos de la escultura cubana contemporánea*.

En una comunicación enviada a la sede francesa el 27 de noviembre de 1952, Lauderman informó que el proceso para organizar y legalizar la sección cubana ante el Gobierno Provincial de La Habana había comenzado seis meses antes. Fue denominada igual que la mexicana: Asociación de Críticos e Investigadores de Artes Plásticas. Una vez concluido este, quedó al frente como su presidenta y su hermano como secretario; según manifestaba en la misiva, esta posición debía ser



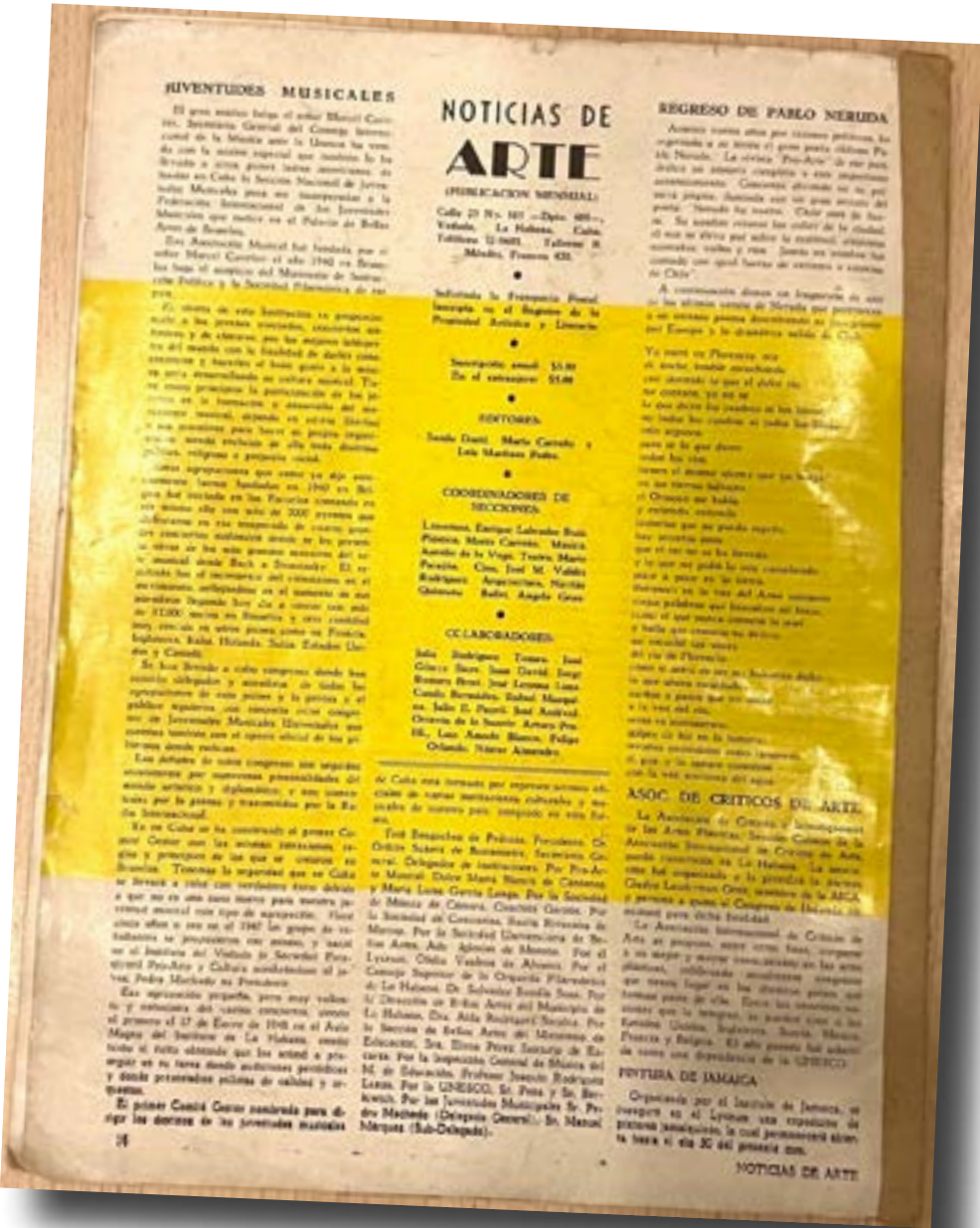
Gladys Lauderman

“La belleza y la inteligencia se reúnan en GLADYS LAUDERMAN, presidenta de la Asociación Cubana de Críticos de Arte, filial de la Asociación Internacional. ¿Cómo es posible —expresa con vivacidad— que se invoque el nombre de Martí y se le pretenda honrar por un gobierno que está en contradicción con los principios que él defendió con su propia vida? Ya él dijo que “cuando no se disfruta de la libertad, la única excusa del arte y su único derecho para existir es ponerse al servicio de ella”. No es posible que se mencione la cultura como justificación de esa irreverencia a los postulados martinianos. El Museo Nacional, que albergará las reliquias de los libertadores, no debe inaugurarse, además, con esa Exposición organizada por Franco: sería ofender la memoria de nuestros próceres...”

ocupada por un abogado conforme a las leyes cubanas. Ni Merino Acosta ni el autor de esta revisión pudimos acceder al expediente de la Asociación en el Archivo Nacional, por lo que no hay mucha más información disponible al respecto. Si se considera además el texto aparecido en la sección «Mi cuarto a espaldas» del periódico *Alerta* (25 de octubre de 1952), es posible suponer que la creación de la sección fue conocida en el medio especializado y generó cierta expectativa sobre su posible impacto. En este, Loló de la Torriente señalaba la reciente constitución y los objetivos que para la autora esta Asociación debía desarrollar.

De forma contrastante, ante la oficina de Francia, esta creación nunca se oficializó. Aunque Lauderman se mantuvo en la lista de miembros de la sección mexicana hasta 1955, nunca respondió a la solicitud que en varias ocasiones le hizo la secretaria general, Simone Gille-Delafon, sobre el envío de la relación de los miembros cubanos. Por ello, la creación de la sección cubana no pudo ser presentada a votación como correspondía durante la Asamblea General, que debía realizarse en Dublín entre el 20 y el 26 de julio de 1953; ni pudo incorporarse a la agenda de encuentros posteriores, pese a la insistencia de sus organizadores.

Merino Acosta propone agosto de 1956 como una posible fecha para la disolución de esta Asociación. El carácter efímero de esta iniciativa permite entrever las dificultades que enfrentaban entonces los proyectos de articulación institucional de la crítica de arte en



Noticias de Arte

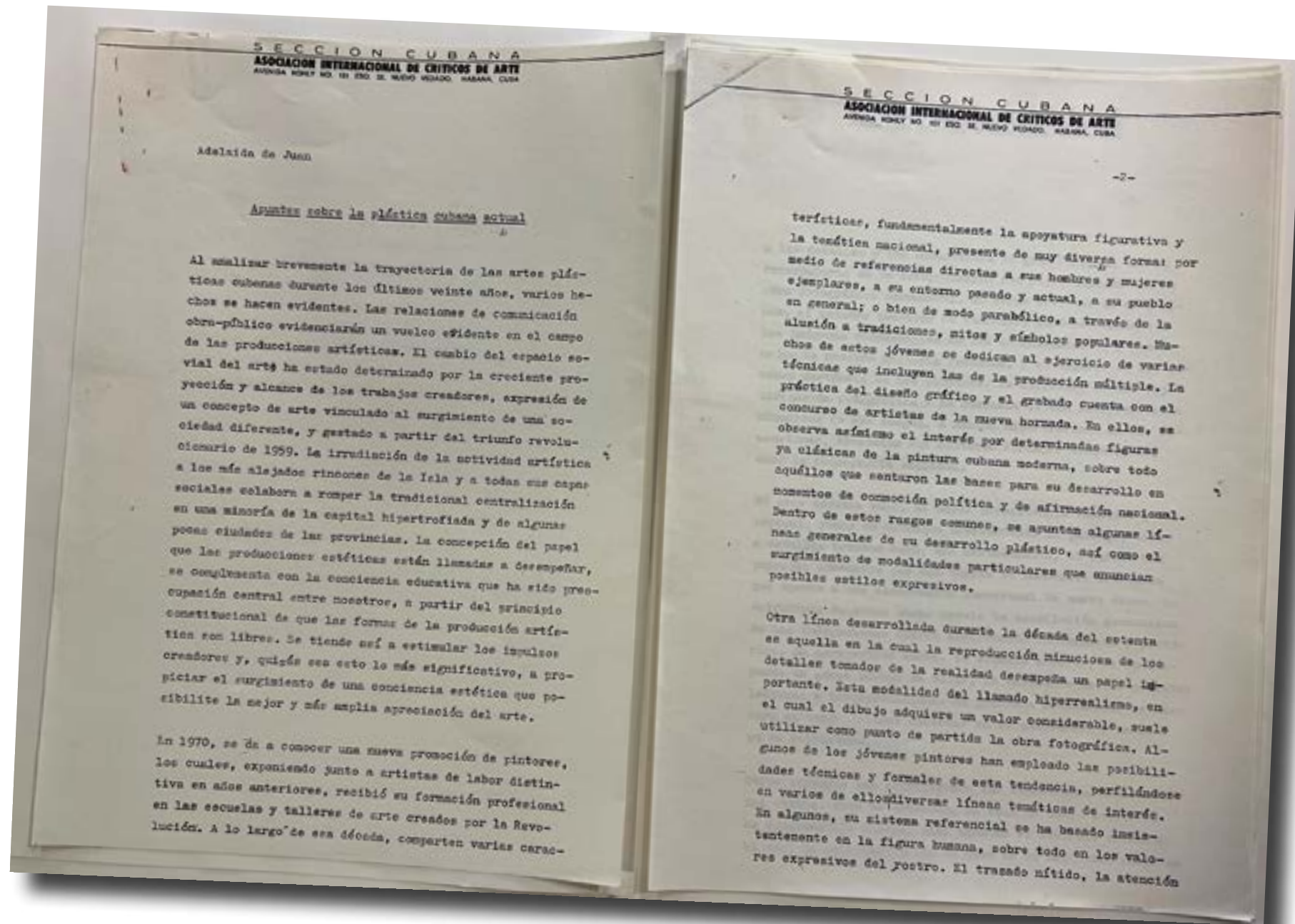
el país. Pero ante el vacío informativo en torno al funcionamiento de esta y sus actividades, todavía queda mucho por investigar para poder dimensionar el impacto que pudo haber tenido en el contexto nacional, pese a la comprobada desconexión con la AICA. Eso sí, la presidencia de Lauderman no pudo extenderse más allá de 1961, porque a partir de mayo de 1962 ya no residía en Cuba. Según el *Diario Oficial* de México², para esa fecha esta aparecía como esposa acompañante del embajador de Cuba, Carlos Lechuga, quien había presentado sus cartas credenciales en la Ciudad de México el día 21.

Tras la disolución de aquella tentativa inicial, la relación entre Cuba y la AICA desaparece prácticamente de los registros durante varias décadas. Ese vacío documental constituye uno de los primeros pliegues de esta cartografía del silencio. No será hasta los años ochenta cuando el vínculo institucional vuelva a activarse. Durante esa década ocurrieron dos visitas importantes a la isla. La primera, realizada en 1984 por el entonces presidente internacional, Dan Haulica; y la segunda un año más tarde por Jacques Leenhardt, presidente de la sección francesa. Ese mismo año, Adelaida de Juan fue invitada a participar en la reunión de Caracas y ahí recibió el encargo de la reactivación de la sección cubana. Debido a que el principal obstáculo para esta empresa era el tema económico asociado al pago de la membresía, se sugirió que el Ministerio de Cultura se encargara de subsidiar la participación de los críticos. Aunque la propuesta fue bien recibida

por la institución, debido a la situación del país, la creación de la sección se aplazó un año. Por ello fue oficializada en el segundo semestre de 1986. Según compartió durante el Congreso realizado en La Habana la propia Adelaida, aunque la membresía ascendió a 35 miembros, ante Francia solo se presentaron los expedientes de cuatro personas: ella como presidenta, Lilian Llanes, José Veigas y Oscar Morriña.

Durante los últimos años de la década, Adelaida de Juan sostuvo una activa participación en el ámbito internacional. Asistió a las Asambleas Generales de Madrid y Buenos Aires, realizadas durante 1987 y 1988 respectivamente. Y al año siguiente, presentó la conferencia titulada “Apuntes sobre la plástica cubana actual” en el Congreso realizado en la URSS. La AICA, por su parte, también se preocupó por estar más cerca de Cuba. La secretaria general, Hellene Lasalle, participó en una de las ediciones de la Bienal de La Habana gracias a la invitación realizada por su directora, Lilian Llanes.

En el contexto nacional, según los informes presentados a París, la sección también tuvo una actividad considerable. De septiembre a diciembre de 1988 se realizó un ciclo de debates sobre el arte y la crítica, que contó con doce sesiones, y se entregaron las distinciones de la Crítica y la Curaduría — hoy convertidas en los premios que entrega anualmente el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP). Al año siguiente se otorgó un

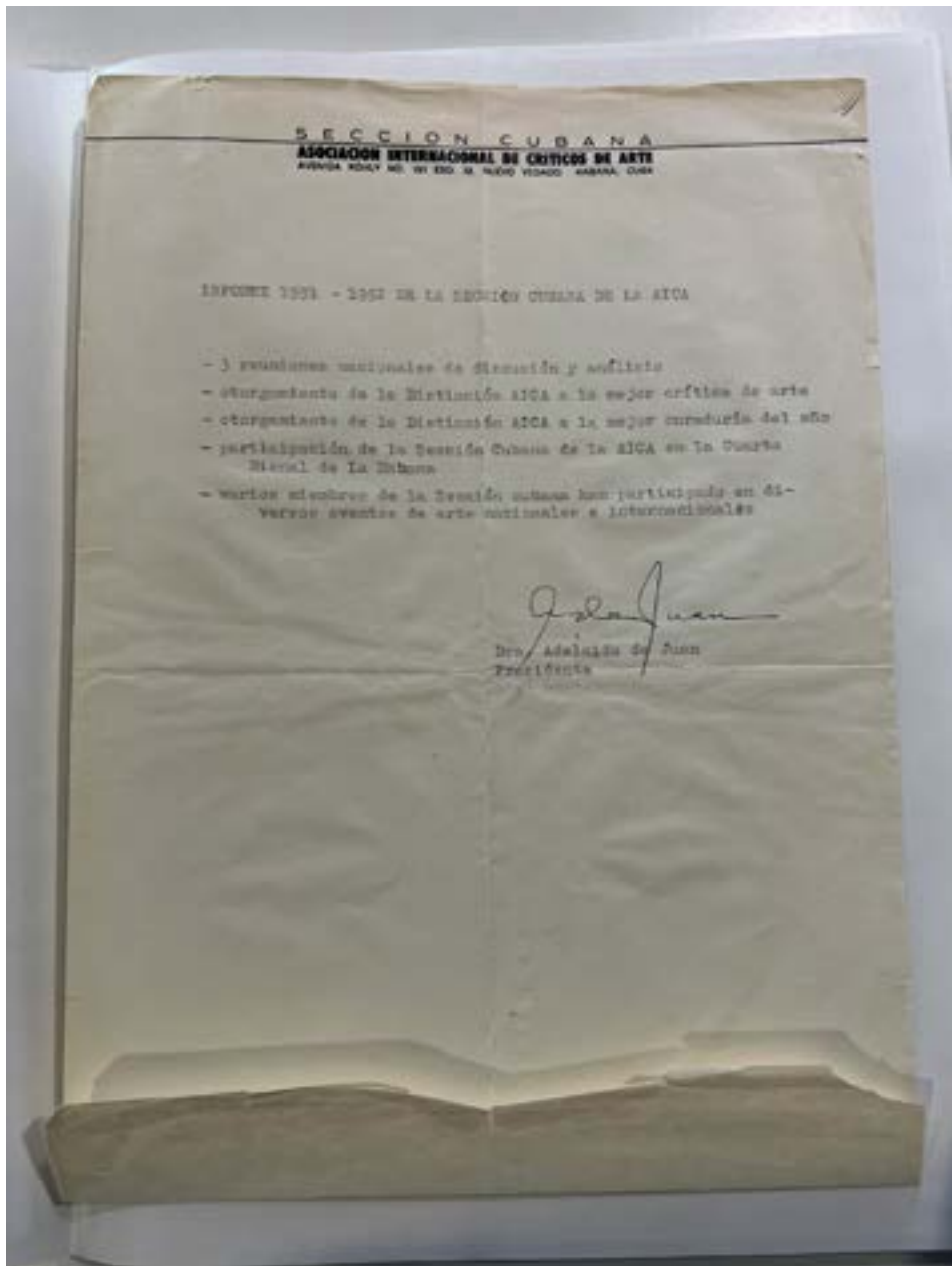


Apuntes sobre la plástica cubana actual

reconocimiento en el Salón de Premiados y varios de los miembros participaron como jurados en Salones de Arte tanto nacionales como internacionales.

La situación económica del país durante los años noventa se agravó hasta generar una profunda crisis. En ese contexto, muchas de las redes institucionales que habían permitido la articulación internacional de la crítica cubana durante la década anterior comenzaron a debilitarse. Ante esta coyuntura, los contactos entre la sección cubana y la oficina internacional se fueron espaciando al punto de prácticamente desaparecer. Aún así, la AICA se pronunció durante el Congreso de Santa Mónica -celebrado en 1991- ante la demora del otorgamiento de la visa de Adelaida de Juan por parte de la Oficina de Intereses de los Estados Unidos, hecho que impidió su participación.

Dos años más tarde, en un intercambio epistolar que sostuvo Roberto Fernández Retamar con Leenhardt, este le aseguraba que Adelaida recibía sus cartas. Pero ante la casi nula comunicación por parte de la sección, es el propio Leenhardt quien en 1994 le escribe a Armando Hart en su condición de ministro. Una última comunicación de la sección cubana —fecha en enero de 1995— se conserva en el archivo de la Asociación donde Adelaida da acuse de recibo de una carta que llegaba a sus manos con dos meses de retraso. Es importante destacar que pese a la ausencia del otrora intercambio que durante algunos años caracterizó el trabajo de la sección, la AICA mantuvo a Cuba presente en su



Informe 1991 - 1992

directorio impreso. Así lo evidencian las ediciones correspondientes a 1992 y 1993.

La consideración hacia la isla, pese a su silencio, también se manifestó durante la década siguiente. Un correo electrónico enviado desde París en 2003 da cuenta de ello. En este se le sugería a un grupo de aspirantes cubanos a la membresía de la Asociación el contacto directo con la directiva nacional y no de forma directa con la oficina parisina. Se llevaron a cabo varios intentos fallidos de comunicación, tanto desde la sede central como desde la regional. Al parecer, en algún punto existió una respuesta institucional por la parte cubana, pues Manuel López Oliva fue referido como presidente. Sin embargo, el puesto que este artista ocupó no estuvo nunca relacionado con la AICA, sino con la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP).

Esta confusión institucional y la falta de comunicación sistemática con la sede internacional reflejan hasta qué punto la historia reciente de la sección cubana ha quedado atravesada por vacíos documentales y discontinuidades. Durante varios años, la presencia de Cuba en los registros de la AICA se sostuvo más como una referencia nominal que como resultado de un intercambio institucional efectivo. Ante este panorama, la relación entre Cuba y la AICA parecía haberse diluido tanto en los archivos como en la memoria de sus propios miembros. No me refiero acá a una simple ausencia de registros; este silencio documental pone de manifiesto

las discontinuidades que han marcado históricamente la institucionalización de la crítica de arte en Cuba. Sin embargo, esa historia comenzó a cambiar en la década siguiente y tuvo su momento de inflexión cuando La Habana fue elegida sede del 49.º Congreso Internacional de la Asociación en 2016.

El punto de partida fue el 44.º Congreso de la AICA, celebrado en Asunción, Paraguay, en 2011. En este, gracias al apoyo de la Getty Foundation, el crítico David Mateo participó con la conferencia “El arte cubano y las paradojas del mercado”. Allí fue abordado por Marek Bartelik, recién nombrado presidente internacional, con el objetivo de explorar la posible recuperación de la sección cubana. Un nuevo intento de reorganización que confirma el carácter intermitente que ha tenido la participación cubana dentro de la Asociación a lo largo de su historia. Tres años más tarde, Mateo fue elegido como uno de los cinco vicepresidentes internacionales para el período 2014-2017. Y de forma paralela, su ardua labor para que la sección finalmente existiera dio frutos a partir de un crecimiento significativo de 26 miembros de los 32 expedientes presentados bajo su presidencia.

A principios del 2016, Marek Bartelik y Carlos Acero, presidente y vicepresidente internacional respectivamente, viajaron a La Habana con el objetivo de comprobar si la ciudad podía optar por la sede del Congreso frente a la solicitud de Zaragoza. A realizarse en el segundo semestre del año, la cita suponía un gran desafío y no solo por las condiciones económicas de la

isla. El ejecutivo cubano, conformado por Dannys Montes de Oca y Antonio Fernández Seoane junto a Mateo, se comportó a la altura del desafío y en diálogo con el CNAP, logró organizar un cónclave de gran impacto con más de doscientos delegados. El Congreso se desarrolló

entre el 11 y el 15 de octubre y compartió sus sedes entre el Museo Nacional de Bellas Artes y el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Más allá de su dimensión organizativa, el encuentro propició la rearticulación de la presencia cubana dentro de la Asociación y ofreció



Congreso AICA en La Habana

una plataforma para recolocar a América Latina en el marco geopolítico de la AICA.

Como parte del mismo se realizó el simposio temático “Nuevas utopías: arte, memoria y contexto”. Fue aquí donde Luz Merino Acosta compartió con los presentes el descubrimiento que había realizado en torno a los orígenes de la sección cubana en la década del cincuenta. Su conferencia titulada “La historia de un silencio: La AICA en Cuba” fue para la mayoría de los presentes, cuando menos, reveladora. Aquel hallazgo, la evidencia de una tentativa de articulación cubana con la AICA desde 1952, abría una nueva perspectiva historiográfica. Lo que hasta entonces se había entendido como un comienzo en 1986 debía ser reconsiderado como una reactivación dentro de una historia más larga, marcada por intentos previos, discontinuidades y silencios institucionales.

Este recorrido permite volver al punto de partida. Con ello se hace evidente que el objetivo de esta revisión, más que ofrecer una cronología definitiva, es abrir interrogantes. La historia de la relación entre Cuba y la AICA no es una línea continua, sino una cartografía hecha de intentos, interrupciones, olvidos y reapropiaciones. En ese mapa irregular, el hallazgo de Merino Acosta constituye un punto de inflexión. Por un lado, nos permite ampliar el archivo disponible y, por el otro, nos obliga a reconsiderar los orígenes mismos de esa relación y a desplazar la fecha de inicio que durante años se dio por sentada. Reconstruir estas presencias tempranas, aunque fragmentarias, no solo permite

devolver nombres y episodios a la historia institucional de la crítica de arte en Cuba, sino también advertir cómo ciertos silencios documentales terminan modelando nuestras narrativas historiográficas.

Volver sobre estos indicios, sobre estas conexiones apenas visibles, es también una forma de interrogar la manera en que se escribe la historia de nuestras instituciones culturales. Si hoy celebramos las cuatro décadas de existencia de la sección cubana de la AICA, esta revisión nos recuerda que su historia no comenzó en 1986, sino mucho antes, en un territorio aún incompleto de investigar. Más que una historia lineal de continuidad institucional, la relación entre Cuba y la AICA se ha configurado como una trayectoria marcada por intentos tempranos, largos periodos de silencio y posteriores rearticulaciones. De ahí que esta cartografía del silencio sea, al mismo tiempo, una invitación: continuar y ampliar el archivo, revisar las certezas heredadas y restituir a la crítica cubana el lugar que, aunque intermitente, ha ocupado dentro de los circuitos internacionales desde mediados del siglo XX.

NOTAS

1 Merino Acosta, Luz: “La historia de un silencio: la AICA en Cuba”. En: *Artcrónica*. Año V, nº 8, 2017, pp. 72-75.

2 *Diario Oficial*. 1 de agosto de 1962, tomo CCLIII, nº 27.

SAMUEL HERNÁNDEZ DOMINICIS

Es historiador del arte, curador, crítico e investigador cubano. Licenciado por la Universidad de La Habana y Máster por la Universidad Iberoamericana de México, ha desarrollado una amplia trayectoria académica e institucional. Fue editor de la revista *ArteSur* y ocupó cargos de dirección y asesoría en importantes instituciones culturales cubanas, como el CDAV y la AHS. Desde 2018 ejerce la docencia en el Instituto de Cultura Superior y, desde 2022, también en el Centro de Estudios Visuales. Integra diversas asociaciones internacionales, entre ellas la LASA y la AICA, donde es vicepresidente internacional y presidente de la Sección Cuba. Asimismo, pertenece a la UNEAC y coordina el GEAP Cuba. Actualmente cursa un doctorado en Letras Modernas en México. Sus investigaciones recientes analizan el lugar de las mujeres y los homosexuales en los discursos populistas y totalitarios, especialmente en relación con las nociones de pueblo y enemigo.



Dos Madres y Hija, 1968
Francisco Zuñiga

INTERNACIONAL

A ESCULTURA DE FRANCISCO ZÚÑIGA: LEGADO PARA UMA MEMÓRIA INGRATA

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA
AICA/COSTA RICA

RESUMO: Este artigo traz o mérito da obra do artista/escultor Francisco Zúñiga, que produziu principalmente no México. E observa a ênfase excessiva no contexto local que continua a mitificar sua vida e obra. Zúñiga trabalhou como escultor no México de 1936 até perder a visão em 1990, devido a problemas de saúde decorrentes de sua prática artística que afetaram seu nervo óptico. Apesar dessa limitação, ele continuou trabalhando em seu estúdio pessoal, modelando em terracota. Teve uma vida extremamente produtiva, criando um grande número de esculturas em mármore, ônix, pedra, madeira e bronze. Antes de sua morte, em 1998, ele havia concluído 1.100 esculturas entre 1923 e 1993, enquanto sua produção pictórica consistia em 500 pinturas e 25.000 gravuras.

PALAVRAS-CHAVE: Francisco Zúñiga, artista, escultor, vida produtiva, México.

ABSTRACT: This article highlights the merits of the work of the artist/sculptor Francisco Zúñiga, who produced primarily in Mexico. It also notes the excessive emphasis on local context that continues to mythologize his life and work. Zúñiga worked as a sculptor in Mexico from 1936 until he lost his sight in 1990 due to health problems resulting from his artistic practice, which affected his optic nerve. Despite this limitation, he continued working in his private studio, modeling in terracotta. He had an extremely productive life, creating a large number of sculptures in marble, onyx, stone, wood, and bronze. Before his death in 1998, he had completed 1,100 sculptures between 1923 and 1993, while his pictorial output consisted of 500 paintings and 25,000 engravings.

KEYWORDS: Francisco Zúñiga, artist, sculptor, productive life, Mexico.

A exposição do artista mexicano-costarriquenho Francisco Zúñiga (1912-1998), que ficou em cartaz até abril em San José, capital da Costa Rica, reuniu obras de coleções particulares e públicas locais, com foco principal no que ele chamava de “uma representação contínua da feminilidade”, capturando e criando, especialmente por meio de seus xales em forma de pirâmide, o arquétipo da mulher do sudeste do México.

Apesar de ser um reflexo parcial de sua obra — não houve menção aos seus principais projetos escultóricos públicos no México —, a exposição nos permitiu examinar seu legado 28 anos após sua morte, particularmente em sua obra gráfica, e discutir a interpretação contemporânea de suas figuras como uma força poderosa que representa as mulheres como matriarcas, e a memória ingrata que ainda persiste de suas contribuições dentro e fora de seu país natal.

Neste artigo, explicamos o mérito da obra que Zúñiga produziu principalmente no México, bem como a ênfase excessiva no contexto

local que continua a mitificar sua vida e obra.

APRENDIZ ETERNO

Zúñiga nasceu em 27 de dezembro de 1912, em San José, Costa Rica. Aos oito anos, em 1920, começou a trabalhar como assistente na oficina de seu pai, Manuel María Zúñiga Rodríguez, que era de origem mexicana e considerado um

dos melhores escultores religiosos da Costa Rica na época. Lá, ele esculpia principalmente figuras religiosas em madeira, encomendadas por igrejas locais.

Mas sua formação artesanal foi complementada pelo acesso a revistas de arte espanholas, como *Blanco y Negro* e *La Esfera*, bem como por artigos do escritor



Três Mulheres Caminhando, 1981. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção AMARTE. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

e crítico cubano Alejo Carpentier, na revista cubana *Carteles*, e por traduções orais de textos alemães de Georg Simmel, que observou como a cultura moderna (objetos, moda, arte) se torna cada vez mais objetiva e se distancia da experiência subjetiva do indivíduo, e de Alois Riegl, que desenvolveu o conceito de “vontade artística” (*Kunstwollen*), argumentando que cada época possui uma intenção artística única que molda o estilo, independentemente das capacidades técnicas do tempo.

Com a aprovação do pai, matriculou-se na Escola de Belas Artes da Costa Rica como aluno regular, entre 1926 e 1927, mas abandonou o curso em razão de divergências com os métodos de ensino do professor Tomás Povedano, a quem, no entanto, sempre reconheceu como uma influência muito importante em seu desenvolvimento. Em 1928, começou a pintar a óleo e a criar pequenas esculturas de madeira de sua própria autoria, e em 1930 esculpiu sua primeira escultura em pedra.

Em 1931, ganhou o primeiro prêmio em Pintura e Escultura na “Terceira Exposição Nacional de Belas Artes” da Costa Rica. Um dos destaques

daquele período na exposição foi sua escultura em terracota de 1932, tendo como modelo sua então namorada, Maruja Castro.



Maruja Castro, 1932. Modelo em terracota. Francisco Zúñiga. Coleção Daniel Yankelewitz. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

Naquele mesmo ano, Zúñiga tomou conhecimento do movimento muralista no México através da revista *Forma* e de outras publicações mexicanas editadas pelo Ministério da Educação Pública, que se tornaram sua principal fonte de informação. Assim, ele conheceu a arte de Diego Rivera e José Clemente Orozco, mas não a escultura mexicana, que os muralistas menosprezavam por, como uma forma de arte silenciosa, carecer de elementos teatrais e, portanto, parecer menos acessível ao público.

A maior parte de sua obra pode ser classificada como trabalho em andamento, um testemunho do aprendizado de um artista entre os 15 e os 23 anos, onde as influências definidas variavam do plágio à imitação, com algumas exceções, especialmente após 1933, principalmente a de seu amigo e mentor, o gravador e pintor Francisco Amighetti.

Zúñiga participou das “caminhadas-oficinas” pelo interior do México promovidas pelo arquiteto e pintor Teodorico Quirós, no final da década de 1920, e, portanto, frequentemente

desenhava ao lado de Amighetti, que era seis anos mais velho que ele. Dessa experiência, adotou o estilo de desenho sem claro-escuro, com linhas puras e curvas, que se revela sem mistério em obras expostas na retrospectiva do MAC, como *Contemplação* (A Janela, 1933) e *Mulheres na Igreja* (1934), em que também se observa grande semelhança com obras de Amighetti.

Em obras expostas como *Pote com Chuchus* (1932) e *La Chola* (1934), ele emprega uma linha que captura massas, uma linha ressonante, à maneira de Rivera, embora sem o tom ideologicamente engajado deste.

EM BUSCA DOS PASSOS PERDIDOS

Mas sua transformação decisiva como artista foi alimentada por duas fontes seminais: primeiro, seu interesse pela cerâmica pré-colombiana – que compartilhava com os escultores Juan Manuel Sánchez e Nestor Zeledón Varela – e que pôde estudar a fundo em 1934, quando fez desenhos em aquarela baseados em uma coleção de 44 peças do período Policromático Médio (800-1200 d.C.) da Grande Nicoya.



La Chola, 1934. Óleo sobre tela. Francisco Zúñiga. Coleção da família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

Sua motivação não era a nostalgia pelo passado pré-colombiano ou pelo folclore, como ele confessaria mais tarde: “Não se trata precisamente de retornar ao passado, ou repetir o que já existia na cultura, nem de criar Quetzalcoatl e todas aquelas figuras pertencentes a uma mitologia desaparecida, mas simplesmente de insistir na busca por etapas perdidas, ou seja, a grande escultura e forma que tínhamos na era pré-hispânica”¹.

A outra fonte foi o modernismo, representado na pintura por Picasso, Cézanne e Matisse, e na escultura por Rodin, Maillol, Barlach e Brancusi, cujo trabalho ele conheceu por meio de publicações que chegavam ao país, que ele obtinha de amigos e na Biblioteca Nacional. Brancusi foi, sem dúvida, uma “influência intelectual” decisiva por meio de sua obra *O Beijo* (1907-1908), cujo conceito consistia em trabalhar a pedra como um único bloco autossuficiente. Foi precisamente isso que Zúñiga demonstrou em sua escultura em pedra *Mãe e Filho*, conhecida como *Maternidade*, criada em 1935, e em diversas esculturas de animais

feitas entre 1931 e 1933: a coruja, o abutre, o macaco e a pomba.

Os esboços a lápis em papel, tanto para a escultura quanto para o pedestal, que ele nunca concluiu, incluídos nessa exposição, confirmam sua ligação com o cubismo

como um ponto de virada em seu processo criativo.

O reconhecimento local que recebeu na década de 1930 não foi suficiente para convencê-lo a permanecer no país. Nem mesmo a resistência e a controvérsia em torno de sua já mencionada *Maternidade* foram decisivas



O escultor Francisco Zúñiga com o escritor José Marín Cañas observando a escultura direta em pedra de *Maternidade*, em 1934. Foto: Arquivo

o bastante para fazê-lo deixar o país no ano seguinte.

A realidade, como o próprio artista confessou, é que “não havia um movimento (artístico) significativo e, embora alguns artistas estivessem fazendo coisas básicas como o que eu fazia, eu queria – como todos os jovens inquietos – sair e ver o que estava sendo feito em outros lugares”².

Como deixamos claro, desde 1985, após sua exposição retrospectiva no MAC, “Zúñiga não deixou a Costa Rica por causa da rejeição pública, já que recebeu muitas manifestações de apoio, inclusive públicas, mas porque queria crescer, precisava de ‘um teto mais alto’”³.

A Guerra Civil Espanhola o impediu de realizar seu objetivo de estudar na Europa, então, ele finalmente viajou para o México em 1936. Ao chegar à Cidade do México, apresentou-se ao pintor Manuel Rodríguez Lozano com uma carta de um amigo em comum, o escritor costarriquenho León Pacheco. Zúñiga trabalhou no estúdio de Rodríguez Lozano, bem como em

seu estúdio na Academia de San Carlos. Mas foi Rodríguez Lozano – um conhecido opositor do movimento muralista – quem compartilhou com ele conceitos estéticos que o ajudariam a se libertar da sombra onipresente de Rivera, Orozco e Siqueiros, distanciando-se de sua exaltação ideológica nacionalista e de seu estilo ornamentado e dramático. Como resultado, a concepção estética de Zúñiga tornou-se gradualmente mais austera.

Durante esse período e até 1939, Zúñiga produziu cerca de trinta pinturas a óleo, mas, a partir de 1940, concentrou-se definitivamente na escultura, percebendo que não conseguiria se sustentar como pintor, pois o mercado era monopolizado por poucos artistas.

Em 1937, juntou-se ao escultor Oliverio Martínez como assistente e colaborou com ele no *Monumento à Revolução Mexicana*. Devido à morte prematura de Martínez, Zúñiga foi encarregado de concluir algumas das reproduções em grande formato de suas criações anteriores.

Em 1938, conseguiu um cargo de assistente na Escola de Arte La Esmeralda. Também foi contratado como assistente do escultor Guillermo Ruiz para criar esculturas monumentais para o governo do general Lázaro Cárdenas. Isso lhe permitiu acesso à fundição “Materiales de Guerra”, onde aprendeu técnicas de fundição e conheceu Moisés del Águila, com quem estabeleceu uma longa relação profissional.

Fundou a Sociedade Mexicana de Escultores juntamente com Guillermo Ruiz, Rómulo Roza, Juan Cruz e Fidias Elizondo. Em 1939, graças a uma recomendação de Oliverio Martínez antes de sua morte, Francisco Zúñiga o sucedeu como professor de escultura em La Esmeralda, uma colaboração que durou até 1970.

Em 1945, foi nomeado diretor do Departamento de Terracota, onde realizou um extenso trabalho até 1954. Entre seus alunos estavam escultores e pintores como Manuel Felguérez, Pedro Coronel e Jorge Dubón, entre outros. Em 1947, casou-se com Elena Laborde, com quem teve

três filhos. Em 1954, estabeleceu-se no bairro de Tlalpan, onde abriu seu próprio estúdio pela primeira vez e onde viveu até o fim da vida.

Francisco Zúñiga trabalhou como escultor no México de 1936 até perder a visão em 1990, devido a problemas de saúde decorrentes de sua prática artística que afetaram seu nervo óptico. Apesar dessa limitação, ele continuou trabalhando em seu estúdio pessoal, modelando em terracota. De fato, sua última exposição, em 1994, consistiu em obras modeladas nesse material.

Ele teve uma vida extremamente produtiva, criando um grande número de esculturas em mármore, ônix, pedra, madeira e bronze, além de desenhos em aquarela, giz de cera, carvão, pastel e sanguínea. As poucas pinturas a óleo que produziu pertencem ao seu período inicial. Ele também fez um número significativo de gravuras.

Antes de sua morte, em 1998, Zúñiga havia concluído 1.100 esculturas, entre 1923 e 1993, enquanto sua produção pictórica consistia em 500 pinturas e 25.000 gravuras.⁴



Piedade, 1951.
Carvão sobre papel.
Francisco Zúñiga.
Museu de Arte
da Costa Rica.
Foto: AKEZ



Yalaiteca, 1981. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção CORTEL. Museu de Arte da Costa Rica. Foto de AKEZ

LADOS DA MESMA MOEDA

Obras públicas monumentais e peças mais íntimas e serenas são duas faces da mesma moeda. Uma não pode ser compreendida sem a outra. Ao desenvolver suas complexas encomendas para monumentos públicos, Zúñiga jamais abandonou a exploração e o desenvolvimento de um conjunto de obras mais pessoais.

Desde sua primeira encomenda pública em 1946, na Represa Valsequillo, em Puebla, até *Três Gerações*, obra concluída em 1985 em Sendai, Japão, Zúñiga buscou que suas esculturas em espaços públicos simbolizassem algo para a comunidade, exaltando suas virtudes cívicas ou raízes nacionais.

Sua primeira encomenda apresenta um alto-relevo de um grupo de três figuras representando mexicanos comuns. A estilização das figuras é evidente nos trabalhadores musculosos, quase heroicos, e nos nus femininos inspirados no Renascimento. O escritor Alfredo Cardona Peña, que a visitou quando estava concluída, escreveu que “a escultura surge como uma aparição antiga. Há uma

incorporação à paisagem, porque Zúñiga se interessa pelos problemas da escultura em relação ao espaço visual, introduzindo-a no contorno sob a luz cruel e transparente”.⁵

Esta obra inicial projeta o ponto de vista observado nos relevos de 1953-1954 no edifício do Ministério das Obras Públicas, na Cidade do México. Em um estilo semelhante está o herói da Independência Mexicana, Benito Juárez, concluído por Zúñiga em 1950, que retrata uma figura imponente olhando serenamente para a frente. Transcende a visão imitativa da natureza: esse homem torna-se Homem, um símbolo de algo mais do que ele mesmo. As feições de seu rosto – maçãs do rosto altas, olhos amendoados – anunciam sua identidade indígena. Esta é uma ênfase que Zúñiga continuou a explorar consciente e culturalmente até a década de 1970.

Em Veracruz, em 1952, Zúñiga concluiu duas grandes obras encomendadas que hoje se encontram em estado de abandono: *A Colheita da Pesca*, um relevo voltado para o Banco de Veracruz, com aproximadamente 3,4 metros de altura e 15 metros de

comprimento; e *A Riqueza do Mar*, uma escultura em um espelho d’água, com aproximadamente 3 metros de altura e 9 metros de comprimento.

Nesta obra pública, ele retrata quinze figuras direta e indiretamente relacionadas à pesca. À esquerda, cinco pescadores: três com uma rede, um sentado segurando uma corda e um quinto limpando um grande peixe. Essa

abundância do mar traz consigo coisas boas, representadas pelas figuras à direita dos pescadores: uma mulher carregando uma criança pequena nos ombros e uma menina segurando um bezerro, enquanto outras duas crianças observam ao fundo.

À medida que o relevo se desdobra para a direita, dois amantes se abraçam, duas mulheres



A Riqueza do Mar, 1952. Grupo escultórico em cimento. Francisco Zúñiga. Porto de Veracruz, México. Foto de AKEZ

colhem frutas, um homem em pé segura um cavalo vigoroso e uma mulher agachada ordenha uma vaca. Assim, a prosperidade no mar garante a prosperidade em terra.

O desenho de *A Colheita da Pesca* é estável e clássico, e é lido da esquerda para a direita. O pescador sentado marca a borda esquerda da composição; a mulher ordenhando a vaca desempenha a mesma função, à direita.

Praticamente todas as outras figuras são acentos verticais dentro de um formato horizontal. O tema e a idealização característica da forma devem-se em parte a um clima político que glorificava o proletariado: o heroísmo do México é o heroísmo do homem comum, universalizado em símbolos de grandeza.

Recordando os muralistas, dos quais muitos relevos como *A Colheita da Pesca* derivam, Zúñiga disse: “O perigo para a arte no México durante muitos anos foi que Diego Rivera e muitos outros se dedicaram à arte popular, à criação de objetos pitorescos para o turismo, à criação de

imagens decorativas dos mexicanos”. E afirmou: “Minha ideia na escultura era buscar linhas puras, muito mais conectadas à grande tradição da arte pré-hispânica. Acredito que este é um aspecto que alcancei”.⁶

PRESENÇA MONUMENTAL

Embora alguns possam considerar as obras monumentais e públicas de

Zúñiga secundárias no contexto de sua produção total, devemos lembrar que os monumentos foram, em certo sentido, o eixo central da carreira desse artista.

De fato, os temas da obra de Zúñiga examinavam retrospectivamente a história do México, remontando aos tempos pré-colombianos ou, como em *Juventude* e nas fontes de Nuevo



A Colheita da Pesca, 1952-53. Alívio. Francisco Zúñiga. Banco de Veracruz, México. Foto de AKEZ

Chapultepec, projetavam-se para o futuro com um otimismo assertivo.

Juventude é uma escultura de Francisco Zúñiga de 1964 que foi instalada quase no mesmo local onde foi inaugurada uma das primeiras grandes expansões do campus Zacatenco do Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Foi um grande ano para Zúñiga. Duas de suas esculturas foram instaladas em Nuevo Chapultepec, o que hoje é conhecido como a segunda seção do Parque Chapultepec. Recebe apenas uma fração dos visitantes da primeira seção de Chapultepec, mas é um local apropriado para contemplar suas esculturas de bronze na *Fonte dos Físicos Nucleares* e na *Fonte das Ninfas*, ambas criadas em 1964. O gigantesco *Homem Emergindo da Terra*, de Zúñiga, em Campeche, também foi criado naquele mesmo ano.

O historiador e crítico Alfonso Ortiz de Neuvillate via o elemento do crescimento como uma característica de sua obra: “Francisco Zúñiga é como Ossip Zadkine, pois ambos criam esculturas orgânicas capazes de serem compatíveis com a ideia do ser e com a conexão de linhas que nunca são

retas, mas sim o oposto: côncavas e convexas, serpentinas, luminosas e cheias de fogo, que brotam da paixão de um gênio vulcânico em cada uma das formas espaciais que desafiam o espaço e a gravidade”.⁷

No final da década de 1950, Zúñiga deixou de aceitar encomendas do governo mexicano e projetos de

arte pública para se dedicar ao desenvolvimento de sua representação singular do camponês mexicano. Contudo, alegou como razões a falta de tempo disponível e a ausência de liberdade criativa. Segundo o artista, tratava-se de obras cujo custo ele nunca calculava adequadamente, resultando em prejuízo financeiro.



Fonte dos Físicos Nucleares, 1964. Grupo escultórico em bronze. Francisco Zúñiga. Parque Nuevo Chapultepec, Cidade do México. Foto: AKEZ

O artista declarou: “Deixando para trás essa ‘arte pública’, concentrei-me novamente na compreensão do volume e sua integração com a forma, o côncavo e o convexo, na multiplicação de diferentes pontos de vista para criar movimento e dinamismo, em oposição à ilusão de movimento que tanto obcecava. Preocupava-me alcançar contornos definidos e precisos, bem como maior riqueza de textura; acima de tudo, buscava uma tensão interna em minhas figuras.”⁸

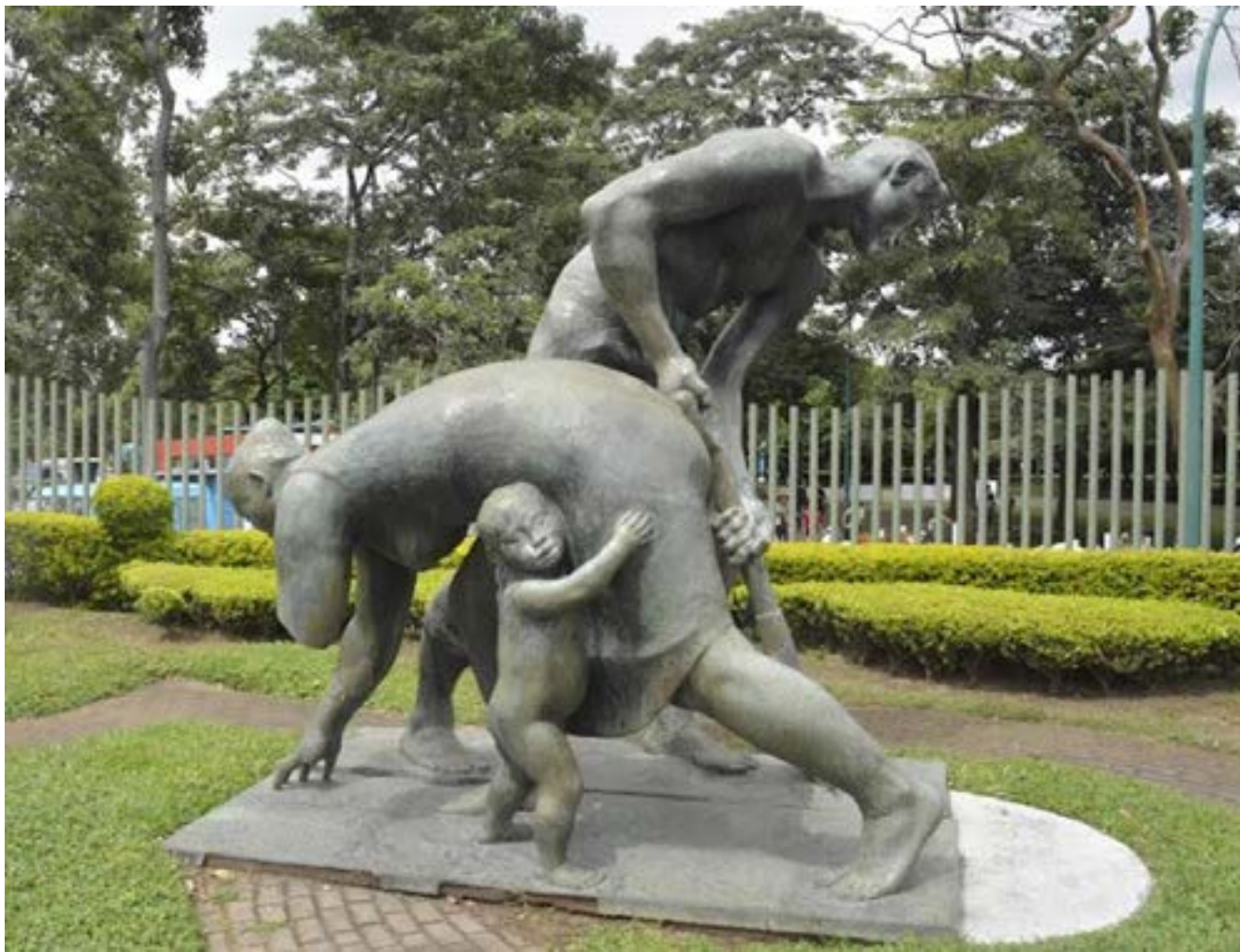
Contudo, ele jamais abandonou completamente a escultura monumental, como demonstra o seu *Monumento ao Agricultor*, criado entre 1976 e 1977 – que se erguia em frente ao Aeroporto Internacional Juan Santamaría até ser desmontado e transferido para o Museu de Arte da Costa Rica –, e o grupo escultórico *A Família*, no Instituto Nacional de Seguros, na capital costarriquenha.

O *Monumento ao Agricultor* é uma homenagem “ao camponês e ao trabalhador, um tributo ao humilde agricultor de quem fala o nosso Hino

Nacional, ao homem, à sua esposa e ao seu filho, costarriquenhos, imortalizados no momento abençoado e honesto do seu trabalho diário”,

como apontou o pesquisador Andrés Saborío-Bejarano.⁹

Por outro lado, o grupo escultórico *A Família* (1977) é um símbolo em



Monumento ao Agricultor, 1974. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

bronze que expressa o ideal fraternal de amor, paz e esperança universal; e, na obra que dignifica o homem, sua esposa abraça o filho.

Essas obras encomendadas demonstram inequivocamente que seu criador jamais perdeu contato com seu país natal, onde seu trabalho continuou a ser exposto e seu talento reconhecido por meio de diversos prêmios e encomendas públicas. Sete exposições de sua obra foram realizadas na Costa Rica desde 1954. Além disso, o país possui diversas obras públicas de sua autoria, como *Maternidade* (1935) no Hospital da Mulher, o monumento ao Dr. Rafael Ángel Calderón Guardia (1974) na Plaza de las Garantías Sociales, o já mencionado monumento à *Família* na entrada do Instituto Nacional de Seguros e, claro, o malfadado *Monumento ao Agricultor* (1974), que ficava próximo ao Aeroporto Internacional Juan Santamaría.

Algumas das obras pessoais de Zúñiga também estão em exibição pública: *Evelia com um Bastão* (1978) no CENAC, *Yalalteca* (1981) nos Correios da Costa Rica e o espetacular grupo

Mulheres Caminhando (1981) no Museu de Arte da Costa Rica, que faz parte da exposição que estamos analisando.

INVESTIGAÇÃO E SÍNTESE

Os primeiros anos no México foram dedicados ao estudo da cultura e de seu povo. Ele passava semanas inteiras no Museu de Antropologia e História, onde as peças em exposição ainda podiam ser tocadas, visitando Teotihuacan ou observando os murais de José Clemente Orozco, na Escola Preparatória Nacional. Ele desenhava incansavelmente a onça-pintada asteca, o Chac-mol, feito de uma pedra amarelo-rosada – a mesma fonte de inspiração pré-colombiana para Henry Moore.

Zúñiga prestava atenção especial às suas dimensões, seus planos, sua massa estilizada. De lá, ele ia ver a figura de Xochipilli, o deus mexica da primavera, da dança e das flores. Ficou impressionado com o realismo escultural de suas pernas. Ele também estudou Chicomecóatl, a deusa mexica da terra e do milho. Depois, ia desenhar no mercado La Merced,

localizado na extremidade leste do Centro Histórico da Cidade do México, onde mulheres vendiam flores, frutas e verduras, transitando entre a beleza e a pobreza.¹⁰

O desenho e a gravura se entrelaçaram para desenvolver projetos mais pessoais enquanto ele viajava pelo país, durante várias décadas, aproveitando-se de projetos oficiais de escultura e arquitetura. Ele queria conhecer as pessoas e ficava intrigado com os traços indígenas em seus rostos. Esse estudo visual se transformou na iconografia social relevante presente em suas representações dos inúmeros monumentos públicos que criou por todo o México.

A década de 1950 marcou a maturidade de sua obra pessoal, como demonstra sua escultura de 1951, *Suave Patria* (Pátria Suave). Nesta obra, esculpida em pedra cantera rosa – uma rocha vulcânica leve e porosa, formada a partir de cinzas e lava, amplamente utilizada por sua durabilidade e suavidade – e localizada na entrada sul de Zacatecas, no México, ele esculpiu duas mulheres arquetípicas,



Gentle Homeland,
1951. Escultura
em pedra.
Francisco Zúñiga.
Zacatecas, México.
Foto de AKEZ

com traços mestiços e tranças de tabaco, aparentemente caminhando ao longo de um rio. Inspirada no célebre poema de Ramón López Velarde, escrito em 1921, a escultura representa em relevo cenas e imagens que aludem à pátria cotidiana descrita pelo poeta. Constitui, efetivamente, uma espécie de versão lírica do Hino Nacional Mexicano, única e atípica mesmo dentro de sua obra poética.

É curioso observar como, apesar do conceito de pátria ser uma referência masculina, os Estados-nação que emergiram na segunda metade do século XIX, como é o caso do México, preferiram adotar uma figura feminina para simbolizar seu mito de origem. Zúñiga reconheceu isso: “Minha escultura ainda é muito alegórica. Eu queria fazer algo que, sem ser vulgar, grandioso ou anedótico, representasse ideias de uma forma muito evidente”.¹¹

Mas a obra que acentua a separação entre seu estilo monumental público e a obra que o caracteriza pelo resto de sua carreira é *A Rede*, uma escultura em pedra de Xaltocan, uma pedra vulcânica tradicionalmente

trabalhada em San Martín Xaltocan, Tlaxcala, pela qual ele recebeu um prêmio no Salão de Escultura do México em 1957. Ela retrata uma mulher reclinada em uma rede, o movimento de seu corpo sugerindo isso. Zúñiga sempre resistiu a copiar o movimento em suas esculturas, deixando-o para a posição e direção



A Rede, 1957. Escultura em pedra. Francisco Zúñiga.
Museu Nacional de Belas Artes, México. Foto de AKEZ

do volume. “O gesto é de repouso e entrega”, escreveu o crítico Jorge J. Crespo de la Serna, acrescentando: “A notável economia de traços transmite uma impressão de solidez e harmonia, raramente alcançada”.¹²

Em *A Rede*, as formas volumosas remetem às mulheres reclinadas de

Henry Moore; Zúñiga conhecia bem o artista inglês, assim como Lipchitz, Archipenko e Brancusi. A influência de Moore sobre Zúñiga reside não tanto na perfuração do volume para permitir que o espaço penetre a solidez das formas, mas nessa solidez em si, como também demonstrado no *Nu* de 1961. Segundo a crítica Raquel Tibol, a obra de Zúñiga caracteriza-se pela sensualidade, pelo rigor formal e pela objetividade. De fato, ele sempre buscou a objetividade, as coisas como elas são em si mesmas, um novo realismo do qual Rivera foi precursor no México.

SUCESSO E CONTEXTO

Zúñiga fez parte de um movimento dentro da Escola Mexicana de Escultura, iniciado principalmente na década de 1920 por Oliverio Martínez e enriquecido até a década de 1950 por Luis Ortiz Monasterio, Carlos Bracho, Juan Cruz Reyes, Guillermo Ruiz, entre outros, com quem aprendeu e colaborou extensivamente.

Formalmente, privilegiava-se a escultura direta, em forma fechada e maciça, assim como o senso de

monumentalidade mesmo em pequenos formatos, o uso de tipos étnicos indígenas e mestiços e o sistema de símbolos nacionalistas que eles próprios ajudaram a construir, mantendo, ao mesmo tempo, suas respectivas marcas.

Faço uma pausa para refletir sobre o tema da monumentalidade, que é central para a narrativa curatorial da exposição costarriquenha que estamos discutindo, porque pode significar grandeza, presença imponente e permanência na escultura, embora não seja necessariamente definida pelo tamanho, mas pela capacidade do artista de evocar grandeza, comunicar valores e perdurar no tempo e no espaço público, criando uma memória e uma identidade que impactam.

Embora pertencessem a uma geração posterior à vanguarda “heroica” mexicana, apenas Luis Ortiz Monasterio e Francisco Zúñiga, do referido grupo, chegaram ao fim de suas vidas atuantes e marcando presença na escultura latino-americana.

Um fator decisivo nesse sentido foi a mudança promovida pelo Estado

mexicano no final da década de 1950, quando se tornou uma espécie de árbitro na promoção de projetos de arte pública, abandonando a prática do monumento isolado em favor da integração de obras de arte em projetos arquitetônicos urbanos monumentais, no que ficou conhecido como “integração plástica”. Como explicou o historiador da arte Agustín Arteaga, “isso tornou os artistas cada vez mais dependentes de encomendas públicas. A seleção dessas encomendas passou a responder, mais uma vez, a conexões pessoais ou ao reconhecimento de suas carreiras”.¹³

Em meio às mudanças políticas e ao papel em evolução do Estado em conferir à arte escultórica um propósito político claro, a figura de Zúñiga destaca-se como uma síntese da escola mexicana de escultura. Suas obras evoluem de uma retórica nacionalista e propagandística da ideologia pós-revolucionária para uma representação que se apropria da figura idealizada do mexicano, construindo um modelo arquetípico. De fato, segundo Arteaga, ele “leva às últimas consequências uma poética do

‘povo mexicano’ que, nas mãos de seus infelizes seguidores, acabará sendo piegas, banal e inconsequente”.¹⁴

Para ilustrar o argumento de Arteaga, embora Zúñiga tenha compartilhado estúdio e projetos com o renomado escultor mexicano Juan Cruz Reyes, e mesmo quando jovens artistas tenham utilizado linguagens formais semelhantes e ministrado o curso de Escultura Monumental na Escuela Libre de Carvasión Directo (Escola Livre de Escultura Direta), seus caminhos acabaram divergindo significativamente em termos de sucesso e reconhecimento.

Zúñiga alcançou prestígio e aclamação internacional como nenhum outro escultor mexicano, apesar de não ser um dos favoritos entre colecionadores, galerias e museus em seu país adotivo. Isso se deve em parte à síntese da Escola Mexicana de Escultura com a escultura ocidental clássica e moderna, evidente em toda a sua obra, mas também ao paradoxo de que o sucesso lhe chegou justamente no momento em que as escolas

mexicanas de escultura e pintura estavam “sucumbindo ao desgaste da repetição e dos estereótipos”, permitindo assim que sua obra atingisse o ápice da genialidade.¹⁵

ARQUÉTIPO FEMININO

Certamente Zúñiga é reconhecido desde a década de 1970 por suas figuras independentes, em tamanho



Mulheres, 1982. Litografia colorida sobre papel. Francisco Zúñiga. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

natural, de mulheres camponesas indígenas, imbuídas da dignidade de séculos de experiência indígena. Os temas do artista são camponeses, pessoas comuns, mulheres do México que um dia, como o artista afirmava com certeza, “serão parte de nossa paisagem”. Seus desenhos lembram a obra de Orozco e Rivera.

O tema predominante em sua obra escultórica e gráfica é a mulher indígena, o nu e, ocasionalmente, a figura masculina, como revelado, excepcionalmente, nesta exposição por seu desenho a lápis de cor de 1963, *Torso de um Homem*.

Para Zúñiga, a monumentalidade apoderou-se das formas robustas e piramidais de mulheres sentadas, agachadas ou em pé, imóveis ou em movimento, que ele apresenta de maneira surpreendentemente semelhante às suas usuais modelos estoicas vestidas com tecido, como visto em seu desenho a lápis de cor e aquarela de 1968, *Três Mulheres com Xales*. No entanto, suas obras são baseadas na emoção e na ação, o que pode ser o segredo para que seus temas recorrentes

mantenham suas nuances mesmo após meio século de produção.

Nas palavras do própria artista: “Talvez meu mundo seja o da representação da mulher indígena e das poses relacionadas às antigas culturas da Mesoamérica, o que constitui uma motivação emocional predominante e a partir da qual reafirmo um lado irracional, valores psicológicos e herança. Simbolicamente, relaciono tudo isso ao geológico, à origem terrena e, ainda mais, ao erótico. Daí a exacerbação dos seios, barrigas e quadris. A natureza, nesse sentido, é inesgotável porque a vida nasce e morre. As figuras agachadas são uma massa esférica sustentada por dois pontos de contato: as pernas flexionadas. Essa é a postura para as tarefas diárias e até mesmo para o parto. As figuras reclinadas, sonolentas ou relaxadas, possuem a sensualidade marcante de um animal deitado. As figuras sentam-se como pirâmides ou parecem ausentes, em oração. Tento capturar todo esse mundo atemporal, essa resiliência que faz do México um dos grandes povos da Terra. Figuras em pé, verticalidade,

características do homem, que o distinguem de outras espécies. A caixa do quadril é importante, uma espécie de concha sustentada pelas

colunas das pernas que, por sua vez, sustentam a espinha dorsal e culminam naquele eixo central, a cabeça. Tecidos ou xales têm uma função: velar



Sem título, s.d. Desenho a pastel. Francisco Zúñiga. Coleção Família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

parte da figura, enfatizar uma forma ou projeção, equilibrar ou manter um ritmo na composição. Em grupos, os quadris traçam um eixo horizontal de sustentação para o todo, os espaços como volumes negativos, o que na cinematografia chama-se de espaço fora de cena. As reentrâncias ou as projeções firmes – toda essa construção é pensada, calculada. De importância primordial é a luz que ilumina ou destaca as formas que definem as reentrâncias e os planos projetados, as texturas ásperas ou polidas, dependendo do material”.¹⁶

As relações íntimas e fraternas entre seus personagens são definidas tanto pela postura e pela linguagem corporal sutil quanto pela expressão facial.

O volume de seus corpos – tão evidente em suas obras bidimensionais quanto em suas esculturas – expressa os volumes silenciosos que Zúñiga buscava transmitir, como podemos ver em seu desenho a lápis de cor *Mãe e Filho*, de 1970, e em sua escultura em bronze, do ano seguinte, *Nu Agachado*, que posicionaram Zúñiga como o

“inventor” da pose da mulher agachada para expressar tudo o que ele sente pelos povos indígenas.

A esse respeito, o crítico Toby Joysmith argumenta: “Essa postura agachada é adotada apenas por

mulheres que vivem uma vida primitiva em cabanas nativas, onde os móveis são escassos e o chão é o lugar natural para descansar. [...] As deusas da terra de Zúñiga estão completamente nuas, mas sua posição agachada enfatiza uma modéstia inata. Seus seios



Mulher Agachada com Touca, 1971. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

balançam e protegem orgulhosamente suas barrigas, que se expandem para velar as partes íntimas voltadas para a terra e que permanecem ocultas. Ao mesmo tempo, suas cabeças estão viradas, inclinadas para o lado, em alerta, para ouvir a chegada de qualquer intruso. É essa consciência de sua privacidade que aumenta o mistério dessas deusas agachadas”.¹⁷

Suas gravuras e litografias a partir de 1972 promoveram a normalização de afirmações como a mencionada em relação às poses de suas figuras, por meio de uma popularização que também permitiu ao artista reimaginar os esboços de referência para esculturas como provas de obras de arte de acesso mais livre e democrático.¹⁸

CONVERSANDO EM SILÊNCIO

Esta exposição no MAC, com curadoria de Esteban Calvo Campos e Ericka Solano Brizuela, enfatiza a abordagem de Zúñiga ao modelo feminino ameríndio, seguindo o tema explorado pelo crítico belga Marcel Paquet, em sua obra *Zúñiga: Abstração Sensível* (1992), sobre as

conversas silenciosas entre suas personagens femininas.

Paquet argumenta: “Em todas as obras de Zúñiga, há um tema recorrente: as distâncias entre as figuras, exemplificadas pelas Juchitecas em conversa. Longe de separá-las, essas distâncias as unem, inserindo-as em seu diálogo. Mesmo quando nenhum som emerge de suas bocas, mesmo quando seus gestos estão suspensos, as mulheres estão conectadas umas às outras; estão unidas pelo vazio, pela ausência de uma obra, por aquilo em que uma é necessariamente abstrata, separada: o sensível em si. É nesse sentido que a obra de Zúñiga pertence, sem dúvida, à abstração sensível”.¹⁹

No entanto, Zúñiga optou por retratar grupos de mulheres Juchitecas de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca, México, reconhecidas como a espinha dorsal econômica, cultural e social da comunidade zapoteca do Istmo de Tehuantepec. Essas mulheres são caracterizadas por sua personalidade forte, independência, autoridade familiar e pelo uso orgulhoso de trajes tradicionais bordados. Isso

fica evidente em seu desenho a lápis de cor e aquarela de 1961, *Juchiteca*, ou em sua escultura em bronze de 1981, *Três Mulheres Caminhando*, que domina o salão central do Museu de Arte da Costa Rica.

Embora Zúñiga tenha trabalhado com diversos modelos ao longo de sua carreira, suas principais musas foram mulheres indígenas do México, especificamente do Istmo de Tehuantepec (Oaxaca) e das regiões maias de Yucatán.

Uma de suas modelos mais recorrentes e emblemáticas foi Evelia, que personificava para ele um “cânone de beleza diferente” do acadêmico. O bronze de 1976 *Nu de Evelia*, acompanhado por um magnífico desenho em sépia de outro nu criado por ele em 1968, ilustra poderosamente como Zúñiga se inspirou na fisionomia das mulheres que observava nos mercados mexicanos e no cotidiano, capturando sua monumentalidade e dignidade em obras que agora fazem parte das coleções do Museu de Arte da Costa Rica e do Museu Nacional de Arte do México.



(À esq.)
Evelia's Nude
(Versão 1),
1968.
Desenho
sépia sobre
papel.
Coleção MAC;
(à dir.)
Nu de Evelia,
1976.
Francisco
Zúñiga.
Coleção
Walter
Fernández.
Fotos: AKEZ

A abordagem curatorial, seja intencional ou intuitiva, guiou o fluxo da exposição em direção a uma conceitualização do corpo humano como um valor permanente, com base na obra de Zúñiga, dividindo o espaço expositivo em cinco seções principais. A exposição começa com uma seção central intitulada “O Corpo como Destino”, que resume as contribuições mais emblemáticas do artista durante seu período de maturidade. Segue-se um guia histórico nas seções “Raiz e Terra: Origens, Ligação com o Popular”, que ilustra especificamente seu contato inicial com as tradições indígenas e ancestrais, mas infelizmente omite alguns de seus estudos arqueológicos. A exposição então estimula a reflexão com a seção “Limiares: Portas, Janelas e Mulheres”.

A quarta seção, intitulada “Mulheres, Eternidade e Presença”, inclui algumas de suas obras mais simbólicas, conectando a vida a um senso de eternidade por meio de conceitos ancestrais, como fertilidade e criação. A seção final leva a uma reflexão conclusiva sobre

o legado de Zúñiga, baseada na relação entre sua obra e a memória.²⁰

A abordagem curatorial conecta as cinco seções com uma das explorações temáticas mais instigantes do

artista: o forte contraste entre juventude e velhice, um tema pungente graças à sua visão incisiva. Para o artista, as obras relacionadas a esse estudo representavam estágios no desenvolvimento da mulher.



Quatro Mulheres em Pé, 1980. Bronze. Francisco Zúñiga. Foto: Cortesia da Sotheby's

Isso fica evidente em diversos desenhos expostos na mostra, feitos com giz de cera no caso de *Velha Senhora*, de 1973, e com giz de cera e aquarela no caso de *Mulheres em Pé com Uma Criança*, de 1980. Sem dúvida, uma das representações mais impactantes de Zúñiga nessa mesma linha do processo de envelhecimento, retratando pessoas sozinhas ou mães com filhos, foi *Grupo de Quatro Mulheres em Pé*, uma escultura em bronze de 1974 que também marcou um momento importante em seu valor de mercado internacional.

Zúñiga não criou esse grupo a partir de figuras individuais que foram posteriormente combinadas; ele as concebeu, desde o início, como um conjunto. O grupo evoluiu figura por figura: “Primeiro a velha, depois a grávida, depois a mãe com o filho e, finalmente, a adolescente”, explicou Zúñiga, acrescentando: “A ideia é criar espaços diferentes entre cada uma. Por trás, é possível apreciar a composição vertical e os diferentes planos. Pensei muito sobre este desenho. Na verdade, sempre penso na escultura de uma

forma abstrata e circular. Também me propus a dar personalidade e vitalidade às minhas figuras”.²¹

No entanto, perto do fim da vida, o artista afirmou: “Interesso-me pela escultura que faço; há o bom, o ruim, o terrível e o excelente,

e talvez haja uma obra-prima, mas isso não me diz respeito”.²²

Em geral, a obra de Francisco Zúñiga atualmente em exibição em nossa capital confirma mais uma vez que sempre houve mais do escultor em sua pintura do que do pintor em sua



La Espera, 1967. Escultura em bronze. Francisco Zúñiga. Coleção Família Castro Guardia. Museu de Arte da Costa Rica. Foto: AKEZ

escultura, exceto por seus desenhos, que sempre apoiaram as massas que ele criou e registraram sua visão de futuro e conceito de uma estética baseada na simbiose artística e cultural do Ocidente com o pré-colombiano.

Hoje, Zúñiga nos legou seu testemunho como artista monotemático: a mulher indígena, volumétrica, quase nua, quando não nua, apontando em suas esculturas de bronze e terracota para uma estranha sensação de paz, porque ele não utiliza a figura feminina de forma sensual, mas sim para recuperar o conceito pré-colombiano de Mãe Terra: o princípio e o fim de todas as coisas.

REFERÊNCIAS

1. Anônimo. (1987, 3 de dezembro). “Entrevista com Francisco Zúñiga”. El Universal, Cidade do México.
2. Reich, S. (1980). *Escultor Francisco Zúñiga: Conversas e Interpretações*. Imprensa da Universidade do Arizona, EUA, p. 11.
3. Flores Zúñiga, JC (1985, 28 de junho). *Francisco Zúñiga: Mito e Realidade*. Ars Kriterion E-Zine, San José, Costa Rica. <https://arskriterion.blogspot.com/1985/06/francisco-zuniga-mito-y-realidad.html>
4. Anônimo. (2026). *Catálogo Raisonné de Esculturas: Obras Públicas*. Fundação Zúñiga-Laborde, Cidade do México. <https://franciscozuniga.org/fundacion-zuniga-laborde/catalogo-razonado/escultura-sculpture/obra-publica-public-work/>
5. Cardona Peña, A. (14 de fevereiro de 1948). *Francisco Zúñiga: Escultor Paisagista*. Repertório Americano, San José, Costa Rica. Volume XLIII, nº 1043, p. 1.
6. Reich, S. (1980). Ibidem, p. 70-1.
7. Ortiz e Neuville, A. (1976).

Zúñiga: 20 desenhos. Galeria de Arte Misrachi, México.

8. Zúñiga, F. “Ideas on Sculpture”. Ensaio não publicado, n.d.
9. Saborío-Bejarano, A. (2002). *Francisco Zúñiga, Escultor Universal*. Acta Acadêmica, Números 30-31. São José, Costa Rica, p. 21.
10. Zúñiga, F. (1938). Carta a Arturo Echeverría Loria. México.
11. Avilés, L. (2000). Citação de Zúñiga em “Exposição do Artista Mexicano Francisco Zúñiga no Ticino”. Casa Weiss, Tremona, Ticino. <https://www.swissinfo.ch/spa/exposici%C3%B3n-del-artista-mexicano-francisco-z%C3%BA%C3%Bliga-en-el-tesino/1679114>
12. Crespo de la Serna, J. (1957, 28 de março). “Através de Museus e Galerias” em Jueves de Excelsior, Cidade do México.
13. Artega, A. (2006). *A Escola Mexicana de Escultura*. Dissertação de doutorado. Universidade Nacional Autônoma do México, p. 176.
14. Ibidem, p. 177.

15. Ibidem, p. 89.

16. Zúñiga, F. (1999). *Catálogo Raisonné*, Volume I (1923-1993). Albedrío y Fundación Zúñiga Laborde, A.C., Cidade do México, México.

17. Joysmith, T. (1969, 2 de novembro, p. 3-29). *Zúñiga – Um Grande Humanista Mexicano*. The News Vistas, p. 1.

18. “Monumentos de Papel: Litografias e Desenhos de Francisco Zúñiga”. 11 de junho de 2020. Bowers Museum, Santa Ana, Califórnia, EUA. <https://www.bowers.org/index.php/collections-blog/paper-monuments-lithographs-and-drawings-of-francisco-zuniga>

19. Pasquet, M. (1989). *Zúñiga: Abstração Sensível*. Cidade do México, El Taller del Equilibrista (Ediciones de Equilibrista, S.A. de C.V.).

20. Calvo, E. (2025). Catálogo da exposição “Francisco Zúñiga: Corpo e Permanência”. Museu de Arte da Costa Rica, San José, Costa Rica.

21. Reich, S. 1980. Ibid, p. 50-1.

22. Anônimo. (1999, 16 de janeiro). “Zúñiga: Palavra de Arte.” La Nación. San José, Costa Rica. <https://www.nacion.com/archivo/zuniga-palabra->

[de-arte/L7GSP2BICJG75DV2ZW4730MGQE/](https://www.abca.com.br/de-arte/L7GSP2BICJG75DV2ZW4730MGQE/)

[story/#:~:text=Archivo,Entrada%3A%20](https://www.abca.com.br/story/#:~:text=Archivo,Entrada%3A%20)

Gratuita

JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA

Com mestrado em Comunicação e Linguagem (M.A.) e bacharelado em Comunicação, é *coach* de liderança certificado (CPLC, ACC), fundador e presidente do Círculo Costarriquenho de Críticos de Arte de 1986 a 2021, crítico de arte filiado à AICA Internacional desde 2018, fundador e presidente da seção costarriquenha da AICA, membro do Conselho da AICA Internacional, professor universitário, cineasta documentarista, blogueiro e autor.

Publicou seis obras sobre crítica e artes visuais e mais de seiscentos artigos sobre produção artística latino-americana e internacional ao longo dos últimos quarenta anos. Também dirige a revista eletrônica *Ars Kriterion* e coordena um canal de crítica de artes visuais no Vimeo e outro no YouTube. Além disso, é editor da *AICA Próxima*, publicação trimestral do Escritório Regional da AICA para a América Latina e o Caribe. Foi agraciado com o Prêmio AICA de Melhor Trabalho Crítico em 2022. Vive em San José, Costa Rica, com sua esposa Orietta Oreamuno e tem três filhos.

Site: <https://arskriterion.blogspot.com>



Arte com imagens das capas da Revista Arte & Crítica

REVISTA ARTE & CRÍTICA: A ALMA DA ABCA HISTÓRIA, MEMÓRIA E PERMANÊNCIA DA PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/ SANTA CATARINA

RESUMO: A revista *Arte & Crítica*, publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), constitui um dos principais registros da memória da crítica de arte no Brasil. Ao longo de sua trajetória, acompanhou debates, pesquisas, premiações, eventos e reflexões produzidos por críticos, pesquisadores e artistas vinculados à Associação. O texto aborda a história editorial da revista, desde suas edições impressas até a consolidação do formato digital, destacando processos de preservação, recuperação e digitalização de acervos realizados na gestão 2022-2024. Também evidencia as dificuldades enfrentadas na manutenção da memória digital institucional, especialmente após a perda de parte significativa dos arquivos eletrônicos em 2022. Mais do que um veículo de comunicação, *Arte & Crítica* revela-se como patrimônio documental e expressão da identidade intelectual da ABCA, preservando a continuidade histórica da crítica de arte no país.

PALAVRAS-CHAVE: Revista *Arte & Crítica*; alma da ABCA; história, memória e permanência; publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

ABSTRACT: The journal *Arte & Crítica*, published by the Brazilian Association of Art Critics (ABCA), is one of the main records of the history of art criticism in Brazil. Throughout its history, it has followed debates, research, awards, events, and reflections produced by critics, researchers, and artists affiliated with the Association. This text addresses the journal's editorial history, from its print editions to the consolidation of its digital format, highlighting the processes of preservation, recovery, and digitization of archives carried out during the 2022-2024 administration. It also highlights the difficulties faced in maintaining the institutional digital memory, especially after the loss of a significant portion of the electronic archives in 2022. More than just a means of communication, *Arte & Crítica* reveals itself as documentary heritage and an expression of ABCA's intellectual identity, preserving the historical continuity of art criticism in the country.

KEYWORDS: *Art & Criticism Magazine*; soul of ABCA; history, memory and permanence; publication of the Brazilian Association of Art Critics.

CONTEXTUALIZANDO: UMA HISTÓRIA QUE COMEÇOU EM 1948

A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), fundada em 1949, teve sua origem diretamente ligada à criação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), instituída sob o patrocínio da UNESCO no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, quando a cultura passou a ser vista como instrumento de diálogo e cooperação entre os povos. Em 1948, críticos brasileiros como Sérgio Milliet e Mário Barata participaram, em Paris, das reuniões promovidas pela UNESCO que propuseram a criação da entidade internacional. No encontro seguinte, em 1949, foram aprovados os estatutos da AICA e anunciadas suas primeiras seções nacionais, entre elas a brasileira, fazendo da ABCA a primeira associação profissional dedicada às artes visuais no país.

O Brasil também esteve representado por Mário Pedrosa e Antônio Bento, futuros presidentes da ABCA, enquanto Sérgio Milliet integrou a primeira diretoria da AICA, presidida por Paul Fierens, consolidando desde

o início a inserção internacional da crítica de arte brasileira. Nos seus primeiros anos, a ABCA dedicou-se à organização de congressos, debates e ao acompanhamento das principais iniciativas artísticas do país, participando ativamente de discussões sobre arte moderna, bienais e políticas culturais.

Todavia, neste artigo, iremos nos dedicar a traçar uma linha histórica da atual revista *Arte & Crítica* da ABCA, que teve as seguintes denominações e formatos: *Boletim da Crítica* e depois *Jornal da Crítica*, nos anos 70 e 90; posteriormente, passou a se chamar *Jornal da ABCA/Arte&Crítica* (2000 a 2021) e, finalmente, revista *Arte & Crítica*, no ano de 2022. A revista *Arte & Crítica* é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, com quatro edições ao ano (março, junho, setembro e dezembro). Aliás, cabe ressaltar, esta pesquisa foi possível justamente devido à existência da revista. Com seus 77 anos (1949-2026), a ABCA é a mais antiga associação de profissionais das artes visuais do País. Entretanto, é importante destacar o seu empenho

em se renovar enfrentando o desafio de divulgar a arte brasileira e internacional, assim como pesquisas e reflexões nesta área.

DÉCADAS DE 1950 E 1970 – A ORIGEM DO PRÊMIO ANTÔNIO BENTO DE DIFUSÃO DAS ARTES VISUAIS NA MÍDIA

A Ata da Assembleia Geral realizada em 22 de dezembro de 1959 registrou a posse da nova diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) para o biênio 1959-1960, composta por Antônio Bento de Araújo Lima, na presidência, Pedro Manuel Caminada Gismondi, como secretário, e Mário Barata, na tesouraria. Na ocasião, Antônio Bento apresentou aos associados um programa de atuação que sintetizava as principais diretrizes da entidade em um momento de consolidação da crítica de arte no Brasil. Entre os objetivos propostos, destacava-se o apelo para que a imprensa escrita e falada ampliasse ou criasse seções especializadas em arte, preferencialmente dirigidas por

críticos profissionais. Defendia-se também a publicação de uma série de álbuns dedicados à arte moderna brasileira, com o propósito de oferecer ao público uma visão crítica da produção artística nacional. Para Antônio Bento, a escassez de livros de arte era um sintoma inequívoco de



Figura 1. Antônio Bento de Araújo Lima.
Fonte: MAKOWIECKY e BASCHIROTTTO, 2003, p. 88

pobreza cultural. Na gestão de 1965-1967, presidida por Mário Pedrosa, aparece pela primeira vez a menção ao cargo de diretor da revista, função atribuída a Antônio Bento de Araújo Lima. Em 2003, a ABCA instituiu o Prêmio Antônio Bento de Difusão das Artes Visuais na Mídia, em homenagem ao ex-presidente Antônio Bento de Araújo Lima (1902-1988).

DÉCADAS DE 1970 E 1990 – BOLETIM DA CRÍTICA E JORNAL DA CRÍTICA

Além da informação sobre a existência do *Boletim da Crítica* e do *Jornal da Crítica* (também chamado, às vezes, de *Revista Crítica de Arte*) entre as décadas de 1970 e 1990, sabe-se que essas publicações desempenharam um papel importante na circulação de informações, debates e registros das atividades da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Em um período anterior à difusão digital, o boletim e o jornal funcionavam como instrumentos de integração entre os associados, divulgando congressos, encontros, exposições, textos críticos e posicionamentos

institucionais ligados ao campo das artes visuais.

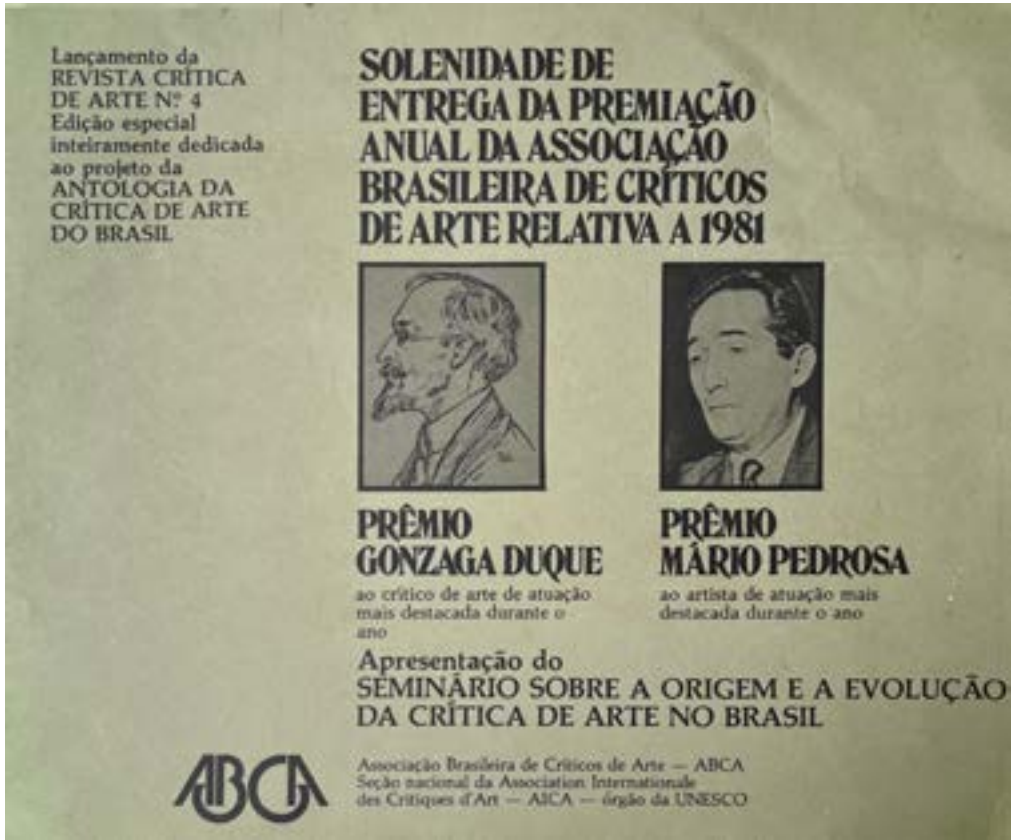
Em ata da Associação Brasileira de Críticos de Arte de 21 de maio de 1975, surgiu uma discussão sobre o Boletim da entidade, viabilizado por uma verba de quinze mil cruzeiros obtida junto a um órgão governamental, por intermédio do presidente Dr. Simeão Leal. Os associados passaram a debater o formato da publicação. Enquanto Edila M. Unger defendia um periódico mais consistente, com artigos substanciais, Quirino Campofiorito ponderava sobre as limitações orçamentárias e de trabalho. Marc Berkowitz manifestou oposição ao título “Boletim” e sugeriu a retomada da revista *Crítica de Arte*, publicada anteriormente apenas em seu primeiro número. A proposta foi aprovada por unanimidade, definindo-se então a preparação da revista *Crítica de Arte* nº 2, com pauta, autores e prazos de entrega já estabelecidos. Quirino Campofiorito recomendou uma publicação leve e acessível, evitando textos excessivamente densos e massudos, e também foi descartada a inclusão de resumos em inglês devido

aos custos adicionais. Em ata de 4 de novembro de 1975, foi anunciado o lançamento oficial da revista *Crítica de Arte* para 17 de novembro, na sede da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, graças ao apoio de Evandro Carneiro. A publicação contou ainda com apoio da Galeria Agora, que forneceu mil convites para o evento, e passou a ser vendida em galerias de Ipanema ao preço de dez cruzeiros, com o objetivo de arrecadar recursos para sua circulação.

O *Jornal da Crítica* já existia quando a sede da ABCA estava no Rio de Janeiro, embora sua circulação fosse irregular, reflexo das dificuldades financeiras e estruturais enfrentadas por associações culturais no período. Quando a sede foi transferida para São Paulo, José Roberto Teixeira Leite empenhou-se em reativar a publicação, buscando fortalecer a comunicação entre os membros da associação e ampliar a presença pública da crítica de arte. Apesar desse esforço, a periodicidade continuou instável, dependendo de recursos institucionais, patrocínios e do trabalho voluntário de colaboradores.

Esses impressos tinham também um valor documental significativo, pois registravam debates sobre crítica de arte, patrimônio, museus, bienais e políticas culturais no Brasil. Muitas vezes, reuniam textos de importantes críticos brasileiros, tornando-se hoje fontes relevantes para a pesquisa sobre a história da crítica de arte

Figura 2.
Página inicial
de convite
para solenidade
de entrega de
premiação anual
da Associação
Brasileira de
Críticos de Arte
relativa a 1981
e lançamento da
*Revista Crítica
de Arte* número 4



no país e sobre a atuação da própria ABCA ao longo do século XX.

Contudo, tratava-se de um material de circulação pouco sistematizada, cuja organização editorial era irregular, e do qual, até o momento, não foram localizados exemplares visuais no acervo consultado. Mas um convite atesta a importância da revista (aqui

chamada de *Revista Crítica de Arte*). O convite de quatro folhas menciona um coquetel comemorativo ao lançamento da *Revista Crítica de Arte* número 4, em edição especial inteiramente dedicada ao projeto da Antologia da Crítica de Arte no Brasil e à entrega de prêmios, com parceria da Funarte e Edições Pinakotheke. Ver < <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/12/PREMIO-ABCA-1981.pdf>>.

JORNAL DA ABCA/ARTE & CRÍTICA (2000 A 2021)

A partir dos anos 2000, durante a gestão de Lisbeth Rebollo Gonçalves na presidência da ABCA, o *Jornal da Crítica* passou por um importante processo de modernização e consolidação institucional. Implantou-se um novo projeto gráfico e visual, com edição em cores, maior cuidado editorial e periodicidade semestral, buscando ampliar a visibilidade da associação e fortalecer a circulação da crítica de arte no país. O apoio da IMESP contribuiu para a estabilidade financeira e para a regularidade da publicação, em contraste com as

décadas anteriores, marcadas pela intermitência editorial.

Em setembro de 2001, após breve interrupção causada pela suspensão de patrocínio anteriormente concedido pela Prefeitura de Niterói, a publicação retornou com atraso e passou a buscar novas parcerias institucionais. Nessa edição, Alberto Beuttenmüller assumiu a editoria, enquanto o projeto gráfico foi desenvolvido pela artista Martha Simões, reforçando o caráter profissional da publicação. O editorial reafirmava o compromisso democrático da ABCA, esclarecendo que os textos assinados não representavam necessariamente a posição da diretoria ou da redação.

Nesse contexto, o periódico passou a denominar-se *Jornal da ABCA*, substituindo o antigo *Jornal da Crítica*. A mudança respondia a uma redefinição conceitual e institucional, uma vez que a nova identidade incorporava explicitamente a sigla da Associação Brasileira de Críticos de Arte e delimitava seu campo de atuação. Também foi adotado um novo formato editorial, em substituição

ao modelo anterior, mais próximo de uma *newsletter*. O novo patrocinador tornou-se a Secretaria de Estado da Cultura.

Alinhado às diretrizes da AICA, o jornal passou a enfatizar reflexões sobre crítica e arte contemporânea. Nesse período, o encontro “ABCA: Pesquisa em Arte e Crítica” reuniu críticos e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, evidenciando o interesse pelas questões contemporâneas da produção artística e pelos marcos da arte brasileira do século XX.

Entre 2003 e 2005, sob a editoria de Alberto Beuttenmüller, o *Jornal da ABCA* consolidou-se como importante espaço de intercâmbio entre críticos de arte e o meio cultural brasileiro, alcançando leitores diversos, de estudantes a especialistas, e sendo solicitado por bibliotecas de instituições culturais de todo o país. As edições desse período contaram com apoios institucionais da RIPASA, do Centro Cultural Banco do Brasil, da IMESP e do Instituto Takano. O jornal registrou premiações da ABCA,



Figura 3.
Capa do *Jornal da ABCA*, Ano I, Número 1, setembro de 2001. Disponível em < https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/05/2001_Setembro.n.1.-Jornal-da-ABCA.pdf>. Acesso em 11/mai./2026

debates nacionais e internacionais e reflexões sobre crítica de arte, bienais e produção intelectual de seus associados, incluindo destaque para as Bienais de São Paulo, Veneza e Mercosul.

No editorial de setembro de 2003, Alberto Beuttenmüller ressaltou que a publicação passou a buscar maior equilíbrio entre temas nacionais e internacionais e adotou novas diretrizes editoriais e gráficas, com recomendações sobre padronização dos textos, envio de imagens em alta resolução, concisão editorial e cumprimento rigoroso de prazos. Também se optou por identificar os colaboradores apenas pela sigla de seus estados, evitando regionalismos e reforçando a ideia de integração nacional.

Em 2004, o editor destacou que o jornal chegava à sexta edição graças ao trabalho coletivo e voluntário dos associados, reafirmando que a publicação era resultado do esforço conjunto da ABCA e de seus parceiros institucionais. Naquele mesmo ano, a presidente Lisbeth Rebollo Gonçalves

agradeceu o apoio da Universidade de São Paulo, IMESP, Secretaria de Estado da Cultura, RIPASA, Vivo e Banco do Brasil, reconhecendo a importância dessas parcerias para o fortalecimento da crítica de arte e da cultura no Brasil. Ainda em setembro de 2004, Alberto Beuttenmüller publicou um editorial memorialístico sobre sua trajetória de acompanhamento das Bienais de São Paulo, das quais participou como jornalista, crítico e curador.

Durante a gestão de Elvira Vernaschi (2006-2009), com apoio contínuo da IMESP, o periódico alcançou periodicidade trimestral e intensificou suas atividades institucionais. O jornal consolidou-se como espaço de divulgação de ensaios críticos, entrevistas, resenhas, cobertura de exposições, congressos e debates sobre políticas culturais, reunindo críticos, pesquisadores e historiadores da arte de diferentes regiões do Brasil.

Na Assembleia Geral Ordinária de 4 de junho de 2007, anunciou-se um novo formato editorial e a adoção



Figura 4. Capa do *Jornal da ABCA / Arte & Crítica*, Ano VIII, Número 24, dezembro de 2010. Disponível em < <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/05/2010DezembroAnoVIIIDez24ArteeCritica.pdf>>. Acesso em 11/mai./2026

de quatro edições anuais. A editoria passaria a ser conduzida por Oscar D'Ambrosio, com comissão editorial formada por Elvira Vernaschi, Lisbeth Rebollo Gonçalves, Carlos Soulié do Amaral, José Armando Pereira da Silva e Mariza Bertoli. Nesse período, também atuaram como editores Elvira Vernaschi, Margarida Nepomuceno e, nas últimas edições impressas de 2010, Carlos Soulié do Amaral.

A fase impressa do periódico compreendeu 25 edições, numeradas de 1 a 25, publicadas entre 2001 e 2010 sob o título *Jornal da ABCA / Arte & Crítica*, constituindo importante registro da crítica de arte contemporânea brasileira e da atuação institucional da ABCA.

JORNAL DA ABCA / ARTE & CRÍTICA E A MUDANÇA PARA FORMATO ONLINE EM 2010

A partir de 2010, em meio às mudanças administrativas na IMESP e acompanhando as transformações tecnológicas e editoriais, o jornal passou a circular em formato digital, ampliando o acesso ao conteúdo e favorecendo maior difusão nacional



Figura 5.
Capa do *Jornal ABCA / Arte & Crítica*, Ano IX, Número 26, dezembro 2011. Capa disponível em < <https://abca.art.br/arte-critica/>>. Acesso em 11/ mai./2026

das atividades da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Nesse processo, a publicação também teve sua denominação alterada ao longo do tempo: inicialmente *Jornal da Crítica*, depois *Jornal da ABCA* e, posteriormente, *Jornal da ABCA / Arte & Crítica*. Em formato online, a publicação manteve continuidade ininterrupta entre os anos de 2000 e 2021.

Com esse nome e em formato online, a edição contemplou os números de 26 (dezembro de 2009) até a edição de dezembro de 2021, número 60, ano XIX.

NOVA MUDANÇA EDITORIAL EM 2017

Durante a gestão de Maria Amélia Bulhões, o *Jornal da ABCA / Arte & Crítica*, já consolidado no formato online e herdeiro de uma longa tradição editorial, passou por significativa reformulação. Sob a editoria de Leila Kiyomura, com colaboração de Maria Amélia Bulhões e nova diagramação desenvolvida por Fernanda Pujol, a publicação assumiu perfil mais acadêmico, obteve ISSN e consolidou-se como periódico



Figura 6.
Capa do *Jornal ABCA / Arte & Crítica*, Ano XV, Número 43, dezembro 2017 (mas na realidade foi de setembro de 2017 - arquivo com equívoco). Capa disponível em < <https://abca.art.br/arte-critica/>>. Acesso em 11/ mai./2026

científico. O primeiro número dessa nova fase parece ter sido a edição nº 44, publicada em dezembro de 2017. Utiliza-se aqui a expressão “parece” porque os originais dessas edições se perderam e posteriormente foram reconstruídos já segundo o formato adotado em 2022. Assim sendo, não é possível afirmar com precisão quando se iniciou o novo formato.

Em 2019, a revista recebeu sua primeira avaliação no Qualis da CAPES, obtendo a classificação Qualis C. Nesse mesmo contexto, foi implantado um novo modelo editorial para o *Jornal Arte & Crítica*, que passou a incluir uma seção internacional dedicada aos associados da AICA, também coordenada por Leila Kiyomura.

É importante registrar que as edições posteriormente reconstruídas passaram a apresentar apenas o título *Arte & Crítica* (Figura 8), já em conformidade com o modelo gráfico implantado em 2022. Por essa razão, o site atualmente pode sugerir que a mudança de nome ocorreu antes dessa data. Contudo, a publicação original ainda circulava



Figura 7.
Capa original do
*Jornal ABCA / Arte
& Crítica*, Ano XV,
Número 44,
dezembro de 2017.
Fonte: arquivos
da ABCA



Figura 8. Capa do período do *Jornal ABCA / Arte & Crítica* (mas publicado depois da reconstituição após 2022, já na nova versão da revista), Ano XV, Número 44, dezembro de 2017. Capa disponível em < <https://abca.art.br/artes-critica/>>. Acesso em 11/mai./2026

com o título *Jornal da ABCA / Arte & Crítica* (ver Figura 7 e comparar com a Figura 8 atualmente disponível no site).

Até a edição de dezembro de 2021, Número 60, Ano XIX, constam nos arquivos da revista as capas originais (Figura 9) e, no site, a versão já reconstruída (Figura 10).

MUDANÇA DE NOME PARA REVISTA ARTE & CRÍTICA NO ANO DE 2022

No ano de 2022, sob a presidência de Sandra Makowiecky e com coordenação editorial de Leila Kiyomura e Maria Amélia Bulhões, a publicação passou por importante reformulação gráfica e editorial, com mudanças na diagramação e na constituição de um novo Conselho Editorial. A partir da edição nº 61 (janeiro-março de 2022), na Figura 11, correspondente ao Ano XX da publicação, o então *Jornal da ABCA / Arte & Crítica* passou a denominar-se *Revista Arte & Crítica*, marcando uma nova etapa em sua trajetória institucional e intelectual.



Figura 9.
Capa original do *Jornal ABCA / Arte & Crítica*,
Ano XIX, Número 60, dezembro de 2021.
Fonte: arquivos da ABCA



Figura 10. Capa do período do *Jornal ABCA / Arte & Crítica*
(publicado depois da reconstituição após 2022, já na nova versão
da revista), Ano XIX, Número 60, dezembro de 2021. Capa disponível
em < <https://abca.art.br/arte-critica/>>. Acesso em 11/mai./2026

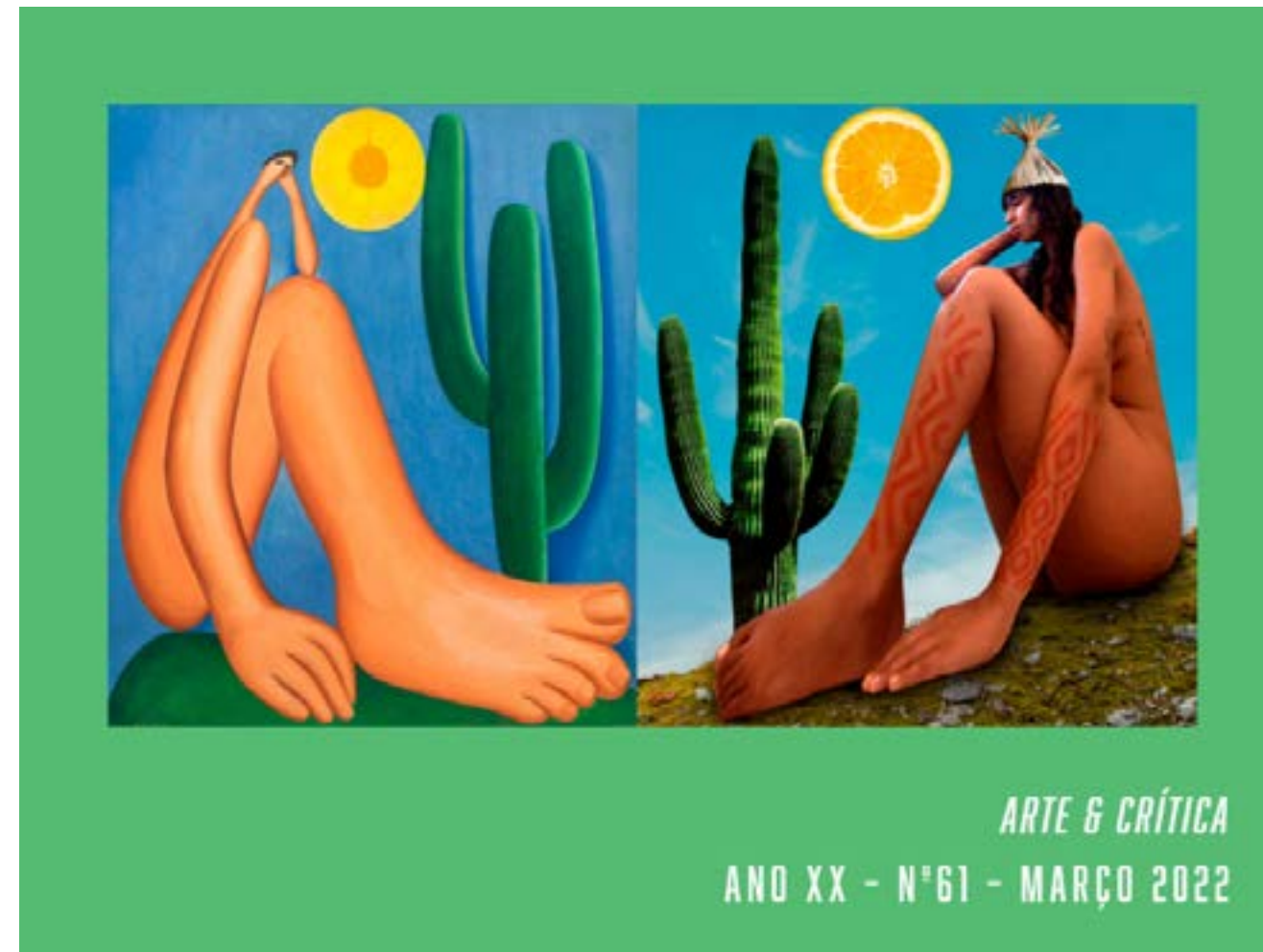


Figura 11. Capa da agora denominada *Revista Arte & Crítica*, Ano XX, Número 61, março de
2022. Disponível em < <https://abca.art.br/arte-critica/>>. Acesso em 11/mai./2026

A revista consolidou e ampliou o perfil acadêmico iniciado em 2019, mantendo ISSN, seção internacional e Conselho Editorial, além de reunir artigos de críticos associados e convidados do Brasil e do exterior, ensaios, resenhas de livros e exposições. Seu conselho passou a contar com pesquisadores e professores vinculados a universidades brasileiras e também da Argentina, Chile, Estados Unidos, Espanha e França. O corpo editorial reúne críticos e estudiosos dedicados à pesquisa em história da arte, crítica contemporânea, circulação internacional da arte, entrevistas com artistas, lançamentos editoriais e reflexões sobre arte, meio ambiente e suas interlocuções com as ciências.

Atualmente, a revista conta com coordenação-geral de Leila Kiyomura; coordenação editorial de Leila Kiyomura, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Sandra Makowiecky; direção de arte e diagramação de Fernanda Pujol e Leonor Teshima Shiroma; revisão de Silvia Santos Vieira. A publicação também ampliou editorias específicas, entre elas Arte/Atualidades, com

Sylvia Werneck; Arte/Diversidade, com Alessandra Simões Paiva; Ensaio Visual, com Jacob Klintowitz; Arte/História, com Alecsandra Matias de Oliveira; Arte/Internacional, com Lisbeth Rebollo Gonçalves; e Arte/Ecologia, com Maria Amélia Bulhões.

Em 2025, a *Revista Arte & Crítica* alcançou importante reconhecimento ao receber a classificação Qualis B2 no quadriênio 2021-2024, avançando da classificação anterior Qualis C. O resultado refletiu o trabalho desenvolvido ao longo da gestão 2022-2024, sob a batuta impecável e dedicada de Leila Kiyomura, e foi recebido pela equipe editorial como reconhecimento do esforço coletivo dedicado à consolidação e ao fortalecimento da publicação no campo das artes visuais e da crítica de arte no Brasil.

A continuidade da publicação entre 2001 e 2026 revela um dos períodos mais estáveis e duradouros da história editorial da ABCA. Além de funcionar como meio de comunicação institucional, o periódico tornou-se um importante arquivo da crítica



Figura 12. Capa da revista *Arte & Crítica*, Ano XXIV, Número 77, março de 2026. Disponível em < <https://abca.art.br/arte-critica/>>. Acesso em 11/mai./ 2026

de arte contemporânea brasileira, registrando debates sobre exposições, bienais, museus, patrimônio, ensino de arte e transformações culturais das primeiras décadas do século XXI.

A capa do último número publicado em 2026 (Figura 12) refletiu o anúncio do Protocolo de Intenções firmado entre a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Fundação Memorial da América Latina, prevendo a criação de um espaço institucional no complexo do Memorial. A iniciativa abriu perspectivas para que a ABCA passasse a contar com um local destinado ao tratamento, à organização e à difusão de seu acervo.

Essa edição também pode ser compreendida como um símbolo de resistência e continuidade da própria publicação, que, a meu ver, deveria ser assumida pelo coletivo dos associados como uma prioridade. A concretização desse projeto entre a ABCA e o Memorial da América Latina certamente favorecerá futuras pesquisas e contribuirá para esclarecer lacunas ainda existentes neste artigo.

PARA FINALIZAR, ALGUNS NÚMEROS E ALGUMAS PALAVRAS

A revista *Arte & Crítica* publicou, entre setembro de 2001 e março de 2026, um total de 77 edições.

A fase impressa da revista compreendeu 25 edições, publicadas entre 2001 e 2010. Destas, encontram-se atualmente disponíveis (em maio de 2026) as edições de números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 22, 23 e 24, totalizando 14 edições preservadas no site. Permanecem indisponíveis as edições 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 25, somando 11 edições ainda não localizadas. Acreditamos que essas publicações possam ser encontradas ainda no *storage* encomendado pela ABCA, que guarda o seu acervo até a transferência para o Memorial da América Latina.

A versão digital da revista teve início com a edição nº 26, publicada em abril/maio de 2011, mantendo-se regularmente até a edição nº 77, lançada em março de 2026. Entretanto, no início de 2022, logo após o período da pandemia de Covid-19, ocorreram

problemas técnicos no acervo digital que resultaram na perda dos arquivos correspondentes às edições de nº 26 a 43, totalizando 18 edições indisponíveis.

A situação decorreu da perda de toda a plataforma digital da ABCA após o falecimento da pessoa responsável por sua manutenção e gerenciamento online. O episódio evidenciou a necessidade de institucionalizar e compartilhar procedimentos técnicos e administrativos relacionados à preservação digital, incluindo acesso a domínios, senhas, arquivos e sistemas de armazenamento, de modo a garantir a continuidade e a salvaguarda da memória documental da Associação.

Para fins de registro histórico, a gestão 2022-2024, sob a presidência de Sandra Makowiecky, realizou a recuperação das imagens de algumas das capas dessas publicações. Além disso, parte significativa das edições impressas publicadas entre 2001 e 2010 – entre a edição nº 1 à nº 24, totalizando 14 edições – foi digitalizada e disponibilizada

na seção “Arte & Crítica > Edições Impressas”, em um trabalho de documentação coordenado por Sandra Makowiecky e Gabriela Abraços.

Da mesma forma, durante essa gestão, também foram recuperadas 17 edições digitais, graças ao trabalho de Fernanda Pujol, que preservava alguns arquivos fundamentais para a reconstrução e reconstituição dessas publicações, contribuindo de maneira decisiva para a preservação da memória editorial da revista, sob a coordenação de Leila Kiyomura e supervisão de Sandra Makowiecky. Entretanto, não dispunha de todos os arquivos.

Assim, do total de 77 edições publicadas pela revista, registram-se perdas de 29 edições, sendo 11 impressas e 18 digitais. Permanecem atualmente acessíveis ao público 48 edições. Todavia, acreditamos que será possível recuperar essas 11 edições impressas faltantes. Caso isso aconteça, das 77 edições da revista da ABCA, passaremos a ter acesso a 59 edições, restando a perda de 18 edições online.

A revista *Arte & Crítica* representa muito mais do que um conjunto de edições publicadas ao longo do tempo. Ela constitui um espaço de memória, reflexão e permanência da crítica de arte no Brasil. Desde sua criação, em 2001, acompanhou transformações do campo artístico contemporâneo, registrando debates, exposições, artistas, pesquisas, instituições e pensamentos que ajudaram a construir a história recente das artes visuais no país.

Em um cenário cultural frequentemente marcado pela descontinuidade, a permanência de uma revista dedicada à crítica de arte possui um valor ainda maior. A crítica não apenas comenta obras ou eventos: ela produz pensamento, estabelece conexões históricas, amplia o entendimento da arte e preserva intelectualmente aquilo que muitas vezes desaparece com a rapidez das programações culturais. Cada edição da revista é, portanto, um documento histórico e um testemunho de seu tempo.

Ao longo de sua trajetória, a revista contou, em diferentes momentos, com

patrocínios e apoios institucionais que possibilitaram sua manutenção e continuidade editorial. Esses auxílios foram fundamentais para assegurar a publicação regular da revista e reafirmaram o reconhecimento da importância cultural da crítica de arte no Brasil. Entretanto, desde 2010, ao se tornar online, a agora revista *Arte & Crítica* vem sendo mantida exclusivamente com os recursos provenientes das anuidades de seus associados. Constata-se que alguns dos apoiadores passaram a exercer também um papel cultural ativo, como o Centro Cultural Banco do Brasil. Os recursos de apoiadores minguaram, o que é lamentável pois a revista online também possui custos de diagramação, planejamento gráfico, revisão e manutenção do site.

Esse dado revela não apenas a fragilidade das publicações culturais independentes no país, mas também o compromisso e a resistência da própria comunidade crítica em preservar um espaço essencial de pensamento e documentação histórica. A sobrevivência da revista, sustentada pelo esforço coletivo de seus

associados, demonstra o quanto ela permanece necessária e significativa para o campo das artes visuais brasileiras.

A revista *Arte & Crítica*, em todas as suas versões, desempenha um papel fundamental na circulação de ideias entre pesquisadores, críticos, artistas, curadores e leitores interessados na cultura visual. Ao longo do tempo, tornou-se um espaço de encontro entre diferentes gerações e perspectivas, fortalecendo o diálogo intelectual e contribuindo para a formação de público e de pensamento crítico no Brasil. Nesse período, nomes de editores devem ser registrados, mesmo que algum nome seja omitido na pesquisa: Antônio Bento de Araújo Lima, José Roberto Teixeira Leite, Alberto Beuttenmüller, Oscar D’Ambrosio, Elvira Vernaschi, Margarida Nepomuceno, Carlos Soulié do Amaral, Leila Kiyomura, Maria Amélia Bulhões, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Sandra Makowiecky.

Interromper sua continuidade significaria não apenas cessar

uma publicação, mas romper uma linha histórica de produção de conhecimento construída ao longo de anos. Revistas culturais são arquivos vivos. Elas preservam vozes, debates e posicionamentos que ajudam futuras gerações a compreenderem os caminhos da arte e da crítica em determinado período histórico.

Por isso, a continuidade da revista *Arte & Crítica* não pode se perder. Mantê-la ativa é garantir que a crítica continue tendo um espaço autônomo de expressão, reflexão e registro. É afirmar a importância da cultura escrita no campo das artes visuais e reconhecer que a memória cultural de um país depende também da permanência de seus periódicos, de seus arquivos e de suas publicações especializadas.

Defender a revista é defender a memória da crítica de arte brasileira, a preservação de seu patrimônio intelectual e a continuidade de um pensamento crítico indispensável para compreender a arte e a cultura contemporâneas.

A revista *Arte & Crítica*, que em outros tempos circulou como jornal impresso, encontrou na Internet novos horizontes para expandir sua voz e sua presença. Com asas renovadas, alcançou leitores diversos, aproximando especialmente jovens, estudantes, pesquisadores e artistas de um espaço vivo de reflexão e diálogo sobre a arte.

Plural, inclusiva e aberta à diversidade de pensamentos, a revista reafirma, a cada edição, a força da arte como experiência capaz de aproximar pessoas, sensibilidades e visões de mundo. Entre o sonho e a realidade, segue cultivando o encontro humano por meio da crítica, da criação e do pensamento.

Mantemos vivo o compromisso de construir uma publicação de excelência, dedicada à arte e à cultura no Brasil, sempre guiada pela convicção de que os grandes projetos nascem justamente da coragem de sonhar. E é muito belo continuar sonhando quando o horizonte permanece aberto.

REFERÊNCIAS

Cadernos da crítica – Disponíveis em < [Publicações Impressas - ABCA](#)>. Acesso em 22/fev./2026.

Edições da revista *Arte & Crítica* online. Disponíveis em < [Arte & Crítica - ABCA](#)>. Acesso em 22/fev./2026.

Edições impressas do jornal – *Jornal da ABCA - Revista da ABCA* – digitalizadas. Disponíveis no link < [Edições Impressa - ABCA](#)>. Acesso em 22/ fev./2026.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FAZZOLARI, Cláudia. As origens da abca e sua trajetória engajada: da modernidade aos tempos atuais, setenta anos de crítica. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1123-38.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). Associação Brasileira de Críticos de Arte abca: alca seção Brasil/Lisbeth Rebollo Gonçalves (org.). 2ª ed. São Paulo: Edição abca, 2003. Disponível em < [https://abca.art.br/wp-content/](https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/10/ABCA2003-Brasil-HistoriaDiretoriaeprêmios.pdf)

[uploads/2024/10/ABCA2003-Brasil-HistoriaDiretoriaeprêmios.pdf](#)> . Acesso em 3/mai./2026.

Livros de Atas desde a criação da ABCA – Todas as atas estão no link, sendo que algumas já foram reescritas e outras estão em letras originais. Disponíveis em < [Livros de Atas da ABCA](#)>. Acesso em 22/fev./2026.

MAKOWIECKY, Sandra e BASCHIROTTI, Viviane. Prêmios da Associação Brasileira de Críticos de Arte [livro eletrônico]: um arquivo em aberto. 1ª ed. São Paulo: ABCA, 2023. Disponível em < https://abca.art.br/wp-content/uploads/2023/08/Livro_ABCA-1_bx.pdf>. Acesso em 2/mai./2026.

Relatório de Gestão 2013-2015 – Lisbeth Rebollo Gonçalves. Disponível em < [Relatório de Gestão 2013 -2015 - Lisbeth Rebollo Gonçalves - ABCA](#) >. Acesso em 22/fev./2026.

Relatório de Gestão 2019-2021 – Maria Amélia Bulhões Garcia. Disponível em < [Relatório de Gestão 2019-2021 - Maria Amélia Bulhões - ABCA](#) >. Acesso em 22/fev./2026.

Relatório de Gestão 2022-2024 – Sandra Makowiecky.

Disponível em - < [Relatório de Gestão 2022-2024 - Sandra Makowiecky - ABCA](#)>. Acesso em 22/fev./2026.

Relatório de Gestão 2025-2027 – Alessandra Simões Paiva. Disponível em < [Relatório de Gestão 2025-2027 - Alessandra Simoes Paiva - ABCA](#) >. Acesso em 22/fev./2026.

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, gestão 2022 a 2024. Pró-reitora de Ensino da UDESC em quatro gestões. Coordenou o Museu da Escola Catarinense de 2012 a 2024. 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 Destaque Regional Sul, atribuído pela ABCA em 2024; 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. Autora e organizadora de mais de 30 livros, entre outras publicações, que se dedicam sobretudo a uma historiografia da arte em Santa Catarina e sobre metodologia e epistemologia em história da arte.



Jean León Pallière (1823-1877), *Idilio Criollo* (1861). Óleo sobre tela, 100 x 140 cm.
Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina

ENTRE CHIRIPÁS E FILIGRANAS, OS GAÚCHOS-BEDUÍNOS EM PALAVRAS E A CORES

JOANA BOSAK, ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Ao longo das histórias literária e artística do sul do Brasil, o Rio Grande do Sul, fronteira e província contígua à região do Rio da Prata, dividiu com a história desse espaço mitos fundadores heroicos: homens “de a cavalo” e suas roupas de montaria, bem como “platerías” e couros trançados. Entre o chiripá e a bombacha, além da mobilidade prevista e necessária existe uma origem longínqua talvez inesperada. É o que defende o intelectual sul-rio-grandense Manoelito de Ornellas (1903-1969) em seus livros, nos quais examina as influências árabes na construção da tradição gaúcha. Este artigo busca discutir parte de tal trajetória a partir dessa ideia e a expressão delas em obras de pintores viajantes do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: gaúchos; beduínos; Manoelito de Ornellas; indumentária; pintores orientalistas.

ABSTRACT: Throughout the literary and artistic history of southern Brazil, Rio Grande do Sul, a border province contiguous to the Rio de la Plata region, has shared heroic founding myths with the history of that region: men “on horseback” and their riding attire, as well as “platerías” (a type of leatherwork) and braided leather. Between the chiripá (a type of gaucho trousers) and the bombacha (idem), beyond the expected and necessary mobility, lies a distant, perhaps unexpected, origin. This is what the intellectual from Rio Grande do Sul, Manoelito de Ornellas (1903-1969), argues in his books, in which he examines the Arab influences on the construction of the gaucho tradition. This article seeks to discuss part of this trajectory based on this idea and its expression in the works of traveling painters of the 19th century.

KEYWORDS: gauchos; bedouins; Manoelito de Ornellas; clothing; Orientalist painters.

ESTABELECENDO UM CENÁRIO¹ PARA O GAÚCHO DE MANDELITO DE ORNELLAS: *VUELVO AL SUR, MIRO AL ORIENTE*

Ao longo da história do sul do Brasil, o Rio Grande de São Pedro, a um só tempo espaço de fronteira e província contígua ao Rio da Prata, dividiu com a história da região² mitos fundadores heroicos: homens a cavalo, centauros do Pampa, como os identifica José de Alencar (1829-1877), em *O Gaúcho*, de 1870. Com uma origem longínqua talvez inesperada, para além dos usuais gaúchos de origem castelhana e indígena, ademais da herança lusa, poder-se-ia, dentro de outra proposta, encontrar uma matriz mouro, embora também de ascendência ibérica, mas com uma cultura distinta. É o que defende o intelectual sul-rio-grandense Manoelito de Ornellas (Itaqui/Rio Grande do Sul, 1903-1969), cronista, escritor e historiador, em seus livros nos quais examina as influências árabes na criação da tradição gaúcha, principalmente em *Gaúchos e Beduínos*, de 1948, mas também em *A Cruz e o Alfanje* (1960)

e *A Filigrana Árabe nas Tradições Gaúchas* (1952).

Tal presença, por outro lado, pode ser observada visualmente em um inventário iconográfico que percebe o gaúcho com um aspecto mourisco, construído no entre-lugar imaginário do Cone Sul da América austral e a região espanhola da Andaluzia, em que os árabes se mantiveram por cerca de 800 anos, vindos do norte da África, trazendo a figura do beduíno, também ele um cavaleiro. Estudos de José Antonio González Alcantud³ têm dado certa relevância à perspectiva espanhola e à formação desta cultura altamente impactada pelo fator mouro, ora desprezado pela ideia de nacionalidade europeia. Na Argentina, por exemplo, essa iconografia já foi brevemente inventariada por Roberto Amigo, em 2004, no seu texto *Beduínos en la Pampa – Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses*. Nesse texto já seminal o autor aproxima-se de quatro pintores franceses do século XIX (Raymond Quinsac de Monvoisin, León Ambroise Gauthier, León Pallière e Marie-Gabriel Biessy) que, viajando

pelo sul de nossa América, registraram imagens do *gaucho* nas décadas de 1830 a 1860, classificadas pela história da arte do século XIX como uma pintura de tipo “costumbrista”⁴.

A partir desse estudo e da análise de outras imagens icônicas, somadas tanto ao texto de Manoelito de Ornellas quanto ao de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), percebeu-se a possibilidade de identificar atributos distintivos do gaúcho que geralmente recebem outra atenção, tais como a indumentária, por exemplo. Este texto tem como objetivo perceber a possibilidade de se criar um novo inventário de representações do gaúcho partindo de textos ensaísticos/literários e de uma iconografia específicos. O pintor Pedro Weingärtner (1853-1929), por exemplo, é um dos pontos de partida visual para a nossa constituição regional. Figura fundamental nesse movimento, pois ainda no século XIX ajuda a “fabricar” um modelo de gaúcho através de suas telas. Weingärtner é “apropriado” pelo cronista Manoelito de Ornellas, que, por sua vez, também havia lido os textos de toda uma

tradição, entre eles, o já citado Domingo Faustino Sarmiento, com seu *Facundo* (1845), José Hernández (1834-1886), com *El gaucho Martín Fierro* (1872), e Ricardo Güiraldes (1886-1927), de *Don Segundo Sombra* (1926), para pensar o seu gaúcho que se constitui junto aos imigrantes alemães e italianos.

Na contracorrente do movimento historiográfico que alçava o gaúcho de origem “luso-brasileira”⁵ como verdadeiro herdeiro de uma tradição identitária, proposto por Moyses Velinho (1902-1980), Manoelito de Ornellas propõe um gaúcho de formação anterior, para além dos elementos indígena, português e castelhano. Para Ornellas, o gaúcho poderia ser pensado a partir da herança árabe contida em práticas trazidas ao Cone Sul pelos espanhóis. Tais textos e iconografia ajudam a reconstruir essa trajetória, pondo em análise contextual, literária, artística e historiográfica gaúchos, *gauchos* e árabes, centrando na construção escrita e visual desses personagens como “tópicos míticos”, a partir de imagens que aproximam visualmente

essas heranças. Fundamental é destacar que toda essa identificação é possível tanto nas fontes escritas quanto nas imagens graças à indumentária descrita como elemento identificador do tipo social.

GAÚCHOS, BEDUÍNOS E SUAS ROUPAS

Toda civilización se expresa en trajes, y cada traje indica un sistema de ideas entero.
Sarmiento, 1845

A assertiva acima é retomada de Domingo Faustino Sarmiento, político liberal, jornalista e presidente da Argentina em plena fase de sua constituição como Estado nacional independente (1868-1874) durante a Guerra do Paraguai (1865-1870). Tal fala nos mostra, de fato, um intelectual que percebe o poder da indumentária na constituição de *personas* e de indivíduos que compõem e modelam uma nação à sua imagem e semelhança⁶. Se a roupa denota todo um sistema de pensamento, indicando um conjunto de ideias inteiro, isso não passou despercebido por outros estudiosos da identidade gaúcha em diferentes

pagos, constantes da mesma grande área fronteiriça que é a região que circunda o Rio da Prata.

Manoelito de Ornellas era, pois, um fronteiriço, nascido em Itaqui, às margens do Rio Uruguai, junto à Argentina. Estudante em Santa Maria, na zona central do Rio Grande do Sul, volta à cidade natal por motivos familiares. Participante de uma importante geração de intelectuais rio-grandenses e tendo, inclusive, ajudado a emancipar uma cidade e participado ativamente da vida cultural do estado, como colunista em jornais. Teve o início da vida profissional como farmacêutico, profissão que possibilitava um diálogo constante com o amigo e também farmacêutico Erico Veríssimo (1905-1975), mas volta-se às letras e à cultura do seu estado e região logo em seguida.

Seu porte elegante e cuidado para com a própria aparência já chamavam a atenção do escritor. Já na apresentação de Manoelito de Ornellas, feita por Erico Veríssimo, constante da terceira edição de

Gaúchos e Beduínos (ORNELLAS, 1976, p. XVII), o autor é descrito em sua *toilette*:

À medida que o vulto se aproximava, eu podia distinguir-lhe melhor as feições, a indumentária, em suma, ‘o jeito’. As coisas que mais me chamaram a atenção nele foram seu aprumo de grão-senhor, o ritmo másculo de seu pisar e a elegância do sobretudo de pano negro, muito bem cortado e com gola de veludo.

Manoelito de Ornellas, em anos posteriores, após relevante publicação de diversos livros ensaísticos e ficcionais, recupera em muitos deles aspectos fundamentais da cultura rio-grandense, como a Guerra Guaranítica e a formação cultural dos gaúchos sul-rio-grandenses e sua relação com os vizinhos de fala castelhana. Dessa forma, também acaba por ser identificado junto à vertente de matriz platina da historiografia rio-grandense, já que segue na esteira de pesquisadores anteriores, como Alfredo Varella, conforme Ieda Gutfreind, no estudo já citado.

Seus temas são, como não poderia deixar de ser, a cultura de sua terra, com um forte apelo regionalista, mas com uma visada que se estende para além do nativismo puro e simples: Manoelito, a partir de sua vivência no entre-lugar, que é a grande zona de fronteira entre o mundo luso e o castelhano no sul da América do Sul, percebe suas permanências e mudanças face às culturas de origem, antecipando, por assim dizer, uma ideia de hibridismo cultural, tal como preconizada posteriormente por Nestor Garcia Canclini (1997).

Dentre a origem do habitante sul-americano regional, fixado no Cone Sul, ele tende à aproximação não ao elemento originário, o qual não desdenha – conforme se pode observar em *Tiaraju*, de 1943, no qual recupera a trajetória do líder indígena da Guerra Guaranítica (1756) –, mas pensa numa cultura ibérica aferrada ao tipo social antes da Reconquista (1492). Para Manoelito de Ornellas, tanto em *Gaúchos e Beduínos* (1948), como em *A Cruz e o Alfange* (1960) e *Filigranas da Arte Árabe na Tradição Gaúcha* (1952), o que norteia fundamentalmente diversas

características do “gaúcho” seria a sua herança árabe, recebida através da permanência quase milenar na Península Ibérica e ainda perceptível nos tipos humanos, seja através da música, da dança, da gastronomia; bem como do léxico, da literatura e da cultura em geral.

A historiografia tradicional tende a buscar provas em documentos para verificar a validade de tais asserções e, embora tal aproximação tenha sido refutada por historiadores posteriores, que viam mais “imaginação” do que “documentação” (Flores, 1995) no périplo apresentado por Manoelito, o estudo, hoje realçado pela ousadia, poderia estar inserido na linha da Memória Cultural, hoje tão em voga no circuito acadêmico em função da valorização contemporânea do historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), com suas ideias posteriormente apropriadas por outro historiador da arte, o francês Georges Didi-Huberman (1953).

Tais autores percebem, de forma complementar, a permanência e mesmo a sobrevivência de formas através

dos tempos, entre povos diversos e que muitas vezes não tiveram mesmo contato entre si, levando em conta aspectos visuais e mesmo psíquicos. A Memória Cultural de Warburg, absorvida por outros historiadores, como o italiano Carlo Ginzburg (1939), também estudioso dessa tradição, leva em conta a circulação, nas imagens através da história da arte, daquilo que é visto como sintomas culturais, os *pathosformeln*, traduzidos em dobras, curvas, movimentos, evocados principalmente nos trajes, através de seu panejamento em pinturas, esculturas e até em fotografias.

Recorrendo ao que poderia ter gerado tal teoria tão claudicante em termos documentais para uma linha mais tradicional da história, as fontes literárias, historiográficas e visuais foram colocadas lado a lado, a fim de conectar, dentro de um grande espectro de possibilidades narrativas/comparativas, o provável caminho intelectual para Manoelito de Ornellas ter-se aferrado de tal maneira a essa ideia, já que as representações desses gaúchos-beduínos passavam, necessariamente, pelo reconhecimento

de vestes e hábitos comuns aos povos árabes, muito valorizados por ele em seus escritos.

Ao retomar diversos autores anteriores que se detiveram na Península Ibérica em diferentes regiões, passando por Salamanca, Aragão e Castela, além da Estremadura e, obviamente, a Andaluzia, Manoelito vê a figura do gaúcho, em seus primos bérberes ou árabes, em função das suas vestimentas. Segundo o autor, os tais “centauros bérberes” teriam sido “prodigiosos soldados”, homens extremamente ágeis no lombo de um cavalo e que vestiam “bombachas de couro e uma saia rígida, também de couro” (Ornellas, 1948, p. 179).

Pois é o ineditismo da tese de Manoelito de Ornellas, ainda não retomado pelos estudos universitários sob este prisma, que quero aqui examinar brevemente, pela via da visualidade ancorada em textos literários e historiográficos anteriores. Manoelito de Ornellas, em *Valiosa herança árabe*, constante de *Máscaras e Murais de Minha Terra* (1968), nos aproxima da herança

árabe no que diz respeito ao Reino de Espanha:

“Os zaraguelles eram calças amplas, soltas, de dois panos, pregueadas ao lado, que chegavam à metade da perna, deixando assomar as pontas das ceroulas brancas, feitas de crivo, e franjadas de renda, que caíam sobre os tornozelos... Se a marmota dispensava el cinturón, os zaraguelles não podiam dele prescindir, pois eram calções soltos na cintura. Prendiam-no por meio de um cinto largo e ornamentado, bordado, às vezes, outras, enfeitado de moedas. Não queremos insinuar coisa alguma, mas descrição clássica, encontrada no *Libro de Geometria, practica y traza, el qual trata de lo tocante al oficio de sastre*, impresso em Madrid, no ano de 1580, da autoria de Juan de Acelga, não deixa dúvidas, quanto ao retrato de um chiripá, em caminho da bombacha. O albornoz, feito de tela flexível e resistente, era uma capa fechada, com a

abertura, apenas, para a entrada da cabeça, e fechada sobre o peito. Um poncho, em suma. [...] Isabel, a Católica, foi vista em Ilora, no ano de 1487, segundo Bernáldez, com um capuz de grana, guarnecido à mourisca” (Ornellas, 1968, p. 179-180).

Tal descrição nos leva, diretamente, aos pintores chamados orientalistas que passaram por terras sul-brasileiras, argentinas, uruguaias e chilenas, principalmente nos anos 1840-50. O uso que fazem dessas características é notável, não sendo possível negar a conexão proposta ou mesmo editada por esses artistas europeus, adoradores do exótico que tanto Oriente como América do Sul despertavam. Nesse momento da narrativa de Ornellas, vem-nos à mente uma imagem:

O “orientalismo” que marca a imagem produzida em óleo sobre couro por Raymond Quinsac de Monvoisin (1794-1870), pintor francês que passa três meses em Buenos Aires, na década de 1840, não poderia ser mais próximo da crônica de Manoelito de Ornellas, que aproxima árabes de rioplatenses. É

Raymond
Monvoisin
(1794-1870).
*Soldado de
la guardia de
Rosas* (1842).
Óleo sobre
couro,
156 × 133 cm.
Coleção privada
em comodato
com o MNBA/
Buenos Aires,
Argentina



notável o apelo ao aspecto fisionômico e à indumentária, composta de botas de garrão ou de “potro”, no linguajar platino, assim como as bragas rendadas, o chiripá, a camisa larga, o barrete frígio – que, por sua vez, redireciona nosso imaginário rumo à Revolução Francesa. Entretanto, outro pintor, Eduardo Iglesias Brickles, novamente o aproxima do cavaleiro andaluz e mourisco:

“Este gaucho es una especie de caballero andaluz, que al mismo tiempo recuerda a algunas de las composiciones que Delacroix realizó en sus incursiones por Tánger y Argel. El personaje se supone que es un miembro de La Mazorca que monta guardia en la casa de Rosas en San Benito de Palermo. La actitud es displicente y está reclinado sobre un muro de ladrillos, apoyado sobre los aperos del caballo y ligeramente en escorzo. La mano derecha sostiene el mate, calza botas de potro y aún lleva puestas las espuelas. El color rojo de la chaqueta y del gorro, además de ser el color federal, sirve para

poner en evidencia el chiripá y la nota blanca de los calzoncillos cribados. La rastra de cuero muestra el lujo de cuatro monedas de plata, lo que nos da la idea de que su rango no es el de un gaucho raso. Sostiene Eduardo Iglesias que aunque valioso, el cuadro ‘mantiene cierta extrañeza con el espectador argentino. Ese gaucho está viciado de mirada foránea. Casi es tan exótico para nosotros como para el que lo pintó’” (Iglesias Brickles, 2010).

A cor vermelha da camisa e do barrete, além de contrastante com as bragas brancas, filia o pertencimento do soldado às fileiras da guarda do caudilho Juan Manuel de Rosas (1793-1877), então um presidente que rompia com a política cosmopolita e civilizatória dentro de uma lógica ocidental e branca dos opositores liberais, como Domingo Faustino Sarmiento. O discurso indumentário aqui presente, portanto, tem um forte componente político-ideológico, permitindo evocar partidos⁷, assim como posição dentro da guarda: as

quatro moedas de prata, presas ao cinturón, nos permitem inferir que não se trata de soldado raso, mas de alguém com um soldo razoável.

Além disso, certa malemolência da figura representada nos indica uma sensualidade muito vinculada às pinturas produzidas em períodos próximos por artistas franceses no norte da África, com a pose recostada no muro de tijolos, em uma situação aparentemente de conforto e descanso. Toda essa representação sensual e displicente não deixa de se fazer notar em outro pintor, contemporâneo e mesmo condiscípulo de Raymond Monvoisin, porém muito mais célebre: Eugène Delacroix (1798-1863), que registrou inúmeros motivos de cavalos e homens árabes, assim como mulheres comuns e odaliscas⁸, em suas viagens ao Marrocos e à Argélia, em anos anteriores, demonstrando, dessa forma, o forte apelo que esse orientalismo construído pelo olhar de pintores franceses transporta a um destino fora dessa rota, a América do Sul, com seus gaúchos transformados em beduínos.

Novamente, a descrição de cunho etnográfico é endossada pela Universidade de La Plata, que apresenta a pintura da seguinte maneira:

“No sorprende la similitud entre las representaciones de musulmanes que mencionamos y el gaucho federal de Soldado de Rosas (1842) de Raymond Quinsac de Monvoisin (1790-1870). Premiado en los salones de París, alumno de Guérin y condiscípulo de Delacroix en la Academia Francesa de Bellas Artes, Monvoisin pasó tres meses de 1842 en Buenos Aires. Durante esta corta estadía, un alto en su camino a Chile, pintó esta tela. Tal como señala Roberto Amigo, el pintor francés no disponía de otro repertorio fuera del orientalista para representar a esta figura tan ajena. El detalle en la descripción de la vestimenta de este gaucho que toma mate recostado sobre un horno de barro responde al perfil etnográfico de buena parte de la pintura orientalista de la academia francesa a

partir 1830. Así, esta pintura nos ofrece una imagen bastante ajustada de la población rural militarizada del rosismo, pero no se trata del retrato de un gaucho en particular sino de la representación de un tipo social. Al mismo tiempo, el chiripá del soldado rosista recuerda las babuchas orientales y el rostro bien podría ser el de un andaluz o el de un argelino. Indolente, la figura está cargada de gran sensualidad, una cualidad ligada a lo irracional, que los europeos atribuían a los musulmanes” (Carpetas docentes de Historia, UNLP).

Assim, voltamos aqui à descrição dos trajes que faz nosso autor em *A Filigrana Árabe nas Tradições Gaúchas* (Ornellas, 1952), sempre na mesma direção a compreender a representação do gaúcho através de sua indumentária:

“É de se crer que conhecido e trajado na Arábia, com franjas rendadas como aqui, não fosse o chiripá uma influência dos mamelucos do pampa sobre

aqueles homens dos longínquos países orientais... A conclusão deve ser lógica: os povos da África e da Ásia, que o usaram, desde os primeiros séculos, com o nome de *cheruel* emprestaram-no ao gaúcho, através dos iberos, não só no rigorismo do modelo como até no próprio radical da palavra...”

Digno de nota na passagem acima é o fato de a roupa existir antes mesmo do tipo social, que se identifica com a mesma e a toma para si, assemelhando-se, assim, a outros povos cavaleiros de alhures e de outros tempos, como bérberes e beduínos. Além da descrição do traje do gaúcho como indicativo de “evidência” de sua proveniência quase que genética, Manoelito de Ornellas aponta para os aspectos que viriam a ser constitutivos do homem “de a cavalo” – como se usa dizer no Rio Grande do Sul: os arreios e todo o trabalho em couro e prata também seriam herança recebida dos árabes, a tal filigrana. Tal ofício, aqui recuperado por Ornellas, constitui, igualmente, o personagem do romance *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo

Güiraldes. Parte do percurso de tornar-se *gaucho*, para o protagonista, Fabio Cáceres, é aprender a trançar o couro. Os couros trançados, por seu turno, inteiram a pilcha completa do gaúcho, posto que irão adornar seu atributo mais precioso; o que justamente lhe confere a identificação de cavaleiro: o próprio cavalo. Esses couros são parte dos arreios que meneiam e dirigem o animal, orientando o gaúcho em suas direções andarengas.

Essas “filigranas”, portanto, seriam constitutivas, uma vez mais, da identificação direta do gaúcho platino, reconhecendo-o como integrante de determinada tradição, região e função campeira, no lombo de um cavalo, percorrendo pradarias, como, aliás, seu primo, o cavaleiro árabe.

PAUSA PARA DOIS IDÍLIOS DO GAÚCHO – E DA CHINA

Indo além, nessa análise de imagens que conversam com as descrições presentes nos textos literários e ensaísticos, chegamos a outro artista que buscou representações cotidianas desse gaúcho nos

interiores do Rio da Prata. Trata-se de Jean-León Pallière (1823-1877).

O gênero costumbrista, desdobramento muito utilizado por pintores de estilo naturalista

para retratar cenas rurais e mesmo urbanas no Rio da Prata, comparece em duas pinturas icônicas do gênero para pensarmos o *gaucho* retratado à maneira oriental.



Jean León Pallière (1823-1877), *Idilio Criollo* (1861). Óleo sobre tela, 100 x 140 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina

Em *Idílio crioulo*, de 1861, temos uma tela pintada a óleo, de um metro por um metro e quarenta centímetros, que está depositada no Museu Nacional de Belas Artes, em Buenos Aires, na Argentina.

Trata-se de uma obra de cunho naturalista, conforme a ficha técnica do próprio museu, executada por um pintor francês nascido no Brasil. Pallière fazia parte de uma linhagem de artistas que vieram literalmente fazer a América, como seu avô Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), integrante da Missão Francesa trazida ao Rio de Janeiro em 1816 por Dom João VI, e que dá origem ao sistema da arte de matriz europeia no Brasil.

A visualidade proposta por Pallière dispõe uma crônica das cenas que ele deve ter presenciado em seus mais de dez anos vivendo na região do Rio da Prata, entre os anos 1850 e 1860. O autor é, juntamente com outros, como Raymond Quinsac de Monvoisin, chamado de “orientalista” por autores como o já citado argentino Roberto Amigo.

Nesta cena da campanha, vemos uma pequena cabana, uma moradia campeira, cercada de uma breve paisagem das quais constam animais domésticos como um cão fiel, um casal de galo e galinha e alguns atributos do tipo social então existente na região, o gaúcho, como arreios, um violão, estribos pendurados, um pilão, peças de roupas e trapos.

Um cavalo encilhado, ao lado da cerca, no fundo da cena, espera o gaúcho que está em primeiro plano. Um exemplar da vida pampeana, esse homem garboso e pilchado com o máximo do apuro, com seu discurso indumentário completo: botas de potro, esporas, bragas, chiripá, camisa. Junto à guaiaca, um par de boleadeiras. E, por cima de tudo, o poncho herdado dos povos anteriores, com uma camisa negra interior, mangas à mostra. Lenço e chapéu com barbicacho encimando o tipo social que está sendo fixado por uma tradição pictórica em formação.

O homem ornado, em pé, faz uma proposta à mulher que está justo à sua frente. A china, mulher trabalhadora dos campos dos arredores do Rio da

Prata, na dúvida, espera no umbral da porta, dedo no queixo, a meditar sobre a decisão. Sua roupa é simples: pés descalços, saia longa, com pregas e dobras, fruto do acúmulo de pano mal cortado, ajustando-se na cintura. Na parte de cima do corpo, uma blusa simples, de pano branco, com um lenço que, mesmo vindo por volta do pescoço, deixa ver ombros que se insinuam por entre a dúvida. As mãos em contrição do seu pretendente não deixam dúvida quanto ao fator erótico da questão posta.

Dentro da choça, vultos se apresentam. Seriam a família da moça? Onde ocorreria o *Idílio* do título, se a casa, pequeníssima, já se encontra ocupada?

Uma peculiaridade são os panos acumulados sem função aparente na paisagem que se esboça: em cima do banco, por baixo do violão, jogados por cima do umbral da porta, no telhado coberto por vegetação, no solo ao outro lado do casal, à direita, remexido entre arreios e sela. Ainda: panos pendurados em um caibro que atravessa a singela construção. Pura

experiência pictórica, como gostaria Erwin Panofsky? Virtuosismo técnico como entre os renascentistas? Autonomia do trapo que se faz sujeito longe do corpo que não mais existe?

Cena comum, a tela não propõe uma visualidade heroica e tampouco mítica, que ocorrerá algum tempo depois, dessa figura tornada símbolo regional e mesmo nacional. O gaúcho e a china que aqui se apresentam são apenas dois indivíduos dessa região periférica, vivendo suas vidas tranquilamente, sem grandes ambições e preocupações. O homem, como suporte de um discurso simbólico, tal como se espera, está completo: além dos atributos já descritos, ainda guarda o cavalo como símbolo de liberdade e de que não pereceu ao futuro empobrecimento que lhe retira a metade do centauro, como nos apresentará Cyro Martins, em *Porteira Fechada* (1948).

A china, por sua vez, ainda não convertida em prenda, é a mulher com certa liberdade de ação, que tem o benefício da dúvida e, aparentemente, o poder da escolha, de entregar-se ou não, ao tipo másculo e viril

que se insinua junto a ela. Pés descalços, ela não difere tanto em termos indumentários de uma mulher escravizada, que trabalha de sol a sol, podendo ser qualificada como “trigueira”. A roupa simples confere certa liberdade, que, para além da moda ocidental da época, permite que essa mulher trabalhe e se realize, de alguma maneira, através de atividades que provêm sua subsistência. Essas características propõem que a china, mais que mulher da cidade ou a “prenda” legislada pelo futuro Movimento Tradicionalista Gaúcho (1947), no Brasil, por exemplo, detém algum poder de escolha em relação à sua sucessora inventada. A china, como parceira do gaúcho real, ainda não era a mãe do gaúcho inventado, não necessitando, portanto, ser “bela, recatada e do lar”.

No *Idílio Criollo* de Pallière, antecipando em alguns anos a carnificina da Guerra do Paraguai (1865-1870), parece haver certa paz nos campos platinos, os quais ainda não foram demarcados e divididos entre os vencedores da guerra. Como butim futuro, a china ainda

pode ser apenas uma mulher que é também sujeito, após o exemplo da Anita, como *Alegoria da Revolução*, de Rugendas (1846-1848), mas isso já é outra história. Anita será uma ninfa triunfante, e não caída, como a *madonna* gaúcha, fêmea inconclusa.

Nesta segunda pintura, o gaúcho segue majestoso em seu vestir, composto por pilha completa, contrastando com a simplicidade da vestimenta da china. Dessa vez, entretanto, para além da nova aparente proposta do homem, a mulher nos encara em pausa captada no intervalo aéreo de sua faina. A china, aqui, nos encara enquanto soca o milho, cujos sabugos e palhas estão jogados ao solo. Em frente a um enorme pilão, a trabalhadora braçal novamente aparece descalça, em oposição à figura masculina, com suas botas de garrão e esporas de prata. Os arreios em couro trançado são segurados por ele, enquanto, novamente, seu cavalo o aguarda. As muitas peças de roupa do gaúcho contrastam com as duas da mulher: uma bata branca simples e uma saia rota, remendada, em tecido vermelho, mais curta que a da pintura anterior.



Jean León Pallière
(1823-1877),
La Pisadora de Maíz
(1868). Óleo sobre
tela, 65 x 50,5 cm.
Museo Nacional
de Bellas Artes,
Argentina

Essa china trabalhadora, além de não ter sapatos, também não tem o lenço presente em *Idilio Criollo*. Na pintura, a china nos mira fortemente, trabalhando, enquanto o gaúcho, de traços novamente orientalizados, espera que ela lhe atenda.

O GAÚCHO À MARGEM, AFINAL

Apesar da verdadeira viagem transcultural que nos propõe Manoelito de Ornellas, ao insistir em suas aproximações entre gaúchos e beduínos no século XIX pouco providas de grande aporte documental, para além das aproximações formais e intuitivas que faz de suas leituras e das comprovações que pensa estar fazendo em suas viagens, não deixa de ser notória a possibilidade de se incorrer em sua rebeldia.

Rebeldia, pois ao eleger identificar o gaúcho do Rio Grande do Sul com o tipo árabe, distancia-se da visão contemporânea do nascente Movimento Tradicionalista Gaúcho (1947), que aponta para origens que transitam entre os povos originários, com a figura potente de Sepé Tiaraju,

ícone indígena também revisitado por Manoelito de Ornellas no mesmo ano de *Gaúchos e Beduínos* (1948), e os imigrantes açorianos. Nessa criação identitária, nada poderia ser mais distante que o árabe.

Ao aproximar o tipo local de alguém tão aparentemente distinto em seus traços culturais, Manoelito de Ornellas traz uma nova luz à tradicional historiografia rio-grandense, sempre presa aos heróis e senhores guerreiros, os “centauros dos pampas”, idolatrados quase que de forma imemorial.

Relegado ao ostracismo durante muito tempo - Manoelito de Ornellas foi, entre outros cargos públicos importantes, diretor do Departamento de Propaganda do estado, em plena Era Vargas -, sua proximidade com o poder fez dele uma figura pública nem sempre respeitada e a pecha de “conservador” pode ter lhe valido a antipatia de gerações de historiadores.

Passados 70 anos de sua obra maestra, considerada um dos dez melhores livros da área de sociologia para compreender o Brasil, o autor,

que recebeu o Prêmio Joaquim Nabuco da Academia Brasileira de Letras, a medalha Silvio Romero e mesmo o prêmio maior da Coroa espanhola a intelectuais estrangeiros na divulgação de tal cultura, a Comenda Alfonso X (1960), pode ser revisitado. Afastado de suas atividades no Rio Grande do Sul, o autor recomeça uma vida acadêmica justamente ensinando História da Arte na Universidade Federal de Santa Catarina.

A percepção possibilitada por aportes conceituais e metodológicos mais amplos, como a noção de Memória Cultural, cara aos estudos warburguanos já brevemente expostos, permite-nos aproximar, hoje, Manoelito de Ornellas de outros pares, como Athos Damasceno Ferreira⁹ e Barbosa Lessa¹⁰, que viam os influxos da cultura para além de relações de causa e efeito diretas, mas mais duradouras, permanentes e inusitadas, demonstrando que a cultura vai e volta, de forma circular, sem hierarquias, destinos manifestos e caminhos certos ou predeterminados. Como processo, ela está sempre em devir, como as identidades, que não

são fixas no tempo e no espaço, como já nos lembra Doreen Massey.

Os diálogos transdisciplinares travados por Manoelito de Ornellas com a cultura do Cone Sul, que é também lida e reinventada pelos pintores orientalistas franceses, entre outros historiadores e artistas gráficos, são a prova maior da mobilidade das ideias e de tradições reais ou inventadas que perduram e sempre se ressemantizam, necessitando ser redescobertas, revolvendo e desdobrando em torno de si um tempo que nunca é totalmente perdido, mas sempre redescoberto.

NOTAS

1 Sou inspirada, aqui, pela geógrafa inglesa Doreen Massey (1944-2016), que, em *Pelo Espaço* (2008), discute o “sentido de lugar”, partindo da ideia de que lugares são construídos politicamente. Segundo ela, os lugares: não têm identidades únicas, mas múltiplas; não estão congelados no tempo, são processos; não são recintos com interior e exterior claramente definidos. Na introdução do livro citado, ela procura estabelecer um cenário partindo da chegada de Hernán Cortez ao que será chamado “América”. Nesse texto, ela busca entender que o oceano foi descrito como uma superfície a ser atravessada pelos navegadores, que, ao chegarem a seu destino, encontram um tempo e um espaço já predeterminado por eles, sem que se levasse em consideração dinâmicas culturais próprias, o que incidiu na desumanização dos habitantes locais, assim como na possibilidade de sua destruição, já que não tinham uma “história”.

2 A região platina é hoje composta pelo sul do Brasil, com o estado do

Rio Grande do Sul, pela República Oriental do Uruguai, pela República Federal da Argentina e pelo Paraguai, dizendo respeito a um território que corresponde aos atuais estados nacionais banhados pela bacia do Rio da Prata, que faziam parte do Vice-Reino do Rio da Prata, anterior aos Tratado de Madri (1750) e de Santo Ildefonso (1777) (OSORIO, 1990).

3 José Antonio González Alcantud (Granada/Espanha, 1956), antropólogo e historiador, professor da Universidad de Granada, Espanha, lidera o Observatorio Prospectiva Cultural (www.prospectivacultural.com). Seus principais títulos a nos interessar são: *El mito de al Ándalus: orígenes y actualidad de un ideal cultural* (2014), *Qué es el orientalismo: el oriente imaginado en la cultura global* (2021), *Al Ándalus y lo andaluz* (2017). O professor González Alcantud tem se dedicado a estudar, de forma interdisciplinar, fenômenos ligados às imagens construídas sobre sujeitos fronteiriços tais como o andaluz, os magrebinos, os marroquinos, por exemplo, a partir da Antropologia Social e da História da

Arte, formação que igualmente detém. Através da Antropologia da Arte o pesquisador tem proposto discussões renovadas do conceito de Orientalismo de Edward Said, de 1978, atentando às particularidades culturais do entorno de sua cidade natal, Granada, a mais mourisca da Espanha e último local a ser “reconquistado” pela coroa espanhola, em 1492, mesmo ano da chegada de Colombo à “América”.

4 O costumbrismo ou pintura de gênero é uma corrente estilística da pintura desenvolvida no século XIX, relacionada ao Romantismo e muito presente nos países de fala hispânica, tanto na Europa quanto na América. Retrata de maneira realista cenas da vida cotidiana, mas de forma idílica, em alguns casos. Tal como uma crônica literária ou pictórica, a pintura costumbrista foi fundamental na construção de identidades nacionais e regionais na América Latina, produzindo uma ideia de “cor local”, contribuindo para o desenvolvimento dos folclores locais.

5 Ocupa-se dessa discussão a tese já tornada clássica de Ieda Gutfreind,

publicada em 1992, sob o título *A historiografia rio-grandense*.

6 Sobre este tema, ver o artigo de Regina Root: Modelando a Nação: escritos de moda na Argentina do século XIX, publicado na edição brasileira da revista Fashion Theory, em 2002.

7 Sobre esse tema, especificamente, ver o trabalho de Regina Root, *Couture and Consensus – fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.

8 Cabe lembrar aqui a importância que essas representações pictóricas terão na moderna cultura ocidental: é a partir delas que a geração contemporânea de intelectuais e escritores internaliza certa ideia de “orientalismo”, o qual será, em 1978, discutido e contraposto na obra seminal do intelectual palestino-americano Edward Said, no seu estudo já clássico.

9 Athos Damasceno Ferreira (1902-1975) foi um intelectual sul-rio-grandense, já estudado por mim, e apresentado em artigo no 10º Colóquio

Nacional de Moda, com o título *Athos Damasceno Ferreira e a escrita de uma história da indumentária no Rio Grande do Sul*, 2014.

10 Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002), escritor e folclorista nascido no Rio Grande do Sul, foi um dos criadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, entre muitos outros feitos na história da cultura do estado. Foi alvo de minha tese de doutorado em Literatura Comparada, publicada em 2010 com o título *De guaxos e de sombras – Um estudo da identidade do gaúcho*, pela editora Dublinense.

REFERÊNCIAS

AMIGO, Roberto, 2007. *Beduínos en la Pampa*. Medellín: História y sociedad n. 13, p. 25-43.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2016. *Ninfa moderna*. Lisboa, KKYM.

FLORES, Moacyr, 1995. Gaúchos e Gauchos. CLEMENTE, Elvo. *Integração: Artes, Letras, História*. Porto Alegre: Edipucrs, p. 85-9.

GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.

IGLESIAS Brickles, Eduardo (2010). La identidad nacional y el gaucho amanerado de Monvoisin. In: *Revista Cruz del Sur*, n. 31, 2019. Disponível em: http://www.revistacruzdel-sur.com.ar/Numeros_031-040/RHCZDS-03100-portada.pdf. Acesso: 21/set./ 2021.

Monvoisin, Beissy y la figura del gaucho. Carpetas docentes de História. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Disponível em: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-1/arte/monvosin-beissy-y-la-figura-del-gaucho>. Acesso: 21/set./ 2021.

ORNELLAS, Manoelito, 1948. *Gaúchos e Beduínos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ORNELLAS, Manoelito, 1968. *Máscaras e Muraís de Minha Terra*. Porto Alegre: Editora do Globo.

ORNELLAS, Manoelito, 1952. *A Filigrana Árabe na Tradição Gaúcha*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas Líder.

ORNELLAS, Manoelito, 1961. *Entre a Cruz e o Alfange*. Porto Alegre: Editora Progresso.

OSORIO, Helen, 1990. *Apropriação da terra no Rio Grande de São Pedro e formação do espaço platino*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PPGHist.

ROOT, Regina, 2010. *Couture and Consensus – Fashion and politics in postcolonial Argentina*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

ROOT, Regina, 2002. Modelando a nação: escritos de moda na Argentina do século dezenove. *Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi, v. 1, nº 1, p. 89-117.

SARMIENTO, Domingo, 1997. *Facundo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS.

WARBURG, Aby, 2015. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia da Letras.

JOANA BOSAK

Licenciada, bacharela e mestra em História. Doutora em Estudos de Literatura – Literatura Comparada pela UFRGS. Estágio doutoral na Universitat de Barcelona. Professora visitante na Università Ca’Foscari (Veneza, 2016), Pós-doutorado sênior (2025) na École des Hautes Études, sob a supervisão de Jacques Leenhardt. Professora associada do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, no Bacharelado em História da Arte e nos Programas de Pós-Graduação em Artes e Ensino de História da UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda – DGP/CNPq.

Georgien.
São Paulo, 2001

RESUMO: O texto analisa como, na arte contemporânea, o sexo ultrapassa o espetáculo e se torna linguagem crítica, capaz de produzir sentido, interpelar o público e revelar tensões sociais. O corpo é tratado como dispositivo político e simbólico, expondo normas, violências e desejos. A obra de Alex Flemming é destacada como exemplo dessa abordagem: desde os anos 1970, o artista explora o corpo como superfície de inscrição e território de afetos, utilizando o erotismo como elemento estético e político. Sua produção articula texto e imagem, fragmentação e intensidade cromática, transformando o sexo em operador crítico que denuncia repressões, afirma novas formas de desejo e identidade, e expõe o corpo como arena simbólica. Em síntese, Flemming mostra que o sexo, longe de ser mera ilustração, é um território político, estético e simbólico fundamental para compreender a densidade e relevância de sua arte.

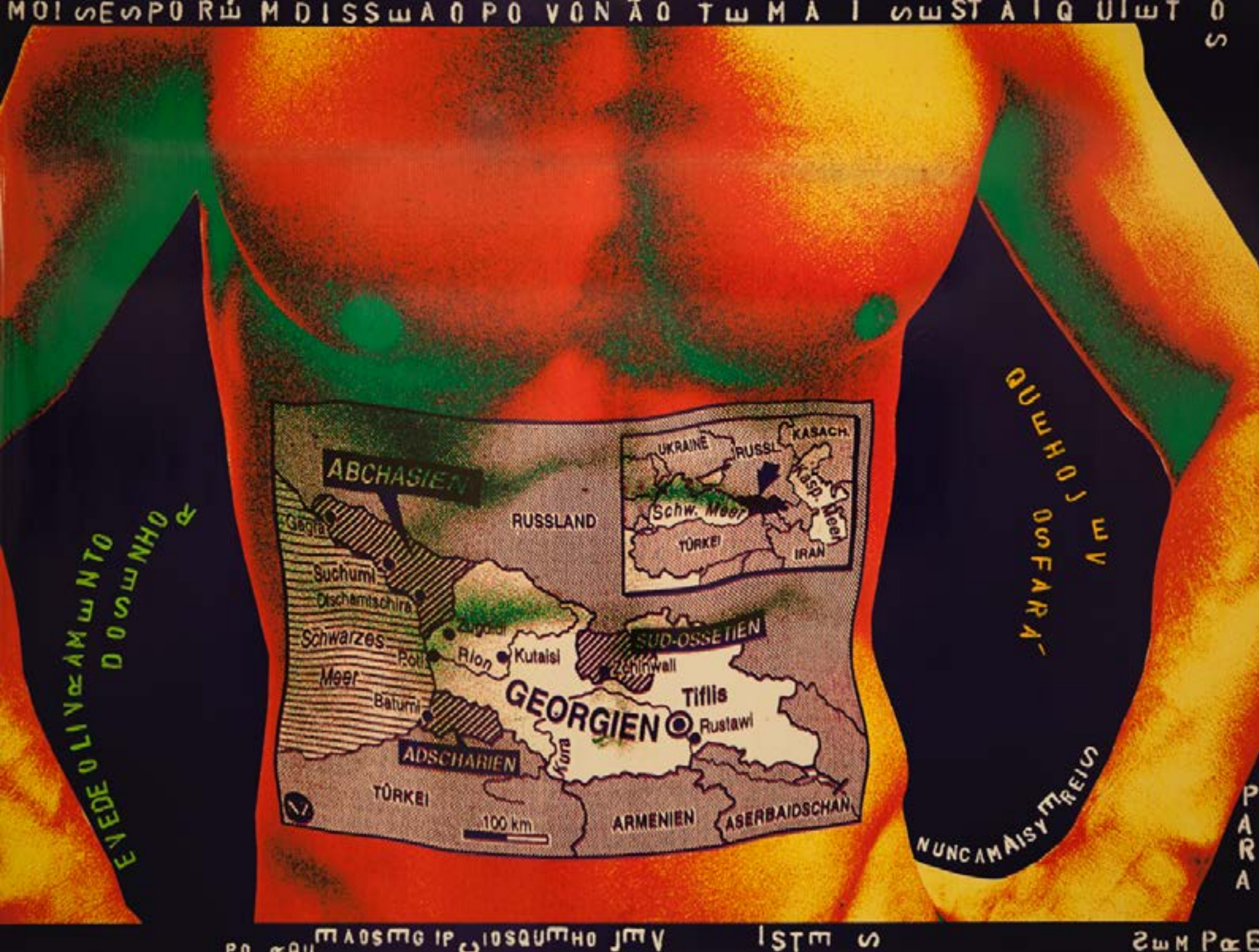
PALAVRAS-CHAVE: corpo; erotismo; identidade; arte contemporânea; Alex Flemming.

ABSTRACT: The text analyzes how, in contemporary art, sex goes beyond spectacle and becomes a critical language, capable of producing meaning, engaging the audience, and revealing social tensions. The body is treated as a political and symbolic device, exposing norms, violence, and desires. The work of Alex Flemming is highlighted as an example of this approach: since the 1970s, the artist has explored the body as a surface of inscription and a territory of affects, using eroticism as both an aesthetic and political element.

KEYWORDS: body; eroticism; identity; contemporary art; Alex Flemming.

ALEX FLEMMING E O SEXO ALÉM DO ESPETÁCULO

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/ SÃO PAULO



INTRODUÇÃO

Na prática artística contemporânea, o sexo está para além do espetáculo. Sem renunciar ao impacto visual ou à provocação imediata, ele passa a operar como linguagem, isto é, como um modo de produzir sentido, organizar a experiência estética e interpelar o público. Ao invés de se limitar à exibição do corpo ou à representação explícita do ato, a arte atual mobiliza a sexualidade como estrutura discursiva: o dueto arte-sexo molda gestos, materiais, espacialidades, temporalidades e relações subjetivas que permeiam as obras.

O corpóreo, então, surge como dispositivo que manifesta normas, constrói tensões, expõe vulnerabilidades e reconfigura possibilidades de existência. Por sua vez, a sexualidade torna-se ferramenta de leitura e escrita do mundo, capaz de revelar mecanismos de controle, denunciar violências, afirmar identidades e, sobretudo, propor novas formas

de convivência e desejo. Nesse deslocamento, o íntimo assume dimensão política, e o erotismo deixa de ser espetáculo para tornar-se meio, onde se negociam sentidos, afetos e modos de vida.

Nesse contexto, o sexo abandona o âmbito do instinto e desloca-se para o simbólico, revelando como corpos, desejos e limites são construídos socialmente. Quando um artista contemporâneo aborda o tema, ele pode jogar luzes sobre a anatomia ou a intimidade, mas, igualmente, desvela o poder, a identidade, as normas culturais, a violência, a liberdade e a susceptibilidade. O sexo, então, deixa de ser um ato privado e converte-se em espelho público – um território onde a sociedade se mostra, se contradiz e se reinventa. Deixa de ser tema representado e passa a ser ferramenta voltada às discussões sobre poder, subjetividade e direitos.

O percurso de Alex Flemming (São Paulo, 1954) pode ser visto como uma reincidente tentativa de devolver ao corpo sua espessura semiótica

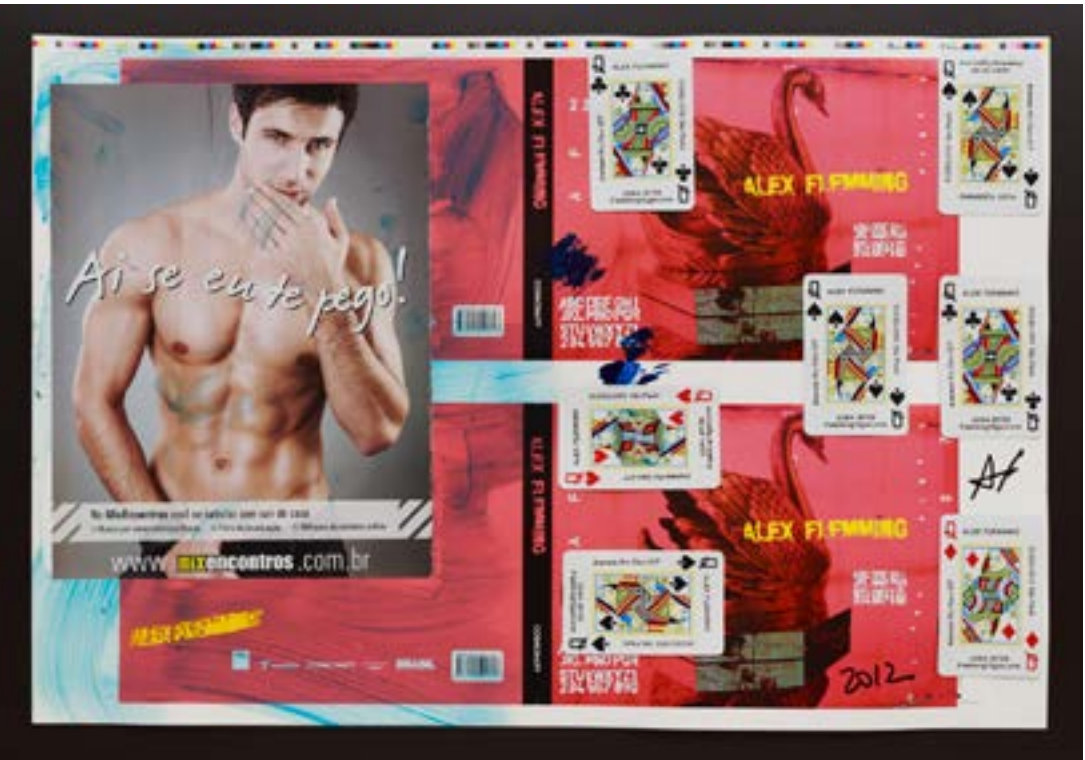
e histórica – nessa trajetória, o sexo surge como ato e, ainda, como campo expandido onde matéria, desejo e linguagem se contaminam. Aqui, temos dois pontos para o presente exercício de reflexão: 1) como suas obras comunicam o sexo – essa categoria biológica, identitária e simbólica?, e 2) como suas proposições acionam os debates sobre o sexo no contemporâneo?

O artista, desde os anos 1970, recusa a assepsia conceitual que dominou parte da produção brasileira. Insiste em uma visualidade que secciona, mescla e pulsa. Seu trabalho não se limita a representar o corpo: ele o convoca como superfície de inscrição, como território político e como instrumento de afetos. Algumas obras das séries iniciais, como, por exemplo, *Natureza-morta* (1978), têm o órgão genital masculino colocado em evidência, revelando, simultaneamente, fragilidade e desejo. O erotismo surge como elemento estético e político, expondo a sexualidade reprimida adjacente ao controle social.



Série *Natureza Morta*
(contra a tortura)

Sem Título_Untitled.
São Paulo, 2012





Narciso_Narcissus.
São Paulo, 2011



Abandono_Abandonment.
Berlim, 1998



*Auto Retrato com Eduardo Melo
ou Dois Gays na Sicília.*
Berlim, 2008



Sem Título_Untitled.
São Paulo, 2004

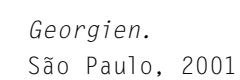
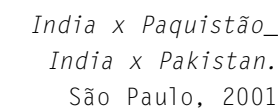
Nos anos 2000, particularmente, na série *Body Builders*, Flemming explora o corpo em sua dimensão erótica e política, transformando-o em território de disputa e de expressão. O corpo aparece como suporte de desejo, mas também como geografia de violência e repressão - conflitos existentes na Índia, Somália, Turquia e Paquistão estão ali presentes. O uso de letras é algo recorrente em sua obra e se insere como domínio de significados. Palavras e frases são integradas às imagens, ora como comentário, ora como incitação, estabelecendo uma relação direta entre texto e figura. Essa fusão entre escrita e imagem reforça o caráter conceitual de sua produção, aproximando-a da tradição da arte *pop* e da arte conceitual, mas sempre com um viés pessoal.

Nessa visualidade, o nu masculino torna-se dispositivo reflexivo. As representações femininas, por sua vez, surgem como raras exceções, como se observa nas obras *Zehn Tausende Flüchtlinge* (São Paulo, 2003) e *Sem título* (São Paulo, 2004). A presença pontual dessas figuras femininas reforça, por contraste, a ênfase deliberada no masculino como esfera de problematização, sugerindo que sua recorrência não é casual, mas parte de uma estratégia discursiva que reorganiza hierarquias visuais e desafia convenções arraigadas.

Ao representar homens musculosos e expostos, o artista não se limita à celebração da anatomia: ele tensiona os códigos ocidentais que regulam a masculinidade e a sexualidade; confronta as construções históricas de gênero nas quais o masculino tradicionalmente é associado à força e à virilidade. O homem é deslocado para um lugar objetificado – o alvo do *voyeur*.

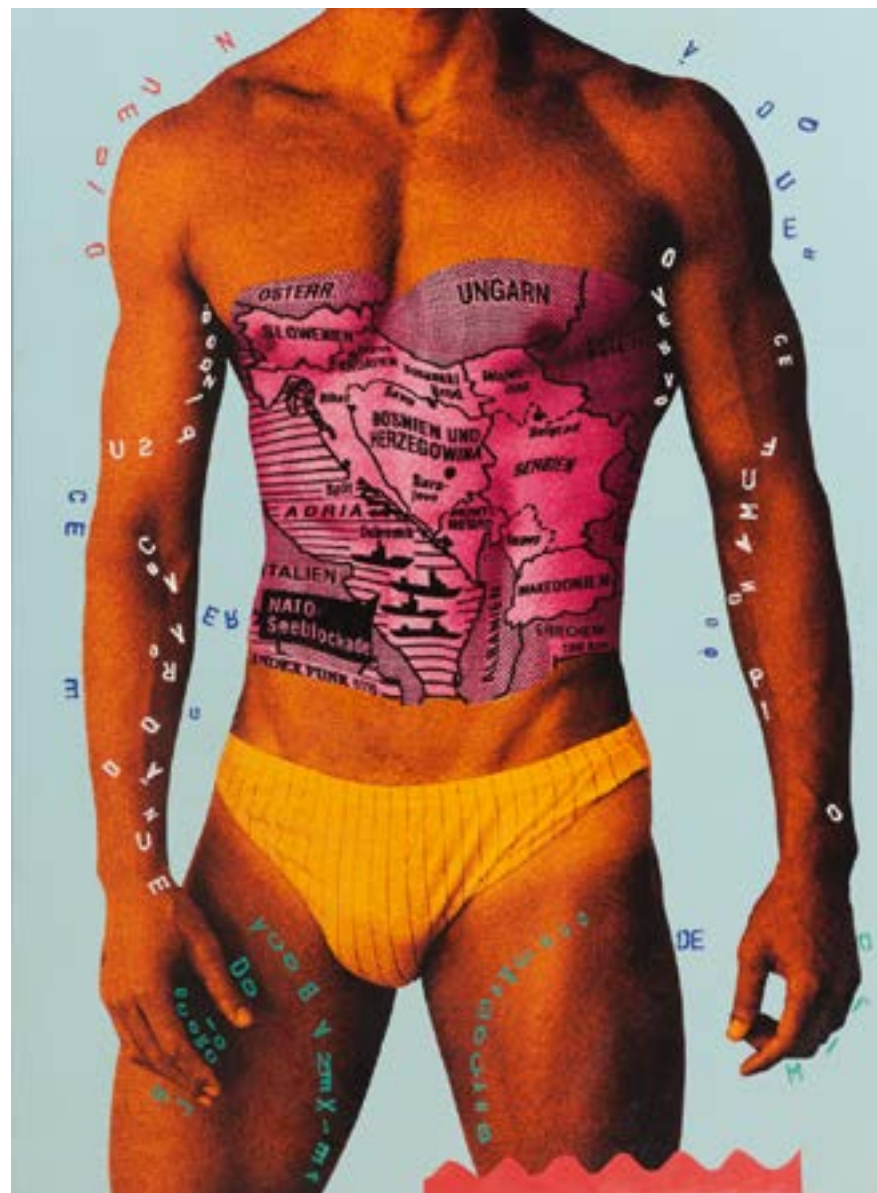
A nudez, nesse contexto, transborda a exibição e recai sobre a linguagem que interroga normas sociais, expõe repressões e abre espaço para novas formas de desejo. A visualidade do artista, marcada pela intensidade cromática, pela fragmentação e pela fusão entre texto e imagem, transforma o nu masculino: um organismo que transpira, sangra e se inscreve como disputa. Assim, o artista reconfigura a percepção do erotismo, preocupando-se menos com a potência física e mais com a capacidade de revelar contradições ou, ainda, mostrar os mecanismos de controle que resvalam sobre a sexualidade contemporânea.

O desejo homossexual aparece como uma chave crítica para pensar as inscrições culturais. Ao deslocar o erotismo masculino para o centro de sua visualidade,





Lutador. 2010

Nato Seeblockade.
São Paulo, 2001

o artista tensiona os limites da representação que historicamente invisibiliza ou marginaliza a homoafetividade. O desejo entre homens não é tratado como exceção ou tabu, mas como potência estética: ele emerge nas colagens, nas sobreposições de imagens e palavras, e na exposição de organismos fortes e, simultaneamente, vulneráveis.

Nesse sentido, Flemming transforma o desejo homossexual em linguagem — uma forma de interrogar normas de gênero, denunciar violências e afirmar identidades dissidentes. O masculino erotizado e fragmentado é convocado como símbolo. Nele, prazer e política se entrelaçam. Assim, sua obra representa o desejo, mas também inscreve a força criativa e crítica, capaz de revelar contradições e propor novas formas de convivência e liberdade.

Ainda na década de 2000, o emprego da pintura sobre roupas pode ser compreendido como uma

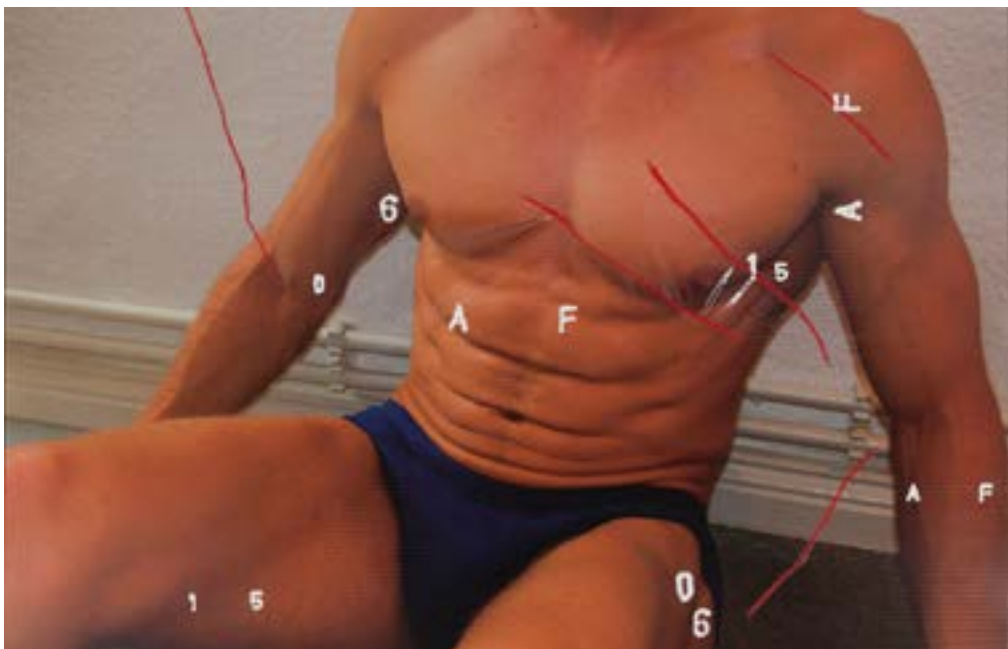
extensão do seu diálogo sobre o sexo. Suas cuecas são, sobretudo, autorreferências. Ao intervir diretamente em vestimentas, o artista desloca o suporte tradicional da pintura para um objeto cotidiano que recobre e regula o corpo, transformando-o em superfície crítica. A roupa, que culturalmente funciona como barreira de pudor e instrumento de normatização social, torna-se inscrição, na qual o desejo e a identidade se manifestam.

Nesse gesto, o artista tensiona a relação entre pele e tecido, entre nudez e cobertura, revelando como o sexo é intermediado por códigos culturais. A pintura sobre roupas, portanto, adorna e desestabiliza: expõe a fragilidade das fronteiras entre público e privado, entre erotismo e repressão, convertendo o vestuário em metáfora da própria condição sexual — permeável, marcada por tensões e aberta à reinvenção.

Nas colagens — como, por exemplo, nas inúmeras datadas dos

anos de 2010 —, o uso de letras e o apelo ao corpo constituem elementos estruturantes de sua linguagem artística. Elas aparecem como recurso de fragmentação e recomposição de imagens, criando tensões visuais que dialogam com a multiplicidade de sentidos do ser humano. Funcionam como montagem crítica, em que diferentes referências culturais se sobrepõem, revelando carga simbólica.

Mais do que técnica, as colagens expõem o desejo sexual: aquele que não se apresenta de forma linear ou homogênea, mas como mosaico de experiências, memórias e estímulos que se reorganiza constantemente. Ao romper com a unidade da imagem, o artista cria conexões a partir do encontro inesperado de partes — e, nesse gesto, o prazer emerge da fricção entre elementos aparentemente desconexos. Assim, pode-se propor que as colagens constituem uma estética do desejo, em que a fragmentação não é falta, mas potência criativa.



Sem Título_Untitled.
São Paulo, 2006



Sem Título_Untitled.
Berlim, 2000

“ELE EXPÕE O QUE É REPRIMIDO, NÃO PARA ESCANDALIZAR, MAS PARA REVELAR O QUANTO O DESEJO É POLÍTICO”

Sua experiência internacional reforça esse gesto. Não à toa o título de suas obras assinala o local da produção - São Paulo, Berlim. Ao deslocar-se entre Brasil e Alemanha, Flemming absorve e devolve tensões culturais distintas sempre filtradas pela mesma obsessão: o corpo como lugar de confronto. Em suas obras, o sexo não é erotismo fácil, mas crítica à forma como a sociedade regula, vigia e normatiza os indivíduos. Ele expõe o que é reprimido, não para escandalizar, mas para revelar o quanto o desejo é político.

Igualmente, algumas de suas peças abrem-se para a religiosidade, para o mito e para a cultura popular, tornando-se segmentos de múltiplas leituras. O sexo, nesse contexto, não é tema ilustrado, mas instrumento. Em Flemming, a representação é imbuída de palavras, cortes, fluidos e memórias. A junção entre texto e

imagem funciona como fricção erótica: o verbo penetra a carne, e a carne devolve ao verbo sua materialidade. O sexo, entendido como encontro e mistura, torna-se alegoria para a condição humana: permeável, instável, sempre em risco de se transformar.

Na sua obra, sexo e catolicismo emergem como dimensões que se entrelaçam na construção de uma poética marcada pelo humano e pela crítica social. À primeira vista, a

justaposição entre o ostensório e a nudez frontal pode soar agressiva. Afinal, pode um objeto litúrgico da tradição católica – destinado a expor a hóstia consagrada à adoração dos fiéis – conter a imagem do nu masculino? A resposta, porém, talvez não resida na permissão ou na proibição desse gesto, mas na compreensão de que o artista, mais uma vez, coloca o corpo como entidade híbrida, ora mobilizado para explorar sua potência erótica, ora



*Auto Retrato
como Cristo_
Self Portrait
as Christ.*
São Paulo, 2007

acionado para denunciar o controle. É nesse trânsito entre sacralidade e corporeidade que sua poética esgarça fronteiras e desestabiliza leituras convencionais.

Então, o artista dialoga com símbolos religiosos, apropriando-se de imagens sacras e iconografias tradicionais para tensionar os limites entre fé e desejo. A justaposição entre o sagrado e o profano, entre espiritualidade e carnalidade, cria uma tensão estética que convida à transcendência e à materialidade, à fé e ao desejo. Essa apropriação não é devocional, mas crítica: questiona dogmas, expõe contradições e repressão sexual historicamente associadas à religião.

Assim, sua arte celebra o corpo, mas o coloca como arena simbólica, revelando tensões entre liberdade e repressão, desejo e moralidade, espiritualidade e política. O sexo, entendido como junção, contato e fluxo, torna-se chave para compreender sua poética: uma arte que não teme a carne, que não teme o excesso, que não teme o que escorre. Uma arte

que insiste em lembrar que somos indivíduos antes de sermos discursos – e que, justamente por isso, todo discurso é também gesto corporal.

Em síntese, a obra de Alex Flemming evidencia como o sexo, longe de ser simples ilustração, se transforma em operador crítico capaz de excitar a linguagem e o poder. Ao articular colagens, letras e imagens, o artista constrói uma poética que “expõe” (no sentido mais cru), denuncia repressões e afirma novas formas de desejo e identidade. Sua produção mostra que o sexo é objeto estético e, ao mesmo tempo, território político e simbólico, onde se cruzam erotismo, religiosidade e crítica social – tornando o sexo uma chave fundamental para compreender a densidade e a relevância de sua arte.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais pela ECA-USP e possui pós-doutorado na mesma área pela UNESP. Mestre pela ECA-USP e bacharel e licenciada em História pela FFLCH-USP, atua como crítica de arte e curadora independente. Atualmente, é professora na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e no CELACC (ECA-USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes. É membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA) e colabora com diversas publicações, como o *Jornal da USP* e a revista *Dasartes*. Além disso, é editora de Arte/História na *Revista Arte & Crítica* e autora dos livros *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).

Figura 03. Pedro Casqueiro,
Tone Test (I/VII), 2022.
Acrílico sobre a tela, 70 x 50 cm.
Foto: Flávio Rocha de Deus



A LIBERDADE DO ARTISTA EM PEDRO CASQUEIRO: SOBRE A EXPOSIÇÃO “DETOUR” [2025] NO MAAT/LISBOA

FLÁVIO ROCHA DE DEUS – ABCA/BAHIA

RESUMO: O texto analisa a exposição “Detour”, dedicada à obra do pintor português Pedro Casqueiro, apresentada no MAAT: Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em Lisboa. A partir da mostra, o ensaio discute o dilema entre consagração estilística e liberdade criativa, refletindo sobre como o reconhecimento de uma linguagem pode transformar-se em expectativa de repetição. O texto argumenta que a trajetória de Casqueiro revela uma prática marcada pelo desvio, pela experimentação e pela reinvenção contínua do próprio estilo.

PALAVRAS-CHAVE: Pedro Casqueiro; pintura contemporânea; liberdade artística; estilo e experimentação.

ABSTRACT: The text analyzes the exhibition “Detour”, dedicated to the work of the Portuguese painter Pedro Casqueiro, presented at the MAAT: Museum of Art, Architecture and Technology in Lisbon. From the exhibition, the essay discusses the dilemma between stylistic consecration and creative freedom, reflecting on how the recognition of a visual language can turn into an expectation of repetition. It argues that Casqueiro’s trajectory reveals a practice marked by deviation, experimentation, and the continuous reinvention of his own style.

KEYWORDS: Pedro Casqueiro; contemporary painting; artistic freedom; style and experimentation.

Nos últimos anos, em que tenho me dedicado mais sistematicamente à crítica da arte, tenho percebido que há uma arapuca que costuma flertar com os artistas no momento em que a sua linguagem se torna reconhecível. Quando olhamos uma obra e imediatamente pensamos “é dele”, quando a assinatura do artista já não depende da assinatura na obra, ao mesmo tempo em que o ápice da autoria artística é alcançada, uma sutil prisão pode estar sendo erigida.

O estilo consagrado no *campo* pode converter-se em expectativa, e a expectativa converter-se em exigência de estilo como pedágio para permanência, em que o artista seja afavelmente convidado a repetir sistematicamente o gesto que o consagrou, que não traia a assinatura que o tornou identificável, que permaneça fiel à imagem que o circuito decidiu amar. Assim, a massa do público, a massa da crítica e a ordinariedade do mercado aprendem a desejar precisamente aquilo que já foi feito e, dessa forma, consolida-se ao redor da consagração do trabalho

do artista um curioso fetichismo da repetição: ama-se o experimento passado, mas teme-se o experimento futuro. A experimentação que foi celebrada transforma-se em fórmula, e o artista, em guardião involuntário da sua própria invenção.

Esse tipo de observação é inescusável ao nosso tempo. Seja para a crítica, que precisa atentar-

se à sua zona de conforto, seja para o artista, que precisa pagar suas contas e satisfazer seus desejos criativos. Neste ínterim, “Detour” (12/11/2025-06/04/2026), exposição individual de Pedro Casqueiro, sob curadoria de João Pinharanda, no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa, me atravessou como o lugar de reflexão desse mote.

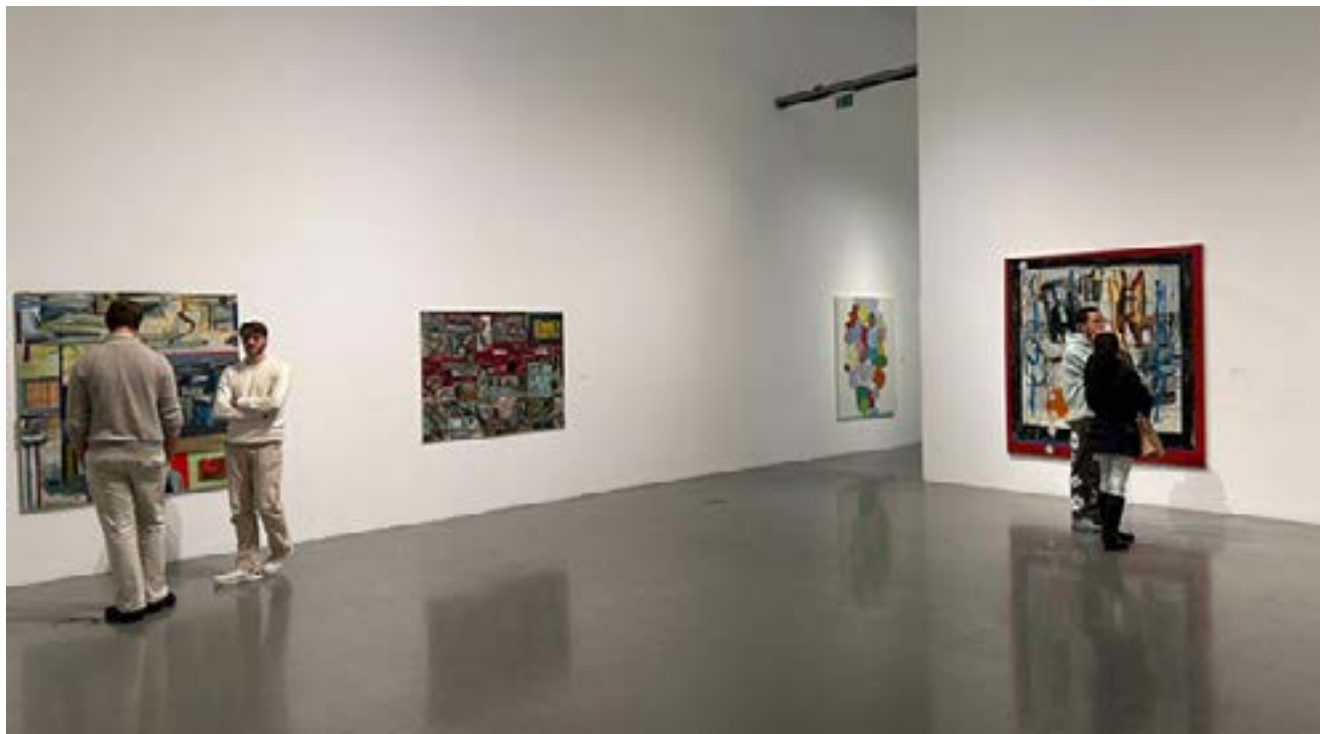


Figura 01. “Detour”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Flávio Rocha de Deus

Não é incomum ao crítico, ao ensaísta ou ao filósofo instrumentalizar as criações alheias para discursar sobre os recortes que anteriormente já o provocam. Ao menos, não para mim. Mas, de fato, a mim, “Detour” se mostrou como um ensaio visual cujos temas inevitáveis são a experimentação e a reinvenção.

A exposição apresentada no MAAT percorre mais de quatro décadas de trabalho do artista português, reunindo obras realizadas entre 1984 e 2025. Ao percorrer esse arco temporal, o visitante percebe que Casqueiro jamais permaneceu imóvel dentro de uma mesma zona pictórica. Desde os primeiros trabalhos, associados ao chamado regresso à pintura dos anos 1980, sua produção se caracteriza por uma energia formal marcada por texturas intensas e por uma subjetividade radical que prefere a instabilidade à narrativa.

De igual forma, o que inicialmente se manifestava como seu estilo – espessura da tinta, turbulência cromática, superfícies densas – também desloca-se para regimes mais

frios e gráficos, onde surgem figuras humanas, animais, fragmentos textuais, citações culturais e uso de signos da cultura pop. Esse deslocamento é particularmente interessante porque ele não dissolve a identidade do artista. Talvez por não se tratar de uma ruptura abrupta, mas de uma deriva contínua, na qual o que acompanhamos não é a evolução de um estilo, mas as múltiplas experimentações de modos de organizar uma imagem. A lógica do artista não é a repetição, mas o desvio. Não por acaso, a própria exposição recebe o título *Detour*, palavra que sugere caminho indireto, percurso que se afasta do trajeto esperado.

Esse gesto aparece de múltiplas maneiras na exposição. Em algumas telas, a pintura dialoga com a cultura gráfica da banda desenhada; em outras, incorpora letras e palavras que funcionam simultaneamente como linguagem e forma visual. Há ainda momentos de citação mais explícita, como na obra *Detour* (2013), que referencia uma gravura de Katsushika Hokusai, absorvida e transformada dentro do sistema pictórico do



Figura 02. Pedro Casqueiro, *Detour*, 2013. Acrílico sobre a tela, 144 x 79 cm. Foto: Bruno Lopes

artista, e na série *Tone Teste* (2022), em que Casqueiro se apropria do estilo cartunesco fazendo da parede de exposição uma página de quadrinhos. No geral, nesses casos, o que interessa, porém, não é a citação em si, mas a maneira como ela é deformada, deslocada e reinserida em um novo contexto visual.

Assim, a pintura de Casqueiro funciona como uma máquina de

recombinar mundos. Elementos da alta cultura e da cultura de massas aparecem sem hierarquia rígida. Referências eruditas convivem com signos urbanos e gráficos populares. Tudo é absorvido, transformado e devolvido sob a forma de imagens que parecem familiares e estranhas ao mesmo tempo.

Há, contudo, um ponto que me parece importante assinalar. Ao percorrer a exposição, não encontrei na pintura

de Pedro Casqueiro aquilo que frequentemente se busca como critério primário de grandeza artística: uma inovação técnica radical, uma apropriação inovadora dos conteúdos representados ou uma invenção formal que reconfigure de maneira decisiva os limites da pintura. Tampouco me parece que a força de seu trabalho resida na afirmação de uma solução pictórica singular que se imponha



Figura 03. Pedro Casqueiro, *Tone Test (I/VII)*, 2022. Acrílico sobre a tela, 70 x 50 cm. Foto: Flávio Rocha de Deus



Figura 04. “*Detour*”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Bruno Lopes

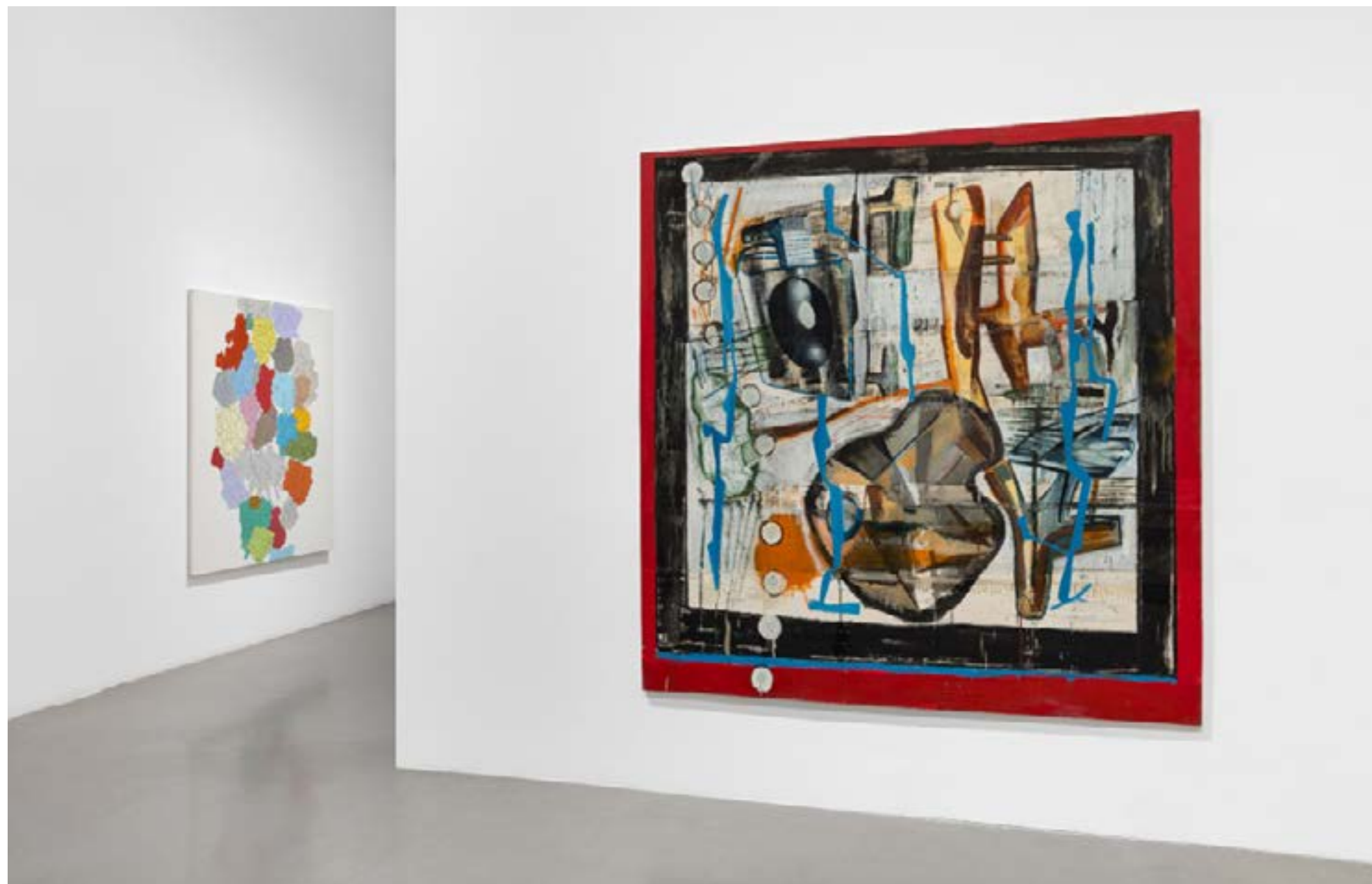


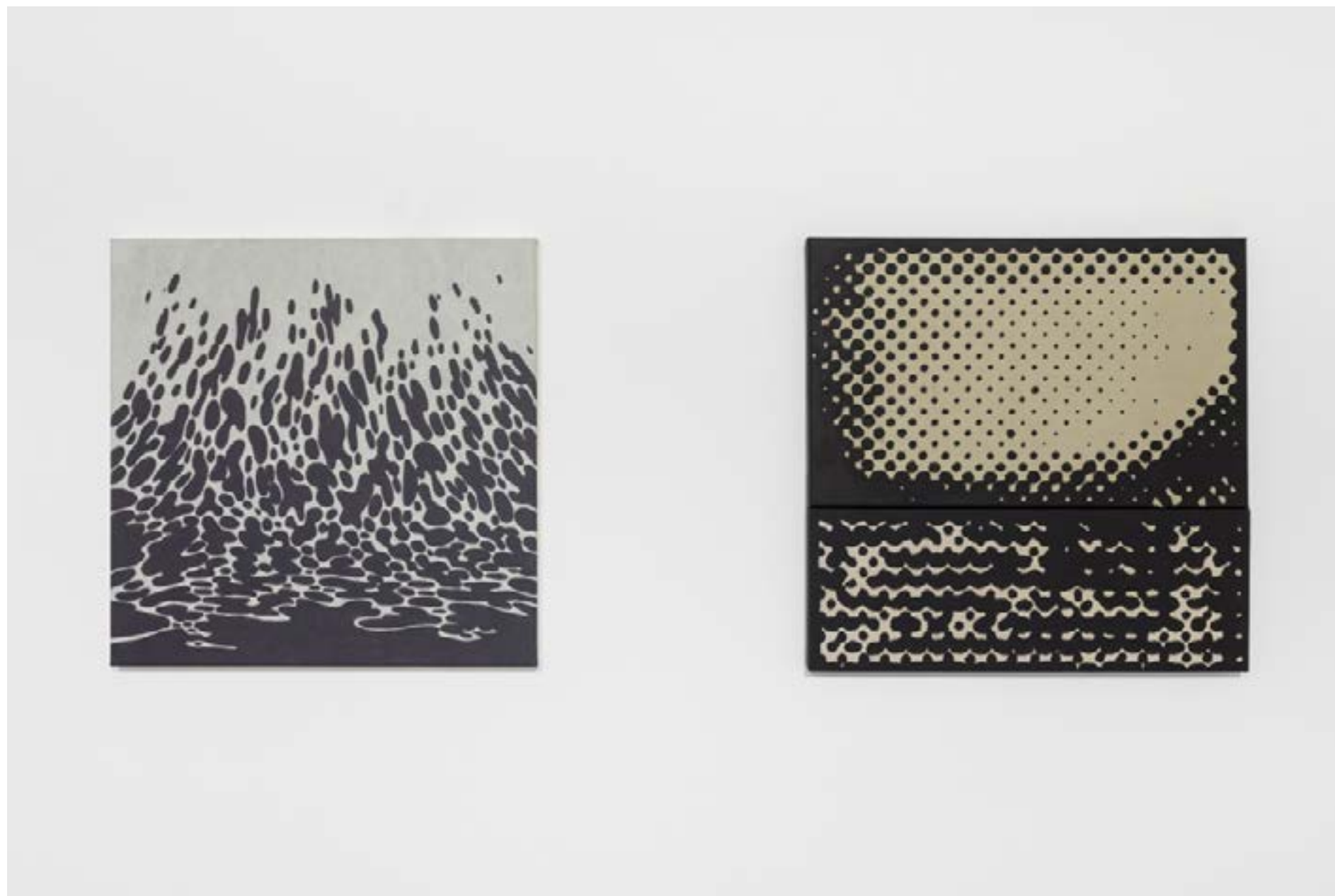
Figura 05. “*Detour*”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Bruno Lopes

como paradigma. Mas talvez essa não seja a medida mais adequada para compreender o que está em jogo no conjunto de sua obra.

O percurso que a exposição curada por Pinharanda apresenta é o testemunho de uma liberdade conquistada a cada passo. Do desaparecimento da textura densa ao surgimento de uma “provocadora vocação gráfica e figurativa”, tudo isso poderia ter sido lido, por um olhar menos atento, como traição ou risco desnecessário. É onde meu olhar ganha morada no percurso de Casqueiro. O artista não se limitou a sobreviver ao seu estilo; ele reinventou-o sucessivamente, mantendo viva a inquietação que verdadeiramente define o seu trabalho. Como o curador assinala, há uma continuidade mais profunda no conjunto de sua obra: a da “atitude e do motor da sua criatividade”, um “controle” que lida sem constrangimentos com todos os elementos do discurso pictórico contemporâneo, permitindo-lhe escapar à prisão da repetição de si.



Figuras 06: “*Detour*”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Bruno Lopes



Figuras 07: “*Detour*”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Bruno Lopes



Figuras 08: “*Detour*”, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT/Lisboa), 2025. Foto: Bruno Lopes



FLÁVIO ROCHA DE DEUS

Filósofo, professor e crítico de arte. Mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia e doutorando em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), a Associação Brasileira de Estética (ABRE), a Seção Latino-americana da Société des Études Camusiennes (SLEAC) e o Grupo de Pesquisa Saber, Certeza e Prática (UNEB/CNPq).



Pinturas de Rubem Valentim e de Abdias do Nascimento. Exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2026.
Foto: Arquivo pessoal do autor

UM BRASIL DE COMPLEXIDADES

VITOR CRUBELLATTI

ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O presente ensaio analisa a exposição “Complexo Brasil”, realizada na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, nov./25 a fev./26). A partir da curadoria de José Miguel Wisnik, Milena Britto e Guilherme Wisnik, investiga-se como o conceito de “complexo” — operando tanto como adjetivo quanto como substantivo — estrutura uma narrativa decolonial sobre a arte brasileira. O texto destaca escolhas expográficas fundamentais, como a exibição horizontal do *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário e a interatividade dos Parangolés de Hélio Oiticica, confrontando a mostra com marcos históricos da curadoria internacional, como a exposição “Magiciens de la Terre” (1989). Conclui-se que a mostra propõe um “atravessamento” que recusa simplificações, incluindo o espectador na pluralidade identitária do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Arte brasileira; Complexo Brasil; curadoria; Fundação Calouste Gulbenkian.

ABSTRACT: This essay analyzes the exhibition “Complexo Brasil”, held at the Calouste Gulbenkian Foundation (Lisbon, 2025-2026). Curated by José Miguel Wisnik, Milena Britto, and Guilherme Wisnik, it investigates how the concept of “complex” — functioning as both an adjective and a noun — structures a decolonial narrative on Brazilian art. The text highlights key exhibition design choices, such as the horizontal display of Arthur Bispo do Rosário’s *Manto da Apresentação* and the interactivity of Hélio Oiticica’s *Parangolés*, while comparing the exhibition to historical landmarks of international curatorship, such as “Magiciens de la Terre” (1989). It concludes that the show proposes a “crossing” that rejects simplifications, including the spectator within Brazil’s plural identity.

KEYWORDS: Brazilian art; Complexo Brasil; curatorship; Calouste Gulbenkian Foundation.

De novembro de 2025 a fevereiro de 2026, a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, hospedou a exposição “Complexo Brasil”. Sob a curadoria de José Miguel Wisnik, Milena Britto e Guilherme Wisnik, a mostra reuniu cerca de 97 artistas dispostos em um vasto recorte temporal e ampla variedade de suportes, buscando compreender a formação do Brasil desde muito antes do que chamamos de descobrimento até os tempos atuais.

O título da mostra chama a atenção pela seleção do termo “complexo”. É uma escolha interessante, visto que busca explicitar as infindas, simultâneas e contraditórias perspectivas pelas quais o Brasil pode ser entendido e, fundamentalmente, vivido. A palavra “complexo” enquanto adjetivo, de acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP), diz respeito a algo que resulta da junção de vários elementos ou de várias partes ou, no sentido figurado, àquilo que é difícil de resolver ou fazer. Ao escolher este termo, a curadoria manifesta, antes de mais nada, que a exposição “Complexo Brasil” não pretende oferecer ao público

explicações prontas, simplistas e reducionistas do que foi (e é) o Brasil. José Miguel Wisnik (2025, p. 46), curador-geral da exposição, afirma que o que a equipe se propôs a realizar foi “oferecer e interrogar” de forma a convidar e desafiar o visitante “ao atravessamento, uma experiência de *brasis*”.

Além de atribuir a complexidade como adjetivo ao conceito de Brasil, a equipe curatorial também faz lembrar das várias faces do conceito de complexo enquanto substantivo. O Brasil, enquanto país de proporções continentais, integra em si próprio uma considerável variedade de elementos de uma mesma categoria: complexo de biomas, de etnias, de culturas, de lógicas, de línguas, de religiões, processos econômicos e de classes sociais. O curador-geral, sobre isso, aprofunda:

Enquanto substantivo, “complexo” se refere, ainda, a uma agregação de elementos heterogêneos e interligados. Em muitos sentidos, o Brasil é um complexo de biomas (floresta amazônica,

mata atlântica, cerrado central, caatinga nordestina, pantanal mato-grossense, pampa sulino), de etnias (um mosaico luso-branco, negro e indígena cruzado com imigrantes italianos, germânicos, judeus, eslavos, árabes e asiáticos que não se fecham em guetos), de culturas (orais e escritas, modernas, pós-modernas, tradicionais e ancestrais, que muitas vezes se atravessam), de lógicas (formas de pensar decorrentes da diversidade cultural, às vezes mutuamente interferentes), de línguas (quase três centenas de línguas indígenas vivas), de religiões (catolicismo tradicionalmente dominante, evangélicos em crescimento, religiões afro-brasileiras e de fundo indígena – candomblé, umbanda, macumba, catimbó, entre outras –, kardecismo, não sendo incomuns cruzamentos sincréticos e improváveis entre essas crenças), um complexo de processos econômicos (a décima economia do mundo) e de classes sociais

extremado pela desigualdade. Um adendo psicológico fundamental: o complexo de inferioridade e o de superioridade – síndromes que brasileiros e portugueses costumamos frequentar (Wisnik, 2025, p. 46).

De forma a corroborar com essa ideia, a curadoria inseriu na parte exterior da entrada da exposição dezenas de falas marcantes (de cunho positivo ou negativo) que retratam a complexidade de visões sobre o Brasil. É o primeiro contato que o espectador, curioso e instigado pelos pequenos lampejos que a parede de vidro entrega do interior da sala expositiva, tem com o denominado complexo Brasil.

De Tom Jobim a Martinho da Vila, de Mário de Andrade a Darcy Ribeiro: a pluralidade de visões acerca de um Brasil diverso e profundo demonstra ao espectador o que este poderia esperar da viagem na qual iria, em breve, embarcar.

Apesar da disposição das obras não seguir uma cronologia linear, nota-se uma expografia atenta a



Figura 1: Vista da entrada da exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, fevereiro de 2026. Curadoria de José Miguel Wisnik, Milena Britto e Guilherme Wisnik. Foto: Arquivo pessoal do autor

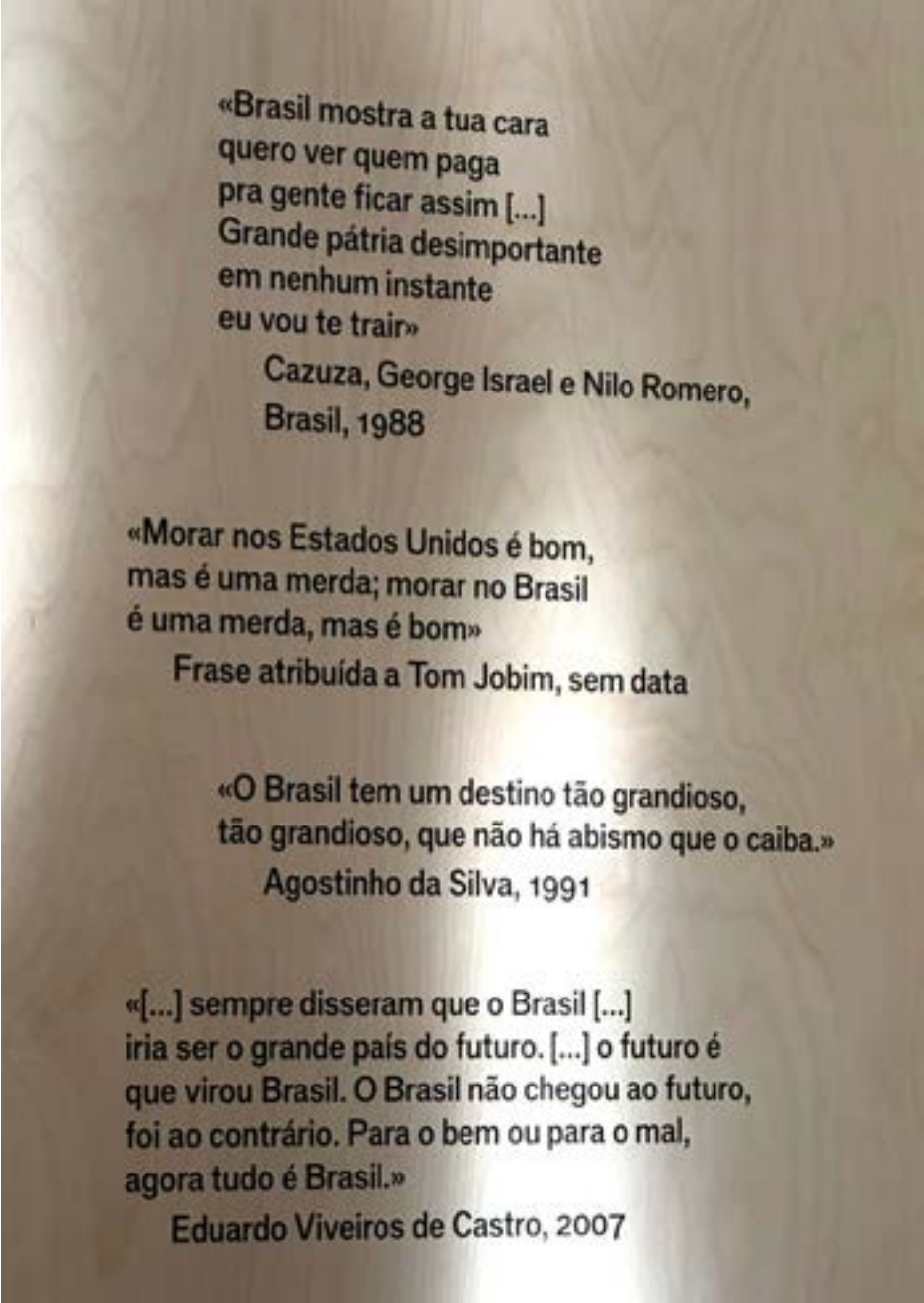


Figura 2:
Detalhe da entrada
da exposição
“Complexo Brasil”,
Fundação Calouste
Gulbenkian,
Lisboa, 2026.
Foto: Arquivo
pessoal do autor

diálogos entre objetos ritualísticos indígenas, fotografias, pinturas, vídeos e instalações dentro de um mesmo ambiente. É o caso do *Manto Tupinambá* – comissionado especificamente para a exposição e produzido pela artista Glicéria Tupinambá –, logo à entrada da mostra. Ele foi exibido entre uma videoinstalação do conhecido Manto Tupinambá devolvido ao Brasil pelo Museu Nacional da Dinamarca em 2024 e a icônica fotografia de Burle Marx coberto por duas folhas de orelha de elefante, como se as fizesse, também, de manto.

Um pouco mais à frente encontramos outro manto, desta vez, o *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário. Confeccionado ao longo das décadas em que esteve internado na Colônia Juliano Moreira, o manto fora bordado interna e externamente com palavras e símbolos que sintetizam a profundidade de sua obra (Museu Bispo do Rosário, 2021). Enquanto a parte externa é toda composta com cordas e bordados de elementos coloridos, a parte interna guarda uma surpresa: foi inteiramente revestida

com retalhos brancos unidos por pontos imperceptíveis e preenchida com dezenas de nomes de pessoas queridas, escolhidas. Infelizmente, quase sempre que alguma instituição exhibe o manto, as equipes curatoriais parecem esbarrar nas dificuldades de apresentá-lo em sua totalidade, sem expor ambas as faces. Podemos tomar, por exemplo, a exposição “À Nordeste” (Sesc 24 de Maio, 2019), onde a peça foi exibida ao público numa espécie de pedestal vertical:

Não obstante, chama a atenção a forma como o manto de Bispo do Rosário foi exposto na exposição lisboeta. A equipe curatorial abandona o modelo vertical de exibição ao optar por horizontalizar a peça. Utilizando uma enorme caixa de vidro com um inteligente esquema de espelhos na parte inferior, a mostra “Complexo Brasil” traz aos olhos do público um importante elemento do manto: os nomes bordados à mão da parte interior.

Há, também, outros “mantos” expostos mais à frente: os *Parangolés* de Hélio Oiticica. As peças,



Figura 3: *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, na exposição “À Nordeste”, ocorrida em 2019 no Sesc 24 de Maio, São Paulo. Foto: Arquivo pessoal do autor



Figuras 4 e 5: Detalhes do *Manto da Apresentação*, de Arthur Bispo do Rosário, na exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2026. Foto: Arquivo pessoal do autor

acertadamente, estavam penduradas em cabides e disponíveis para manuseio do público. Ao lado delas, não apenas uma televisão exibindo os parangolés “em ação” – como se fossem um incentivo ao público para vesti-los –, mas também um aviso no chão: “Esta obra pode ser manuseada”.

A exposição também contou com outras obras de artistas brasileiros já bastante consagrados, como os baianos Caetano Dias e Rubem Valentim.

E também trouxe peças de Alfredo Volpi e das neoconcretistas Lygia Clark e Lygia Pape:

Destaca-se aqui, para concluir o piso superior, a seleção das obras de Mestre Didi para integrar a mostra. O renomado artista brasileiro, pouco mais de 36 anos antes, havia integrado a seleção de obras brasileiras expostas na mostra “Magiciens de la Terre”, ocorrida em Paris (Pompidou e Grande Halle de la Villette). A polêmica exposição de 1989 nos deixou algumas lições importantes: embora integrar a arte da periferia global aos grandes centros da arte seja, sim, uma necessidade, é



Figura 6: *Parangolés*, de Hélio Oiticica, na exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2026. Foto: Arquivo pessoal do autor



Figura 7: Delírios de Catharina, de Caetano Dias. Exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2026. Foto: Arquivo pessoal do autor



Figura 8: Pinturas de Rubem Valentim e de Abdias do Nascimento. Exposição “Complexo Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, 2026. Foto: Arquivo pessoal do autor



Figura 9:
Obras de Alfredo Volpi
e de Eleonore Koch.
Exposição “Complexo
Brasil”, Fundação
Calouste Gulbenkian,
2026. Foto: Arquivo
pessoal do autor



Figura 10: Obras de
Lygia Clark (Planos em
superfície modulada
nº 4), Hélio Oiticica
(Metaesquema) e Lygia
Pape (série Livro dos
Caminhos). Exposição
“Complexo Brasil”,
Fundação Calouste
Gulbenkian, 2026.
Foto: Arquivo pessoal
do autor

Figura 11:
Obras de Mestre Didi.
Exposição
“Complexo Brasil”,
Fundação Calouste
Gulbenkian, 2026.
Foto: Arquivo
pessoal do autor



fundamental compreender o contexto de tais obras ao distanciar-se de comparações descabidas (tudo deve ser contextualizado), repudiar a espetacularização e, especialmente, evitar regimes classificatórios que restrinjam as possibilidades interpretativas das produções não ocidentais. Fica evidente que a mostra “Complexo Brasil” fez sua lição de casa nesse aspecto, a começar por privilegiar uma curadoria 100% brasileira (em “Magiciens de la Terre”, por exemplo, todos eram franceses).

No piso inferior, a mostra reuniu, para além de algumas outras obras, diversos vídeos. O visitante é logo surpreendido após descer as escadas, ao se deparar com o belíssimo documentário *O Peixe*, do pernambucano Jonathas de Andrade. Mais à frente, uma sala ressoava a potente mescla entre a canção “Samba da Minha Terra”, de Dorival Caymmi, e a característica sonorização de atabaques e agogôs. Tal som, que ecoava para fora da sala que o reproduzia, atraía as pessoas de forma quase que magnética.

A exposição termina com diversos monitores exibindo rostos de brasileiros das mais diferentes cores e feições, destacando a pluralidade do povo brasileiro. De forma muito sutil e perspicaz, a curadoria dispõe esses monitores em uma enorme parede de espelhos, forçando o público a se olhar enquanto vê os rostos brasileiros e incluindo, de certa forma, o visitante a essa complexidade chamada Brasil.

REFERÊNCIAS

DPLP. “complexo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2026, <https://dicionario.priberam.org/complexo>.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO. *O Manto de Bispo*. Rio de Janeiro, 8 mar. 2021. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/o-manto-de-bispo/>. Acesso em: 26 mar. 2026.

WISNIK, José Miguel (org.). *Complexo Brasil*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Companhia das Letras, 2025. 240 p. ISBN 978-989-589-098-9.

VITOR CRUBELATTI

Doutorando em Estudos da América Latina pela Universidade de São Paulo (USP) e em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH). Mestre em Ciências da América Latina (USP) e bacharel em Economia pela UNICAMP. Investiga as dinâmicas centro-periferia na recepção da arte latino-americana em instituições europeias e norte-americanas, com foco em políticas culturais, curadoria e circulação internacional de obras.



Art Basel Paris 2025.
Crédito: divulgação

FEIRAS DE ARTE: ENTRE CIRCULAÇÃO E CAPTURA

SYLVIA WERNECK – ABCA/ SP

RESUMO: As feiras são parte constitutiva do sistema da arte contemporânea. Modelo em franca expansão, nos mais diversos tamanhos, escopos e formatos, mobiliza todas as esferas profissionais do setor, dos diretamente envolvidos – galeristas, artistas, curadores e colecionadores – aos prestadores de serviços, como transportadoras, gráficas e seguradoras. Em que pese sua importância para a circulação econômica da arte, não podemos ignorar aspectos que esses eventos procuram disfarçar, como a redução da obra a seu aspecto de mercadoria. Ainda que incorporem programas curatoriais, debates, publicações, performances, espaços independentes e discussões que ocupam centralidade no debate público contemporâneo, as feiras continuam sendo eventos estruturados pela lógica comercial. O risco, quando pautas legítimas são absorvidas pelo mercado, é que acabem neutralizadas, transformadas em linguagem estética para consumo.

PALAVRAS-CHAVE: feiras de arte; mercado; capitalismo; regime de visibilidade; *artwashing*.

ABSTRACT: Art fairs are a constitutive part of the contemporary art system. A rapidly expanding model, in a wide variety of sizes, scopes, and formats, they mobilize all professional spheres of the sector, from those directly involved—gallerists, artists, curators, and collectors—to service providers such as transport companies, printers, and insurers. Despite their importance for the economic circulation of art, we cannot ignore aspects that these events seek to disguise, such as the reduction of the artwork to its aspect as a commodity. Even though they incorporate curatorial programs, debates, publications, performances, independent spaces, and discussions that occupy a central place in contemporary public debate, art fairs remain events structured by commercial logic. The risk, when legitimate agendas are absorbed by the market, is that they end up neutralized, transformed into aesthetic language for consumption.

KEYWORDS: art fairs; market; capitalism; visibility regime; *artwashing*.

Ao pensar nas feiras de arte hoje, é difícil não reconhecê-las como um dos dispositivos mais eficazes — e mais ambíguos — do sistema contemporâneo. Elas não são um apêndice do mundo da arte, tampouco um espaço externo a ele, mas um de seus motores mais visíveis, um ponto de condensação onde produção, circulação, legitimação e consumo se sobrepõem de maneira quase indissociável. Nesse sentido, talvez seja ingênuo opor feiras e instituições como universos completamente apartados. Parece mais pertinente compreender o campo da arte contemporânea como uma rede interdependente, na qual diferentes agentes e instâncias se atravessam continuamente. Isso não significa, de modo algum, que feiras e exposições sejam equivalentes.

As grandes mostras institucionais (especialmente as grandes bienais, como Veneza, São Paulo, Gwangju ou a quinquenal Documenta) foram concebidas historicamente como espaços de construção de sentido; lugares em que a obra se inscreve em narrativas críticas e históricas,

situadas em determinado contexto cultural, político e social. É a partir desse horizonte que se definem curadorias, recortes conceituais, programas educativos, expografias e formas de mediação com o público. Mesmo quando atravessadas por interesses institucionais, diplomáticos ou econômicos, as exposições têm como eixo estruturador a elaboração discursiva que coloca arte e realidade em diálogo.

As feiras, por outro lado, foram desenvolvidas como espaços de circulação econômica. Seu objetivo central sempre foi a venda. Ainda que possam produzir experiências estéticas e encontros intelectuais relevantes, sua lógica fundamental continua sendo comercial. Trata-se de uma diferença estrutural, não meramente formal.

Nos últimos tempos, no entanto, essa distinção tornou-se progressivamente mais porosa. Hoje, as feiras incorporam dispositivos antes associados quase exclusivamente às instituições culturais: programas curatoriais, debates, performances, publicações,

ações educativas, premiações e espaços destinados a projetos experimentais ou independentes. Algumas passaram a incluir conversas com artistas e críticos, setores “curados”, bolsas de residências, comissionamento para obras inéditas e iniciativas voltadas à formação de público.

“A MEDIAÇÃO SIMBÓLICA E A TRANSAÇÃO ECONÔMICA PASSARAM NÃO APENAS A COEXISTIR NO MESMO ESPAÇO, MAS FREQUENTEMENTE A REFORÇAR-SE MUTUAMENTE...”

Essa aproximação de formatos revela uma transformação importante no funcionamento do sistema da arte. A mediação simbólica e a transação econômica passaram não apenas a coexistir no mesmo espaço, mas frequentemente a reforçar-se mutuamente. O discurso crítico transforma-se em valor agregado; a curadoria converte-se em estratégia de legitimação; pautas sociais passam a operar também como linguagem institucional e mercadológica.



Arpa 2026 - dia 1. Crédito: Pérola Dutra



Art Basel Paris 2025. Crédito: divulgação

É aí que reside um dos pontos mais delicados dessa discussão. Não porque o mercado seja, em si, um problema a ser erradicado. A arte sempre dependeu de estruturas econômicas para existir e circular. Artistas precisam sobreviver de seu trabalho, galerias cumprem funções importantes na sustentação de carreiras e coleções privadas frequentemente preservam obras fundamentais. O problema começa quando a lógica do mercado se expande para além de seus limites originais e passa a reorganizar outras esferas do sistema segundo seus próprios critérios – quando interesses privados passam a influenciar de maneira decisiva os processos de legitimação simbólica, interferindo na atuação de especialistas, curadores e instituições e influenciando processos de valorização simbólica capazes de elevar o valor financeiro de determinados artistas e obras.

A “força da grana”, para retomar uma imagem que já utilizei em outro contexto, não apenas sustenta o sistema: ela o reorganiza. Apropria-se de discursos críticos, absorve formas de resistência e

converte diferenças em nichos de valorização. A incorporação de espaços independentes, de pautas identitárias, ambientais ou sociais, de projetos colaborativos e de ações educativas pode produzir visibilidade e oportunidades concretas. Mas também pode operar como mecanismo de neutralização simbólica. Quando causas legítimas são absorvidas pelo capital, corre-se o risco de que deixem de tensionar estruturas para passar a ornamentá-las.

Não é casual que termos como *artwashing* tenham se tornado recorrentes nos últimos anos. Grandes corporações associam suas marcas a discursos progressistas enquanto mantêm práticas econômicas, ambientais e sociais violentas e excludentes. Feiras apresentam diversidade ao mesmo tempo em que operam segundo dinâmicas altamente concentradoras, sustentadas por regimes de exclusividade e acesso restrito. O verniz crítico muitas vezes não altera a estrutura, que permanece intacta sob ele.

“EM CIDADES COMO SÃO PAULO, MADRI, BASEL OU MIAMI, AS FEIRAS TRANSFORMAM-SE TEMPORARIAMENTE EM CENTROS GRAVITACIONAIS DO SISTEMA INTERNACIONAL DA ARTE...”

Existe, portanto, uma tensão constitutiva nas feiras. Por um lado, elas funcionam como plataformas de encontro, lugares de circulação intensa de profissionais, ideias e contatos. Artistas tornam-se visíveis, curadores estabelecem relações, galerias ampliam redes, colecionadores aproximam-se de produções antes desconhecidas. Em cidades como São Paulo, Madri, Basel ou Miami, as feiras transformam-se temporariamente em centros gravitacionais do sistema internacional da arte. Mas é preciso não perder de vista que as feiras são, acima de tudo, eventos comerciais. Mais sofisticadas, mais elegantes e intelectualmente mais complexas que feiras de outros setores econômicos, sem dúvida. Ainda assim, comerciais.

Essa diferença importa porque altera profundamente a maneira como as obras são percebidas. Em uma exposição institucional, a obra participa de uma construção discursiva mais ampla; na feira, ela tende inevitavelmente a ser reduzida à sua materialidade, ao seu valor como ativo financeiro. Mesmo trabalhos altamente críticos ou politicamente engajados acabam submetidos ao mesmo regime de visibilidade e consumo. O valor simbólico da obra passa a operar em estreita associação com seu valor de troca.

Nesse sentido, a crescente interpenetração entre mercado e instituições merece atenção. A proximidade entre feiras e exposições institucionais não é apenas circunstancial; ela aponta para um redesenho das instâncias de legitimação no sistema contemporâneo. Se antes a validação simbólica precedia e sustentava o valor comercial, hoje assistimos frequentemente ao movimento inverso: a visibilidade de mercado passa

a funcionar como forma de consagração cultural.

A pergunta que emerge desse cenário é inevitável: até que ponto reconhecimento comercial corresponde, de fato, a valor artístico? Um *best-seller* é, necessariamente, bom? Ou apenas conforta quem dele usufrui com a confirmação de suas convicções? Defendo que obras de arte relevantes são aquelas capazes de instigar a percepção do espectador e fomentar pensamento crítico voltado à revisão de estruturas consolidadas. Mais que qualquer intenção de ajustar-se a determinado gosto pessoal, arte é fruto de uma disposição investigativa que os artistas sentem necessidade de transformar em fenômenos sensoriais para estabelecerem relações com o público.

No contexto latino-americano – e, mais especificamente, brasileiro – essa problemática da interpenetração do mercado nas esferas de valorização simbólica ganha camadas adicionais

de complexidade. A inserção crescente da produção da região nos mercados internacionais pode ser lida, sem dúvida, como ampliação de visibilidade e acesso. Durante muito tempo, artistas e espaços situados fora dos grandes centros permaneceram à margem dos circuitos hegemônicos de circulação. Hoje, iniciativas realizadas em cidades historicamente afastadas do eixo Rio-São Paulo procuram construir outras cartografias possíveis para o sistema da arte brasileiro.

Experiências como a FARGO, em Goiânia, a ART.PE, em Recife, e iniciativas voltadas à circulação de artistas de variados lugares, como o selo Mandacaru, desempenham papel importante ao criar redes de visibilidade para produções frequentemente negligenciadas pelos grandes centros. A própria proliferação dessas feiras evidencia uma tentativa de deslocamento das hierarquias tradicionais do sistema e de fortalecimento de ecossistemas locais de produção e colecionismo. A FARGO, por exemplo, apresenta-se como uma plataforma estratégica de



ArtPE 2025. crédito: divulgação

encontro entre produção artística, mercado e pensamento contemporâneo no Centro-Oeste, enfatizando o fortalecimento regional e a circulação de artistas fora do eixo dominante. A ART.PE, por sua vez, afirma explicitamente o objetivo de ampliar o acesso ao mercado de arte contemporânea no Nordeste e consolidar a região como polo de circulação artística.

É importante reconhecer a relevância dessas iniciativas. Em um país profundamente desigual e centralizado, qualquer esforço consistente de ampliação de circulação merece atenção. A concentração histórica de recursos, instituições, imprensa especializada, galerias e colecionadores no Sudeste produziu um sistema excludente, no qual inúmeras produções permaneceram durante décadas em condição periférica. A existência de feiras e plataformas regionais cria oportunidades concretas de profissionalização, encontro e acesso para artistas que dificilmente conseguiriam penetrar os circuitos tradicionais.

“EM OUTRAS PALAVRAS: O MERCADO INCORPORA A CRÍTICA À CENTRALIZAÇÃO E TRANSFORMA ESSA INCORPORAÇÃO EM ATIVO CULTURAL...”

Paradoxalmente, é justamente aqui que a discussão exige maior cuidado. A descentralização não elimina automaticamente as contradições estruturais do mercado de arte. Muitas vezes, o “fora do eixo” converte-se também em valor simbólico e diferencial mercadológico. A alteridade regional passa a operar como linguagem de autenticidade, diversidade e renovação dentro do próprio sistema. Em outras palavras: o mercado incorpora a crítica à centralização e transforma essa incorporação em ativo cultural. Isso não invalida as iniciativas, mas exige que sejam analisadas sem romantização.

Mesmo quando assumem formatos mais experimentais ou colaborativos, as feiras continuam sendo eventos comerciais. A presença de espaços independentes, projetos curatoriais, debates públicos,

publicações ou ações educativas não altera sua estrutura fundamental. Em última instância, trata-se ainda de ambientes orientados pela circulação de valor econômico. O risco é que pautas legítimas – descentralização, diversidade regional, inclusão, acesso – sejam absorvidas como elementos de diferenciação simbólica sem produzir transformações efetivas nas estruturas de concentração do sistema.

As feiras operam, assim, como espaços de negociação simbólica entre centros hegemônicos e territórios historicamente periféricos. Podem ampliar circulação, deslocar hierarquias e abrir brechas importantes. Mas também podem reproduzir desigualdades ao enquadrar produções diversas em categorias facilmente reconhecíveis – e, portanto, mais facilmente comercializáveis. A tensão entre abertura e captura permanece, assim, no centro de seu funcionamento. E talvez esse seja um dos traços mais precisos do capitalismo contemporâneo:

sua extraordinária capacidade de absorver críticas, diferenças e formas de resistência, convertendo-as em linguagem de mercado.

Diante desse quadro, a crítica não pode limitar-se a uma posição de exterioridade ou simples recusa. As feiras são hoje parte incontornável do sistema da arte, e é por isso que precisam ser analisadas criticamente. Não se trata de negar sua importância econômica ou sua capacidade de articulação internacional, mas de compreender as contradições que as atravessam.

Há alguns anos, a presença de curadores em ambientes comerciais era relativamente pontual. Hoje, muitas galerias incorporam curadores a suas equipes permanentes. Isso altera profundamente a natureza da atividade curatorial, inevitavelmente submetida, nessas circunstâncias, a expectativas de valorização e venda. O mesmo pode ser dito da incorporação crescente de discursos sociais e políticos como estratégias de posicionamento

institucional. Nada disso invalida automaticamente os trabalhos realizados nesses contextos. A questão não é moralizar o debate, mas compreender as condições sob as quais a arte circula no capitalismo contemporâneo.

Talvez o desafio esteja precisamente em habitar essa ambiguidade sem naturalizá-la. Reconhecer que o sistema da arte é atravessado por forças econômicas, políticas e simbólicas e que é nesse entrelaçamento que se abrem – ou se fecham – possibilidades reais de transformação.

As feiras não são, em si mesmas, o problema. Mas tampouco podem ser confundidas com espaços neutros de difusão cultural. Elas são dispositivos de mercado. E é precisamente por isso que exigem vigilância crítica constante.

Pensá-las criticamente é, portanto, uma maneira de pensar o próprio sistema da arte em sua configuração atual. E também de reafirmar a necessidade de uma crítica capaz de atuar no interior

desse sistema sem submeter-se integralmente às suas lógicas. Porque, se a arte ainda pode operar como instrumento de transformação social, essa potência depende exatamente da capacidade de resistir à redução de toda experiência simbólica à condição de mercadoria.

REFERÊNCIAS:

DELIRE, Luce. Critique Is Over, Morality Is Dead, and Surreal Utopias Are Where It’s At. *e-flux journal*, Nova York, issue #163, maio 2026. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/163/6776891/critique-is-over-morality-is-dead-and-surreal-utopias-are-where-it-s-at>. Acesso em: 28/05/2026.

WERNECK, Sylvia. *Arte contemporânea da América Latina: como nos veem? – A relação centro-periferia e as feiras de arte*. 2013. 166 f. Tese (Doutorado em Ciências de Integração da América Latina – Comunicação e Cultura). Programa de Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Para saber mais - ver links abaixo

www.artbasel.com

www.artpe.art.br

www.artreview.com

www.bienal.org.br

www.fargo.art.br

www.institutomandacaru.wordpress.com

www.labienalle.org

SYLVIA WERNECK

Crítica de arte, curadora, professora e pesquisadora de arte contemporânea, especialmente da América Latina. Membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA), correspondente da revista *ArtNexus*, cofundadora e diretora artística do espaçotempo (Itu/SP). É mestre em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) e doutora em Comunicação e Cultura (Prolam-USP). Em atuação desde 1998, trabalha como curadora independente desde 2008, junto a instituições como MAC-USP, Mariantonia e Oswald de Andrade (SP), Espaço José Lins do Rego (João Pessoa), Caixa Cultural (Brasília), Pinacoteca de SBC, espaços independentes e galerias. Ministra cursos livres, mentorias e residências, participa de comissões de seleção e é parecerista. Autora de *De dentro para fora – A memória do local no mundo global* (Ed. Zouk, 2011, Prêmio Publicações sobre Arte da Bienal de São Paulo) e *Pensamentos sobre arte* (Alter Edições, 2023, ProAC 2021). Em 2024 recebeu, da ABCA, a Menção Honrosa por sua atuação como crítica.

Iconografias do orixá Oxóssi, de Carybé.
Aquarela do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, 1980

PRÁTICA CURATORIAL, VISUALIDADES E POTENCIALIDADES IMAGÉTICAS DA MOSTRA “ABDIAS NASCIMENTO: UM ARTISTA PANAMEFRICANO”

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA
ABCA/BAHIA

RESUMO: O texto que partiu de um projeto de pesquisa independente objetiva investigar as obras de Abdias Nascimento apresentadas na exposição “Abdias Nascimento: Um Artista Panamefricano”, pertencentes ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP. Desta maneira, tem-se o intento de identificar o potencial imagético das obras da coleção; estudar as obras de arte como produtos de cultura visual; classificá-las estilisticamente; e pontuar e significar símbolos-imagens. Com efeito, verificou-se que o estudo das obras de artes visuais de Abdias Nascimento presentes na mostra é deveras importante para apreciar e entender os modos e a prática curatorial que se estabelece atualmente no Brasil contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; imagética; cultura visual; mostra; Abdias Nascimento.

ABSTRACT: This text, originating from an independent research project, aims to investigate the works of Abdias Nascimento presented in the exhibition “Abdias Nascimento: A Pan-African Artist,” belonging to the collection of the São Paulo Museum of Art Assis Chateaubriand (MASP). The intention is to identify the imagistic potential of the works in the collection; to study the artworks as products of visual culture; to classify them stylistically; and to highlight and interpret symbolic images. Indeed, it was found that the study of Abdias Nascimento’s visual artworks in the exhibition is extremely important for appreciating and understanding the curatorial methods and practices currently established in contemporary Brazil.

KEYWORDS: curation; imagery; visual culture; exhibition; Abdias Nascimento.



INTRODUÇÃO

Entende-se que as obras de arte de Abdias Nascimento que fazem parte da mostra individual “Abdias Nascimento: Um Artista Panamefricano” compõem uma coleção detentora de cultura visual que perpassa o tempo e lhes atribui caráter de documentos históricos que representam a mentalidade, os modos e costumes de uma determinada época, além de explorar temas ligados à cultura africana, afro-brasileira e o combate ao racismo. Deste modo, entende-se a necessidade de identificar os elementos visuais que compõem as obras artísticas que fazem parte da coleção, a fim de compreender o percurso realizado pelo artista, suas diferentes fases e os atributos e características que possibilitam o potencial imagético que retrata e representa a cultura afro-brasileira e africana presentes nas obras de artes visuais.

Esta pesquisa se justifica devido ao acervo pretendido à pesquisa ser de um grande expoente das artes visuais no país. Afinal, Abdias Nascimento (1914-2011) foi um grande intelectual,

artista, político e ativista brasileiro, reconhecido por sua atuação no Movimento Negro Unificado e por sua defesa da cultura afro-brasileira. Por ser um dos principais nomes da luta e através dela contra o racismo no Brasil, produzir frutos nas artes, na política e no ativismo social. Ele foi criador do Museu de Arte Negra, do Teatro Experimental do Negro e do Movimento Negro Unificado. As suas obras de artes visuais denotam possuir um potencial imagético e uma cultura visual que remetem à cultura afro-brasileira e apresentam discurso artístico, cultural e político provenientes das tramas que sucedem às investigações do artista para o processo criativo, seguindo os passos do seu fazer artístico.

A possibilidade de exequibilidade do estudo do potencial imagético e da cultura visual das obras que fazem parte da mostra se dá na medida em que reflete em teoria dados assegurados através do estudo dos elementos visuais das obras artísticas realizadas com base em roteiro preconcebido. O método aplicado além da iconografia e iconologia baseada na materialidade

inclina-se para as fontes referenciais bibliográficas sobre as pinturas estudadas. Deste modo, segue o curso da pesquisa com os métodos analítico-sintético, analítico-comparativo e indutivo-dedutivo dada a possibilidade de elementos novos, mas que possam fazer links com outras fontes, além do método histórico, devido à historicidade das obras por vez aqui estudadas.

Especifica-se no decorrer do estudo a necessidade da busca pela tipologia e classificação das obras de arte baseadas nos tipos de artes visuais encontrados na história da arte, enfatizando que o acervo do MASP tende a ser diversificado na sua plasticidade. Essa possibilidade conduz e condiz com a necessidade de uma ação preservacionista em relação às obras. Além do mais, no reconhecimento da tipologia das obras de artes visuais emprega-se uma identidade e desenvolvimento cultural que perpassam a história da arte brasileira, possibilitando o alcance dos sentidos políticos e socio-históricos do Brasil e alcançando outros países em África.

A metodologia que começou a ser utilizada na pesquisa para a construção do projeto, e é mantida na escrita deste texto crítico, define-se por uma observação sistemática a partir da análise dos dados de fontes referenciais, como bibliografia, artigos, catálogos, sítios de internet, bem como também de observação, registro fotográfico, realização de entrevista e documentação das obras artísticas.

A pesquisa consiste na catalogação e estudo de materiais que traçam a tipologia, como também a composição e elementos visuais encontrados nas representações como produtos da cultura visual da época. Levando em consideração as mudanças e características históricas, sociológicas, políticas e artísticas, pretende-se desenvolver um estudo curatorial das obras de artes visuais estudadas nesta contribuição; verifica-se que, além da racialidade e estudos antropológicos sobre as religiões de matrizes africanas, há a possibilidade de estudos que retratam questões socio-políticas do Brasil contemporâneo às obras e

que ainda se estabelecem atualmente. Desta maneira, verifica-se que as obras apresentadas a partir deste momento possuem, com grande apuro técnico-científico, estilística e símbolos-imagens que despertam no espectador sensações múltiplas e enriquecedoras, a fim de contribuir para o pensamento crítico-discursivo do visitante da exposição.

ABDIAS NASCIMENTO:

UM ARTISTA PANAMEFRICANO

A mostra “Abdias Nascimento: Um Artista Panamefricano” tem curadoria de Amanda Carneiro, então curadora assistente, e Tomás Toledo, então curador-chefe do MASP. Faz-se necessário exemplificar que essa é a maior exposição dedicada ao trabalho visual do artista, ativista, escritor, dramaturgo, ator, diretor de teatro, poeta, jornalista e professor universitário Abdias Nascimento (Franca, SP, 1914 – Rio de Janeiro, 2011), uma figura fundamental na vida política e cultural brasileira, principalmente relacionada à prática

curatorial que engloba a arte negra ou afro-brasileira. Além de intelectual, Abdias Nascimento foi deputado federal e senador pelo Rio de Janeiro, e um excelente pintor. Em suas obras figuram personagens, iconografias, insígnias e temas da religiosidade afro-brasileira, elaborados em diálogo com a tradição da abstração geométrica e na representação dos símbolos africanos.

É possível dizer que a mostra reúne 61 pinturas realizadas pelo artista ao longo de três décadas, de 1968 a 1998, o período mais frutífero da sua obra, além de duas vitrinas que compunham documentos e textos relacionados à sua trajetória enquanto artista visual e político. O neologismo no subtítulo da exposição, um artista “panamefricano”, remete, por um lado, ao repertório de personagens, ideias, cores e formas do panafricanismo e, por outro, à expressão “ladino-amefricano”, cunhada pela antropóloga Lélia Gonzalez (1935-1994) para fazer referência às culturas negras da América Latina. A mostra apresenta um panorama amplo e representativo da obra de Abdias Nascimento, e é



Figura 1. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP
Disponível em: <https://www.guiasp24h.com.br/masp-recebe-a-mostra-abdias-nascimento-um-artista-panamefricano>. Acesso em: 20 de maio de 2026

dividida em sete núcleos com base em questões formuladas por ele em sua coleção de obras de arte e textos, por exemplo, *Teogonia afro-brasileira*, *Quilombismo*, *Deuses*

vivos, *Germinál*, *Sankofa*, *Axé da esperança* e *Axé de sangue*. Deste modo, que segue a secção dos eixos temáticos da exposição, são identificados as fases do artista e seu conteúdo

temático, potencial imagético, e é possível discutir a cultura visual das obras, bem como classificá-las.

Abdias Nascimento pintou sua primeira obra no Rio de Janeiro, em 1968, quando foi decretado o Ato Institucional nº 5, no auge da ditadura civil-militar brasileira. No mesmo ano, diante do acirramento da perseguição e da censura às produções

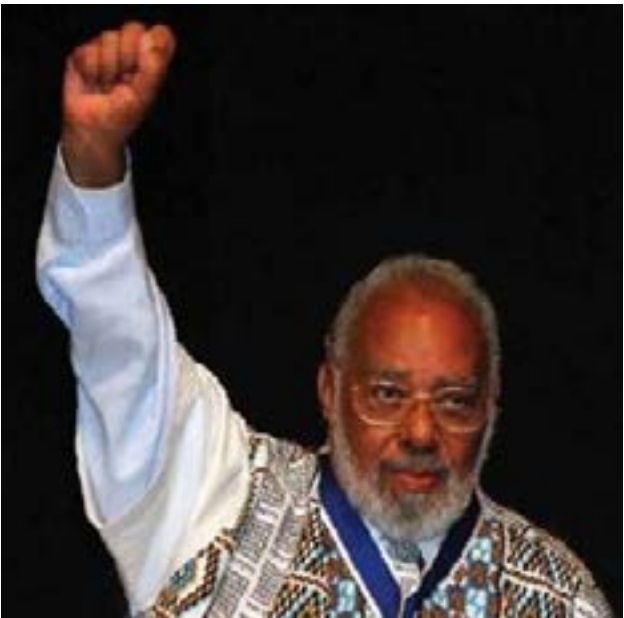


Figura 3. Abdias Nascimento
Disponível em: <https://www.guiasp24h.com.br/masp-recebe-a-mostra-abdias-nascimento-um-artista-panamefricano>. Acesso em: 20 de maio de 2026



Figura 2. Mostra “Abdias Nascimento: Um Artista Panamefricano”
Disponível em: <https://www.guiasp24h.com.br/masp-recebe-a-mostra-abdias-nascimento-um-artista-panamefricano>. Acesso em: 20 de maio de 2026

artísticas engajadas politicamente, o artista se autoexilou nos Estados Unidos. No momento, ele já era um nome conhecido no Brasil, por ter participado da formação da Frente Negra Brasileira, a mais importante organização do movimento negro na

primeira metade do século 20, e da fundação do Teatro Experimental do Negro, uma radical experiência de dramaturgia no país, nos anos 1940. No campo das artes visuais, em 1955, ele coorganizou o famoso concurso Cristo de Cor, para a representação em pintura

de um Jesus negro, e criou o Museu de Arte Negra, na década de 1950. No Brasil, seu excepcional trabalho artístico ainda merece tamanha atenção, e essa é a justificativa deste projeto de estudo.

Em 2018, o MASP recebeu a icônica pintura do artista *Okê Oxóssi*, doada pelo Ipeafro, no contexto da exposição “Histórias Afro-Atlânticas”, realizada no mesmo ano. A pintura, símbolo máximo da mostra, mescla a imagem da bandeira do Brasil com a saudação ao orixá Oxóssi e é o ponto de partida dessa mostra, tornando-se assim um emblema para se repensar o significado de ser cidadão em um país racialmente tão desigual. A mostra de Abdias Nascimento integrou o biênio da programação do MASP dedicado às Histórias Brasileiras, em 2021-2022, coincidindo com o bicentenário da Independência em 2022. Nesse ano, o ciclo incluiu mostras de Alfredo Volpi (1896-1988), Luiz Zerbini, Dalton Paula, Joseca Yanomami, Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977), Judith Lauand e Cinthia Marcelle, além de uma grande coletiva, “Histórias Brasileiras”.

A POTENCIALIDADE IMAGÉTICA

As obras de Adias Nascimento demonstram ter um potencial imagético muito importante para o pensar e devir negro atualmente estabelecido no Brasil contemporâneo que vos falamos, especialmente no que se refere a uma curadoria que busca a (auto) representação dos visitantes. Apesar de ser uma exposição recente no catálogo de exposições do MASP (2021-2022) e que coincide com outras exposições de outros artistas na mesma instituição, como, por exemplo, Alfredo Volpi, e o bicentenário da Independência do Brasil, torna-se histórica pelo conteúdo temático que ela apresenta ao visitante e que demonstra ser detentora de uma grande potencialidade imagética perto das obras de outros artistas expostas no mesmo período e em diferentes exposições.

As obras apresentadas na exposição são resultantes de uma prática curatorial que reflete o processo de criação de Abdias Nascimento, artista visual expoente da arte

negra ou afro-brasileira e que também desperta através das suas artes visuais suas práticas e estudos curatoriais. Afinal, ele também foi um importante curador e estudioso da arte negra ou afro-brasileira no país, juntamente com etnólogos, africanistas, antropólogos, museólogos, pesquisadores e curadores dessa tipologia de artes visuais.

Quando falamos de potencial imagético, estamos percorrendo sobre o fazer artístico do artista plástico e/ou visual e o seu processo criativo, e que nesta contribuição é o cerne da discussão em relação ao pensamento do devir negro atualmente identificado nas práticas curatoriais contemporâneas dissidentes. Deste modo, Amanda Carneiro, atual curadora-chefe do MASP enquanto curadora assistente em 2021 e 2022, e Tomás Toledo, então curador-chefe, foram importantes para o desenvolvimento da narrativa que se expunha enquanto mostra de artes visuais que tinha como pensamento político-ideológico a perspectiva artística de Abdias Nascimento.

O potencial imagético é pensado aqui como uma força libertadora capaz de criar narrativas e potencializar o conteúdo temático das obras de arte, a fim de criar subsídios para o entendimento do fazer artístico do artista e seu processo criativo, com vistas a entender o simbolismo presente nas obras para desenvolver um pensamento crítico-discursivo, principalmente em relação às questões ou mazelas sociais que refletem da sociedade contemporânea às obras e que ainda hoje se fazem presentes na sociedade, e que estão sendo apresentadas na contribuição que a curadoria desempenha em relação às obras para assim compreender o fazer artístico do artista e revelar a narrativa curatorial da exposição em cartaz no MASP, no biênio 2021-2022. É importante enfatizar nesta contribuição as tramas que decorrem do contexto sociopolítico-cultural contemporâneo à exposição, a fim de acreditar que Abdias Nascimento foi indispensável para a compreensão de um Brasil racializado e, através da exposição das suas obras, compreender o processo criativo de quem mais

defendia a curadoria da arte negra ou afro-brasileira no Brasil.

AS OBRAS DE ARTE COMO PRODUTOS DE CULTURA VISUAL

As obras de Abdias Nascimento são divididas em núcleos na curadoria realizada pelos curadores Amanda Carneiro e Tomás Toledo e refletem as fases artísticas da sua pintura. Sem dúvida, as fases da pintura de Abdias Nascimento estão expostas seccionadamente na mostra “Um Artista Panamefricano”, que tem como ideal sociopolítico-ideológico as discussões que cercam o imaginário da arte negra ou afro-brasileira criadas no decorrer do século XX pelo artista visual.

As práticas curatoriais estabelecidas atualmente no Brasil do século XXI e que estão relacionadas às artes visuais criadas pelos artistas afro-brasileiros ou com conteúdo de afro-brasilidade apresentam a (auto) representação, (auto) conhecimento, ativismo e produção de contranarrativas

históricas aos seus espectadores e visitantes, com embasamento teórico como o panafricanismo e expressões cunhadas no íterim da luta em prol da conscientização do devir negro na sociedade brasileira. Assinalando um processo ativo de subjetivação e resistência, concentrado no empoderamento e na transformação cultural. Como é o fato do protagonismo e da valorização ancestral encontrados em movimentos e instituições afroculturais.

A apresentação das obras de Abdias Nascimento acontecer no momento propício do retorno da constitucionalização e do estudo das diversas e diferentes obras de arte negra ou afro-brasileira que são encontradas nas atuais práticas curatoriais que estão sendo desenvolvidas no Brasil contemporâneo, rememora, deste modo, curadores e críticos de arte importantes para o fazer curatorial em que práticas e representações da arte negra ou arte afro-brasileira tornaram-se estabelecidas, como exemplo, Nina Rodrigues, Manuel Querino, Mário de Andrade, Luís Saia, Arthur Ramos, Mário

Barata, Clarival do Prado Valadares, Marianno Carneiro da Cunha, Abdias Nascimento, Lina Bo Bardi e Emanuel Araújo. A apresentação das figuras ilustres nesta ordem representa uma cronologia do estudo, crítica e curadoria das artes afro-brasileiras.

CLASSIFICAÇÃO TIPOLÓGICA E ESTILÍSTICA

No decorrer da História da Arte, existiram vários estilos, cada qual contendo uma série de chaves visuais reconhecíveis e que, no conjunto, englobam a obra de vários artistas. Os estilos históricos, aqui examinados em estudo, refletem as tendências comuns nas criações artísticas de uma determinada época.

É denominado estilo artístico a síntese das forças e fatores (elementos, princípios, técnicas e finalidade básica), constituindo na unificação ou integração de numerosas decisões que predominam esteticamente. Ele é a adaptação das formas artísticas ao espírito ou gosto de uma época, sendo, portanto, um código coletivo, entendido como conjunto de elementos

sígnicos, portadores de informação estética que expressam as perspectivas ideológicas de determinado momento histórico (Castelnou, 1999).

A palavra “tipo”, originada do latim *tipos*, significa aquilo que traz consigo traços característicos para ser identificado como “um grupo de coisas, seres ou pessoas; espécie; modelo”¹. O termo modelo provém do italiano e significa “qualquer pessoa ou objeto de atributos gerais e especiais, que se reproduz por imitação ou que serve de referência para criação”². Ambos os termos se assemelham na definição, passando até mesmo por sinônimos e, portanto, utilizamos a palavra “tipo” para designar cada seccionamento ou eixo da exposição que reflete e que possui afinidades formais.

Em relação à classificação estilística, verificou-se que as obras de arte tratam de representações abstratas ou que utilizam elementos geométricos para a composição das imagens ou síntese de símbolos - imagens. Entende-se como estilo geométrico a composição estilística

que se utiliza da geometria para fins artísticos. É uma linguagem visual que utiliza formas da disciplina matemática, como círculos, quadrados, triângulos e linhas, para criar composições e estruturas. Ele apresenta clareza, equilíbrio e modernidade, e tem a possibilidade de aplicação em diversas áreas, como arquitetura, design de interiores e na arte. Desta maneira, possui como característica a simplicidade, onde a redução de objetos e ideias às suas formas são mais básicas. A simetria e a ordem transmitem sensação de estabilidade e modularidade, que é a utilização de padrões repetitivos para criar texturas e movimento.

SÍMBOLOS-IMAGENS DAS OBRAS DE ARTE

Escrever este texto crítico sobre Abdias Nascimento como artista visual é sem dúvida um papel importante para as práticas curatoriais contemporâneas ao século XXI e que tem como cerne da narrativa curatorial as artes negras ou artes afro-brasileiras que vêm sendo desenvolvidas desde o I

Congresso Afro-Brasileiro, em 1934. É perceptível que os eixos divididos na exposição “Abdias Nascimento: Um Artista Panamefricano são como estão divididas as fases artísticas do artista de diferentes e diversas facetas. As obras de arte de Abdias Nascimento são sem dúvida exímios exemplares que apresentam ao visitante teor político-ideológico que busca (auto) representação e contra-narrativas que dialogam com a racialidade, os feminismos e masculinidades negras, entre outras problematizações sociais que buscam evidenciar o poder performático das artes negras ou afro-brasileiras com o mais alto teor estético de questionamento.

As 61 obras dos núcleos justapostos são tramas que apresentam ao visitante da exposição um múltiplo de sensações, possibilitando-lhe compreender o seccionamento da curadoria ao estabelecer as fases do artista que compreendem desde o panafricanismo à denúncia do processo escravista, do retrato dos Orixás à iconografia das estéticas africanas. Assim, há a possibilidade de entender a prática curatorial que foi estabelecida na

mostra e também compreender Abdias Nascimento enquanto o senhor de múltiplas facetas, aquele que lutou em defesa do fim da escravidão mesmo após a abolição e em relação ao corpo negro racializado, em que a branquitude e suas diversas maneiras de subalternização do negro à inferiorização são abjetas perto das maneiras pelas quais os negros lutam em prol da (auto) representação, do (auto) conhecimento, do devir negro em defesa de melhores condições sociais, através da arte negra ou afro-brasileira que se impõe impregnada de símbolos-imagens, de propósitos e de significados.

Através da cosmogonia das artes afro-brasileiras de Abdias Nascimento é possível compreender que todo objeto artístico é carregado de teor simbólico e, por meio do método iconológico proposto por Panofsky (1986), torna-se possível identificar os princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das histórias, das alegorias, das formas presentes na conformação plástica das pinturas artísticas. Fazendo das obras de arte um importante

instrumento para a compreensão de momentos, conjunturas históricas e intenções significativas.

Enquanto o método iconológico é o terceiro nível de observação e interpretação do objeto artístico, no qual as obras são compreendidas enquanto documentos históricos, neste estudo a obra artística é condicionada à época e à sociedade na qual foi concebida. Ela é a interpretação de imagens através dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das histórias e das alegorias presentes nas obras de arte. E como as obras de arte assumem papel de documentos, juntamente a outras fontes se tornam passíveis de estudo, fazendo delas ferramentas para a compreensão de momentos e conjunturas históricas. Portanto, seguimos este estudo sinalizando os símbolos-imagens existentes na obra mais icônica de Abdias Nascimento da mostra “Um Artista Panamefricano”.

Para entendimento dos símbolos-imagens, começaremos contextualizando com as cores símbolos do Panafricanismo, que são dois conjuntos de combinações

que simbolizam a identidade, a liberdade e a união do povo africano. Nas combinações, o vermelho, o preto e o verde são derivações da bandeira da UNIA, e o verde, o amarelo e o vermelho são inspirados na bandeira da Etiópia. Com isso, é entendido que, através da criação em 1920 pela *Universal Negro Improvement Association* (UNIA), sob a liderança de Marcus Garvey, essa combinação compõe a bandeira pan-africana oficial, constituindo, desta maneira, o vermelho como o sangue derramado pelo povo em sua luta por libertação e a ancestralidade compartilhada. O preto como o próprio povo negro, seu orgulho, cultura e a afirmação de sua existência. E o verde, a abundante riqueza natural, a fertilidade das terras e a esperança no futuro do continente.

Verificou-se que o sistema de cores verde, amarelo e vermelho ganhou força como símbolo panafricanista por causa da bandeira da Etiópia. A Etiópia foi o único país em África a resistir vitorioso à dominação colonial europeia, tornando-se uma grande referência de soberania para



Figura 4. Bandeiras de países africanos que utilizam as cores do Panafricanismo Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/pan-africanismo>. Acesso em: 20 de maio de 2026

outras nações que conquistaram a independência no século XX. O verde representa o solo fértil, a vegetação e a agricultura africana; o amarelo ou dourado representa a luz do Sol e a vasta riqueza mineral do continente e o vermelho representa o sacrifício, a coragem e a resistência contínua contra a opressão e o racismo. Desta maneira, entende-se que muitos estados africanos modernos, como, por exemplo, Gana, Senegal, Mali e Camarões, adotaram variações dessas

cores em suas bandeiras nacionais após se libertarem do colonialismo europeu.

Abdias Nascimento foi um pintor tardio, iniciando-se na prática quando completou 54 anos, em 1968; em seguida, exilou-se nos Estados Unidos. Sua produção é fundamental dentro de uma tradição da arte brasileira no século XX, capaz de sintetizar elementos simbólicos e figurativos, muitas vezes por meio da geometrização. Em *Okê Oxóssi* (1970),

o pintor utiliza o emblema de Oxóssi, o arco e flecha (que recebe o nome de Ofá), para recriar a bandeira do Brasil. Oxóssi é o orixá caçador, aquele que captura sua presa com uma flechada só, o guardião das matas e seus povos, a divindade da caça, da fartura e do alimento. A obra *Okê Oxóssi* tem como técnica a acrílica sobre tela e possui como dimensões 90 x 60 cm; ela foi doada por Elisa Larkin Nascimento – IPEAFRO, no contexto da exposição “Histórias Afro-Atlânticas” (2018).

Direcionada para cima, a flecha no centro da obra tem tonalidade avermelhada, possibilitando que o ritmo da bandeira seja rotacionado para o sentido vertical. A expressão “Ordem e progresso”, associada à fundação da República em 1889, é substituída pela evocação a Oxóssi, “Okê okê okê okê”, abreviação de “Okê arô”, que significa “Salve o grande caçador”, cantado pelos “filhos de santo” desse orixá. Além do mesmo, verificou-se que tanto a evocação “Okê” como as estrelas, associadas aos estados brasileiros, aparecem quatro vezes, número

ligado a Oxóssi. E o círculo azul da bandeira nacional também é mantido, entrecortado por um semicírculo em azul mais escuro, utilizado como base para o desenho do Ofá.

Oxóssi, do iorubá Òsòòsì, é um orixá africano, deus da caça e da fartura. Segundo Pierre Fatumbi Verger, em seu livro *Orixás* (2018, reedição), o culto ao orixá Oxóssi foi praticamente suprimido na região de Ketu, uma vez que a maior parte de seus sacerdotes foi escravizada e traficada à força para o Novo Mundo, ou dizimada. Aqueles que permaneceram em Ketu deixaram de cultuá-lo, por não se lembrarem mais como realizar os ritos apropriados ou por passarem a cultuar outras divindades.

Com isto, é válido salientar que durante a diáspora muitos escravizados que cultuavam Oxóssi não sobreviveram à violência do tráfico negreiro e do cativoeiro, mas, ainda assim, o culto foi preservado no Brasil e em Cuba pelos sacerdotes sobreviventes, transformando Oxóssi, no Brasil, num dos orixás mais populares, tanto no Candomblé, no qual se tornou o Rei

da Nação Ketu, quanto na Umbanda, na qual é patrono da linha dos caboclos, uma das mais proeminentes da religião.



Figura 5. Obra *Okê Oxóssi*, 1970, de Abdias Nascimento Disponível em: <http://masp.org.br/acervo/obra/oke-oxossi>. Acesso em: 20 de maio de 2026

Conforme afirmam os itans de Oxóssi, o seu habitat é a floresta, e é simbolizado pela cor verde na Umbanda e recebe a cor azul-claro no Candomblé, mas pode ser utilizada, também, a cor prateada nesse último. Assim, tem como elementos representativos as roupas, guias e contas que costumam ser confeccionadas nessas cores, incluindo também elementos que lembram a floresta e remontam aos indígenas brasileiros, como penachos e sementes, enquanto seus instrumentos de culto são o ofá (arco e flecha), lanças e demais objetos de caça.

Ainda segundo os itans que contam as histórias, os mitos e contos ancestrais de Oxóssi, ele é um caçador tão habilidoso que costuma ser homenageado com o epíteto “o caçador de uma flecha só”, pois atinge o seu alvo no primeiro e único disparo devido a tamanha precisão. No Itan de Oxóssi, conta a lenda que um pássaro maligno ameaçava a aldeia e Oxóssi era caçador, como outros. Ele só tinha uma flecha para matar o pássaro e não podia errar. Todos os outros já haviam errado o alvo. Ele não errou, e salvou a aldeia. Daí o

epíteto “o caçador de uma flecha só”. No Brasil, Ibualama (Inlè ou Erinlè) é uma qualidade de Oxóssi, esposo de Oxum Ipondá e pai de Logunedé. Como os demais, Oxóssi é caçador, Rei de Ketu e usa ofá, mas se veste de couro, com chapéu e chicote. No Rio de Janeiro, é sincretizado com São Sebastião, patrono da capital carioca, e, na Bahia, com São Jorge. Sua definição consta tanto no *Dicionário Aurélio* quanto no *Houaiss*, sendo que neste último, com a grafia Oxoce.

Assim como Abdias Nascimento tinha o orixá Oxóssi em destaque absoluto na sua obra, é oportuno salientar que Oxóssi também era o orixá regente e o protetor espiritual do artista plástico Carybé, que manteve uma ligação mística e artística profunda com esta divindade da caça ao longo de toda a sua vida na Bahia. Nascido na Argentina, o pintor Hector Julio Páride Bernabó (Carybé) mudou-se para Salvador na década de 1950. E se integrou de forma definitiva ao Candomblé, tornando-se filho de Oxóssi e ocupando o prestigiado cargo de Obá de Xangô no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá.



Figuras 6 e 7. Iconografias do orixá Oxóssi, de Carybé
Painel entalhado do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, 1968.
Aquarela do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, 1980

As duas representações apresentam de maneira diversificada o orixá Oxóssi, representado com suas ferramentas, contas e animais relacionados à caça. A primeira representação é uma placa de madeira de cedro com aproximadamente 3 x 1 x 0,10 m, em que está entalhada a iconografia do orixá e pertence ao acervo do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, enquanto a segunda representação é uma aquarela da iconografia do orixá, o qual está em posição que remonta o ato da caçada, juntamente com o ofá e outras insígnias. A reprodução desta aquarela é uma das representações de orixás do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (1980).

CONCLUSÕES

Conclui-se que as práticas curatoriais das artes negras ou afro-brasileiras estabelecidas como instrumentos de intervenções políticas, desenvolvidas contra a colonização, seguem em contrapartida ao apagamento e silenciamentos de

memórias históricas afrodiaspóricas e que também se contrapõem ao racismo hegemônico e eurocêntrico estruturado nos museus e nas galerias. Assim, é possível compreender que elas deixaram de ser apenas a seleção de obras e foram transformadas pelos curadores negros em um campo de disputa epistêmico, ressignificando acervos e permitindo propor novas metodologias de compartilhamento e possibilidade de coexistência cultural.

Ao definir novas metodologias e conceitos contemporâneos em relação às práticas curatoriais da arte negra ou afro-brasileira por curadores negros que propõem discussões que rompem com a linearidade ocidental da história da arte, o termo afrotonizar é a conceituação e prática baseada nos estudos da curadoria de arte negra ou afro-brasileira que busca criar experiências na coletividade para descentralizar o saber das questões raciais oficialmente estabelecido, possibilitando o alargamento do espaço para a diferenciação e o transbordamento de subjetividades. Além do mesmo, entende como conceituação de práticas curatoriais do negro a terminologia

atribuída às palavras encruzilhadas e cosmovisões, que possibilitam o desenvolver de exposições como, por exemplo, “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira”, no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB, em Salvador, Bahia. Nela foi utilizada a conceituação encruzilhada não somente como tema, mas como embasamento para o procedimento metodológico e conceitual que busca o cruzamento de temporalidades juntamente com territórios e a força da ancestralidade.

De tal maneira às conceituações anteriormente citadas, é pretendido também o direcionamento para conceituações e práticas que buscam a reexistência e redes afetivas, que possibilitam projetos que mostram a curadoria como um grande elo que pretende realizar o entrelaçamento de memórias individuais e coletivas afrodiaspóricas, e que desenvolvem noções de familiarização ampliada do espaço expositivo. Embora possibilitem desafios no circuito institucional de práticas curatoriais que buscam o devir negro como a universalidade x a adjetivação tem

como grande expoente Hélio Menezes e outros críticos e curadores, que discutem no campo curatorial o debate paradoxal de usar os termos arte negra e arte afro-brasileira.

Adotados neste texto sobre Abdias Nascimento, o qual busca pontuar e discutir sobre o enquadramento estabelecido da tipologia deste tipo de artes visuais trabalhada em relação à branquitude que circularia no circuito artístico que a fatura artística é referida universalmente como uma arte mais abrangente, diferentemente da arte negra, que é historicamente limitada a carregar um adjetivo que restringe a conceituação e terminologia da fatura artística produzida por negros ou que tem como temática a negritude e afrobrasilidade. Desta maneira, a referida expressão é reivindicada politicamente para denunciar a subrepresentatividade nos espaços de prestígio que buscam dialogar com a conceituação ocupação e formação, possibilidades e iniciativas de intercambiar e formar, a exemplo de exposições que buscam articular e consolidar novas gerações de curadores, teóricos e educadores

negros no cenário contemporâneo e nacionalmente estabelecido no Brasil.

A própria contribuição de Abdias Nascimento relacionada à prática curatorial da arte negra ou afro-brasileira destaca a terminologia e o conceito de Curadoria Quilombista que desempenha, e tem como base o conceito de *Quilombismo*, desenvolvido por Abdias Nascimento. Assim sendo, ela pensa a exposição como um espaço de resistência ativa, de autonomia e reunião comunitária, em vez de um mero local de contemplação pacífica. Ela tem como procedimento metodológico o território de partilha que é o espaço expositivo, que labora como um quilombo contemporâneo acolhendo a comunidade e promovendo debates, celebrações e a circulação de saberes tradicionais, como também a temporalidade espiralar, na qual o tempo não é visto de forma linear, com o passado, o presente e o futuro isolados. Possibilitando destacar o passado ancestral e as demandas do presente ao fundirem-se para projetar o futuro, e a quebra de hierarquias que elucubra

no pensamento quilombista a eliminação da barreira eurocêntrica entre as chamadas belas-artes e as artes populares ou religiosas, principalmente e respectivamente essas últimas como fatura de artistas negros, permitindo que objetos rituais, pinturas e documentos históricos recebam o mesmo grau de dignidade e valor estético.

Esta é uma questão discutida por exposições que marcaram a arte contemporânea no Brasil do século XXI, e possibilitaram impactadamente transformar o circuito das artes no país através de metodologias curatoriais negras, como em “Histórias Afro-Atlânticas” (2018, MASP / Tomie Ohtake), com curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Tomás Toledo, que foi eleita uma das exposições mais importantes da década globalmente. A qual possibilitou conectar as fraturas da diáspora africana nas Américas e questionou as narrativas oficiais sobre a escravidão e a liberdade por meio do diálogo entre história da arte e contemporaneidade.

“Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros” (2021/2022, IMS Paulista), com curadoria de Hélio Menezes e Raquel Barreto, apresentou a escritora não apenas como um fenômeno literário ou uma figura de vulnerabilidade social, mas como uma intelectual complexa, artista multifacetada e pensadora crucial da identidade nacional, dialogando com obras de dezenas de artistas negros. “Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira” (2024, MUNCAB, Salvador), com curadoria de Deri Andrade e organizada pelo Projeto Afro, reuniu dezenas de artistas para celebrar os 50 anos do Ilê Aiyê. Nela, o curador utilizou a encruzilhada como núcleo conceitual para realizar o cruzamento da produção de nomes históricos (como Arthur Timótheo da Costa e Agnaldo Manoel dos Santos) com criadores contemporâneos, tensionando as noções de tempo e território.

Outra exposição contemporânea marcante foi “Dos Brasis: Arte Negra no Central” (2023/2024, Sesc Belenzinho / Itinerâncias), curadoria de Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, e que é fruto de uma

pesquisa aprofundada que mapeou a produção de artistas negros em todos os estados do Brasil. Além de combater o eixo geográfico tradicional (Rio-São Paulo) e expor a pluralidade e a descentralização da arte negra brasileira em uma das maiores coletivas já realizadas sobre a temática.

Destarte, verificou-se o papel que Abdias Nascimento desempenhou nas artes visuais negras ou afro-brasileiras e até mesmo na curadoria dessa tipologia de artes visuais, sobretudo, utilizando como referência a temática do panafricanismo, da religiosidade afro-brasileira, da racialidade e outras questões que possibilitaram a um dos maiores expoentes destas artes visuais desenvolver conceituações e práticas curatoriais que possibilitaram a criação do Museu de Arte Negra, do Teatro Experimental do Negro e do Movimento Negro Unificado. Abdias Nascimento e suas obras são particularmente referências importantes para os novos curadores de arte negros se (auto) representarem, a fim de criar subsídios para o desenvolvimento de suas práticas

curatoriais e desenvolvimento e montagem de exposições.

E o estudo iconográfico, bem como a iconologia inerente aos elementos partícipes, os símbolos-imagens das obras de artes visuais negras ou afro-brasileiras, demonstram a possibilidade de discutir sobre as práticas curatoriais da arte negra ou afro-brasileira na cidade de Salvador, Bahia, e seus agentes que datam dos séculos XX e XXI, e que estão no circuito curatorial dos principais museus e galerias existentes na cidade, na perspectiva da história e teorias desta tipologia de artes visuais, não só na Bahia como no Brasil. Preocupa-se ainda em correlacionar sua estima enquanto suporte de memórias que emergem dos lugares onde se localizam. E assim, tem-se o intento de identificar o potencial imagético das obras das coleções expostas nas práticas curatoriais e estudar as obras de arte como produtos de cultura visual para classificá-las estilisticamente e pontuar e significar os símbolos-imagens.

NOTAS

1 Aulete, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Dicionário Caldas Aulete vs. online. Acesso em: 17 de agosto de 2017.

2 Idem, ibidem.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

AULETE, Caldas. *Aulete digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Dicionário Caldas Aulete vs. Online. Acessado em 17 de agosto de 2017.

BARBOSA, Lindinalva Amaro. *As encruzilhadas, o ferro e o espelho: a poética negra de Abdias do Nascimento*. 2009. 219 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) - Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo: USP, 1987.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: imagem e história*. Bauru: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Rio Grande do Sul: Unisinos, Aldus 18, 2003.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. *Revista VISUALIDADES*, Goiânia v. 10, n.1, p. 17-37, jan-jun, 2012.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANCLINI, Nestor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, n. 23, p.94-115, 1994.

CARYBÉ, Hector Bernabó. *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá de Costa Editora, 1978.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olimpyo, 2002. 17 ed. 996 p.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. Tradução: Anna O. B. Barreto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 28, p. 69-89, 1999.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Dossiê Memória e Narrativas nas Religiões e nas Religiosidades. Maringá (PR), v. V, n. 15, jan./2013. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/html>

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto)exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos (1968-1981). 2011. 181 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 23, p.100-122, 2007. DURÃO, Gustavo de Andrade. Olhares do pan-africanismo: Frantz Fanon e Amílcar Cabral um caminho para os projetos de unidade. *Revista Perspectiva Histórica*, Salvador, v. 5, n. 8, p. 97-109, jul./dez. 2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Editora Martins Fontes. São Paulo. 1992.

FLORES, Elio Chaves. *Visões da África, cultura histórica e afrobrasilidades*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2016.

GANDON, Tania Risério d’Almeida. Etnotexto e identidade cultural na construção da memória. *Revista FAEBA: educação e contemporaneidade*. Salvador, v. 14, n. 23, jan./jun. 2006, p. 229.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMBRICH, E. H. *O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Brookman, 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos Gonçalves. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO Irene (orgs.). *Educação da Cultura Visual: Conceitos e Contextos*. Santa Maria: UFSM, 2011, p. 31- 50.

JANUÁRIO, Eduardo. Abdias do Nascimento: aspectos históricos de um militante negro. *Revista Sankofa*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 35-43, dez. 2011.

JAREMTCHUK, Dária. Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”. *Revista*

Estudos Avançados, São Paulo, v. 32, n. 93, p. 263-282, mai./ago. 2018.

KNAUSS, Paulo. O Desafio de fazer História com Imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

LIMA, Tania Andrade. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. In: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 6, n. 1, p. 11-23, jan./abr. 2011.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MACEDO, Márcio José de. Abdias do Nascimento: a trajetória de um negro revoltado (1914-1968). 2005. 285 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MENEZES, Hélio. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Disponível em:

https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5307711. Acessado em: 13 de maio de 2026.

MENESES, Ulpiano Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n. 115, p. 103-117, jul. /dez. 1983.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Revista Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MILES, Tshombe. Abdias Nascimento e a tradição intelectual afrodiaspórica:

no combate ao racismo. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 48, n. 2, p. 106-136, jul./dez. 2017.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. 2. ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MORAES, Nilson Alves de. Memória e Mundialização: Algumas considerações. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes. MORAES, Nilson Ales de (orgs.). *Memória, Identidade e Representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

MUNANGA, Kabengele. Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro. *ILHA – Revista de Antropologia*, Santa Catarina, v. 18, n. 1, p. 107-120, jun. 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Brasil na mira do pan-africanismo*. 2. ed. Salvador: EDUFBA: CEA0, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. Entrevista. Acervo – *Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 5-14, jul./dez. 2009.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Pan-africanismo na América do Sul:*

emergência de uma rebelião negra. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Os orixás do Abdias*. Brasília: IPEAFRO e Fundação Cultural Palmares, 2006.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. *Memórias do Exílio*. São Paulo: Editora e Livraria Livramento Ltda., 1976.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Salvador: EDUFBA, 2002.

PEREIRA, André Luis. O pensamento social e político na obra de Abdias do Nascimento. 2011. 105 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

PANOFISKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. In: *_Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRANDI, Reinaldo (org.). *Encantaria Brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

REAL, Regina M. (1962). *Dicionário de Belas-Artes. Termos Técnicos e Matérias Afins*. 2 vol. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX. 2010, 528 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010a. 2v.

RUSSO, Silveli Maria de Toledo. O oratório doméstico. *Revista Pandora Brasil*: “Ciências sociais e religião na América Latina”, n. 25, dez. 2010b.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias do. *Abdias do Nascimento: o griot e as muralhas*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Danilo Santos da. História e protagonismo negro: africanidade, cultura histórica e ensino de história na trajetória de Abdias Nascimento (1944-1999). 2016, 180 f. Dissertação (Mestrado em História) – CCHLA, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2016.

SOARES, Rosane Bezerra. Tradição versus Modernização na Arquitetura do Rio de Janeiro: Ornamentos Mouriscos. 19&20, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artedecorativa/ad_mourisco.htm>. Acesso em: 10 out. 2014.

SUANO, Marlene. *O que é museu?*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Coleções Primeiros Passos, v. 1.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

WOODWARD, Ian. The Material Representing the Cultural Universe. Objects, Symbols and Cultural Categories. In: *Understanding Material Culture*. New York: SAGE Publications, 2007, p. 84-110.

<https://masp.org.br/acervo/obra/oke-oxossi>. Acesso em: 20/mai./ 2026.

<https://encruzilhadas.projetoafro.com/>. Acesso em: 20/mai./2026.

CLÁUDIO RAFAEL ALMEIDA DE SOUZA

Pesquisador, museólogo e historiador da arte brasileiro, tem atuação acadêmica e profissional fortemente concentrada no estado da Bahia, com foco nas artes visuais, preservação da memória e manifestações culturais afro-brasileiras e regionais. É autor vinculado à Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), onde publica sobre história, teoria e crítica das artes visuais e exposições contemporâneas.



Montagem com revistas Lacerba

LIVRO

O LADO OCULTO DO FUTURISMO FLORENTINO

ASTRID FAÇANHA – ABCA/SP

Lacerba e o Futurismo Fiorentino (Edusp, 2025, 392 páginas) surpreende, antes de mais nada, pelo fôlego em alcançar uma obra de tamanha envergadura. O livro é resultado de uma pesquisa de seis anos, a maior parte desenvolvida pela professora, doutora e crítica de arte Annateresa Fabris na Itália, e que acabou se desdobrando em duas teses: “Il Futurismo Fiorentino”, defendida na Universidade de Nápoles, em junho de 1983, e “Futurismo: uma Poética de Modernidade”, com a qual a crítica obteve o título de doutora em Artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1984.

Fontes primárias, como cartas trocadas entre amigos e desafetos e artigos publicados nas revistas vanguardistas, mostram os bastidores de um lado do futurismo ofuscado pelas estrondosas manifestações da vertente milanesa, protagonizada por Marinetti e seus seguidores. *Lacerba*, considerada uma das mais importantes revistas da vanguarda artística italiana do início do século XX, publicada na cidade de Florença de 1913 a 1915, é o palco

de um enredo que gira em torno de três personagens fundamentais para o futurismo, porém, menos conhecidos: Giovanni Papini (1881-1956), Ardengo Soffici (1879-1964) e Aldo Palazzeschi (1885-1974).

O florentino Papini, redator, ensaísta, escritor, poeta, crítico literário e filósofo, era uma figura polêmica, com seus artigos provocadores que atacavam o conformismo cultural. Quando se reconhece no futurismo, não esconde suas limitações com o movimento e deixa claro que não se curvaria aos dogmas. Seus motivos antipassadistas, fatalistas e nacionalistas se entrecruzam com a ideologia futurista, que para ele só pode ser confundida com o pragmatismo como possibilidade de modificação e renovação do mundo.

Papini foi um importante teórico e crítico do futurismo e dispensou imensa energia escrevendo sobre o movimento em artigos como “*Il passato non esiste*” (15 de janeiro de 1914) e “*Il significato del Futurismo*” (1º de fevereiro de 1913) – este concebido dialeticamente de forma negativa,

pondo em xeque o aspecto mais trivial do movimento de Marinetti: o amor pelo barulho, pelo reclame, pela ênfase e pelo hiperbólico.

Ardengo Soffici, artista, ensaísta e crítico de arte mordaz, havia residido em Paris no Bateau-Lavoir, escrevia sobre as vanguardas artísticas e era respeitadíssimo por todos, inclusive por Apollinaire, que o considerava uma das grandes vozes das vanguardas. Ao visitar a “Exposição Futurista de Arte Livre”, em Milão, ataca com inusitada violência o grupo de artistas com artigo publicado na revista *La Voce*: “*Arte Libera e Pittura Futurista*” (22 de junho de 1911). Inconformados com a aspereza da crítica, os futuristas foram até Florença para retaliar fisicamente.

Mais tarde, Soffici reconciliou-se no artigo “*Ancora del Futurismo*”, sobre a exposição parisiense “Pintores Futuristas Italianos”, realizada entre 5 e 24 de fevereiro de 1912, da qual participaram Boccioni, Carrà, Russolo e Severini. Apesar da rispidez nas ponderações, inclusive

estéticas, o crítico reconheceu o valor do futurismo como movimento de renovação. Em 1920, publica o livro *Primi principi di una estetica futurista* (Vallecci Editora).

Aldo Palazzeschi era o poeta do grupo dos florentinos, e sua poesia, fonte de inspiração para o tom irreverente, porém crepuscular e distópico, da revista. Fez a ponte entre os lombardos e os toscanos, e *Lacerba* passou a receber contribuições regulares de Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Antonio Sant’Elia e Carlo Carrà. A revista chegou a publicar vários manifestos dos futuristas, inclusive o “Programa Político Futurista”, com comentário de Papini, de 1914.

Porém, as desavenças logo começaram. Tão iconoclastas quanto a turma industrial de Milão, Papini, Soffici e Palazzeschi, por outro lado, defendiam o resgate da poesia da esfera da utilidade. Isto é, visavam retirá-la de qualquer compromisso cívico, didático ou instrutivo, para conduzi-la à sua primeira e verdadeira matriz, qual

seja, “a expressão desinteressada, impulso lúdico, explosão de energia vital”, segundo nos conta a autora, a partir da proposta estética derivada de Palazzeschi: a arte como livre jogo, como criação do momento e para o momento.

Annateresa Fabris pondera em seu livro que, talvez no plano estético, uma das contribuições mais importantes dos florentinos para os pontos fundamentais da versão lacerbiana do futurismo viria dessa proposta poética de Palazzeschi: do “homem puro”, “vida pura”, “poesia pura”, “pensamento puro”. O poeta (e o artista) deveria oferecer ao leitor/espectador nada mais do que imagens claramente coloridas, de ritmo livre e fantasia.

Enquanto o artista futurista cria visando a um interlocutor, o artista que surge da visão de Soffici e Papini é um ser associal ou a quem não interessam as relações com a sociedade, voltado para a concretização das próprias emoções líricas. Em fevereiro de 1914, começa a polêmica entre Papini e Marinetti

devido à fé exacerbada no progresso, deste último. Até o final do ano, o grupo Lacerba já havia rompido com os futuristas, terminando uma colaboração que havia durado 24 edições, de março de 1913 a março de 1914.

Em fevereiro de 1915, a revista *Lacerba* publicou um artigo assinado por Palazzeschi, Papini e Soffici com o título “*Futurismo e Marinettismo*”. No artigo, os florentinos afirmavam ser os verdadeiros futuristas e os futuristas milaneses, meros “marinettistas” (possível trocadilho com marionetes?). Foi o último grito do futurismo florentino. A revista parou de ser publicada em 22 de maio de 1915, dois dias antes de a Itália entrar na Primeira Guerra. No final das contas, as duas vertentes do movimento nunca deixaram de ter uma sólida base em comum, a ideologia nacionalista/imperialista facista.

Conforme nos revela a autora, no Brasil, a obra de Papini era não apenas conhecida mas muito apreciada pelos modernistas paulistanos. *L’Esperienza Futurista* (1919), livro

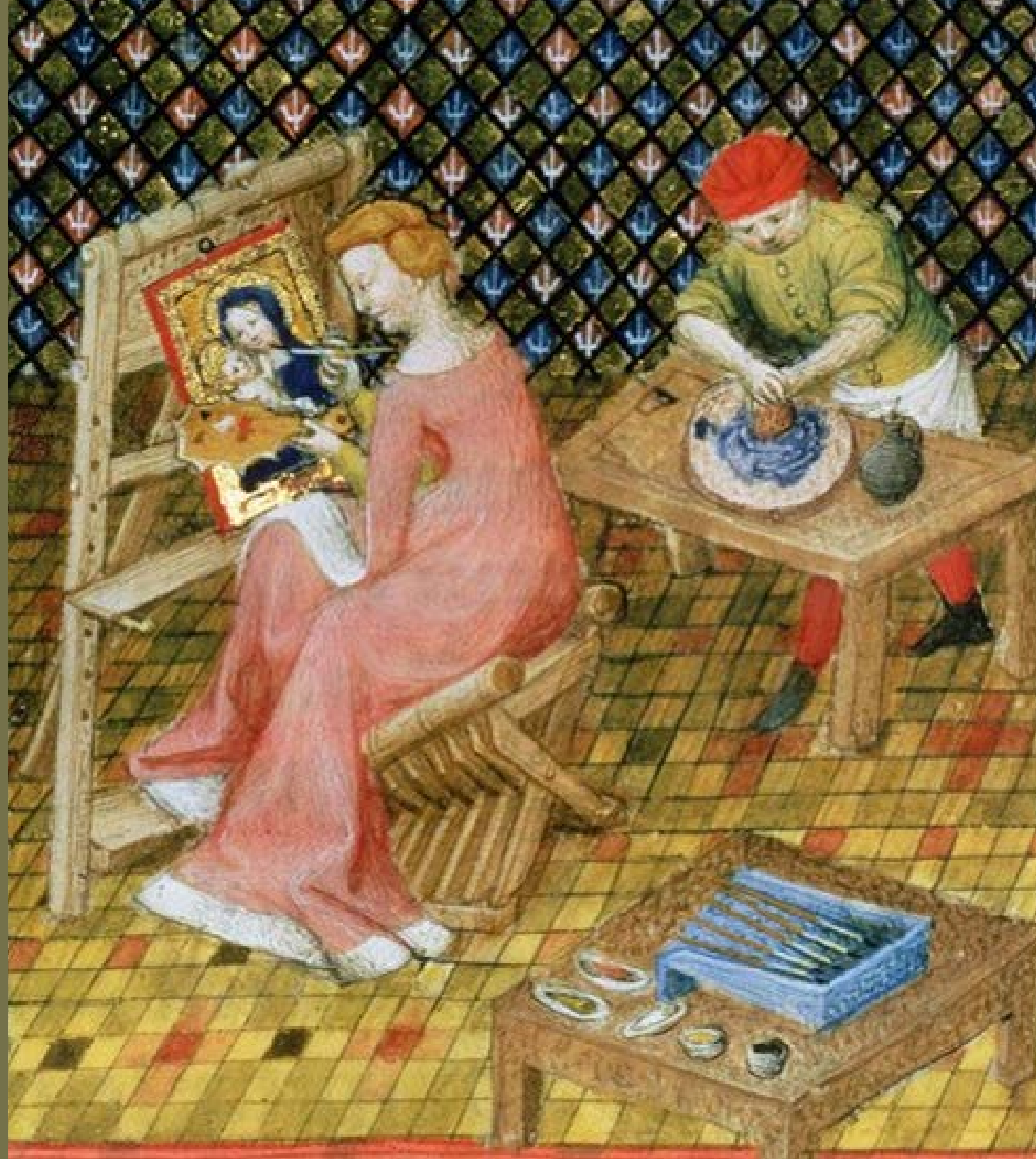
no qual o escritor florentino faz um balanço crítico de suas relações com o futurismo e apresenta sua visão pessoal do movimento, integrava a biblioteca de Mário de Andrade, Yan de Almeida Prado e possivelmente outros.



Lacerba e o Futurismo Italiano, de Annateresa Fabris, 392 páginas. Lançado pela Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2025

ASTRID SAMPAIO FAÇANHA

Jornalista, bacharel em Comunicação Social, mestre em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutora em Artes na pós-graduação em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa em Teoria e Crítica de Arte, orientada pela professora dra. Lisbeth Rebollo. Professora universitária, pesquisadora, autora de livros, artigos científicos, artigos em periódicos e textos para exposições de arte e desfiles. Entre suas principais publicações estão o livro *Arte do Vestuário* (Minc/Editora The Way, 2017) e a co-organização da obra *Styling: criação de imagem de moda*.



Giovanni Boccaccio,
Le Livre des clares et nobles femmes
Fonte: Biblioteca Nacional da França -
Ms. 12420 fol. 86r
Imagem em domínio Público -
editada por Walter Miranda

PESQUISA

MULHERES NAS ARTES
PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS
TEMPOS INTERMEZZO
(IDADE MÉDIA E
IDADE MODERNA)

1ª PARTE

WALTER MIRANDA – ABCA/SP

RESUMO: Este artigo é a continuação de textos publicados pela *Arte & Crítica* da ABCA sobre as mulheres atuantes no ramo das artes plásticas desde a Antiguidade até a Idade Média. A denominação *Intermezzo* se refere ao breve período que serviu de intersecção entre a Idade Média e a Idade Moderna sem a abrangência temporal do Renascimento. A intenção é mostrar que, também nessa época transitória, as mulheres artistas tiveram atuação profissional relevante no campo das artes plásticas. O texto é a continuação dos artigos da ABCA nos seguintes links:

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/10/Edicao-75-Walter-Miranda-certo.pdf>

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/07/Arte-Critica-ed-74-Walter-Miranda.pdf>

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/02/Arte-Critica-ed-53-Walter-Miranda.pdf>

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

ABSTRACT: This text is a continuation of texts published by ABCA's *Arte & Crítica* about women working in the field of visual arts from Antiquity to the Middle Ages. The term *Intermezzo* refers to the brief period that served as an intersection between the Middle Ages and the Modern Age, without the temporal scope of the Renaissance. The intention is to show that even in this transitional period, women artists had a relevant professional role in the field of visual arts. This text is a continuation of the ABCA texts found in the links above.

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/10/Edicao-75-Walter-Miranda-certo.pdf>

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/07/Arte-Critica-ed-74-Walter-Miranda.pdf>

<https://abca.art.br/wp-content/uploads/2024/02/Arte-Critica-ed-53-Walter-Miranda.pdf>

KEYWORDS: ABCA; women painters; Art History; Middle Ages; Renaissance; plastic arts.

INTERMEZZO – UMA NOVA VISÃO DO MUNDO

Entre a Idade Média e a Idade Moderna, houve um breve período que serviu de intersecção entre elas e que criou uma nova visão do mundo, centrada no homem e na razão. Designado pela primeira vez por Giorgio Vasari (1511-1574) no proêmio do livro *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*¹, o termo *Rinascita* (Renascimento) ganhou notoriedade no século XIX. Entretanto, o Renascimento abrange os séculos XIV, XV e XVI, e uma série de características filosóficas, culturais, científicas, artísticas etc. que extrapolam o período de tempo e a especificidade técnica que eu abordo neste texto. Por isso, resolvi chamar essa intersecção entre as duas épocas de “*Intermezzo*”.

O mecenato não é um produto exclusivo do Renascimento, como mencionei nos textos sobre as artistas mulheres durante a Idade Média². Ele surgiu na última fase dessa época, fomentado pela igreja, a realeza e a nobreza, que, com o tempo, junto com vários comerciantes, passaram a contratar artistas de ambos os sexos para criar obras que incluíam pintar miniaturas, quadros, iluminuras, objetos e painéis religiosos etc. Como veremos, a produção artística feminina passou a ter grande participação na criação de objetos artísticos e se fortaleceu durante o *Intermezzo*.

No prolífico ateliê do artista Willem Vrelant (?-1481)³, em Bruges, várias artistas mulheres trabalharam ativamente, primeiro como estudantes e depois como



Figura 1: *Rinascita*. Fonte: Vasari, *Le Vite de Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, 1568. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

profissionais. Uma delas, Matkin (?-?), trabalhou para ele como artista associada em 1465 e 1466, mas não existem outras informações sobre ela⁴. Grietkin Breyel, filha de Lodewiic Breyels⁵, também atuou como aluna e artista para Vrelant, estando inclusive registrada, em 1468, na Guilda São João Evangelista de artistas e produtores de livros em Bruges⁶. Com o tempo, várias artistas passaram a produzir de forma independente e com a mesma qualidade do mestre, fato que torna difícil determinar as autorias das obras. Sabe-se da sua existência e de suas histórias devido aos registros contábeis e de seus registros na guilda de artistas.

Betkin Scepens (?-c. 1490), também conhecida como Elisabeth Scepens, manteve-se registrada na guilda de artistas de 1476 até 1489, ano de sua morte. Foi aluna de Vrelant por dois anos e depois montou seu próprio ateliê. Com a morte do professor, ela associou-se à viúva dele, Marye Vrelant (?- 1494), também registrada na guilda dos artistas como iluminadora, mas que usava comercialmente o nome da empresa do marido ou o termo viúva dele, em vez do próprio nome. Ambas, juntamente com outras artistas, mantiveram o ateliê ativo produzindo miniaturas, retratos, iluminuras, decoração de manuscritos, outros artefatos etc., até a morte de Marye⁷.

Grietkin Scheppers (?-c. 1504), também conhecida como Marguerite, era irmã de Betkin⁸ e trabalhou no ateliê de Vrelant ajudando a viúva e posteriormente passou a trabalhar por conta própria. Existem registros de que ela pintou gratuitamente dois graduais religiosos para o

Convento Carmelita das irmãs de Notre-Dame, conhecidas como Irmãs do Sião, na região de Bruges, sendo que o segundo foi concluído em 1505 por sua aluna de miniaturas Cornelia van Wulfskerke⁹.

Pellegrina Mazzoni Agazzi (c.1460-c.1510), primeira esposa do famoso escultor Guido Mazzoni (c.1450-1518), era escultora e trabalhou com ele até a sua morte prematura¹⁰.

Isabella Discalzi Mazzoni (?-c.1520), segunda esposa de Mazzoni, também era escultora. Como não teve filhos, ela o ajudou a ensinar a atividade da escultura para a afilhada, que morreu antes do pai. Em 1504, o humanista, poeta e escultor Pomponio Gaurico (1481-c.1530) publicou o livro *De Scvltptura*¹¹, onde relatou que os três trabalhavam como escultores¹². Infelizmente, não se sabe o nome da filha e não se conhece as obras das três escultoras.

Giorgio Vasari (1511-1574) menciona em seu livro *Le Vite de Più Eccelenti Pittori, Scultori e Architettori* não só a vida de artistas masculinos, mas também a vida de algumas artistas. Entre elas, ele menciona que a filha do escultor Valerio Vicentino (1468-1549) aprendera o ofício com o pai e que trabalhava belissimamente. Infelizmente, Vasari não menciona o nome da artista¹³.

Katherine van den Berge (1470-?), também conhecida como Katherine van Ruysbroeck, obteve seu registro na Guilda São Lucas de escultores, arquitetos, pedreiros, pintores etc. em Bruxelas, no ano de 1490¹⁴. Ela foi a única escultora registrada cuja atividade específica foi mencionada na guilda durante os séculos XV e XVI, isto porque nos registros da guilda consta o nome de Lysbeth

Laureys apenas como filha do pintor Jan Mertens, sem especificar a profissão dela¹⁵.

Clara de Keysere (c. 1470-1545), que viveu na cidade de Gent, foi uma miniaturista e iluminadora muito respeitada. Irmã do humanista, escritor e editor Robert de Keysere (c. 1460-1532), é autora do manuscrito *Salomonis Triaofficia Exsacrisdesumpta, Navigationi Caroli V Imperatoris Aecommodadta per Robeiturum Cesarem Gandensem*. Escrito em 1520 por Robert, para a viagem de coroação do Imperador Carlos V (1550-1558), hoje faz parte do acervo da Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁶.

Anna Svensdotter - Swenonis (1478-1527) foi uma freira sueca priora do Mosteiro de Vadstena, escriba e iluminadora de manuscritos. Autora do livro de orações elaborado para Ingegård Ambjörnsdotter, entre 1501 e 1527, hoje no acervo da Biblioteca Real de Estocolmo sob o número 5398. Ele contém coladas duas miniaturas pintadas à mão, uma gravura em cobre e três xilogravuras¹⁷.

Cornelie van Wulfschkerke (c.1480-1540) foi uma monja do Convento Carmelita de Sião em Bruges de 1495 (ordenada em 1501) até sua morte. Ela aprendeu a pintar com a miniaturista Grietkin Scheppers e criou um ateliê especializado na confecção de graduais, breviários, livros e manuscritos que atendia encomendas de outros conventos e mosteiros, e vendia seus produtos em um espaço nas feiras promovidas e administradas pela igreja de Bruges¹⁸. Ainda hoje, mais de vinte manuscritos ilustrados por ela são conhecidos e provavelmente o Antifonário de Oosteklo, do acervo do Museu de Arte



Figura 2: Apoteose de Carlos V. Fonte: *Liber Trium Officiorum ex Salomone Secundum Usum. Caroli V Imperatoris*. Real Biblioteca del Monasterio El Escorial, Madrid. Vitrine 13, fol. 22v. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda



Figura 3: *Madona e criança*. Fonte: Biblioteca Real de Estocolmo. Ms. A43. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

em Gent (*Museum Voor Schone Kunsten Gent*), também seja de sua autoria¹⁹.

Marguerite Van Rye (?-?), monja do Convento Carmelita de Sião, aprendeu a pintar com Cornelie van Wulfskerke em 1512 e pintou alguns manuscritos juntamente com sua mestra e com Grietkin Scheppers²⁰. Posteriormente, ela ajudou nos empreendimentos artísticos do convento no ateliê criado por Cornelie.

Catherine del Meere (?-?) foi uma freira que fez as iluminuras de um missal terminado por volta de 1536 para o convento de Sião²¹, cuja letra cursiva havia sido executada anteriormente por duas outras freiras, Lievine Moreel (?-1510) e Françoise van der Capelle (?-?).

Eufrazia Burlamacchi (1482-1548) foi uma freira cuja família era influente na cidade de Lucca, Itália. Em 1502, ela fugiu do convento onde atuava para fundar o convento dominicano de São Domênico e seguir fervorosamente os rígidos ensinamentos do frei Girolamo Savonarola (1452-1498). Após aprender a arte da iluminura e da miniatura com a freira Benedetta Arnolfini (?-?), transformou-se em uma competente e reconhecida pintora cujos trabalhos ajudaram a disseminar um novo estilo de pintura religiosa²².

Properzia de Rossi (1490-1530) é um caso *sui generis* no mundo da arte de sua época devido ao reconhecimento de seu trabalho. Filha do tabelião Giovanni Martino Rossi da Modena, desenhava desde criança e, com o tempo, aprendeu a esculpir e a fazer gravuras em cobre, além de cantar e tocar de tal forma que agradava a todos que a ouviam. Entretanto, apaixonou-se pela escultura e consolidou-

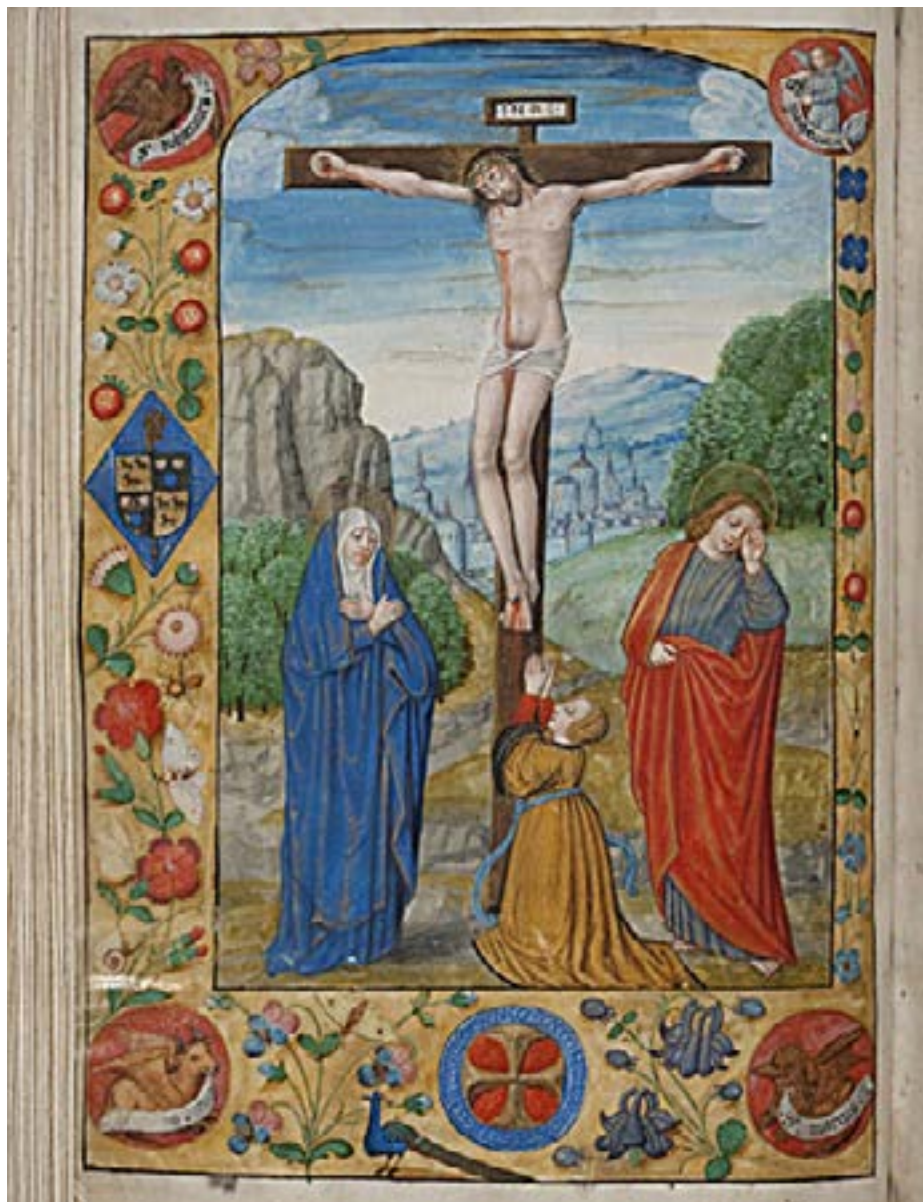


Figura 4: *Crucificação* - Missal da Abadia Tem Duinen
Fonte: Biblioteca do Seminário Maior de Bruges. Ms. 50/66
Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda



Figura 5: *Pentecostes* - Liber Missarum de Tempore ab Adventu usque ad Cenam Domini . Fonte: Biblioteca Estatal de Lucca. Ms. 2649
Imagem em domínio público - Detalhe editado por Walter Miranda

se como profissional cuja fama espalhou-se por toda a Itália e além, provocando a inveja danosa de um artista concorrente. Era extremamente respeitada na cidade de Bolonha e recebia com frequência a visita de viajantes estrangeiros a mando de reis e nobres de outras regiões, que buscavam notícias dela. O próprio papa Clemente VII (1478-1534) planejou visitá-la, mas ela morreu uma semana antes da viagem dele. Sua morte causou enorme tristeza e



Figura 6: *José e a Esposa de Potifar*. Fonte: Museo de San Petronio, Bolonha. Imagem em domínio público - editada por Walter Miranda

uma grande cerimônia de luto na cidade. O primeiro relato reconhecendo o talento e fama de Properzia foi feito por Vasari²³ em 1550, mas, ao longo do tempo, vários estudiosos escreveram sobre sua vida e trabalhos realizados para pessoas e monumentos²⁴; entre eles, há o excelente artigo publicado pela professora, crítica, historiadora e membro da ABCA, Annateresa Fabris, que se encontra na página da ABCA: <https://abca.art.br/2024/02/22/o-estranho-caso-de-properzia-de-rossi/>.

Teodora Danti (c. 1498-1573) foi uma pintora conhecida hoje em dia principalmente em razão dos escritos de Lione Pascoli (1674-1744), em 1732, pois não se conhece nenhum trabalho de sua autoria. De acordo com Pascoli, a contragosto da mãe, Teodora foi educada pelo próprio pai, Piervincenzio Danti (c. 1440-1512), em matemática, gramática, retórica, filosofia, literatura, desenho etc. e aprendeu a pintar, observando e copiando obras de Pietro Perugino (1446-1523). Posteriormente ela ensinou geometria e desenho ao sobrinho Ignazio Danti (1536-1586), escreveu poesias e obteve reconhecimento profissional ao executar suas próprias pinturas²⁵, que eram vendidas em Roma e Nápoles. Por seu grande grau de conhecimento intelectual, mantinha correspondência com várias personalidades e rejeitou vários pedidos de casamento para não se submeter aos desígnios masculinos e permaneceu solteira vivendo com seu irmão e sobrinhos.

Dorothea Deriethain ou Dorothea von Riethain (?-?) foi uma freira dominicana e miniaturista alemã do Convento de Maria em Medingen - Baixa Saxônia. Ativa no final

do século XV e início do século XVI, não há registro de sua origem familiar e vida pessoal. Sob encomenda da priora Margaretha Schleicher, do Convento de Ulm, Dorothea pintou as iluminuras, as letras e as notas musicais do Gradual de Medlingen (SB Clm. 23014), preservado hoje pela Biblioteca Estatal da Baviera em Munique. A última página (669) contém o seguinte texto autoral: *Anno domini 1499. . . ego soror Dorothea De Riethain professa monasterii beatae marie virginis em Mediingen – Incepi graduale istud de tempore quod complevi anno 1500*²⁶. (No ano de nosso Senhor de 1499... Sou a Irmã Dorothea De Riethain, professa no mosteiro da Bem-Aventurada Virgem Maria em Medingen.



Figura 7: Gradual de Medingen. Fonte: Biblioteca Estatal da Baviera. Munique. Clm 23014 fol. 235. Imagem em domínio público – recortada e editada por Walter Miranda

Comecei a execução desse gradual e o concluí, no ano de 1500, no segundo dia da Assunção de Maria).

Dorothea Broccardi foi uma monja miniaturista em atividade no Mosteiro da Ordem de Santa Clara de São Lino em Volterra, Itália, entre a segunda metade do século XV e a primeira metade do século XVI. Embora escrevesse e ilustrasse seus manuscritos, costumava assinar apenas como *scrittura di suor Dorothea Broccardi di S. Lino* (caligrafia da Irmã Dorothea Broccardi de S. Lino). A Biblioteca Guarnacci em Volterra possui o manuscrito de um sermão e o *Libro dell’Ordine di S. Chiara*, ambos realizados e ilustrados por ela. Além dos títulos pintados em vermelho e amarelo, o livro contém várias miniaturas coloridas de figuras sagradas, entre elas, imagens dos papas Inocêncio IV e Urbano IV, bem como de São Francisco e Santa Clara, fundadores da Ordem de Santa Clara. Ela foi responsável pela escrita final, cópia e ilustração de alguns textos do frei e hagiógrafo Mariano da Firenze (c. 1477-1523), fundador do Convento de São Lino²⁷. Em 2010 e 2011, o Rotary Club de Volterra patrocinou o restauro e uma exposição de alguns manuscritos ilustrados por Dorothea.

Meu relato sobre as artistas ativas durante este período histórico, que denomino de *Intermezzo*, continuará em meu próximo texto, mas cabe ressaltar que, embora os livros de história da arte não atestem este fato, a atividade das artistas mulheres extrapolou a criação de manuscritos e exerceu forte influência no trabalho dos artistas masculinos contemporâneos delas, mas isso é material para uma futura pesquisa.



Figura 8: *Visão de Santa Clara e São Francisco* . Fonte: Volterra, Biblioteca Guarnacci Ms. 4146 folio 4v. Imagem em domínio público – editada por Walter Miranda

NOTAS

1 VASARI, Giorgio. *Le Vite de’ Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. In Firenze, Apresso i Giunti. Edição de 1568, Proemio della II parte, pp. 241-8. No mesmo livro, Vasari menciona pela primeira vez de forma pejorativa o termo Gotthi (Gótico), pp. 21 e 26; BROWM, Gerard Baldwin. *Vasari on Technique*. Londres. J. M. Dent & Company, 1907, p. 17.

2 <https://abca.art.br/wp-content/uploads/2025/10/Edicao-75-Walter-Miranda-certo.pdf>.

3 DURRIEU, Paul. *L’histoire du bon roi Alexandre, manuscrit a miniature de la collection Dutuit* em La Revue de L’art Ancien et Moderne. Nº 70, vol XIII. 1903, pp. 49-64; LEMONNIER, Henry. *Miniature Flamande du XVe siècle*. Em: Journal des Savants. Septembre-ocotobre. 1922, pp. 208-215; LEMONNIER, Henry. *Miniature Flamande du XVe siècle*. Em: Journal des Savants. Septembre-ocotobre. 1922, pp. 208-215; e LOOMIS, Roger Sherman e LOOMIS, Laura Hibbard. *Arthurian Legends in Medieval Art*. Londres. London Oxford University Press. 1938, pp. 126-28 e WINKLER, Friedrich. *Die Flämische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhubderts*. Leipzig. Verlag Von E. A. Seemann. 1925, pp. 71-4; BUREN, Anne Hagopian Van. *Willem Vrelant: Questions and Issues*. Em: Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de L’Art. Bruxelas. 1999, pp. 3-30, e CECERE, Marianna. Newberry Library MS 53: *Unlocking the Secrets of a Late Medieval Book of Hours*. University of Wisconsin-Milwaukee. 2017, pp. 1-64. Acessível em <https://dc.uwm.edu/etd/1592>.

4 WEALE, Willian Henry James. *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*. Em Le Beffroi. Arts Heraldique Archeologie. Vol. 3. Brugs. Gailliard et Cie. 1866-70, pp. 274; BUREN, Op. Cit. pp. 22, e CECERE, Op. Cit pp. 11.

5 WEALE. Op. Cit., pp. 272; BUREN, Op. Cit., pp. 22, e CECERE, Op. Cit., pp. 11.

6 WEALE. Op. Cit., pp. 276.

7 WEALE. Op. Cit., pp. 294-320; GHEYN, Op. Cit., pp. 43; LEMONNIER, Henry. *Miniature Flamande du XVe siècle*. Em: Journal des Savants. Septembre-ocotobre. 1922, pp. 208-15; CASIER, Joseph e BERGMANS, Paul. *L'Art Ancien dans les Flandres (Région de l'Escault)*. Paris. Librairie Nationale d'Art et d'histoire. G. Van Oest & Cie. 1921, p. 59; CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Thames & Hudson. 1990, p. 114; *Elizabeth Scepens*, disponível em: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/scepens-elizabeth-fl-1476>.

8 BOMBE, Walter. *Flandrische Maler des sechzehnten Jahrhuberts in Perugia*. Em Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlim. Druck und Verlag von Georg Reimer. 1915, p. 253.

9 WEALE, Willian Henry James. *Le Couvent de Soeurs de Notre Dame, dit de Sion, a Bruges*. Em Le Beffroi. Arts Heraldique Archeologie. Bruges. Gailliard & Cie. 1871, pp. 320-22; WEALE. Op. Cit. Documents Inédits..., pp. 297, 300, 303, 304, 310, 312, 317 e 320; BRADLEY, John William. *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers*

and Copists. Londres. Wyman and Sons, Printers. 1889, p. 213; BERGMANS, Paul. *Scheppers (Marguerite)*. Em Biographie Nationale Publiée par L'Academie Royale de Belgique. Vol. 21. Buxelas. Établissements Émile Bruylant. 1911-1913, p. 696.

10 TIRABOSHI, Girolamo. *Notizie de Pittori, Scultori, Incisori e Architetti natii degli Stati de Modena*. Modena. Società Tipografica. 1786, pp. 255-61; VENTURI, Adolfo. *Fonte dimenticata di Storia artistica: Il Catalogo di Tommaso Lancilotto*. Em L'Arte Rivista di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna. Ano 25. Roma. Casa Editrice de L'Arte. 1922, pp. 30-1.

11 GAURICI, Pomponii. *De Scvulptvra*. Florença. Giunti. 1504; GORLEAI, Abrahami. *Pomponii Gavrici Descvltvra Liber*. Antuerpia. Dactyltotheca. 1609, pp. 109-110; CICOGNARA, Leopoldo. *Storia dela Scultura*. Prato. I Frat. Giachetti. 1823, p. 398.

12 VEDRIANI, Lodovico. *Raccolta de Pittori, Scvltori et Architett Mondonesi più Celebri*. Modena. Soliani Stampator Ducale. 1662, pp. 33-4; ORLANDI, Pellegrino Antonio. *Abcedario Pittorico*. Bolonha. Costantino Pisarri. 1704, p. 250; CICOGNARA, Leopoldo. *Storia della Scultura dal suo resorgimento in Italia*. Prato. Frat. Giachetti. 1823, pp. 398; TICOZZI, Stefano. *Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori d'ogne eta e d'ogni nazione*. Vol. 1. Milano. Caetano Schiepatti. 1830, p. 416; BROCKHAUS, Heinrich. *De Sculptura von Pomponius Gauricus*. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1886, p. 71.

13 VASARI, Giorgio. *Le Vite de Più Eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori*. Florença. G. C. Sansoni Editore.

1880, p. 382, e versão inglesa de 1913. Londres. Philip Lee Warner, Publisher. 1912-14, p. 83.

14 JACOBS, Lynn Frances. *Guilds and the Open Market. The Example of the Netherlands*. Em Dictionary of Women Artists. Vol. 1. Delia Gaze. Londres. Fitzroy Dearborn Publishers. 1997, p. 29.

15 JACOBS. Op. Cit., p. 29; e ROMBOUTS, Philippe Felix e LERIUS. *Theodore van. De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*. Antuérpia. Feliciaen Baggerman. 1872, p. 71.

16 GUICCIARDINI, Lodovico. *Di Tutti Paesi Bassi, Altramenti Detti Germania Inferiore*. Antuérpia. Guglielmo Silvio, Stampatore Reglo. 1567, pp. 98-9; SANDERI, Antonii. *Gandavensibus Ervitionis Fama Claris*. Antuerpia. Gulielmum A. Tongris. 1624, p. 31; BEVERWICK, Johan Van. *Wtnementheyte des Vrovwelicken Geslaschts*. Dordrecht. Vor Jasper Goriffz. Boeck-verkooper. 1639, p. 290, e edição de 1643, p. 198; HAEGEN, Victor Van Der. *L'humaniste-Imprimeur Robert de Keysere et sa Soeur Clara la Miniaturiste, XV-XVI Siècles*. Em Handelingen der Mastschappij van Geschied em Oudheidkunde te Gent. Gent. V. Van Dooselaere Imprimeur. 1908, pp. 329-81; WINKLER, Friedrich. *Miniaturen der Clara de Keysere*. Em Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Viena. Druck der K. K. Hof. 1913, pp. 49-54.

17 Litteraturbanken tillgängliggör svens - Ingegärd Ambjörnsdotters bönbok. Banco de Literatura Sueca, disponível em: <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/SvensdotterA/titlar/Ambj%C3%B6rnsdottersB%C3%B6nbokMS/sida/4v/faksimil>.

18 WEALE. Op. Cit., pp. 320-22; BRADLEY. Op. Cit., p. 423; BERGMANS. Op. Cit., p. 696; Rare Books and Manuscripts, disponível em <https://collections.mun.ca/digital/collection/rarebooks/id/677> e VANWIJNSBERGHE, Dominique. *L'Antiphonaire d'Oosteecklo et son enlumineur (Cornelia van Wulfschkercke ?)* acessível em <https://journals.openedition.org/ceroart/4749>.

19 Paris. Bibliothèque Mazarine, Ms 390, acessível em <https://portail.biblissima.fr/en/ark:/43093/mdata2487f0b059ee6c4a25976c58420fc9f7c3fa9df0>; Paris. Bibliothèque Mazarine, Ms 432, acessível em <https://portail.biblissima.fr/en/ark:/43093/mdata6af551de2099246b2cb1fb722429899078d5e2ca>; Book of hours, of Premonstratensian use, acessível em <https://collections.mun.ca/digital/collection/rarebooks/id/661> e Memorial University of Newfoundland - Digital Archives Initiative. Acessível em <https://collections.mun.ca/digital/collection/rarebooks/id/1117> e VANWIJNSBERGHE. Op. Cit..

20 WEALE. Op. Cit., pp. 322-3.

21 WEALE. Op. Cit., p. 321.

22 TOZZI, Ileana. *The miniate corals of sister Eufrasia Burlamacchi, founder of the monastery of San Domenico in Lucca*. Acessível em: <https://www.researchgate.net/publication/295192003>; VANDI, Loretta. *Sister Eufrasia Burlamacchi. A Multi-faceted Illuminator within Artistic and Religious Reforms*. Acessível em: <https://artherstory.net/sister-eufrasia-burlamacchi-lucca-1478-1548/>.

23 VASARI. Op. Cit., edição de 1550, pp. 774-6; edição de 1568, p. 561.

24 BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Florença, Giorgio Marescotti. 1584, pp. 427-28; VIZANI, Pompeo. *I Dve Vltimi Libri dele Histoire dela sua Patria*. Bolonha. Heredi di Gio:Rossi. 1608, p. 1; ALIDOSI, Nicolo. *Instrutione dele Cose Notablili dela Città di Bologna*. Bolonha. Nicolo Tebaldini. 1621, p. 147; BEVERWICK. Op. Cit., p. 289; VEDRIANI, Lodovico. *Raccolta de Pittori et Architetti Modonese Più Celebri*. Modena. Soliani Stampator Ducale. 1662, pp. 35-7; VEDRIANI, Lodovico. *Raccolta de Pittori, Scultori et Architetti Mondonesi Più Celebri*. Modena. Soliani Stampator Ducale. 1662, pp. 35-7; MALVASIA, Cesare. *Felsina Pittrice vite de Pittori Bolognesi*. Bolonha. Per l’erede di Domenico Barbieri, ad instanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino. 1678. Vol. I, p.159 e Vol. II, p. 454; BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Florença. Giorgio Marescotti. 1684, pp. 427-8; CICOGNARA. Op. Cit., pp. 398-400; SAFFI, Antonio. *Della Vita e dele Opere di Maria Properzia de’ Rossi*. Forli. Luigi Bordandini. 1840, pp. 3-18; ELLET, Elizabeth Fries. *Women Artists in all Ages and Countries*. Nova York. Harper & Brothers. 1859, pp. 39-42; RAGG, Laura Maria. *The Women Artists of Bologna*. Londres. Methuen & Co. 1907, pp. 167-86.

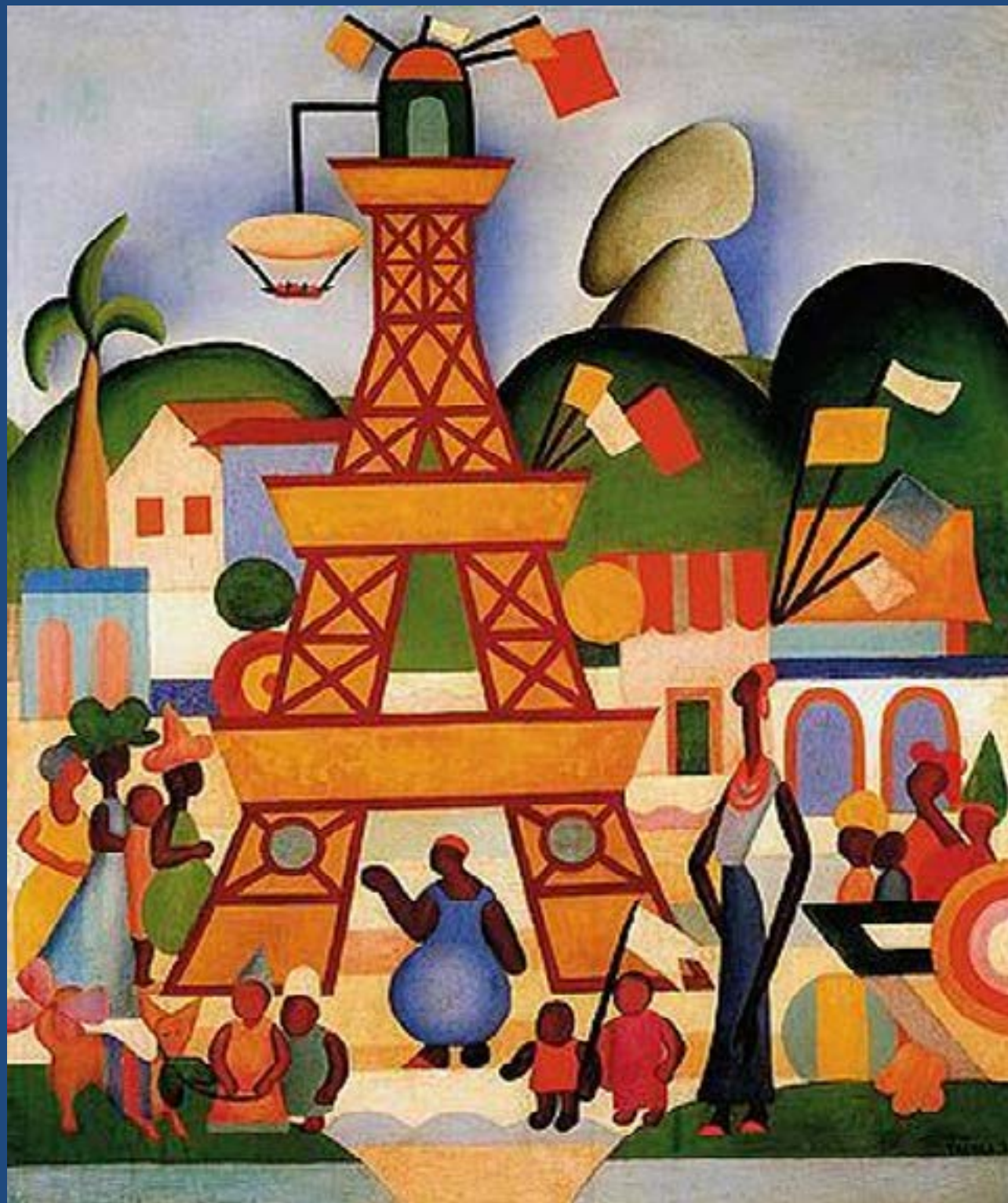
25 PASCOLI. Lione. *Vite de Pittori, Scultoria et Architetti Perugini*. Roma. Antonio de’ Rossi. 1732, pp. 75-9; ELLET. Op. Cit., p. 43; DANTI, Ignazio. *La Sfera di Messer Giovanni Sacrobosco, traduzida por Piervincenzio Date de Rinaldi*. Florença. Stamperia de Giunti. 1569, prólogo e apresentação.

26 GABELENTZ, Hans von Der. *Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert*. Estrasburgo. Heitz & Mündel. 1899, p. 4.

27 DONOVAN, Stephen M. *Marianus of Florence* em The Catholic Encyclopedia. Vol. IX. 1910, p. 662; LOTTICI, Stefano. *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Von der Antike Bis Zur Gegenwart*. Editado por Ulrich Thieme. Leipzig. E. A. Seemann. 1911, p. 35; CAMAIONI, Michele. *Mariano da Firenze*. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 97. 2020. Acessível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-da-firenze_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-da-firenze_(Dizionario-Biografico)/); PELEGRINELLI, André. *A Vida do Bem-Aventurado Frei Tomás de Florença*. Revista Signum, v. 26, n. 1, 2025, p. 193-4. Acessível em: <https://abrem.org.br/index.php/signum/article/view/184/173>.

WALTER MIRANDA

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



Tarsila do Amaral,
Carnaval em Madureira, 1924.
Óleo sobre tela, c.i.d. 76,00 cm x 63,00 cm.
Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky
(São Paulo, SP).
Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini

REFLEXÕES

GEOMETRIA SECRETA DE TARSILA

CARLOS PERKTOLD – ABCA/MG

Tarsila do Amaral nasceu em 1886 numa fazenda de café na qual havia, além das plantações, cactus e pedras que, no futuro, seriam elementos de suas composições pictóricas. Durante sua infância teve uma esmerada educação com preceptora belga. Casou-se pela primeira vez aos 18 anos de idade com um primo, André Teixeira Pinto, como era costume na época. Ele era um fazendeiro rude, insensível e desinteressado pelas coisas do espírito, com quem Tarsila teve uma filha, Dulce. Depois de casada, percebendo as qualidades do marido, tão distantes de sua sensibilidade, teve a ousadia de se separar dele, numa época em que pouquíssimas mulheres assumiam tal atitude e responsabilidade. Sua decisão era, claro, respaldada pelo pai, que a amava, e também pelo dinheiro dele, sem o qual ela não viveria. Era então uma mulher linda, inteligente e culta, educada em ambiente no qual se falava e se respirava a cultura do país de Proust, que ia do diário vinho Chateau Laffite aos cremes e pós-de-arroz importados e à disposição nos banheiros da casa, passando pela

literatura que incluía Victor Hugo e Voltaire, lidos no original. Tudo isso adicionado pelo som do piano Steinway, em uso permanente na casa. Com esse somatório, sentia-se livre e com coragem para ser corajosa em São Paulo, local para onde se mudou tão logo se separou do marido. Corajosa no Brasil para enfrentar os preconceitos de “mulher separada” enquanto aguardava a anulação de seu casamento pelo Vaticano e, depois, em Paris, que começaria a frequentar com assiduidade, viajando sempre na primeira classe de luxuosos navios franceses. Com esse curriculum, a beleza, elegância, cultura e o talento que tinha, Tarsila passa a ser desejada pelos homens e admirada pelas mulheres.

Sua primeira viagem a Paris, feita quando menina, foi uma decepção. Frustrou-se ante uma cidade que não é para infantes. Paris era então e é uma cidade para adultos desfrutarem o que ela oferece de melhor para quem já tem os sentidos apurados. E isso ela só sentiu, entendeu e viveu quando voltou, adulta, por várias e várias vezes e se tornou amiga de intelectuais

franceses, pintores e artistas consagrados, e passou a frequentar o equivalente francês daquilo que era o seu mundo intelectual paulista. André Lhote, Fernand Léger, de quem foi aluna, herdando forte influência nas composições, Picasso e outros artistas que a deixaram encantada pela capacidade de criação e transgressão, faziam parte de um mundo digno da sua cultura, conhecimento, beleza e talento. O cubismo a encanta e a influencia e, alguns anos depois, o julga superado.

Vivendo intensamente lá e aqui, conhece Oswald de Andrade, um playboy milionário que vivia gastando o dinheiro do pai, dono de loteamentos inteiros onde hoje são bairros importantes da Capital paulista, dirigindo seu Cadillac pelas desertas ruas da desvairada São Paulo de então. Tinha olhos azuis, era bonito, sedutor, inteligente e culto. Tornou-se amigo e marido dela. Ambos tiveram uma privilegiada vida, repleta de emoções afetivas e intelectuais. Separaram-se e ela tornou a se casar mais duas vezes, morrendo sozinha.

Sua vida é um modelo de como se pode viver bem quando se é rica e bela, culta, de bom gosto e talentosa, descrição digna de quem viveu no Olimpo como convidada dos deuses. Morreu em 1973, muito tempo depois da falência do pai, ocorrida na crise da Bolsa de Valores americana de 1929, já imortal. Sua primeira exposição foi na Galerie Percier, Paris, em 1926, com 17 quadros cheios de exuberantes cores tropicais e composições cubistas.

A biografia de Tarsila, assim tão resumida, não reflete a riqueza da vida que levou. E por “riqueza” não deve ser entendida aquela monetária, mas a intelectual e de intensas emoções. Inclui-se aí o esplendor de suas composições pictóricas que, num único relance, expressam a espontaneidade e a simplicidade enganosa do virtuoso. Enganosa porque atrás de cada elemento de suas composições existe uma geometria secreta aprendida durante seus estudos acadêmicos e aperfeiçoada com os cubistas, que conheciam o número de ouro, e da qual Tarsila fez bom uso.

O primeiro exemplo é o quadro *Carnaval em Madureira*, do início de 1924, quando ela, Oswald, Mário de Andrade e mais o grupo de amigos saíram à procura das raízes brasileiras, encontradas no carnaval do Rio e na temporada da Semana Santa em Ouro Preto, Mariana, Tiradentes, São João Del Rey e Congonhas. Nesta ocasião valorizam a arte brasileira, em especial, o barroco mineiro. O quadro é uma beleza de cores e alegria, com elementos marcantes do que foi a sua vida na fazenda, representada pelas pedras colocadas com sabedoria na metade superior da [tela](#), a manter o equilíbrio da composição; acrescidas de baianas do carnaval carioca e a presença da Torre Eiffel dominando o quadro, como a França a dominava intelectualmente.

O quadro está, de forma imperceptível, dividido ao meio pelo traço azul-claro do lado direito, linha que coincide com aquela da estrutura da torre e se encerra no centro da casa azul do canto esquerdo. Toda a parte inferior é construída em composições triangulares que se repetem em menor escala, que, por

sua vez, se fecham em losangos perceptíveis apenas quando se tem a pachorra de observá-los com olhos de matemático. É isso que ela mais faz ao planejar seus quadros: cálculos matemáticos que determinarão o local exato dos elementos, que farão de cada parte da composição um belo quadro individual, assegurando um resultado fantástico no total. Cada parte é importante e nenhuma chama a atenção de forma especial do espectador. A mulher é diabólica no que faz e pela precisão do que faz. Há ainda um X imperceptível unindo a parte superior com a inferior, completando a unidade.

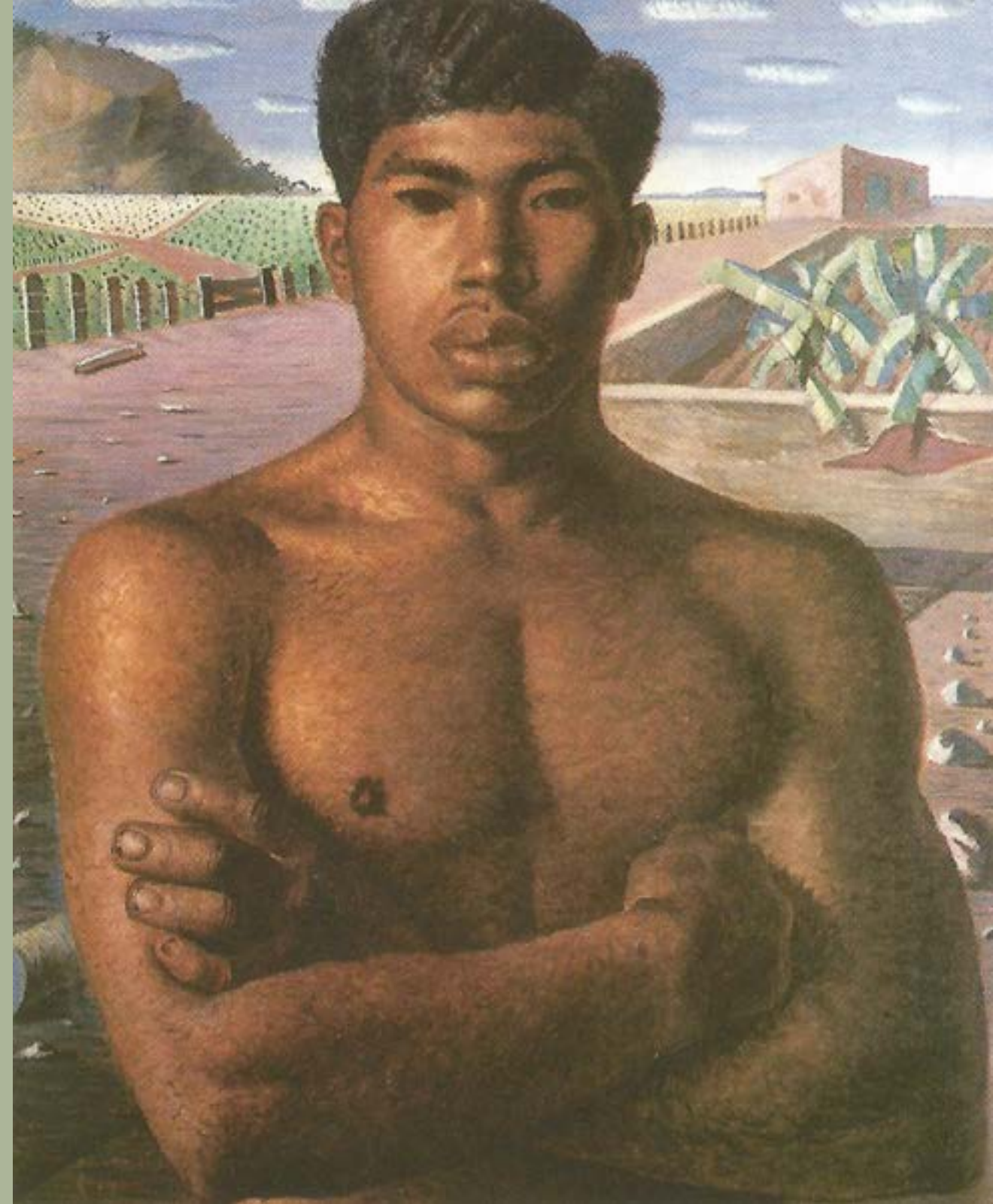
Seu autorretrato de 1923, no qual ela está com um grande e elegante casaco vermelho, é de uma simplicidade fascinante pelas poucas linhas e cores (o vermelho contrastando com o azul ao fundo), com uma linha vertical reta que passa no centro do quadro pelo rosto, nariz e boca. Novos cortes e percebemos que o centro dele corresponde ao final do osso esterno da modelo e que as calculadas linhas abertas, formadoras do desenho do capote, são fechadas por aquelas do decote, encerrando

uma composição que não termina aí. As distâncias existentes entre as duas metades de seu corpo são iguais e há uma outra linha divisória a passar, com precisão, sobre seus olhos.

São fascinantes detalhes pictóricos, desconhecidos quase sempre pelo espectador comum, mas sentido pelo olhar treinado a ver uma obra-prima. Foram aprendidos pela artista ao longo de uma vida dedicada ao estudo da composição, das cores, dos elementos que integrarão o quadro, todos eles formadores de uma geometria secreta e da simplicidade enganosa que fazem de Tarsila do Amaral a artista consagrada e imortal que é.

CARLOS PERKTOLD

Graduado em Direito e Psicologia, é especialista em História da Cultura Geral e de Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sendo colecionador de obras de arte há 54 anos. Psicanalista, exerce atividades em Belo Horizonte (MG). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Foi agraciado com a Medalha da Inconfidência, Medalha de Honra da Inconfidência e 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)



Cândido Portinari, *Mestiço* (1934).
Óleo sobre tela, 81 cm x 65 cm,
Pinacoteca, São Paulo

REFLEXÕES

BELEZA BREJEIRA

SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

ABCA/SÃO PAULO

Para o imaginário do espectador requintado, ao contrário do que ocorre com as belezas aristocráticas e as mais padronizadas, Portinari apresenta uma vigorosa plástica masculina frontal mestiça, e põe em evidência a anatomia perfeita de um corpo escuro, exibido com sínteses de luz e sombreados que revelam e valorizam as múltiplas tonalidades contidas na pele negra, meio avermelhada, carregada de não sei quantas outras etnias.

O observador mais atento do retrato do *Mestiço* nota que o olhar da personagem ultrapassa o limite da tela, convidando para uma conversa. Esses olhos não conhecem restrição de nenhum tipo. Têm um desapego que faz com que exiba seu corpo sem pudor, quase heroicamente, numa pose displicente. E o observador que captou esse estímulo na subliminar possui, é claro, linguagem semelhante e faz a troca com ele. Para o olho atento, tudo é espelho.

Leonardo da Vinci deixou para a história uma pequena parte de seu discurso sobre estética que diz: “Não vês que o olho abraça a beleza

do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento [...]. Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?” (Marilena Chauí, *O Olhar*, Cia. das Letras, SP). Numa obra de arte, nada é estável, muito menos cômodo. Ao planar pela imagem do retrato do *Mestiço*, os olhos do Outro podem não responder aos anseios que dela provêm. A arte é uma linguagem e, portanto, é mais ampla do que uma simples comunicação: inclui harmonia e beleza e, como se trata de um retrato, é o que melhor exprime o poder da pintura, pois, além do rosto e da presença a nos observar, pressentimos a existência da alma de um ser.

A absorção e a codificação da imagem no universo da arte não são um exercício para amadores, e por não conterem em si explicações suficientes, se dão no registro da sensibilidade mais do que no da razão. Embora os críticos franceses tenham contribuído para a história do retrato

observando que nada revela tão bem um homem quanto suas mãos, ou que, quanto mais significativa for sua pose, mais exposto fica seu mundo, Portinari manifestou seu padrão de beleza de forma incontestável fazendo com que a iconografia sugestiva da posição social ocupada pelo *Mestiço* perdesse completamente a relevância diante do ícone que a figura apresenta como padrão estético.

SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

Historiadora de arte, crítica de arte e perita especialista em análise de autenticidade e ancianidade de obras de arte por meio de exames laboratoriais. Formação acadêmica (USP, UNICAMP) e profissional credenciada no exterior (Bruxelas e Berlim). Como crítica de arte, é membro credenciado da AICA e ABCA – *Association Internationale des Critiques d’Art* / Associação Brasileira de Críticos de Arte. Participa do AICA AWARD COMMITTEE (2026) e, para a ABCA, atua como parecerista para a definição de novos membros (2026).

ESPELHOS DA GENTE BRASILEIRA: AVENTURA CRIATIVA DE ALEX FLEMMING

ATÍLIO AVANCINI – ABCA/SP

Produzir ensaio fotográfico é promover conteúdo menos linear, privilegiadamente poético e cultural. A obra de Alex Flemming promove sentidos, desejos, memórias, pertencimentos, imaginações e histórias. Os retratos - espelhos da gente brasileira - fazem emergir os valores culturais do povo. Arte urbana em que a Estação Sumaré do metrô de São Paulo torna-se um museu aberto. E o duro cotidiano paulistano é amenizado pelo sonho no horizonte.

A importância dessa arte é a naturalidade despretensiosa, não se entra no metrô para vê-la, mas espontaneamente ela se faz presente. As janelas dos vagões com seus rostos humanos equivalem aos retratos fotográficos fixados nos corredores enjanelados, o que garante muita iluminação natural. São jogos de olhos nos olhos, de múltiplas telas ou de esconde-esconde - passageiros tentam encontrar os retratos fotográficos, mas nem sempre ele estará disponível ao olhar.

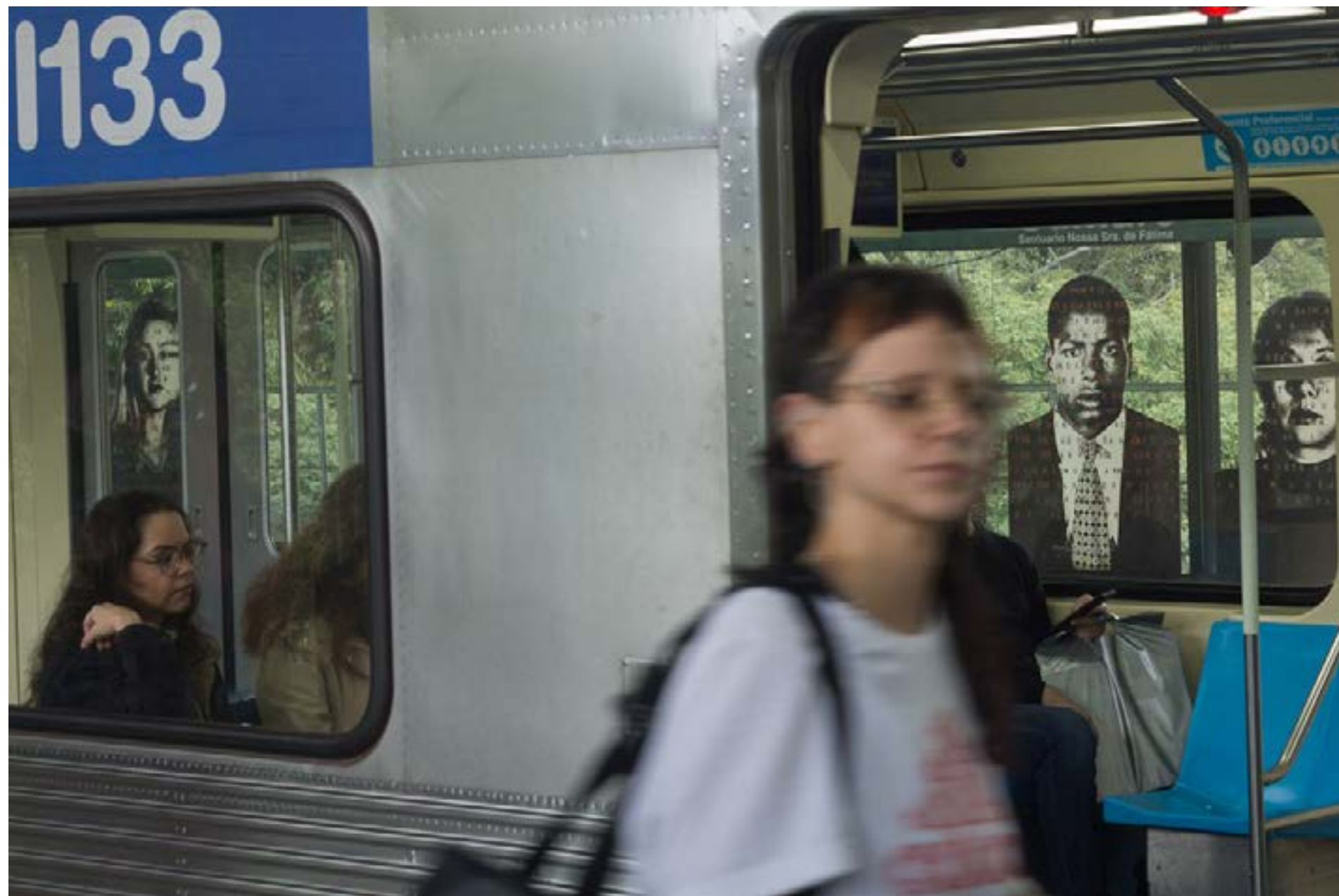
A obra de Flemming comunica, arte que espelha o rosto dos

transeuntes. Neste sentido, o artista cumpre a sua função: o passageiro se sente identificado. O projeto arquitetônico contribui para acolher formas visuais apoiadas sobre a exploração de uma série de figuras espaciais, como a imagem-fundo (avenidas, veículos,

pedestres, prédios e árvores), o espaço material do suporte (papel fotográfico, vidro e concreto) e a significação dessas imagens em preto e branco fragmentadas entre letras coloridas. E refletir, na dura realidade cotidiana, pode devolver ao espaço uma aventura criativa.



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini



Alex Flemming, arte na Estação Sumaré do metrô de São Paulo - Foto: Atílio Avancini

ATÍLIO AVANCINI

Fotógrafo e professor associado da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), coordenador do Grupo de Estudos Arte Ásia. Autor dos livros *Atílio Avancini - Coleção Artistas da USP*, n. 15 (Edusp, 2006), *Entre Gueixas e Samurais* (Edusp/Imprensa Oficial, 2008), *Lavagem do Bonfim* (Alameda, 2016) e *Sonho Primavera*, em parceria com Shiro Yanaga (ECA-USP, 2025).



Museu do ateliê

Foto ateliê Silvio Dworecki



ENSAIO VISUAL

MUSEU DO ATELIÊ

SILVIO DWORECKI

ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

O Museu do Ateliê é feito da coleção de objetos guardados por proporcionarem estímulo para meu processo de criação. Houve um tempo que com estes objetos fazia conjuntos a que dava o nome de

Paixões. Este título devia-se ao fato de que eram configurações urgentes, inadiáveis.

Cada conjunto é fotografado e em seguida os objetos são guardados.

É importante notar que o que permanece é a foto.

Com este procedimento - configurar, fotografar - apresentei Enredados como tese de Livre Docência à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.



Museu do ateliê #9762 - Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9713 - Foto ateliê Silvio Dworecki

Museu do ateliê #9717
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9716
Foto ateliê Silvio Dworecki





Museu do ateliê #9721
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9726
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9738
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9733
Foto ateliê Silvio Dworecki

Museu do ateliê #9751
Foto ateliê Silvio Dworecki

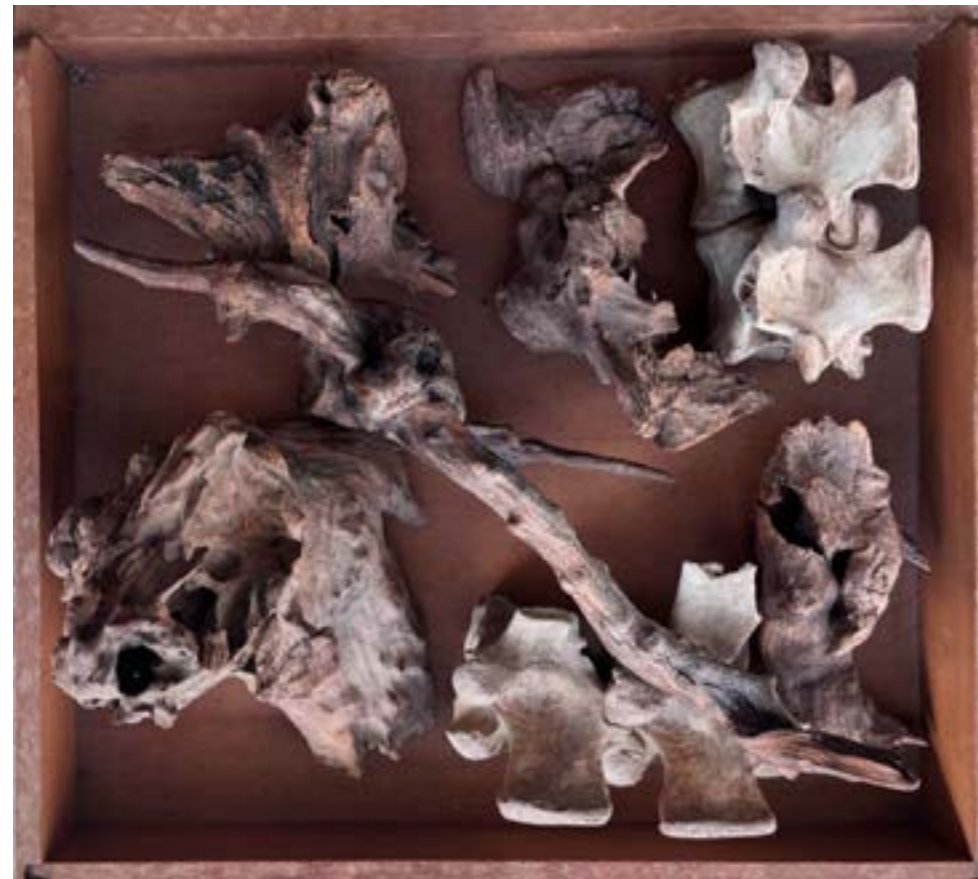


Museu do ateliê #9754
Foto ateliê Silvio Dworecki

Museu do ateliê #9757
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9709
Foto ateliê Silvio Dworecki





Museu do ateliê #9772
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9773
Foto ateliê Silvio Dworecki

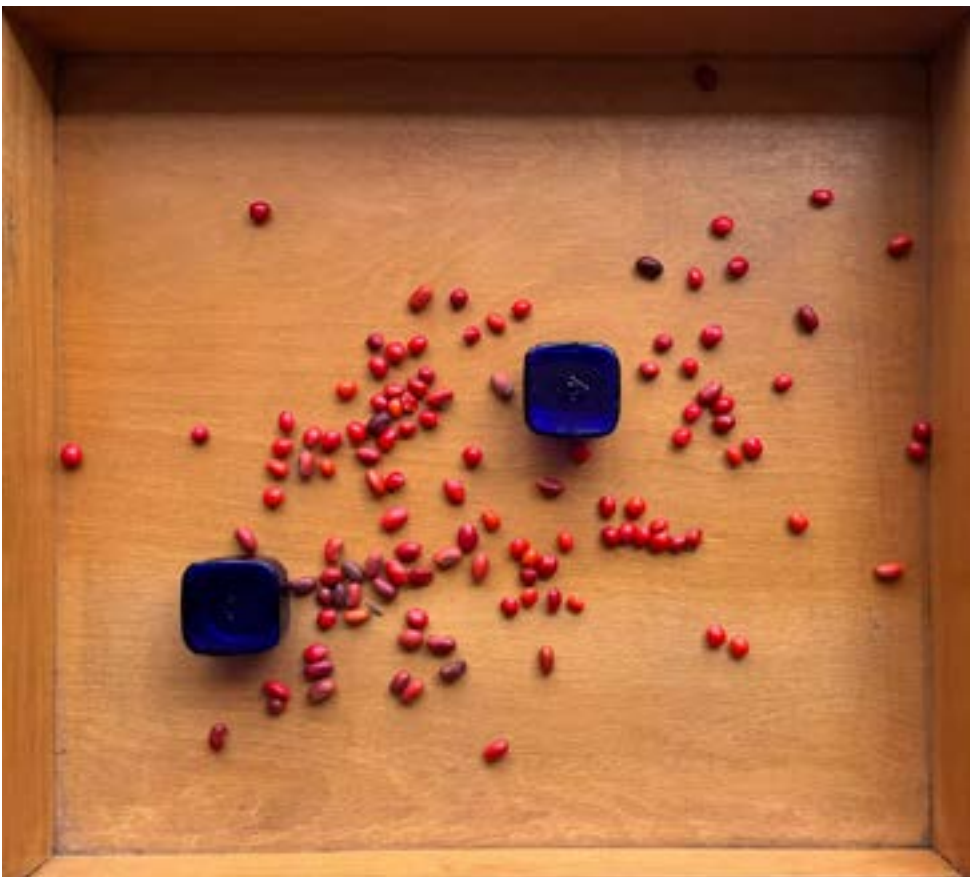


Museu do ateliê #9776
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9781
Foto ateliê Silvio Dworecki

Museu do ateliê #9783
Foto ateliê Silvio Dworecki



Museu do ateliê #9787
Foto ateliê Silvio Dworecki



SILVIO DWORECKI

Participa em 1967 da IX Bienal de São Paulo, na mesma sala de Nelson Leirner e Tereza Nazar. Antes disso ganha o Prêmio de Pintura do 1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Sucedem-se individuais no Museu de Arte de São Paulo, Pinacoteca do Estado e na histórica Paulo Figueiredo Galeria de Arte, dentre outras. Arquiteto pela FAU USP, onde se torna Livre Docente. Publica Camadas de Tempo com obras realizadas até 1997 e Em busca do traço perdido com o método que criou para o ensino das artes visuais.



Paisagem do pampa gaúcho.
Foto: Fernando Zago

ENSAIO VISUAL

FERNANDO ZAGO: BIOMA PAMPA COMO REFERÊNCIA

MARIA AMÉLIA BULHÕES – ABCA/RS

Este *Ensaio Visual* é composto de fotografias de Fernando Zago, realizadas ao longo do desenvolvimento do 1º Simpósio Internacional de Escultura Bioma Pampa, promovido pela Secretaria Municipal de Bagé e o apoio do Instituto Yvy Maraey, que ocorreu de 3 a 23 de maio de 2026. Nessa ocasião, ele teve a oportunidade de compartilhar vivências de trabalho com os escultores Dolores Ortiz, do México, Eloisa Ibarra, do Uruguai, Juan Luis Dorr, do Chile, e Irineu Garcia, do Brasil. Acompanhou, assim, o evento em processo em seus diferentes momentos, desde o início das atividades na Pousada do Sobrado, com a visita do público, até quando, finalmente, as obras foram implantadas no Centro Histórico Santa Thereza. Cada imagem captada faz parte de um momento especial que ele, como fotógrafo, pôde vivenciar e capturar, e organizá-las neste conjunto apresentado foi para ele um grande desafio.

Zago conseguiu trazer aqui a energia que circulava, as relações que se estabeleceram, os materiais

se transformando, assim como o entusiasmo do público e de todos os envolvidos, para nos trazer o conjunto de imagens impactantes que compõem este *Ensaio Visual*. Tomando como ponto de partida o Bioma Pampa, tanto em sua visualidade quanto em seus aspectos culturais, os artistas construíram em granito



Pousada do Sobrado - local do Simpósio. Foto: Fernando Zago

e concreto esculturas com que as pessoas podem se identificar, valorizar e conviver.

Um ensaio visual é sempre uma proposta de olhar personalizado que se faz sobre imagens. Aqui Zago estabelece uma relação entre as obras dos artistas e seus fazeres, tomando o Bioma

Pampa como referência. Suas fotografias coloridas conseguem captar a luz especial desse ambiente, assim como os detalhes e

texturas de cada peça. Ambientado em uma região no interior do Rio Grande do Sul, o evento oferece uma presença da arte contemporânea fora

dos grandes eixos, experiência da qual o artista fotógrafo consegue nos aproximar visualmente de maneira poética.



EScultores do Simpósio e público. Foto: Fernando Zago

Escultura de Eloisa
Ibarra - Uruguay.
Foto: Fernando Zago



Escultura de Irineu Garcia - Brasil. Foto: Fernando Zago



Simpósio Internacional de Escultura do Bioma Pampa. Foto: Fernando Zago



Escultores Dolores Ortiz e Maia.
Foto: Fernando Zago



Escultores Juan Luis Door e Jorge Sobral. Foto: Fernando Zago



Escultores Irineu Garcia e Guto Rubim. Foto: Fernando Zago



Escultura de Juan Luiz Door - Chile. Foto: Fernando Zago



Escultura de Dolores Ortiz - México. Foto: Fernando Zago



Escultores e visitantes do Simpósio. Foto: Fernando Zago

MARIA AMÉLIA BULHÕES

Crítica de arte, professora e orientadora do Programa Artes Visuais da UFRGS, doutora pela Universidade São Paulo, professora visitante nas Universidades de Paris I, Sorbonne e Universidade Politécnica de Valência. Foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, pesquisadora 1A e líder de Grupo de Pesquisa registrado no CNPq. Recebeu os prêmios ABCA livro publicado (2014, 2023), Pesquisador da Fundação de Amparo à Pesquisa do RS (2018) e Açorianos de Artes Plásticas, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre (2019). Livros recentes: *Desafios: arte e internet no Brasil*, 2022; *Arte Contemporânea no Brasil*, 2019; *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, 2014; *Web arte e Poéticas do território*, 2011.

<http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/>

FERNANDO ZAGO

Artista independente, diretor do StudioZ - Produções Fotográficas. Fotógrafo, nascido em Santana de Livramento, RS, Brasil, vive e trabalha em Porto Alegre. Sua formação nas Artes Visuais e Arquitetura fazem valer seu olhar mediado pela câmera na natureza e em cenários urbanos, os quais acolhe nas viagens e vivências em diferentes países em que já viveu e visitou, exibindo-as em mostras coletivas e individuais no Brasil e exterior. Tem experiência em diversas áreas da fotografia, com foco em fotografias documentais. Desenvolve trabalho autoral como forma de expressão artística em áreas do digital e analógica, edição, tratamento e pós-produção em cor e preto e branco. Assina editoriais com ênfase em paisagens, obras de artistas e arquitetura, em diversos livros de arte, revistas e importantes catálogos de instituições culturais, com fotos que se encontram em acervos de museus, galerias e inúmeras coleções particulares. Trabalha em seu estúdio, StudioZ - Produções Fotográficas, em Porto Alegre/RS, Brasil.

<https://www.studioz.art.br>

Cristina Brattig Almeida.

O Minotauro II.

65x21x23 cm.

Cerâmica canadense, ouro

por A. Vanderlinde (SC)

e fios de aço para

sustentação aérea.

2023, 2024 e 2025.

Fotografia: Carlos Pontalti

ENSAIO VISUAL

CRISTINA BRATTIG ALMEIDA EM OS MITOS DA ILHA DE CRETA E OUTRAS MITOLOGIAS

SANDRA MAKOWIECKY - ABCA/SANTA CATARINA



Cristina Brattig Almeida constrói uma produção que opera na intersecção entre matéria, mito e contemporaneidade. Sua trajetória, iniciada em 2014, revela uma artista movida por investigação rigorosa: além do domínio técnico, há um estudo aprofundado da química dos materiais, da resistência das tintas e do comportamento das superfícies diante do fogo. A matéria, em seu trabalho, não é mero suporte, mas campo de experimentação e tensão.

Cada série nasce de um mergulho conceitual prolongado. Cristina não ilustra mitos: ela os reinscreve. Seus mitos não são citações iconográficas. São reaparições. Anjos, sereias, aracnes, deusas, touros e minotauros reaparecem como figuras deslocadas do tempo linear, como imagens que atravessaram séculos e retornam carregadas de intensidade. São presenças arcaicas que insistem no presente, operando como dispositivos simbólicos que ativam dualidades — sedução e ameaça, divino e animal, força e vulnerabilidade.

Aqui, a aproximação com a noção warburguiana de *Pathosformel* torna-se decisiva: certas formas sobrevivem porque condensam gestos de afeto extremo — tensão, desejo, terror, êxtase — que persistem na cultura como energia latente. Não se trata de permanência formal, mas de sobrevivência pulsional. Ao explicitar essas *Pathosformeln*, Cristina tensiona a ideia de tradição como continuidade estável. A herança cultural não é linear nem pacificada; ela é campo de forças. O mito sobrevive porque sua carga afetiva ainda nos constitui.

Mais do que visitar a mitologia grega, sua obra expõe a persistência das intensidades que estruturam o humano. Entre sedução e ameaça, controle e excesso, civilização e instinto, suas esculturas afirmam que as imagens não morrem, elas sobrevivem como energia, aguardando novas formas de encarnação.

Reler essa cultura é trazer à superfície narrativas que, há milênios, continuam a nos estruturar. A mitologia grega permanece como uma das mais fecundas fontes da arte, da

literatura e da filosofia. Seus mitos falam de amor e volúpia, de criação e destruição, de engenho e destino.

Há, em sua produção, uma compreensão implícita de que as imagens não pertencem exclusivamente ao passado. Elas reaparecem, deslocadas, anacrônicas, carregando temporalidades sobrepostas. As esculturas funcionam como lugares de condensação de tempos heterogêneos onde arcaico e contemporâneo coexistem sem hierarquia. O que vemos não é uma recuperação histórica, mas uma atualização de forças simbólicas que nunca cessaram de agir, como restos ativos, como camadas que se acumulam e reaparecem sob novas configurações. O anacronismo torna-se método: o arcaico emerge no presente não como nostalgia, mas como fratura.

A artista costuma, quando possível, estender essa lógica ao espaço expositivo. A mostra não organiza objetos isolados, mas constrói um campo relacional, considerando o espaço como extensão da obra. As peças se articulam como constelação, instaurando um percurso no qual

o espectador atravessa tensões formais e afetivas. O espaço torna-se dispositivo narrativo e também crítico: ali, a imagem não repousa, ela confronta. Há uma consciência espacial que transforma a mostra em experiência imersiva.

O que se percebe nessas séries é a persistência e a surpreendente contemporaneidade desses temas arcaicos. Distantes e próximos, familiares e inquietantes, sedutores e ameaçadores, seus personagens encarnam dualidades constantes: poder e vulnerabilidade, divino e demoníaco, desejo e perigo, hibridismo e ambiguidade. Suas figuras exibem a força silenciosa do que atravessa as eras. Como toda arte que se sustenta no tempo, oferecem vislumbres de verdades permanentes, jamais inteiramente reveladas.

Estudar mitologia é compreender como um povo enxergava o mundo, organizava suas crenças e atribuía sentido à existência. Os mitos aproximavam deuses e homens, conferindo características humanas às divindades e oferecendo narrativas que

ensinavam, advertiam e estruturavam valores. Serviam para explicar a origem das coisas, os fenômenos naturais, as paixões humanas e as formas de poder.

A série *Os Mitos da Ilha de Creta* nos conduz à primeira grande civilização do Mar Egeu, matriz de narrativas fundadoras da cultura ocidental. Ao revisitá-la, a artista não realiza um gesto arqueológico, mas um movimento de reinterpretação.

Composta por dezoito esculturas em cerâmica, bronze, acrílico e madeira, Cristina revisita o imaginário da civilização minoica não como retorno arqueológico, mas como operação crítica. Personagens como *Zeus*, *Pasífae*, *Ariadne*, *Minos*, *Ícaro* e *Dédalo*, entre outros, emergem despojados de qualquer nostalgia clássica. O mito, aqui, é estrutura viva, como campo de reativação simbólica. O que interessa não é a heroicização, mas a fratura, um desejo excessivo, hibridismo, transgressão, queda.

Reapresentar Creta hoje é visitar questões fundamentais: desejo, paixão, ciúme, força interior, transgressão, engenho e queda. É também reconhecer

a ancestralidade cultural que, direta ou indiretamente, atravessa as Américas e estrutura grande parte do pensamento ocidental.

Cristina reinscreve essas fórmulas de páthos em matéria contemporânea. Suas esculturas não apenas ilustram o mito; elas reativam a carga emocional que o tornou transmissível. O *Minotauro*, por exemplo, deixa de ser apenas criatura narrativa para tornar-se gesto condensado de hibridismo e conflito, deixando de ser criatura monstruosa para tornar-se figura-limite: zona híbrida onde humano e animal se contaminam. *Pasífae* não encarna apenas a transgressão; ela corporifica o excesso como força desestabilizadora e encarna a força disruptiva do desejo. *Ícaro* não representa a queda, mas a intensidade do impulso que antecede o desastre e reinscreve o impulso e a queda como movimentos permanentes da experiência contemporânea. Em todos os casos, o que se atualiza é a fórmula afetiva.

Ao ativar esses mitos, Cristina problematiza a própria ideia de herança cultural. O legado não é

estático: ele se transforma a cada reinterpretação. Uma imagem ressurgue em outra, um símbolo desloca-se de contexto e adquire novos sentidos. Sua obra evidencia que a tradição não é repetição, mas reconfiguração. São figuras que retornam — não como citações eruditas, mas como reaparições. Persistem porque ainda nos atravessam. O mito, aqui, opera como estrutura de intensidade. Mais do que revisitar a mitologia grega, a artista expõe sua permanência estrutural.

O que os mitos de Creta ainda têm a nos dizer? Talvez falem, sobretudo, de nós mesmos. Em última instância, a obra de Cristina é uma reflexão sobre a persistência das intensidades que estruturam o humano. Os mitos persistem porque falam das tensões que continuam a nos atravessar. Entre o humano e o monstruoso, o racional e o instintivo, o controle e o excesso, suas esculturas instauram um campo de ambiguidade que é, em última instância, profundamente contemporâneo.



Figura 1. Cristina Brattig Almeida. *O Rapto de Europa*. 58x29x56 cm. Bronze 85 (Fundição São Vicente/MG). 2023, 2024 e 2025. Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 2. Cristina Brattig Almeida. *Taurocatápsia*. 34x8x39 cm. Bronze 85 (Fundição Fundiart/SP). 2023, 2024 e 2025. Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 3. Cristina Brattig Almeida. *Pasífae I*. 54x26x25 cm. Cerâmica canadense, tecido, pedrarias e ouro por A. Vanderlinde (SC). 2023, 2024 e 2025. Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 4.
Cristina Brattig Almeida.
Pasífae II.
10x13x33 cm.
Cerâmica canadense e bronze 85
(Fundição Fundiart/SP).
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 5.
Cristina Brattig Almeida.
Pasífae III.
64x10x61 cm.
Madeira de lei e bronze 85
(Fundição Fundiart/SP).
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 6.
Cristina Brattig
Almeida.
O Touro de Creta.
33x11x22 cm.
Cerâmica canadense
e ouro por A.
Vanderlinde (SC).
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos
Pontalti



Figura 7.
Cristina Brattig Almeida.
Ícaro III.
38x24x75 cm.
Bronze 85 (Fundição São Vicente/MG),
ferro e acrílico.
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 8. Cristina Brattig Almeida. *O Minotauro II*. 65x21x23 cm. Cerâmica canadense, ouro por A. Vanderlinde (SC) e fios de aço para sustentação aérea. 2023, 2024 e 2025. Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 9.
Cristina Brattig Almeida.
Dédalo I.
45x36x33cm.
Cerâmica, ferro, madeira e acrílico.
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 10.
Cristina Brattig Almeida.
Zeus II.
36x16x48 cm (cada).
Cerâmica canadense e bronze 85
(Fundição Fundiart/SP).
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Sandra Makowiecky



Figura 11.
Cristina Brattig Almeida.
A Deusa das Serpentes.
34x17x56 cm.
Cerâmica canadense e tecido.
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Sandra Makowiecky



Figura 12.
Cristina Brattig Almeida.
Zeus I.15x13x9cm.
Cerâmica canadense e ouro
por A. Vanderlinde (SC).
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti



Figura 13.
Cristina Brattig Almeida.
O Minotauro II.
65x21x23 cm.
Cerâmica canadense, ouro
por A. Vanderlinde (SC)
e fios de aço para
sustentação aérea.
2023, 2024 e 2025.
Fotografia: Carlos Pontalti

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) na gestão 2022-2024. Coordenadora do 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.



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std