ARTE 132

# VÁRIOS 22

**DE 19 DE MARÇO A**
**21 DE MAIO DE 2022**

Copyright @ 2021 Galeria Arte132

1ª edição 2022

Schwarcz, Lilia Moritz
Vários 22 / Lilia Moritz Schwarcz. --
São Paulo : Arte132, 2022.

"Arte132 De 19 de Março a 21 de Maio de 2022".

1. Arte. 2. Semana de 22. 3. História. 4. Memória. 5. Releitura

Direitos reservados à Galeria Arte 132
Av. Juriti 132
CEP 04520-000 Moema São Paulo SP Brasil

Printed in Brazil 2022

**Telmo Porto**
Diretor da Galeria Arte 132

Esta exposição apresenta núcleo e círculos, que a ampliam. Seu núcleo é Lili Schwarcz, cujo pensamento e carreira são fundamentais para a História do Brasil e da Arte. O primeiro círculo é formado pelas relevantes galerias e respectivas equipes, que se dispuseram a participar. Demonstra como estas galerias se dispuseram a adotar uma nova forma de integração de atividades. A realização conta com um segundo círculo abrangente formado por Leca Kanawati e Suzana Mendes. E todos estes círculos trabalharam para oferecer ao espaço dos visitantes, o melhor possível.

Escrever sobre este catálogo e conteúdo da exposição seria pretensão minha. No entanto, permito-me observar que a exposição oferece uma pluralidade de camadas de conhecimento e convida à revisitação crítica da presença passada e presente da Cultura Negra e da Indígena nos modernismos brasileiros.

# VÁRIOS 22

*“Em tempos de crise, fique do lado dos artistas”.*
Mario Pedrosa

**Lilia Moritz Schwarcz**
Professora da Universidade de São Paulo (USP)
e da Universidade de Princeton

## INTRODUÇÃO: SÃO TANTOS OS 22.

O ano de 2022 será por definição, e obra do acaso, carregado. Além das eleições e da Copa do Mundo, ele traz consigo algumas efemérides que viraram, de alguma maneira e por motivos diversos, símbolos diletos da nacionalidade.

Foi em fevereiro de 1922 que se realizou a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Não restam dúvidas acerca da importância do evento – com sua exposição de obras de fração modernista, discursos, *happenings*, o evento provocou a sociedade burguesa local ao proclamar, no vistoso Teatro Municipal, localizado bem no centro da rica capital do café, o fim das teorias raciais – que dividiam a humanidade e colocavam europeus no topo da pirâmide humana –, o enterro do parnasianismo e do romantismo e a elevação de uma nova arte, mais vinculada à realidade nacional. Ao mesmo tempo, vale lembrar como a Semana e seus integrantes buscaram sequestrar o modernismo apenas para São Paulo, bem como, ao introduzir modelos de vanguarda europeus, de certa maneira se encantaram com um tipo de interpretação e arte, que tinham como certidão de nascimento movimentos que partiam do Velho Mundo, que olhava – comovido, é certo – para o Novo Mundo. Não davam voz e espaço, porém, aos assim chamados "outros", do Novo Mundo.

A Semana representava, também, uma reação projetiva e antecipava outra data que ocorreria em setembro daquele mesmo ano, e com grande estardalhaço: o centenário da Independência do Brasil. Se essa última data seria patriótica – e apenas patriótica, no sentido de elevatória e oficial –, já o encontro capitaneado pelo então jovem Mario de Andrade seria crítico, demolidor e, em seus termos e contexto, inovador. Os dois fatos que vincavam a agenda de 1922 deveriam atuar, portanto, como se fossem o pássaro e a sua sombra: um lado livre o outro, dependente; um lado brilhante, o outro nostálgico. Seriam os opostos que não se complementam e têm a potencialidade de se anularem.

No entanto, a recepção imediata ao movimento paulistano decepcionou: foi pífia e por demais localizada. São Paulo não era, a essas alturas, a metrópole que é hoje e com o evento pretendia, aliás, voltar a atenção para si. Por fim, havia uma dose de empáfia na Semana organizada pelos jovens vanguardistas paulistanos, que pretendiam afirmar que a modernidade fizera residência na terra das Bandeiras, o que com certeza não era verdade. Queriam que a Semana fosse *de* São Paulo, quando ela foi, mais especificamente, realizada *em* São Paulo.

Já o centenário de independência, que ocorreria em setembro, virou data oficial e financiada com verba pública. Aconteceu no Rio de Janeiro, então capital do país,

onde foram erguidos edifícios efêmeros vistosos, ocorreram desfiles com bandas e grande número de participantes, cerimônias que lotaram a agenda carioca, panfletos especialmente editados e até mesmo o ambíguo rei Alberto da Bélgica, sobrinho do certamente ambivalente rei Leopoldo – acusado de matar mais de 10 milhões de nativos do então, por ele nomeado, Estado Livre do Congo – veio de visita e causou furor. Era o primeiro líder estrangeiro a visitar a República.

O presidente Epitácio Pessoa fez de tudo para usar a data como bengala para disfarçar as greves que estouravam e atrapalhavam seu governo. Aproveitou os festejos para acalmar os ânimos – o que conseguiu, apenas em parte. De toda maneira, lembrou de uma independência de um lado só: aquela europeia, imperial, masculina e conservadora, pois preferira manter a união do país às custas da preservação do trabalho escravizado.

Dentre os selecionados para cobrir as atividades do centenário da independência estava um cronista famoso da cidade do Rio de Janeiro: Lima Barreto. Negro, o escritor do subúrbio de Todos os Santos tomou o trem da Central do Brasil para acompanhar as celebrações, mas não gostou do que viu. Para a revista *Careta*, escreveu que os brasileiros estavam tomados por "uma patriotada irrefreável", brincou com o aspecto frágil e estrangeirado dos monumentos especialmente construídos para a ocasião e gozou da altura do rei Alberto, ainda mais quando fotografado ao lado do presidente do Brasil, de estatura diminuta, e de quem Lima fazia pouco.

Lima Barreto andava com a saúde abalada, mas não tinha como saber que essa seria a última vez que seria visto perambulando pelas ruas da capital. Ele morreu em novembro daquele ano, com apenas 42 anos, sofrendo do racismo perverso da sociedade brasileira.

O fato é que cem anos se passaram, mas ainda em 2022 se misturam três datas que se contradizem entre si: a semana projeta o futuro; o bicentenário, o passado; o falecimento de Lima, a morte simbólica de uma República que prometia inclusão, mas entregou muita exclusão social – num movimento tão semelhante ao que experimentamos nos dias de hoje. Há, ainda, outro marco que inaugura o nosso ano: os 10 anos da política de cotas no Brasil, que vem alterando a estrutura de nosso país, a despeito de os resultados serem insatisfatórios em termos de reparação de igualdade. Por isso, continuam urgentes.

Com tantas datas a convocar nossa atenção, não há como deixar o ano simplesmente passar. Nessas horas, nada como ficar próximos da arte e dos artistas e provocar a releitura de histórias por demais naturalizadas, uma vez que ainda, sobremaneira, coloniais, masculinas, brancas, heteronormativas e europeias.

A história da arte é um braço da história que se autodenominou universal, que chamou, por sua vez, de arte universal o que fazia, e de artesanato a "arte dos outros"; que classificou sua forma estética como geral e atribuiu qualificação mais diminuta às demais: arte indígena, arte africana, arte feminina e assim vamos. Todos viraram, assim, modelos esquadrinhados a partir de uma régua e compasso de sotaque francês, italiano, alemão ou no máximo norte-americano, conformando retóricas de ver, maneiras de representar o mundo orquestradas por um único e silencioso, mas muito eficiente, diapasão.

## COM QUANTOS 22 SE FAZ UM BRASIL

A história desta exposição é aquela de uma narrativa feita em diálogo. Uma conversa com uma certa forma de colecionismo privado – onde com frequência estão incluídos artistas acadêmicos (na escultura e na pintura), mas também modernos, em geral de extração ocidental. Obras que assim conversam com o cânone brasileiro e de alguma maneira o sedimentam. Esse é também um certo cânone brasileiro, que costuma obliterar outros; deixar de fora as demais manifestações artísticas que não sejam aquelas autorreferenciadas pela cultura ocidental. São coleções, pois, que primam por representar o "outro", mas não exatamente incluí-lo. Ou seja, com grande frequência, trazem artistas brancos e de origem europeia que pintam e esculpem ao que chamam de "diverso" ou "diferente", sem atentar como eles são também "outros" na representação; que, ao pintar o exótico, ensejam muito mais suas próprias fantasias e medos do que a realidade concreta que pretendem retratar – sem notar, tampouco, que assim impõem suas próprias métricas, a despeito de essas serem, de alguma maneira, invisíveis e incontestes nas classificações que organizam. São a norma que, como escreve Jota Mombaça, não se nomeia[1].

O objetivo de Vários 22 foi, então, retirar tais obras da transparência confortável em que se encontram e contrastá-las com artistas contemporâneos que, com seus trabalhos, tencionam e iluminam contradições e ambiguidades que permanecem imanentes nesses trabalhos e assim, de certa maneira, naturalizadas. Iluminam também imaginários europeus sobre si e acerca dos "outros", que nessa relação constroem significados.

Entretanto, é possível também tomar a experiência comparativa por outro ângulo: verificar como, no desenvolvimento desses processos, os mesmos trabalhos acabam valorizados, sublinhando-se releituras, rupturas, mas também continuidades. O diálogo se dá por meio da forma que reitera, mas também através dos temas revisitados a partir de temas clássicos; classificados originalmente no século XVIII, pela Academia de Belas Artes, e divulgados pelo academicismo oitocentista, como a paisagem, o retrato exótico e as simbologias pátrias. Essas são abordagens que estruturam narrativas visuais e não, por acaso, gêneros que constituem o assim chamado cânone das artes, que sempre foi, e não por coincidência, basicamente ocidental.

## COM QUANTOS 22 SE FAZ UMA REPRESENTAÇÃO?

Datas cívicas são propícias para a criação de ícones pátrios, prontamente manipulados na tentativa de, com eles, promover e criar "comunidades imaginadas" e consolidar memórias feitas na base de algumas lembranças e vários esquecimentos[2]. É nessas horas que governos selecionam seus emblemas diletos e majorados para fins políticos, – dentre bandeiras, heróis, símbolos e personagens –, partilhados de forma a emocionar e mexer com o afeto da população, que passa a se pensar como se fosse uma só. Essas são, pois, estratégias afetivas, que visam criar a união e apagar o dissenso.

No século XIX e inícios do século XX, o romantismo palaciano – e mesmo o republicano – selecionou no Brasil o indígena como símbolo nacional: aquele

[1] Jota Mombaça. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021

[2] Benedict, Anderson. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

que dadivosamente morreria para que a nação vingasse. Pensado como uma Iracema[3] morta, o nativo era representado a partir de sua potencialidade, mas também de seu desaparecimento. Isso porque fez parte da representação ocidental a ideia da curiosidade dos locais diante do conhecimento ocidental, sendo que o contrário não seria verdadeiro. Nenhum outro saber seria celebrado. O suposto era que reinaria, assim, o bom convívio e a passividade, mesmo diante de um Estado que sistematicamente camuflou o conflito e buscou denegar a tecnologia da violência que o constituiu. Um Estado que adotou normas de gênero e raça que visavam, por sua vez, marginalizar boa parte da população.

A representação de um indígena imaginário e guerreiro – com seu arco e flecha – e da indígena prestativa e sensualizada em suas formas fez parte integral da estatuária e das pinturas produzidas sob o mecenato de Pedro II e mesmo na Primeira República. Nas belas esculturas em bronze (Figs. 1, 2, 3, 4 e 5) presentes na exposição Vários 22, é possível encontrar o virtuosismo da forma acadêmica que se esmera na delimitação perfeita do corpo no bronze que perpetua, com seu material durável e alheio ao tempo, a estrutura da arte ocidental e o protagonismo apenas exótico daquele que aparece representado eternamente preso à "selvageria". A contraposição latente está presente também na peça delicada de um indígena com cocar vistoso (Fig. 6), que oferece algo numa bandeja e, assim, revela a dependência que a sociedade dele espera. Já o orgulhoso e atlético guerreiro de Oscar Pereira da Silva (Fig. 7) sorri como se vivesse isolado na imaginação de seu pintor. Tudo lembra cordialidade no convívio, de alguma maneira represada nos cocares indígenas de raro engenho, retirados de seus contextos originais e enquadrados, para o deleite da "civilização".

Fig. 1: Elio De Giusto, *Índio*, [S.D.], bronze, 53 x 26 x 17 cm

Fig. 2: Paulo Mazzuchelli, *figura*, 1936, bronze 30 x 15 x 20 cm

Fotos: Henrique Luz

[3] Referência ao romance Iracema (1865), do escritor José de Alencar

Na página ao lado:

Fig. 3: Luís Morrone, *Índio*, [S.D.], bronze, 58 x 19 x 19 cm

Fig. 4: Ottone Zorlini, *Índio com arco e flecha*, [S.D.], bronze, 103 x 95 x 31 cm

Fig. 5: Ricardo Cipicchia, *Índio caçando Tamanduá*, [S.D.], bronze, 41 x 35 x 20 cm

Fotos: Henrique Luz

Fig. 6: Autor desconhecido, Sem título, [S.D.], prata, 17 x 5,5 x 5,5 cm

Foto: Suzana Mendes

Fig. 7: Oscar Pereira da Silva, *Índio*, [S.D], aquarela sobre papel, moldura: 50 x 42 cm

Foto: Henrique Luz

Muito diversa é a maneira como Flávio Cerqueira (Fig.8) esculpe um personagem que não esconde, mas traz em seu corpo as contradições e os ruídos próprios do processo de urbanização acelerada ocorrido no Brasil. De sandálias havaianas e estilingue no bolso, a figura foge ao "mundo seguro" da pureza e do "bom selvagem rousseauneano". O bronze aparece novamente como material escultórico, mas dessa vez ele escancara a dissonância da cena, junto com a própria genialidade da atualização que a obra escancara. A escultura de Jaime Lauriano (Fig.9), fundida em latão e cartucho de munições da Polícia Militar e das Forças Armadas Brasileiras, sobre base construída em taipa de pilão, enviesa a imagem heroica dos bandeirantes, durante tanto tempo lidos pela metade: apenas como desbravadores das fronteiras e não enquanto apresadores violentos de indígenas e africanos[4]. Na obra de Lauriano, a "homenagem" é absolutamente ambivalente e invertida, pois se o modelo devolve o herói altivo à frente de um estandarte nacional, o material simboliza a destruição por ele realizada. Destruição do passado e do presente, feita de munição e da taipa que caracterizava as casas de barro da São Paulo imperial.

[4] Vide Schwarcz, Lilia. "História pela metade" no site *Nexo jornal* (disponível no link https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2021/Hist%C3%B3ria-pela-metade-os-desbravadores-e-mercen%C3%A1rios-violentos), 2021.

Fig. 8: Flávio Cerqueira, *O glorioso retorno de quem nunca esteve aqui*, 2016, bronze, ed. 5 + 2 P.A (4/5), 118 x 58 x 32 cm

Foto: Romulo Fialdini

Fig. 9: Jaime Lauriano, *Série Bandeirante*, 2019, miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes fundida em latão e cartucho de munições utilizadas pela Polícia Militar e forças Armadas Brasileiras sobre base construída em taipa de pilão, 48 x 20 x 20 cm (base) e 37,5 x 20 x 20 cm (miniatura)

Foto: Filipe Berndt

Distinta também é a obra de Andrey Guaianá Zignatto (Fig.10), que explora a beleza da cerâmica indígena com seus traçados e desenhos geométricos, mas inclui um elemento da assim chamada "civilização" – o concreto –, o qual, por sua vez, amassa e descaracteriza a forma e a convenção. Há beleza e arte no trabalho, mas ele não oculta o processo paralelo de destruição.

*Homem de pescoço grande* (Fig.11), de José Bezerra, tensiona as formas "perfeitas" da arte acadêmica em uma obra sintética, feita do diálogo com a madeira e o manuseio humano que dá forma à natureza. Uma forma frágil, que não impõe significado, mas, ao contrário, convida para a contemplação. Ereto, esse homem não posa: invade a madeira.

Fig. 10: Andrey Guaianá Zignnatto, *Alicerce 1*, 2020, cerâmica e concreto, 45 x 20 cm diâmetro

Foto: Galeria Janaína Torres

Fig. 11: José Bezerra, *Homem do Pescoço Grande*, 2008, escultura em madeira, 99 x 43 x 20 cm

Foto: Germana Monte-Mor

Corpos negros foram igualmente objeto de uma dupla operação: ora a detração, ora a exaltação exótica. Trazidos compulsoriamente para as Américas e o Caribe, como escravizados, eles foram constantemente explorados pela imaginação europeia, que neles incluía seus medos e desconfianças, junto com alguma carga de idealização. No desenho de Fulvio Pennachi (Fig. 12), vemos a exaltação da corporalidade do modelo negro, cuja beleza serve ao deleite externo do olhar. Desde o período acadêmico, os modelos nus eram sobretudo mulheres e, quando homens, em sua imensa maioria, negros. Fascínio por seus corpos, mas também temor, faziam parte desses retratos acadêmicos e modernistas, que neles incluíam suas referências pictóricas e óbices próprios. Também são corpos negros que ocupam o óleo sobre madeira de Di Cavalcanti (Fig. 13), que "exotiza" as festas das populações africanas tomadas muitas vezes – e não por coincidência – em situações de lazer. A alegria e a combinação de cores vivas, os corpos das mulheres, a postura dos homens negros parecem encantar o artista, que inclui na tela sua arte e técni-

Fig. 12: Fulvio Pennacchi, *Nú masculino*, 1940, nanquim sobre papel, 35 x 45 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 13: Emiliano Di Cavalcanti, *Samba brasileiro*, 1968, óleo sobre madeira, moldura: 45 x 33 cm

Foto: Henrique Luz

ca, mas igualmente suas convenções próprias, ao buscar retratar tais populações sempre apartadas de suas subjetividades e do cotidiano de trabalhos forçados que lhes é endereçado. Já Joaquim Tenreiro (Figs. 14, 15 e 16), que aparece nesta exposição com um conjunto de três pinturas, traz os corpos de mulheres negras igualmente exotizados e em primeiro plano, ligando-as ao mundo do trabalho. Evidentemente encantado com suas modelos, Tenreiro as representa a partir do olhar do voyeur, que admira de fora uma cena, da qual não faz parte. A proporcionalidade dos corpos e o diálogo de tonalidades fazem deste tríptico um exemplo de tela modernista, desse que foi um mestre dos objetos funcionais e decorativos.

Comovente é a pintura de Benedito José Tobias (Fig. 17), que figura uma mulher negra em frente do que deve ser sua casa, seu pátio, suas galinhas. Assim fazendo, também retrata a sua própria experiência como artista negro, morador dessas cercanias. A construção simples ostenta o reboco nas paredes, bem como caracteriza de maneira singela as patentes de madeira da porta e das janelas.

Fig. 14: Joaquim Tenreiro, *Composição*, 1948, óleo sobre tela, 65 x 54 cm

Fig. 15: Joaquim Tenreiro, *Composição*, 1948, óleo sobre tela, 65 x 81 cm

Fig. 16: Joaquim Tenreiro, *Composição*, 1948, óleo sobre tela, 81 x 65 cm

Fotos: Henrique Luz

Aí está sua própria experiência e cotidiano dignos. Há uma grande empatia e subjetividade presentes nessa obra que, à sua maneira, dialoga com o trabalho de Tiago Sant'Ana (Figs. 18 e 19), que subverte a representação do viajante colonial, transformando a escravizada num símbolo de liberdade, a partir do bordado em amarelo que lhe confere uma aureola. Da mesma série, "A invenção da liberdade" é o retrato de Francisco José do Nascimento, cuja biografia foi sendo construída com o tempo, de frente para trás; ou seja, do presente para o passado – anacronicamente[5]. Virou símbolo e memória de um Brasil que não esperou a Lei Áurea (de 1888) para decretar a abolição da escravidão. No Ceará, por conta da greve dos jangadeiros, que impediram o escoamento de africanos e africanas cativos para o Sudeste do café, não havia mais escravizados desde 1885; resultado do movimento liderado por Nascimento – também conhecido como Chico da Matilde. Na imagem, ele é bem negro e tem seu protagonismo demarcado por conta do bordado em azul, que destaca a rosa dos ventos e a direção da liberdade conquistada pela própria população negra.

[5] Para o elogio do anacronismo, vide Georges Didi-Huberman. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Ed. UMG, 2015.

Fig. 17: Benedito José Tobias, Sem título – [S.D.], óleo sobre madeira, 25 x 37 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 18: Tiago Sant'Ana, *Série A invenção da liberdade,* 2019, jato de tinta sobre papel e bordado manual com linha de algodão, ed. 3 + 1 P.A. (3/3), 29,7 x 21 cm, moldura: 38 x 30 x 4 cm

Fig. 19: Tiago Sant'Ana, *Série A invenção da liberdade,* 2019, jato de tinta sobre papel e bordado manual com linha de algodão, ed. 3 + 1 P.A. (3/3), 29,7 x 21 cm, moldura: 38 x 30 x 4 cm

Também comovente é a pintura realizada por Larissa de Souza (Fig. 20) especialmente para a exposição. Nela, uma mulher negra, de nariz e boca delineados, posa com uma bacia de cajus em seu colo. Vestida com carinho e zelo, ela traz sua blusa com detalhes em vermelho fechada até o pescoço. Um colar delicado lhe completa a figura. Bem ao estilo de Larissa, o colorido que marca o desenho geométrico da base dialoga com a vestimenta e com a cor da parede. Plena, orgulhosa, ela encara quem lhe observa. Esse é um retrato do respeito e da autoafirmação negros, em tudo oposto à imagem estereotipada criada pela própria sociedade branca.

Altiva é a imagem de Maria Rita, que lutou por sua liberdade sob a alegação de que tinha entregado "bons serviços" e que "havia parido 10 filhos" para seu senhor. A carta de alforria, que foi finalmente lavrada por seu patrão, Francisco Suterio de Souza, vira pano de fundo na obra de Ayrson Heráclito (Fig. 21), que desenha a singela figura da "parda" e inclui uma colher de pau como símbolo do duro trabalho cotidiano por ela executado. A beleza da obra salta aos olhos a partir desse jogo sutil que faz da figura fundo e do fundo figura, com a imagem repassando na sua ma-

terialidade a cor do documento oitocentista: uma história de luta e de dissidência. O trabalho, da série "desenhos da liberdade", refaz e, assim, questiona as imagens por demais romantizadas do sistema escravocrata, a partir da ideia de conquista, de luta e da insurreição diária e consolidada de escravizadas. Relê também os documentos de alforria, que trazem libertos e libertas ajoelhados e em posição de dependência, como se a liberdade fosse um presente, não uma conquista.

Fig. 20: Larissa de Souza, *Identidade*, 2022, acrílica sobre linho, 120 x 60 cm

Foto: Wallace Domingues

Fig. 21: Ayrson Heráclito, Série *Desenhos da Liberdade*, carta de liberdade da parda Maria Rita conferida condicionalmente pelo seu senhor Francisco Suterio de Souza, pelos bons serviços e por ter parido 10 filhos, 2021, desenho em nanquim sobre carta de alforria, 50 x 71 cm

Foto: Rafael Salim

Já Santidio Pereira (Fig. 22) elabora o belo e expressivo retrato de uma negra, hoje anônima. Deixar no anonimato, não conferir identidade, era parte de uma operação comum a esse sistema que pressupunha a desumanização e a posse de uma pessoa por outra. O artista tira, porém, proveito da xilogravura, com a negra virando personagem, uma protagonista laranja, iluminada e contrastada ao fundo, com o laranja dialogando com a cor escura da obra. De nova maneira, a modelo é agora nomeada pela memória visual incluída na obra.

Fig. 22: Santídio Pereira, Sem título, 2016, xilogravura, ed. PA, 60 x 50 cm

Foto: João Liberato

Da série "Álbum de família" é o comovente retrato de Moisés Patrício (Fig. 23). Com as cores do candomblé e a ancestralidade inscritas em seu corpo curvado e muito digno, a figura porta, orgulhosa, um cajado em uma de suas mãos. O turbante e as roupas brancas conferem altivez à protagonista, cuja fragilidade da idade é desmentida também pela força de seu olhar, que indaga e inquere aquele ou aquela que observam a obra.

Tratar e homenagear as subjetividades aos grupos minorizados, destacar a alegria e a vida, bem como suas experiências, são características das fotos de Mario Cravo Neto (Fig. 24), que flagra um menino negro com sua pipa, a qual é observada de maneira, a um só tempo carinhosa e orgulhosa. O garoto tem pouca roupa

Fig. 23: Moisés Patrício, Sem título, Série *Àlbum de família*, 2020, acrílica sobre papel, 60 x 42 cm

Foto: João Liberato

cobrindo seu corpo; a pipa vira seu escudo. Um baile popular é o tema da artista Maria Auxiliadora (Fig. 25), que inclui em suas obras uma sociabilidade negra, feita com as cores fortes e alegres dos figurantes negros e a alegria de sua rede de solidariedade que ocupara todo o espaço da tela. Não sobra qualquer lugar nessa tela colorida, feita a partir de "grandes detalhes". O ritual do candomblé é aqui compartilhado com a festa mundana, do dia a dia, onde cabe todo mundo.

O mesmo tipo de ambiente afetivo, muito afastado das representações da branquitude – que em geral prefere flagrar corpos negros de maneira estereotipada –, está presente na tela de Marlon Amaro (Fig. 26). Nela aparece uma família negra, numa festa de aniversário. Uma cena comum, mas muito mais rara em se tratando de uma família negra. O pai sem camisa carrega a filha aniversariante ao colo, enquanto ela se diverte numa festinha com o colorido dos balões. A mesa farta e o esmero das roupas da menina são flagrados junto com a parede caiada de azul

Fig. 24: Mario Cravo Neto, Sem título, 1978, pigmento mineral sobre papel algodão, ed. 01/10, 90 x 90 cm

Fig. 25: Maria Auxiliadora Silva, Sem título, 1971, mista sobre cartão, 16 x 24 cm

Foto: João Liberato

claro, o que parece ser a lateral de uma geladeira e o acabamento mais simples do teto. Tudo muito comovente nessa cena que duplica a fotografia, com o pai e (possivelmente) o filho olhando para diretamente para a cena. A tela se chama *Abrigo*, no sentido do lar, do aconchego, do cuidado.

Por sua vez, O Bastardo (Fig. 27) desmancha convenções do gênero do retrato, que durante tanto tempo foi privilégio (e de certa forma ainda é) de pessoas brancas provenientes das elites sociais, políticas, culturais e econômicas do país. Apesar do perfil individual de seu protagonista, ele representa sua comunidade de afeto, ao mesmo tempo em que sugere um autorretrato. O artista mistura, portanto, espaços particulares e coletivos, práticas pessoais com realidades coletivas. Com suas cores fortes, roupas e adereços à moda, a pintura revela políticas de auto-orgulho e a exaltação das populações negras no Brasil. É pelo detalhamento de narizes, olhos e bocas que Bastardo empreende também um debate não com o darwinismo racial – que usou da caricatura racial para detratar –, mas com outros cânones esquecidos pela história da arte ocidental; neste caso, a estatuária africana e os óleos amendoados da cultura ioruba.

Fig. 26: Marlon Amaro, *Abrigo*, Série Memória Familiar, 2022, óleo sobre tela, 130x 120 cm

Foto: Wallace Domingues

Fig. 27: O Bastardo, Sem título, 2021, acrílica sobre tela, 92 x 72 cm

Foto: Filipe Berndt

Ikari era um astrônomo japonês e é também o nome de um personagem de ficção (Shinji Ikari) do *Neon Genesis Evangelion*, criado por Gainax. Ele é o protagonista também de uma série animada do mesmo nome que é abandonado por seu pai, Gendo, e encarregado de proteger a cidade de Toquio-3 das criaturas que destruiriam a humanidade: os Anjos. Já o Ikari de Pegge (Fig. 28) é negro e há de salvar esta cidade cha-

mada São Paulo e este país de nome Brasil. Camisa social de mangas curtas, cabelo raspado, calças longas de brim e tênis brancos, ele é a releitura do conflito em terras americanas, numa clara tentativa de "desgeografizar" o espaço e trazer protagonismo para heróis negros, em geral silenciados nas nossas histórias.

Fig. 28: Pegge, *Ikari*, 2022, óleo sobre tela, 175 x 100 cm

Foto: Wallace Domingues

Refazer e recontar histórias oficiais já faz parte da estética madura e virtuosa do artista Daniel Lannes (Figs. 29 e 30). O artista relê narrativas visuais consolidadas, alterando sensivelmente, porém, os sentidos também arraigados, a partir da

pincelada mais fugidia, do deslocamento de ênfases, da tradução de referências históricas que não raro aparecem naturalizadas. Com uma técnica forte, Lannes dialoga com a pintura acadêmica, ao recriá-la evidentemente no tempo presente. Para *Vários 22*, ele apresenta duas figurações de dom Pedro I. Uma pautada em outras pinturas acadêmicas, como é o caso de A travessia e a crise, outra na própria releitura de um filme sobre o primeiro imperador do Brasil. De biografia ambígua, o regente que virou imperador e artífice da Independência, mas que passou para a história nacional como aquele que impôs autoritariamente uma constituição, a Outorgada de 1824, aparece aqui a partir da sua subjetividade, dos seus temores, de seus próprios medos.

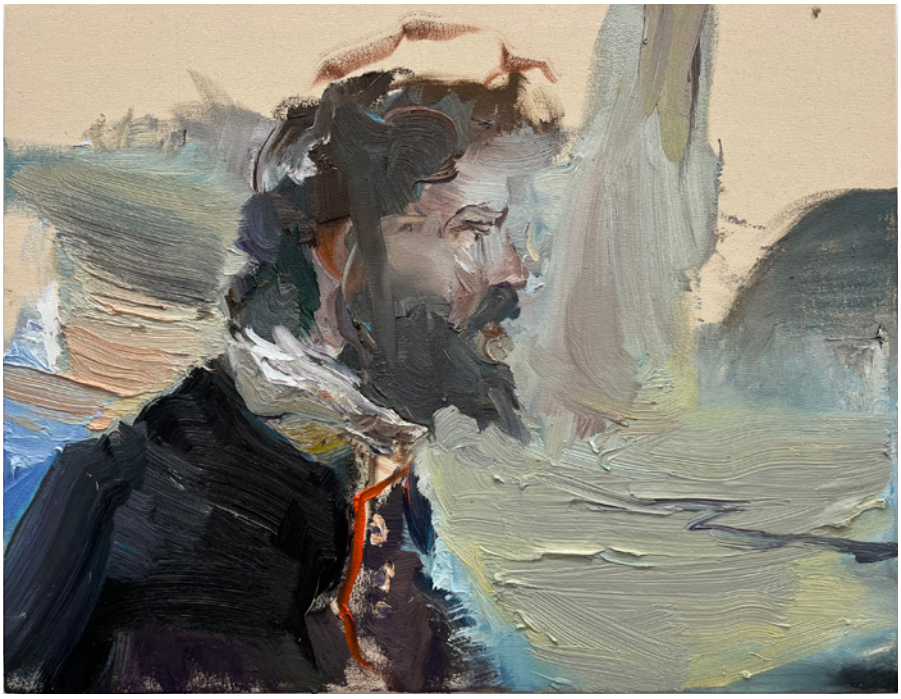


Fig. 29: Daniel Lannes, *Palmelão*, 2021, óleo sobre lona, 80 x 100 cm

Fig. 30: Daniel Lannes, *Quando Pedro me fala sobre Paulo, sei mais de Pedro que de Paulo*, 2021, óleo sobre lona, 80 x 100 cm

Marlon Amaro (Fig. 31), na pintura chamada *Lima*, faz uma homenagem especial a esse escritor negro, que faleceu em novembro de 1922, quando tinha pouco mais de 40 anos. Morreu de racismo – justamente ele, que denunciou, já no início do século XX, como a República prometera inclusão, mas entregou exclusão social; que era modernista de raiz, mas ficou fora das celebrações da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo naquele mesmo ano. Na pintura, pautada no retrato que dele foi tirado – alheio à sua vontade – quando estava internado no manicômio nacional do Rio de Janeiro, em 1914, na seção Pandemônio –, Lima não está mais caído como na foto original. Também não traz o uniforme e o número de interno. O azul do fundo da tela e das vestes do personagem, agora elegantes, compõem um retrato altivo e elegante do autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* tendo no primeiro plano uma espécie de cortinado transparente feito de folhagens e flores verde claras. A mesma foto de época, em que Lima Barreto dizia estar sequestrado, agora lhe diz respeito e há de orgulhar o escritor e dispô-lo no lugar e posição que bem merece no cânone brasileiro.

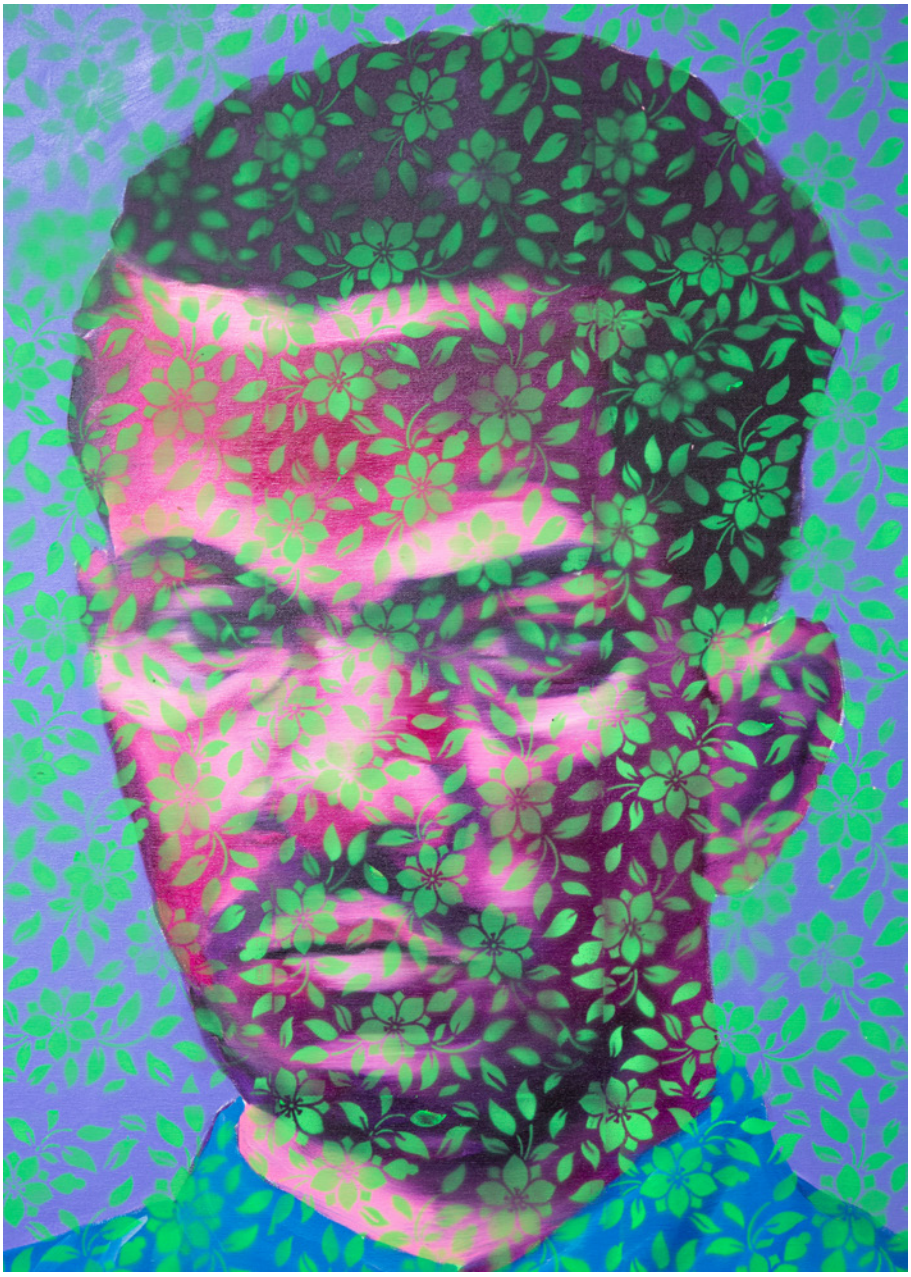


Fig. 31: Marlon Amaro, *Lima*, Série Jardim, 2022, óleo e spray sobre tela, 95 x 87 cm

Foto: Wallace Domingues

Joias de crioula (Figs. 32, 33, 34 e 35) também fizeram parte das formas de manifestação insurgentes das populações negras. Mais do que meros adereços sem importância, esses objetos sempre acumularam variados significados sociais e culturais. Denotam alegria, amor, luto, poder espiritual, proteção, status, mas funcionam também como marcas poderosas de identidades sociais e políticas. Todavia, se joias eram por aqui exibidas com a mesma lógica que imperava na Europa, enquanto uma forma de capital simbólico, havia uma prática que desafiava a convenção. Chama atenção, nesse sentido, como desde o período colonial muitas lendas e mitos envolveram as assim chamadas "joias de crioula". Vistosas, ostentando muito ouro e por vezes incluindo pedras preciosas ou semipreciosas, elas podiam ser vistas nos braços das negras minas, designação que, da mesma maneira que essa sorte de joias, foi criada já aqui no Brasil e se referia a uma rede de amizades, compadrio ou de comércio. Eram também presença segura nos retratos de crioulas, libertas de segunda geração, que circulavam sobretudo por Salvador, capital do Brasil até 1876, mas também pelas ruas do Rio de Janeiro, desde então a sede administrativa. Orgulhosas, ostentavam seus braceletes largos que lhes tomavam boa parte dos dois braços, colares com muitos penduricalhos, correntes grossas, brincos ricos em detalhes, argolas com desenhos internos, balangandãs lotados de ícones.

Fig. 32: Joias de crioulas – pulseira

Fig. 33: Joias de crioulas – colar

Fig. 34: Joias de crioulas – colar

Fig. 35: Joias de crioulas – colar

Fotos: Henrique Luz

Não por acaso, essas personagens chamaram atenção dos viajantes e fotógrafos estrangeiros que invadiram o Império a partir dos anos 1815, não apenas por conta da sua exuberância, mas também por causa do barulho que faziam quando suas portadoras se movimentavam pela cidade. Muitos deles descreveram com detalhes as vistosas joias das mulheres negras, que destacavam ainda mais seus braços bem torneados e corpos exuberantes. Ficaram famosos os "correntões", adornos encontrados nos colos dos libertas. Tais pulseiras e colares não eram feitos apenas com ouro; as contas constituíam a estrutura desses adereços, com suas várias cores e significados. Eram geralmente redondas, lisas ou confeitadas com filigranas e pequenos grãos de ouro, com várias formas e tamanhos, como as que vemos nesta exposição. Interessante lembrar que joias como essas representavam ascensão econômica ou social, protegiam do mau-olhado, mas também significavam uma forma sagaz de subversão das leis, que durante um bom tempo procuraram coibir o uso destes objetos por parte de escravizadas e forras. Por isso, quando elas o faziam, apresentavam, veladamente, mas de maneira insurreta, suas devoções religiosas, suas identidades e formas de inserção social. O certo é que por meio desses adornos era possível representar origens africanas e conhecimentos adquiridos no Brasil; saberes que foram por aqui sendo mesclados e recriados.

Entretanto, a igualdade no uso de joias era relativa e efêmera: servia, sobretudo, ao olhar. Bastava observar e tocar esses adereços mais de perto para notar como eram distintas as joias de crioula daquelas usadas pelas mulheres brancas das elites. Se, por um lado, as dimensões mais avantajadas dessas joias de crioula pareciam acompanhar a corporalidade exuberante das africanas e de suas descendentes já nascidas no Brasil, por outro lado essas peças eram também mais leves, pois feitas de fios ou chapas mais finos, sendo assim muito menos onerosos[6]. Muitas vezes, eram igualmente ocas, o que colaborava para que o preço fosse mais acessível e para que não pesassem tanto e pudessem ser usadas em grande quantidade por uma mesma pessoa negra, que com elas dominava os cenários das ruas. Esses eram, pois, objetos repletos de e formados por histórias. Objetos de comunicação e dádiva. No entanto, ao mesmo tempo que emanavam sentidos sociais, guardavam o silêncio daqueles impedidos por lei de desenvolver tal arte; a rebeldia dos que eram proibidos de exibir tais objetos; a hierarquia expressa na quantidade de material nobre presente de forma diferenciada em tais adereços. O oco das joias dialogava com os famosos santos do pau oco da região das Minas Gerais. Se os segundos eram utilizados para transgredir e burlar o comércio aurífero da metrópole, os primeiros carregavam a insurreição daquelas que não se conformavam com a hierarquia pronta que encontraram no degredo. Por isso, sempre que podiam, essas mulheres negras expunham com orgulho suas joias de crioula como se fossem troféus de identidade, marcas de liberdade nessa terra da labuta forçada.

Forte é a performance de Dalton Paula (Fig. 36), ele próprio filmado como "O batedor de bolsa". O artista introduz objetos e espaços de maneira metafórica e alegórica, de forma a desarranjar e desorganizar as relações cotidianas e seus lugares sociais pré-estabelecidos. Tomando o conceito de "Corpo Silenciado", esse trabalho escrutina a maneira como esse tipo de situação se corporifica socialmente, como uma sorte de enfermidade física e simbólica. Por isso, o artista utiliza o muro como alegoria dos espaços fechados, mas também como ícone da exclusão social das populações negras, de sua ausência. Adiciona, ainda, outros elementos: uma bolsa feminina preta, um cassetete policial, veste uma calça bege e uma bo-

[6] Itamar Musse Júnior. *Joias na Bahia dos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro, Capivara, 2017.

tina da mesma cor, e traz uma venda preta nos olhos. A cena montada recria, pois, o cenário ideal para que o artista use seu corpo e, assim, reelabore uma brincadeira popular conhecida como quebra-panela ou quebra pote. Nesse que é um jogo popular no Brasil, utiliza-se normalmente um pote de cerâmica envolto por papel crepom, o qual é preenchido com doces e outras guloseimas. A estrutura fica suspensa no ar, numa altura que pode chegar a dois metros, e o jogador, com seus olhos vendados, tenta acertar o objeto com um porrete, espalhando o conteúdo do recipiente por todos os lados[7].

Fig. 36: Dalton Paula, *O batedor de bolsa*, 2011, vídeo, ed. 1 de 5 + P.A., 1'30'

Dalton repassa no vídeo a brincadeira, mas inclui, ao mesmo tempo, elementos que a desautorizam. Em primeiro lugar, a bolsa e o cassetete funcionam como opostos da ação: o eu versus o outro; o rico versus o pobre; o chique versus o despossuído. Em segundo lugar, o muro branco, localizado num bairro de periferia, contracena, estranhamente, com essa bolsa de couro preto, feita com material e formato que aludem aos desejos de consumo das elites. De uma parte, a bolsa parece inalcançável; de outra, funciona como representação dessa sociedade que separa os corpos negros a partir de muros alegóricos – visíveis apenas para aqueles que sofrem com a discriminação. Muros sempre funcionaram como símbolos do medo. Os feitos de pedra e concreto representam nossa incapacidade de viver em liberdade e sem obstáculos. Já os muros pretensamente invisíveis dos racismos dizem respeito à dificuldade de conviver com a diferença: a nossa e a dos "outros", que construímos socialmente. Há também uma outra possibilidade interpretativa desse trabalho; ela se associa à histórica perseguição dos corpos negros no Brasil, tantas vezes injustamente acusados pela polícia de praticar o furto, o crime de tráfico de drogas e outros tipos de contravenção. Por isso, o artista, com seu dorso negro nu e olhos vendados, diferentemente do jogo infantil, não tem qualquer chance de atingir a bolsa e assim ganhar a brincadeira. O trabalho, como mostra o crítico Divino Sobral, "aponta a violência contida nos processos de exclusão social e nos preconceitos raciais da sociedade, pelos quais formou-se uma imagem deturpada do criminoso e do marginal, associando a marginalidade às pessoas de pele negra e origem humilde, àqueles que vivem muitas vezes desprovidos de bens essenciais, mas nem por isso seriam capazes de roubar".[8]

[7] Retirado do release feito pelo artista para a obra *O batedor de carteira*.

[8] Divino Sobral "Rebelião Negra". Texto para a exposição 'Rebelião Negra', realizada na R3 Gabinete de Arte. Goiânia, agosto de 2016.

O trabalho de Dalton funciona, por sua vez, como contra-performance: um atestado do racismo que estrutura e organiza a sociedade brasileira. O artista, que bate cegamente em busca da bolsa, termina por desistir. História, memória e discriminação fazem parte dessa obra que explora a tinta desgastada do muro. Ela compõe o plano de fundo para esse corpo negro e cego, sem certeza do seu destino.

Expor, no caso dessas obras, significa denunciar, mas também lidar com as possibilidades de cura que vêm junto com o ato de tornar visível a própria violência. Por outro lado, e como explica Leandro Fonseca, "identidade é celebração móvel"[9], uma vez que os corpos aqui representados ocupam diferentes espaços e conformam, assim, várias formas de ativismo: político, religioso, cultural, social. Uma identidade que é individual e coletiva, presa ao passado e refeita no presente. Identidade que não é conceito teórico ou abstrato, pois diz respeito ao ativismo e às experiências nas margens, que produzem suas próprias memórias.

**PAISAGEM DE SI, PAISAGEM DO OUTRO**

A pintura de paisagem tardou a ganhar uma posição mais privilegiada dentro da hierarquia acadêmica. Mesmo assim, significava uma visão diferente da natureza, pois mais humanizada. A paisagem, no campo da arte, era definida, pois, como uma representação sensível do mundo natural; a seleção de uma experiência visual prazerosa e vinculada ao cenário rural[10]. As fontes de inspiração eram Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens e Claude Lorrain, sendo que a figura líder, durante o setecentos, era François Boucher, que desenhava ambientes idílicos para a corte francesa, onde parecia não existir espaço para a infelicidade ou para o conflito.

A natureza servia à idealização e, nesse contexto, dependia pouco da realidade. Talvez por isso mesmo, durante certo tempo, esse tipo de gênero era apresentado apenas no interior das casas, guardando função meramente decorativa. Era utilizada também como recurso estético para enriquecer a cena de fundo presente numa pintura de história.

Foi no século XIX, porém, e com a emergência dos vários nacionalismos, que a noção de pátria foi vinculada a uma natureza idealizada, com o gênero ressurgindo com força redobrada. A partir de então, entraria nos discursos visuais oficiais, fazendo parte do mecenato de imperadores, reis e governantes de uma forma geral. Ela representaria a nação em síntese: seus valores, suas riquezas, suas potencialidades.

A obra de Aurélio de Figueiredo (Fig. 37), de 1898 e presente nessa exposição, remonta a uma tradição crítica da paisagem acadêmica, onde contracenam a visão idealizada, com aquela da detração feita pelos homens, que a devastam. O artista elabora um forte e contrastante diálogo entre o fundo – verdejante – e o primeiro plano, destruído pela ação econômica que produz desertos. Elaborada na vertical, a tela desafia a convenção que estabeleceu o formato horizontal para as paisagens. Vista dessa maneira, ela mais se parece com uma catedral natural destruída na sua base, que agora ostenta o marrom da terra desgastada. A obra conversa nas cores e no motivo com a pintura de David Almeida (Fig. 38), que preenche totalmente a superfície de seu trabalho com a natureza que lembra uma edificação, desta vez feita nas variações de verde e nos tons terrosos.

[9] Leandro Fonseca Missiatto. *Colonialidade Normativa*. Curitiba, Appris, 2021.

[10] Definição de Andrews, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

Fig. 37: Aurélio de Figueiredo, *Paisagem*, 1898, óleo sobre tela, 120 x 90 cm

Foto: Henrique Luz

É no verde que se resolve a paisagem de Clovis Aparecido Santos (Fig. 39), que transforma a tela numa espécie de tecido e bordado. A plantação verde é humanizada por José Antônio da Silva (Fig. 40), que coloca a experiência do vaqueiro na mesma posição que seu boi, ambos com as extremidades em vermelho: o chifre e o chapéu. Essa é também a cor das casas, cujo horizonte é delimitado por um céu muito azul; típico das obras desse pintor. O artista elabora uma série de planos em linhas simétricas paralelas que assim exploram a paisagem horizontal. Elza de Oliveira e Souza (Fig. 41) traz o cenário árido do Nordeste brasileiro contraposto à espiritualidade da população local, com destaque à igreja em amarelo e às cenas de culto em seu interior. Pobreza natural e riqueza religiosa travam um debate e um diálogo na tela singela.

Já a obra de Ana Elisa Egreja (Fig. 42) devolve, de maneira ressignificada, a noção de paisagem idílica e de pintura decorativa. A artista também explode com a

Fig. 38: David Almeida, *Courbelinas*, 2021, óleo sobre madeira preparada com bolo armênio, 30 x 25 cm

Foto: Filipe Berndt

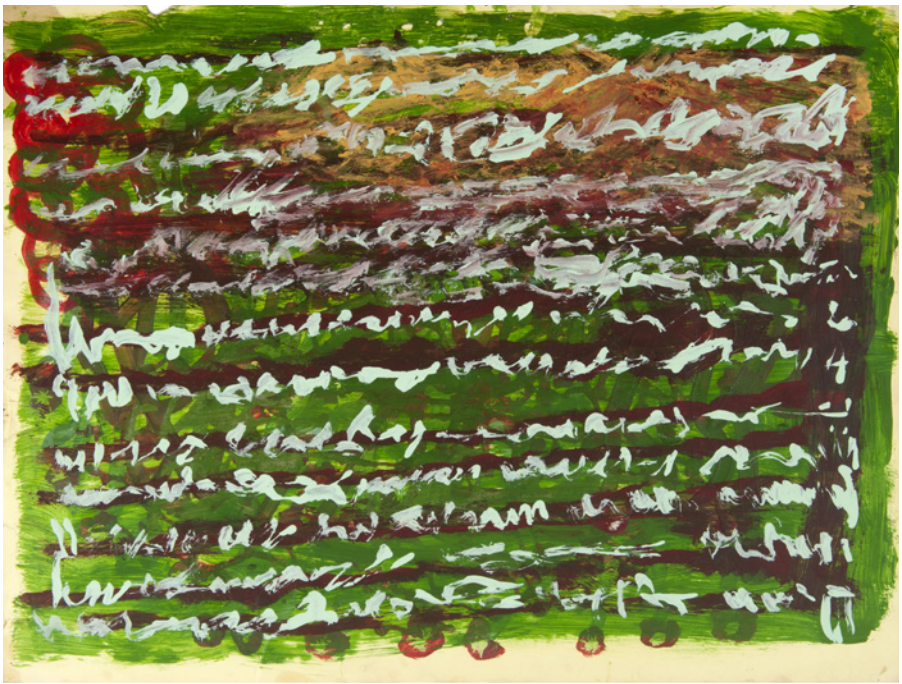


Fig. 39: Clovis Aparecido dos Santos, Sem título, 2014, acrílica sobre cartolina, 51 x 66 cm

Foto: João Liberato

noção de *trompe-l'oeil*, uma arte conhecida por trabalhar com a ilusão ótica, com truques de perspectiva e variadas formas de colagem. Na obra de Egreja sobra técnica, mas sobra ainda mais afeto, presente nas suas paisagens lumi-

nosas e repletas de detalhes. Entretanto, nessa exposição a artista comparece com outros de seus *trompe-l'oeil*: seus pratos, tão perfeitos que a tela redonda se transforma em cerâmica e os alimentos nela contidos parecem saltar da superfície plana. São muitas as inspirações. Talvez o primeiro a detonar, neste caso literalmente, com a dimensionalidade dos pratos tenha sido o ceramista francês Bernard Palissy. Ele procurava pelo que chamava de "as cerâmicas perfeitas"; tão perfeitas que se colocariam no lugar da própria realidade. Até hoje não se conhece uma história confiável desse artista, que transformou todos os pratos de uso pessoal da família em réplicas – em tamanho normal – de anfíbios, répteis, conchas, insetos e plantas.

Fig. 40: José Antônio da Silva, Sem título, 1973, óleo sobre tela, 54 x 79 cm

Foto: João Liberato

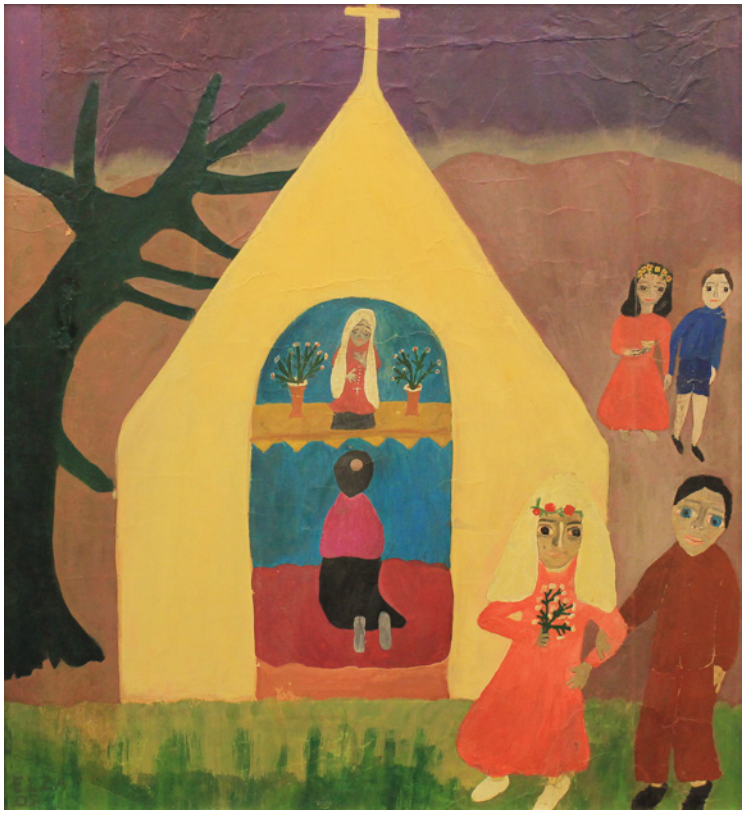


Fig. 41: Elza de Oliveira Sousa, Sem título, [S/D], óleo sobre tela, 50 x 60 cm

Foto: Rodrigo Casagrande

Fig. 42: Ana Elisa Egreja, *Pratos Borrão Ervilha Torta, Pêssego e Batata Doce,* 2022, óleo sobre tela, 21 x 2,5 cm | 26 x 2,5 cm | 26 x 2,5 cm

Foto: Filipe Berndt

Mais uma inspiração há de ter vindo de outro ceramista: Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro, mais conhecido, simplesmente, como Bordalo. De origem portuguesa, ele foi um homem de seu tempo. Fez um pouco de tudo e atuou bem à moda de seu contexto, quando não existiam distinções profissionais rígidas ou estáveis. A vasta obra do artista está dispersa entre dezenas de livros e publicações, cartazes, desenhos, aquarelas, ilustrações, material de decoração, caricaturas políticas e sociais, cerâmicas e objetos de arte. Além do mais, Bordalo distinguiu-se como jornalista, professor e foi, sobretudo, um grande polemista. Apenas em 1884, quando já era um caricaturista afamado, o artista aceitou o convite para chefiar o setor artístico da Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Passou, então, a se dedicar à produção de peças de cerâmica, mas conferiu a elas um formato totalmente original. Longe do uso e concepção meramente industrial e em série, transformou cada peça em uma obra única. Seus pratos foram saindo barrocos, decorativos, irreverentes, imaginosos ou até fantásticos, aliando sempre imaginação com conhecimento técnico e gráfico. Essa combinação explosiva gerou trabalhos que traziam crustáceos, verduras, frutas – tal qual as combinações quase fantásticas feitas por Egreja.

Não por acaso, mas de forma absolutamente inusitada, Egreja imprime nas telas a estética das porcelanas clássicas, na base do branco e azul. Inclui, também,

peixes, todo tipo de verduras, grãos e frutas que parecem, igualmente, saltar das baixelas. Quatro delicadas vagens são colocadas num dos cantos do prato/tela de bordas e desenhos azul escuro. A técnica é perfeita. O ilusionismo artístico é evidente, de forma que tudo parece estar lá presente: o barro da cerâmica, o frescor da verdura. As telas se convertem em pratos que se convertem, assim, em paisagem. Paisagem para deleite; paisagem que evidencia o duplo e o caráter representacional da arte.

A paisagem deve muito à cor e à matéria. É isso que realiza a artista Igi Lola Ayedun (Fig. 43), com uma obra que representa uma imersão profunda, uma pesquisa sensível, com vários tons de azul e, mais recentemente, com o ouro. Seu trabalho é feito a partir dos banhos, do tingimento e do trato com a cor. Seu processo criativo deve muito a essa investigação que começou com o índigo, explorou o lápis lazúli – cores por meio das quais diferentes tradições artísticas se encontraram e se desencontraram – para chegar no ouro; na rota do ouro brasileiro e africano.

O trabalho da artista envolve cor e textura e, assim, reelabora a própria recirculação da matéria nas mãos das pessoas negras e em meio a esse tráfico transatlântico, por meio do qual transitaram pessoas, rituais, filosofias, cosmologias, cores e texturas. A arte produzida nessa que foi uma verdadeira trajetória de grupo acabou, porém, esmagada em seu legado, sobretudo quando vista a partir de um certo cânone ocidental. Por isso, e para se contrapor à norma, a peça apresentada

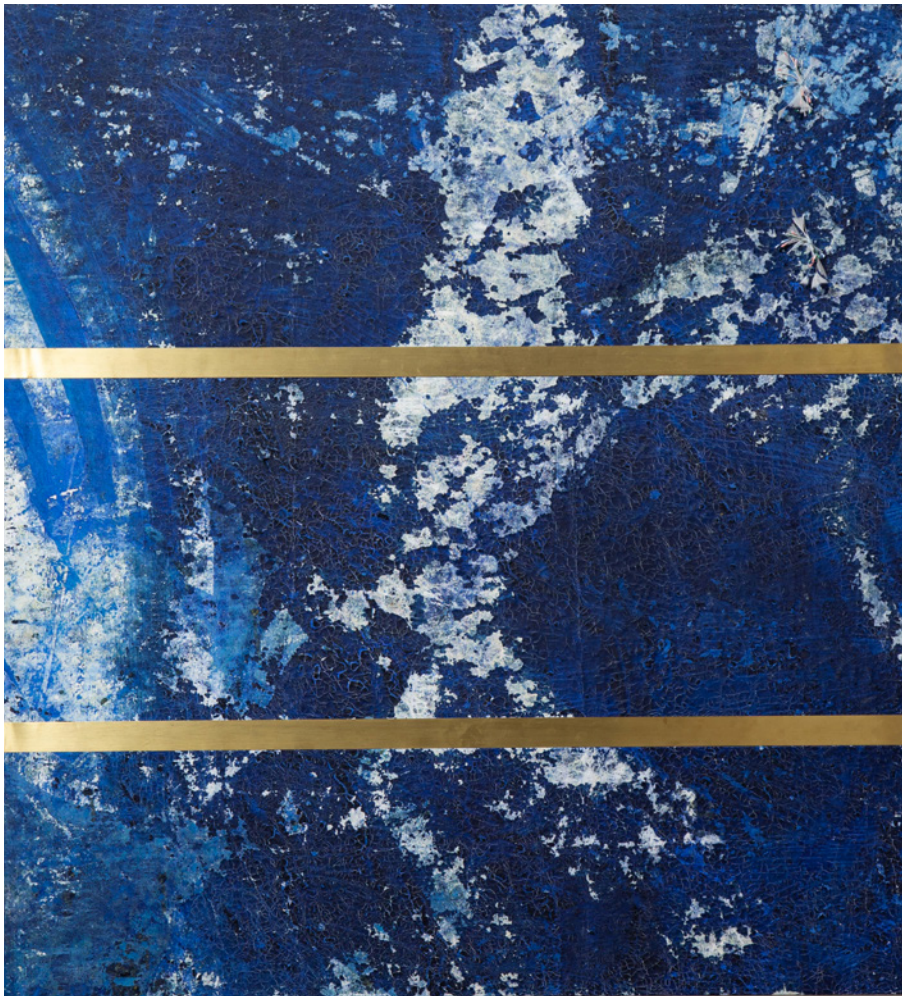


Fig. 43: Igi Lola Ayedun, *Quantum*, 2022, lápis-lazúli, índigo, cera, óleo de argan, milho, ovos, bordado e latão s/tela, 120 x 128 cm

Foto: Wallace Domingues

Fig. 44: Jean Manzon, Sem título, [S.D.], fotografia, moldura: 35 x 40 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 45: Jean Manzon, Sem título, [S.D.], fotografia, moldura: 35 x 31 cm

Foto: Henrique Luz

nessa exposição é mais robusta, feita da conversa das três matrizes expressas em dois dípticos, articulados pelo metal.

Uma paisagem politizada aparece nas fotos de Jean Mazon (Figs. 44 e 45), que remetem ao contexto do Golpe de 1964. Uma delas em particular se destaca por contrapor soldados em ação com um que descansa, folgadamente, trazendo

Figs. 46, 47 e 48: Antônio Manuel e Ivan Serpa, *Che Guevara – Muerto*, 1968, serigrafia com intervenção, 36 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

subjetividade à cena. Antônio Manuel e Ivan Serpa (Figs. 46, 47 e 48) trazem, em serigrafia de 1968 – ano em que foi promulgado o AI5 e que ficou marcado pela morte de Che Guevara; ambos símbolos da radicalização do sistema, cores e linguagem pop que destoam da violência do assassinato do líder e, dessa maneira, contraditoriamente a destacam.

Jaime Lauriano (Fig. 49), na série "Justiça e barbárie (viagem pitoresca)", na figura #1, de 2021, ironiza o gênero eleito pelos viajantes oitocentistas, que flagravam em suas telas um mundo de tolerância, passividade e alegria, num contexto que era, na verdade, marcado pela subjugação e desumanização das populações locais. As viagens pitorescas viraram um gênero literário ao aliar imagem a textos em geral "edenizados" acerca desses lugares "distantes da civilização". Eram viagens "pinturescas", ao procurar imaginar uma outra Europa, distante da guerra, bem como exotizada para o deleite ocidental[11]. Já o artista contemporâneo devolve a forma, mas revoluciona o conteúdo – traz uma parede de penitenciária com os prisioneiros posicionados de maneira humilhante. Essa é mais um dos muros da exclusão social brasileira. A cor deles é basicamente negra, ainda mais destacada pela frase "Convicts", sublinhando como o projeto colonial de submissão das populações marginalizadas não ficou retido no passado, delineando-se no tempo presente.

Iluminada é a paisagem criada por Jaider Esbell (Fig. 50) que traz um céu cravejado de elementos, alguns deles só perceptíveis na luz da noite e da pretensa escuridão. Na verdade, neste caso, a paisagem retoma uma cosmologia ianomami que não limita o espaço da floresta e dos homens, do céu e da terra. Ela está longe da cosmologia ocidental, lá onde Macunaíma é Makunaima.

Esbell, que faleceu recentemente, era neto de Makunaima travestido de Macunaíma, bem como estabelecia filiações e deslocamentos que incluíam Macunaíma,

[11] Lilia Moritz Schwarcz. *O sol do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018

filho de Mário de Andrade e de suas leituras de Theodor Koch-Grünberg, e Makunaima, filho e pai mítico de seu povo, os Pemon. Essa ascendência lhe conferia, como garantia a seu avô, o direito de livre trânsito entre culturas. A obra mostra como a condição mística é nesse caso a linguagem artística. Uma forma encantada de estar nesse mundo sem luz.

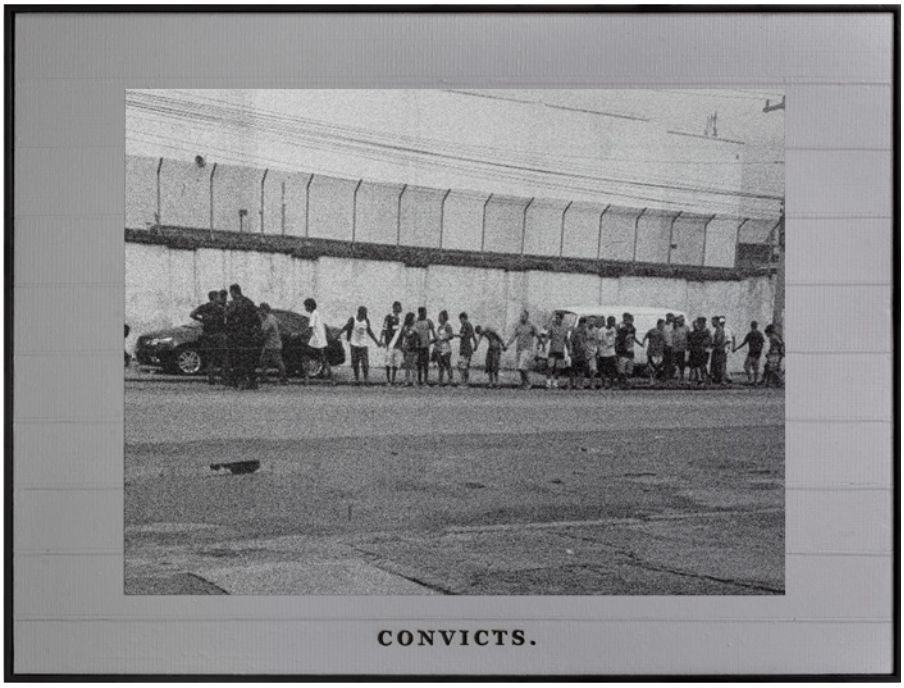



Fig. 49: Jaime Lauriano, *Justiça e barbárie (viagem pitoresca) #1*, 2021, impressão UV e gravação a laser sobre fita silver-tape fixada em MDF, 45 x 60 x 3 cm, moldura: 46 x 61,2 x 3 cm

Foto: Filipe Berndt

Fig. 50: Jaider Esbell, Sem título, 2019, acrílica e caneta Posca sobre tela, 63 x 61,5 cm

Foto: Everton Ballardin

## SÍMBOLOS PÁTRIOS: A NAÇÃO EM RESUMO

Não é de hoje que símbolos nacionais, como bandeiras, mapas e heróis selecionados e, assim, imortalizados, são particularmente agenciados em momentos que pretendem resumir a nacionalidade. Não há governo que escape a esses rituais do poder, a despeito de eles se tornarem ainda mais fundamentais e frequentes em contextos autoritários ou de mudança de regime, quando é preciso dar corporeidade a um novo sistema ou justificar a censura e a violência neles presentes.

Jean-Baptiste Debret (Figs. 51, 52 e 53) esteve no Brasil junto com um grupo de artistas franceses e se transformou numa espécie de artista da corte de dom João VI e, depois, do Império que se iniciou em 1822. Na maior parte de suas belas e originais aquarelas, dispensava uma visão bastante colonial e pacífica desse sistema pautado em trabalhos forçados e que só podia se pautar no arbítrio. Esmerou-se não só em criar retratos dos líderes dirigentes e de suas famílias, como também foi contratado, em tempos de Estado independente, para criar os símbolos da nação. Debret era, de um lado, primo de François Boucher, o pintor da corte francesa. De outro, de Jacques-Louis David, o artista da Revolução Francesa. Por isso, juntou seus dois legados artísticos e fez do golpe da independência um espetáculo digno da antiguidade greco-romana. O artista fora formado na linguagem visual do neoclassicismo e era socializado na retórica da Academia Francesa de Belas Artes, que, por sua vez, formou um exército de artistas criados a serviço do Estado – qualquer Estado[12].

Na aquarela presente na exposição *Vários 22*, Debret apresenta uma bela fila de crianças perfiladas, como se fizessem parte de um exército afetivo, recém-criado – tão jovem como a nova nação. A despeito do caráter onírico da imagem, o teor oficial é também evidente, assim como a representação de um país promissor.

Fig. 51: Jean-Baptiste Debret
*ACCLAMATION DE DON PÈDRO 1º EMPEREUR DU BRÉSIL; au camp de Stª Anna, à Rio-de-Janeiro* – 1835, litografia original de 1835 – *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*
*Aclamação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil, no Campo de Sant'Ana, Rio de Janeiro – Viagem Pitoresca,* 34 x 51 cm

Foto: Everton Ballardin

[12] Rodrigo Naves. *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1995.

Fig. 52: Jean-Baptiste Debret, LE PREMIER ÉLAN DE LA VERTU GUERRIÈRE, 1827, gravura *au pochoir* feita em Paris pelo gravador Maurice Mourlot em 1954 por encomenda de Raimundo Castro Maia, litografia aquarelada, 57 x 38 cm

Foto: Everton Ballardin

Fig. 53: Jean-Baptiste Debret, LE DINER, 1839, litografia da edição 1965 publicada no Japão, *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, O Jantar – Viagem Pitoresca*, 35,5 x 55 cm

Foto: Everton Ballardin

Esse tipo de obra, mais ufanista quando não oficial, não escaparia à ironia de Glauco Rodrigues (Figs. 54, 55, 56, 57, 58, 59 e 60). Foi assim que ele começou contar a sua história visual do Brasil. Datam dos anos em que voltou ao Brasil, em plena ditadura militar, as telas com clara influência da arte pop, que anunciava uma estética em série e avessa ao que considerava ser o "hermetismo da arte moderna". O uso de cores fluorescentes, brilhantes e vibrantes – feitas com tinta acrílica, poliéster e látex –, empregadas até então quase que exclusivamente na publicidade, nas capas de revistas, nos cartazes de rua e nos objetos de consumo, também caracterizava o gênero.

Glauco, que convivera com esse movimento quando viveu no exterior, aderiu a ele traduzindo-o para o contexto brasileiro. O ambiente indicava uma grave crise da arte, e a maneira de reapresentá-la era produzindo obras críticas à massificação da cultura popular capitalista e marcada pelo consumo. O pintor passa a rever, então, e de maneira iconoclasta, obras brasileiras clássicas, te-

mas ligados à identidade nacional – os indígenas, a natureza tropical, o futebol, o carnaval –, bem como assuntos vinculados à história nacional oficial, de uma maneira geral. O pop, que bebia da experiência gráfica e reprodutível, passa a se constituir em influência direta na obra de Glauco Rodrigues, que cria telas muito coloridas, lembrando as tonalidades chapadas da produção industrial. Ao mesmo tempo, o artista quebra a harmonia de imagens formalmente oficiais, introduzindo figuras em situações variadas, mas que parecem soltas no espaço, uma vez que dispostas diante de grandes planos de fundo brancos e que, assim, passam a impressão do infinito.

Ao lado do processo antropofágico – e que leva o artista a traduzir e deglutir o Brasil a partir de pinturas que carregam, ao mesmo tempo, humor e crítica social –, Glauco impregna em suas obras uma clara carnavalização da cultura brasileira. O indígena, as frutas, o futebol, as passistas de escolas de samba... todos rece-

Fig. 54: Glauco Rodrigues, *A revolução de 30*, Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 55: Glauco Rodrigues, *A república velha*, Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

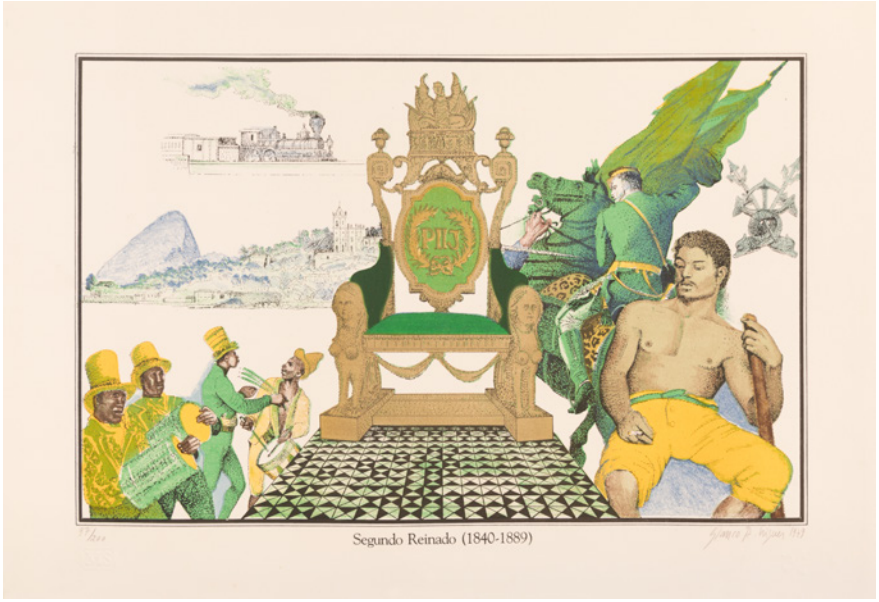



Fig. 56: Glauco Rodrigues, *Segundo reinado* (1840-1889), Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

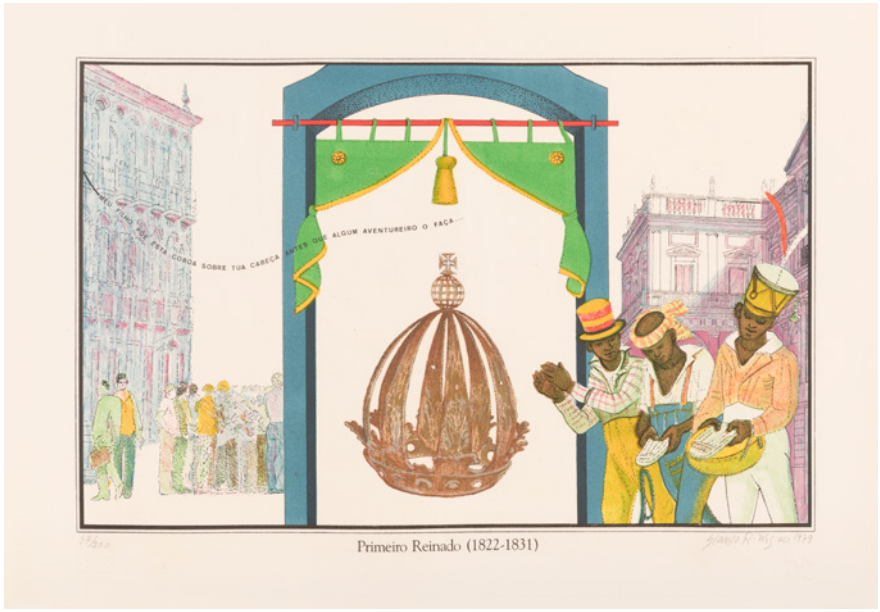



Fig. 57: Glauco Rodrigues, *Primeiro reinado* (1822-1838), Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 58: Glauco Rodrigues, *Período joanino* (1808-1821), Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 59: Glauco Rodrigues, *No tempo dos Vice-Reis* (1763-1808), Álbum *"RIO DE JANEIRO"*, por Glauco Rodrigues e Ferreira Gullar - Monteiro Soares Editores e Livreiros, 1979, litografia, ed. 87/200, 35 x 50 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 60: Glauco Rodrigues, *América*, 1978,óleo sobre tela, 31 x 55 cm

Foto: Henrique Luz

bem cores tropicais e muitas vezes aparecem acompanhados de frases críticas; tudo num clima e num ritmo de carnaval. Todos também aparecem de maneira horizontal, no sentido de que não há hierarquia entre uma figura histórica e um transeunte da rua. Nesse *Álbum do Rio de Janeiro*, o artista apresenta uma clara mistura de temporalidades, usando referências de Debret a todo momento, em claro diálogo tenso com figuras retiradas do cotidiano dos anos 1970.

Também Gê Viana (Fig. 61) faz uma releitura potente das tensões que restam latentes na obra de Jean-Baptiste Debret, mas muitas vezes acabam deixadas à sombra. Na sua série "Atualizações traumáticas de Debret", de 2019-2021, ela literalmente invade a aquarela do artista francês, chamada *Um jantar brasileiro*. Ao invés da cena colonial, dominada por pessoas brancas, agora vemos pessoas negras muito bem vestidas sentadas à mesa de jantar; os garotos negros que ficavam sentados no chão – como se fossem animais domésticos – agora se sentam à mesa junto com os demais ou estão entretidos com seus celulares e sandálias estilosas; o rapaz negro que só observava a situação desta vez está totalmente incluído nela, e até a tela de fundo da sala ganha um retrato de uma mulher ne-

Fig. 61: Gê Viana, *Sentem para jantar* - Série *Atualizações Traumáticas de Debret*, 2021, colagem digital, ed. 3/7 + 2 PA, 42 x 59,4 cm

gra, fotografada no século XIX com seu imponente turbante. Se, na época, ela não recebeu nome ou identidade, na tela de Gê Vianna ela ganha lugar de memória fixada na parede da casa. Essas são pequenas grandes provas do poder transformador e revolucionário da arte.

O naturalista e viajante Johann Moritz Rugendas (Fig. 62), que esteve por aqui numa missão que acompanhou a princesa Leopoldina, descreveu não só a flora como a fauna local e aproveitou para incluir os assim chamados "tipos brasileiros". O suposto era que, na perspectiva evolutiva, todas as espécies seriam paralelas e equivalentes. Na verdade, nem todas, pois as populações europeias escapavam dessas qualificações. O real interesse se centrava nos indígenas e nos negros, entendidos como "os outros" da classificação europeia. Vale, neste sentido, destacar a provocação de Baniwa (Figs. 63 e 64), que toma essas mesmas gravuras coloniais, mas introduz nelas pinturas de guerra e de etnia, bem como escarificações sobre os desenhos do naturalista. Desta maneira, o retrato anônimo ganha sua identidade.

Crítica e irônica é também a obra de Alex Flemming (Fig. 65) da série "O Mapa da Mina", feita de pedras preciosas e tinta acrílica sobre madeira. Trazendo a forma do mapa do Brasil, a obra mostra um país como que servido num prato, o que confirma a ironia do título, que de alguma maneira se refere à destruição que tem sido feita com o garimpo ilegal e a invasão de reservas indígenas e ribeirinhas. A obra é de 2010, mas ilustra bem o tempo presente.

Bandeiras não raro foram exploradas e agenciadas por governos autoritários, que têm como característica comum "sequestrar" símbolos pátrios para transformá-los em motivo de exaltação nacional. No caso de Raul Mourão (Fig. 66), o projeto de releitura da bandeira nacional começou no início de 2018, quando o artista saía de uma feira de arte realizada nos Piers 92 e 94, às margens do rio Hudson, em Nova York. Mourão notou uma bandeira dos Estados Unidos presa a um mastro, mas sem as estrelas que fazem parte do famoso símbolo norte-americano. Na verdade, por conta do vento, a flâmula havia se enrolado no próprio mastro e, vista por aquele ângulo parecia que as estrelas tinham simplesmente desaparecido.

Fig. 62: Johann Moritz Rugendas, *Negros Benguela, Angola, Congo e Monjolo*, 1835, litografia aquarelada, moldura: 74 x 56 cm

Foto: Henrique Luz

Fig. 63: Denilson Baniwa, Sem título, 2019, intervenção sobre gravura, moldura: 43,5 x 35,5 cm

Foto: Everton Ballardin

Fig. 64: Denilson Baniwa, Sem título, 2019, intervenção sobre gravura, moldura: 43,5 x 35,5 cm

Foto: Everton Ballardin

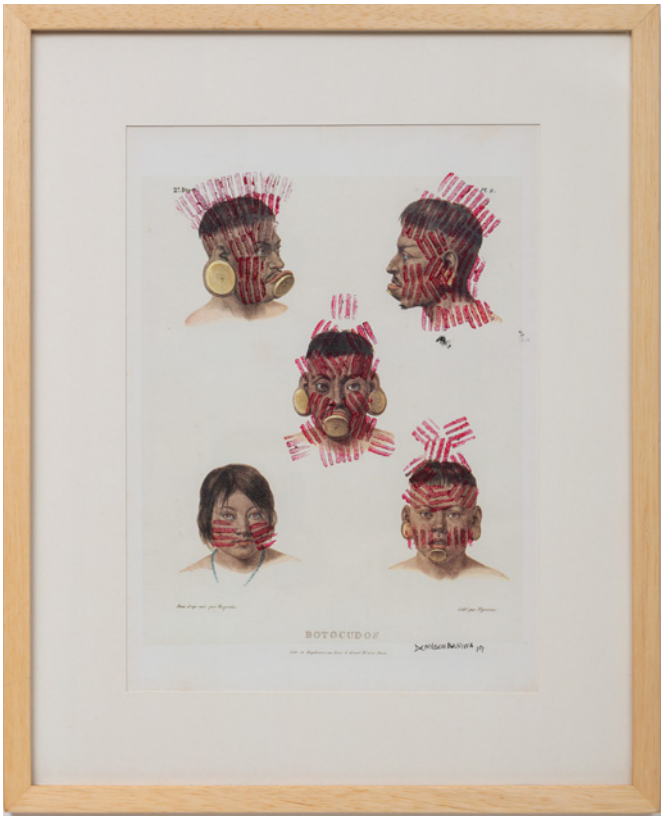


Fig. 65: Alex Flemming, Série *O Mapa da Mina*, 2010, pedras preciosas e acrílica sobre madeira, 33 x 33 x 2 cm

Foto: Henrique Luz

Olhar a bandeira por exclusão – sem as estrelas – virou metáfora fácil e necessária, para pensar sobre o que andava acontecendo nos EUA de Donald Trump, mas também para refletir acerca do que ocorria e ocorre aqui no Brasil. Já de volta ao país e enquanto andava pela Lapa, Mourão utilizou o mesmo recurso para interferir na bandeira nacional. O artista comprou uma bandeira, dessas que se vendem em loja de bairro, e introduziu um corte bem na parte em que se encontravam, originalmente, o dístico "Ordem e Progresso" e as estrelas que correspondem aos diferentes estados do país. Com esse buraco propositalmente recortado, a bandeira nacional aparecia agora não apenas sem as estrelas que a compõem, mas rasurada e violentada: o vazio sinalizava a ausência dos estados (e do Estado), da federação e da própria república. Assim nascia o projeto *The new Brazilian flag*, do qual a obra presente na exposição é só um exemplo significativo em meio a muitas variações sobre o mesmo tema.

Fig. 66: Raul Mourão, *New Brazilian Flag #3*, 2019, tecido, ed. 1/10 + 3 PA, 135 x 197 cm

Foto: Flavio Freire - Cortesia do Artista e Nara Roesler

Luiz Braga (Figs. 67 e 68) capturou com suas lentes mágicas o teto da Mercearia "Ordem e Progresso", uma imensa paisagem, ressignificando o sentido ufanista do uso da bandeira, para conferir a ela uma forma afetiva. O mesmo faz Emmanuel Nassar com o trabalho *Céu Azul* (Fig. 69), que sutilmente relê as cores da bandeira nacional jogando o azul para o grosso da flâmula e forçando nossa própria releitura crítica.

Fig. 67: Luiz Braga, *Mercearia Ordem e Progresso*, 2019, fotografia digital impressa em pigmento mineral sobre papel de algodão, ed. 5 + 2 P.A. (1/5), 70 x 105 cm, moldura: 72 x 107 x 5 cm

Fig. 68: Luiz Braga, *Látex em cores*, 2018, fotografia digital impressa em pigmento mineral sobre papel de algodão, ed. 5 + 2 P.A. (1/5), 70 x 105 cm, moldura: 72 x 107 x 5 cm

Já Rubem Valentim (Figs. 70, 71, 72, 73, 74, 75 e 76) recria símbolos imaginados no Brasil pela linguagem do candomblé. O artista se volta para a tradição de uma Bahia mística e misteriosa fazendo-a dialogar com o movimento concretista que conheceu no Rio de Janeiro, cidade em que viveu de 1963 a 1966. Assim, produziu uma arte marcadamente racionalista e que encontrava no geometrismo extremo sua grande forma de expressão. Uma arte mais contida nas linhas horizontais e verticais que a constituíam. Dessa forma, se, de um lado, passou a produzir uma obra em que os registros geométricos se destacavam, de outro não deixou de incluir significado nesses mesmos registros. Em primeiro lugar, inspirava-se no que chamava de "tradições

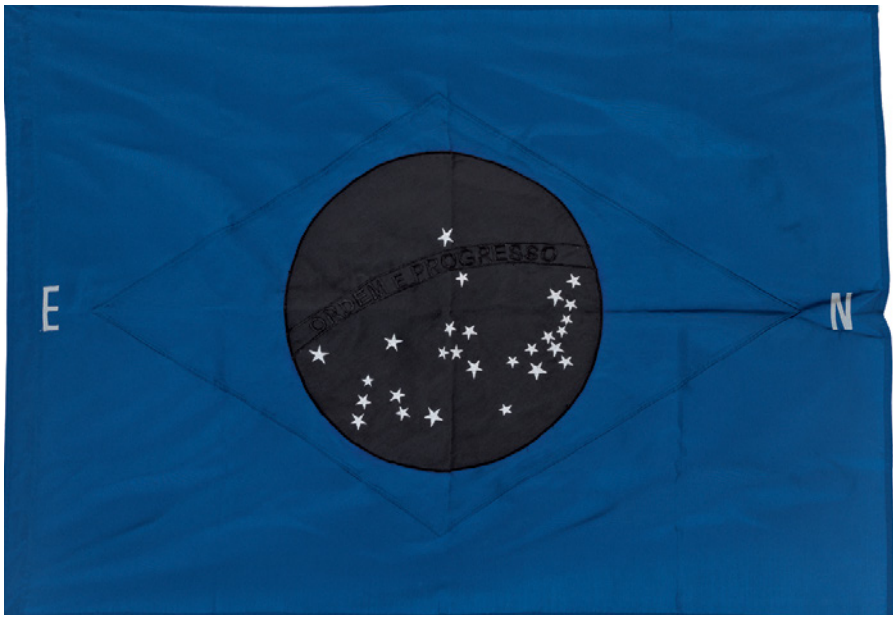



Fig. 69: Emmanuel Nassar, *Céu Azul*, 2010, bandeira em tecido, 90 x 130 cm

Foto: Galeria Millan

populares do Nordeste", que lhe possibilitavam explorar formas, mas também cores fortes em combinações inusitadas. Em segundo, encontrou imenso repertório no universo religioso do candomblé, com seus símbolos geometricamente desenhados e redefinidos. Buscava, assim, estabelecer um design próprio, uma "riscadura brasileira", como bem definiu, espécie de "estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível"[13].

Fig. 70: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 134/150, 35 x 30 cm

Na página ao lado:

Fig. 71: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 156/170, 35 x 30 cm

Fig. 72: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 129/170, 35 x 30 cm

Fig. 73: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 126/160, 35 x 30 cm

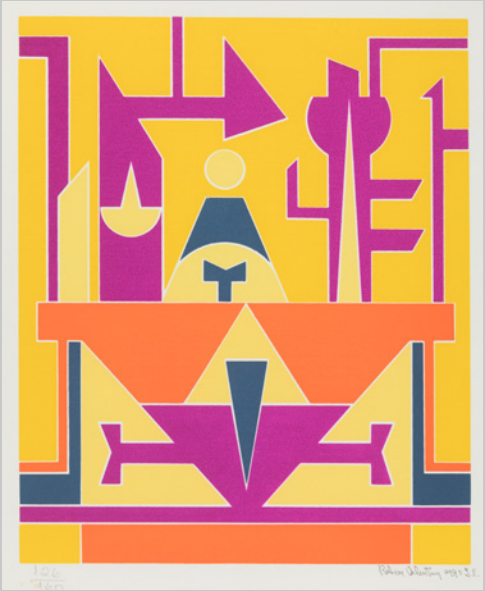
Fig. 74: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 116/160, 35 x 30 cm

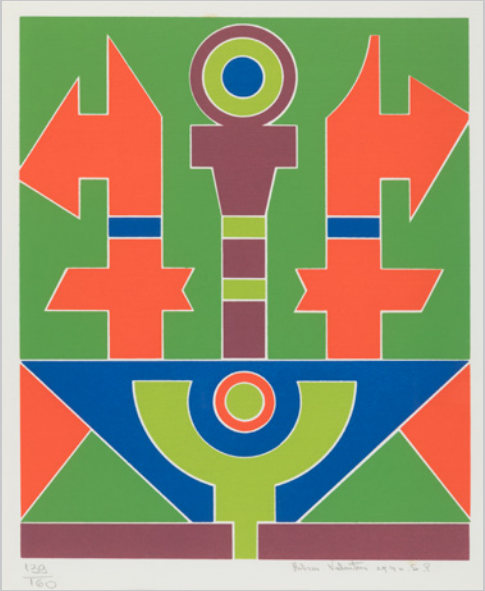
Fig. 75: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 139/100, 35 x 30 cm

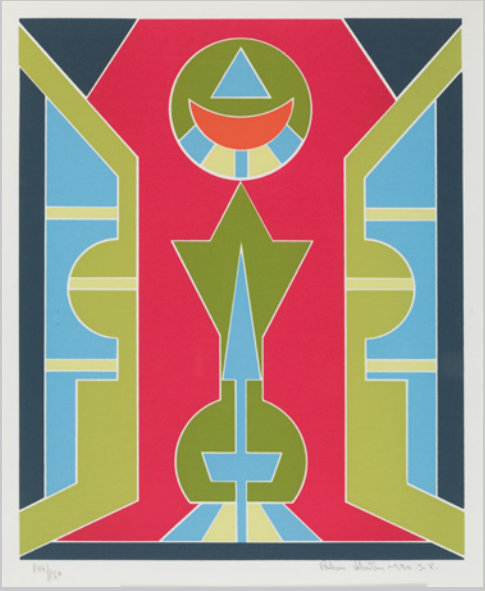
Fig. 76: Rubem Valentim, Sem título, 1990, serigrafia sobre papel, ed. 144/150, 35 x 30 cm

Fotos: Henrique Luz

[13] O trecho sobre Rubem Valentim é pautado em texto que escrevi em coautoria com Helio Menezes para o Masp, em 2018 de título "Rubem Valentim: arte como síntese".







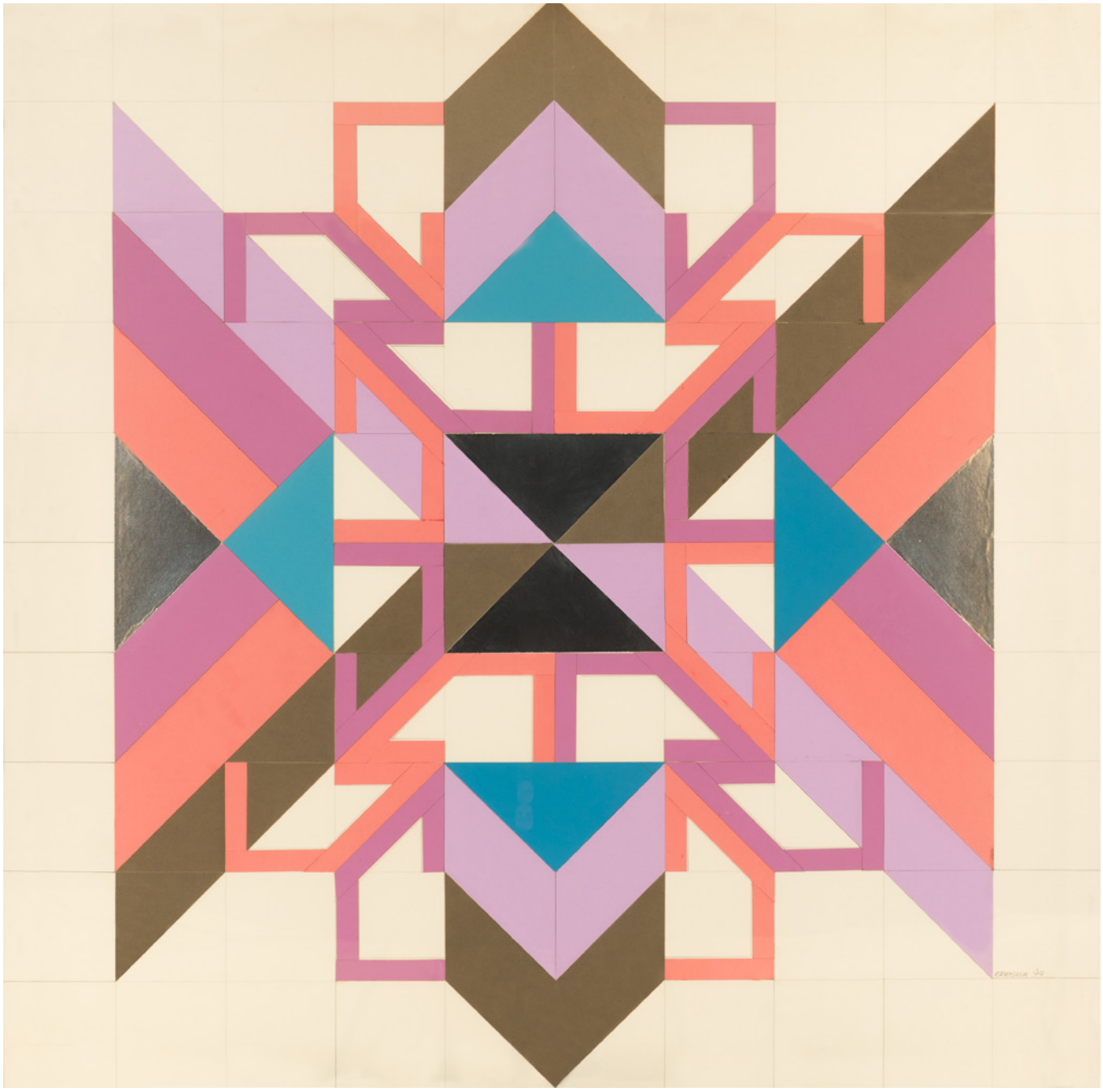


Fig. 77: Edival Ramosa, Sem título, 1974, técnica mista sobre papel, moldura: 102 x 102 cm

Foto: Henrique Luz

O artista negro Edival Ramosa (Fig. 77) parece se servir de um repertório semelhante ao de Rubem Valentim, encontrando no geometrismo extremo sua grande forma de expressão, com uma arte mais contida nas linhas horizontais e verticais que a constituíam. Pintor e escultor, deixou um belo retrato de si mesmo: "Negro bastardo. Nascido de mãe negra filha de índios e de pai filho de negra da África e de pai português. Os meus pais se casaram finalmente na igreja, depois do terceiro filho. Eu, o quarto; o 'legitimo' nascido dentro da lei, porque meus pais se casaram na igreja; pobres índios e pobres mestiços, que passaram pelos missionários com todos os seus tenros rituais que se transformaram em cristãos e ainda permanecem neles, tenros e selvagens. Para mim todos os caprichos, o preferido, 'o verdadeiro filho'. E em poucos anos, eu comecei a 'morrer'. Morria a cada breve período de vida. E quando a vida não me interessava mais, eu morria mais uma vez. Então, bastava que gritassem comigo, me transformava em cadáver, e assim então meus pais e irmãos, choravam, e me beijavam e só assim eu voltava a viver. Aí, eu também comecei a usar a necrofilia. Porque meus pais e irmãos eram também necrófilos. Porque morria assim, me mandaram internar num Seminário"[14]. Edival Ramosa atuou como integrante do Batalhão Suez no Egito em 1962, visitando também países europeus. No ano de 1964, fixou residência em Milão, onde trabalhou com Pomodoro, Fontana e Baj e realizou, em 1965, sua primeira exposição individual. De volta ao Brasil em 1974, estabeleceu-se em Cabo Frio, no Rio de Janeiro. Desde 1965, participou de diversas mostras coletivas no Brasil e no exterior. A princípio, influenciado por artistas europeus e norte-americanos, praticou um estilo construtivista, com jogos ópticos e referências à visualidade urbana. A partir da década de 1970, estabeleceu um diálogo com a estética indígena e afro-brasileira, invertendo padrões representacionais a partir da arte consagrada do concretismo[15].

Sobre um fundo escuro, Lais Amaral (Fig. 78) constrói uma sensível paisagem imaginária, feita da conversa com diversas texturas e várias cores. É possível ver a espessura de uma casa popular de barro, os fios das redes traçadas pelas fiadeiras, as rodas de um carrinho. É possível também não ver; só se deixar levar por essa conversa entre o escuro e as cores.

Manipular símbolos pátrios com o sentido de resistência é prática insurgente para esses tempos de muito obscurantismo, inverter a cartilha recheada de heróis das elites e incluir protagonistas indígenas e negras, rever cenas naturalizadas historicamente a partir de novos ângulos, expor a fragilidade das estruturas visuais faz parte de uma maneira já consolidada de expor pela ironia, pela crítica, pela inversão que aguça e ilumina a contradição. É também forma dileta de fazer arte com política e política com arte. Afinal, existirá alguma arte que não seja também política?

[14] Edival Ramosa: http://edivalramosa.com.br
[15] Biografia pautada no site do Museu AfroBrasil

Fig. 78: Lais Amaral, Sem título, Série *Gesto-caminho*, 2022, acrílica sobre tela, 125 x 110 cm

Foto: Wallace Domingues

## TEMPOS DE URGÊNCIA

Assim como 1922 foi urgente, 2022 também o será. Não faltam datas para incendiar nossa virtude cidadã e alertar para a necessária atenção à desigualdade que no país, de tão renitente, até parece um projeto autorizado.

Se durante muito tempo parte sensível da nossa história da arte comportou-se como um espelho da branquitude – uma narrativa visual das elites e da exaltação de seus heróis – e desenhou os "outros" como sua própria projeção, quem sabe a boa nova de 2022 seja decalcar um país mais plural, inclusivo e justo. Não que artistas mulheres, indígenas, negros deixassem de fazer sua arte. Ao contrário: dedicaram-se sempre a praticar pequenas e grandes insurgências, mesmo que por meio da uma escandalosa ausência. Uma presença da ausência.

Essa exposição se junta, assim, ao coro das várias contra-memórias deste ano de 2022. Contra pois ao revés, como queria Walter Benjamin – a contrapelo –; contra no sentido de avesso[16]. História, como escreve Azulay, é projeto potencial[17]. História é processo e se refaz a partir da luz e das questões surgidas no tempo presente.

Entretanto, história é também seleção. No Brasil, até praticamente o século XXI, foram poucos, muitos poucos, os retratos individualizados de pessoas negras, indígenas e menos ainda aqueles em que constam como protagonistas. Representados, normalmente, em situações nas quais não tinham grande relevância, poucas vezes, eles ou elas, ganharam retratos próprios (e a imaginação dos brasileiros). Cenas feitas por artistas negros e negras também raras vezes encontraram projeção, como se suas experiências estivessem apartadas daquelas da nacionalidade. Esse é o silêncio e a violência dos arquivos coloniais, conforme afirmou Saidiya Hartman[18], ou o "unspeakable" ao qual se referiu o historiador haitiano Trouillot[19], que destacou políticas de anonimato em relação às populações negras a partir do apagamento da revolta de São Domingos, que fora toda liderada, justamente, por escravizados e libertos. A insurreição que mostrou ao mundo que não se poderia falar em humanidade com a manutenção de pessoas escravizadas, que anunciou uma verdadeira modernidade que escapava ao esquema ocidental, restou fora da assim chamada "história universal".

As consequências dessas práticas de ocultamento se inscreveram também no espaço da arte, que sempre amparou e deu guarida a muitas ausências. Por isso, nada melhor do que começar o ano acreditando em 2022 como uma utopia possível, a despeito de não suficiente. A arte sempre teve essa capacidade de tornar exponencial a contradição, escancarar a desigualdade e a injustiça. São como detonadores de histórias, com o sentido de destruir, mas também de ativar. Afinal, conforme profetizou Mario Pedrosa, cuja citação abre esse texto, "em tempos de crise, fique do lado dos artistas".

Por isso, desde já agradeço os artistas que dadivosamente aceitaram participar dessa convocatória e aqueles que fizeram obras especialmente para a exposição. Eles são, nos termos de Didi-Huberman[20], como vagalumes que insistem em iluminar caminhos e praticar pequenas/grandes insurreições. Agradeço igualmente às galerias Casa Triângulo, Estação, Janaína Torres, Leme, Millan, Nara Roesler, Portas Vilaseca, Sé e Superfície, que entraram gentilmente nessa empreitada, e muito especialmente a Hoa e aos artistas por ela representados, que transformaram a minha experiência, abrindo-se ao processo e ao diálogo. Agradeço ao colecionador João Paulo da Rocha Brito e, muito especialmente, ao pesquisador e grande especialista Pedro Corrêa do Lago, que fez imensos esforços para que os originais de Jean-Baptiste Debret fizessem parte desta exposição. Não tenho como deixar de homenagear, também, o entusiasmo de Dani Lannes e a irmandade de Jaime Lauriano, sempre a meu lado. Agradeço por fim, e para começar, à Galeria Arte132 e muito particularmente ao Telmo Porto e à Letissa Kanawati pela parceria, pela torcida e pela generosidade sem tamanho.

Não há como falar, pensar e refletir sobre decolonialidades, sem descolonizar nossa própria imaginação. A arte não faz nada como recado ou mensagem de via única. Ao pretensamente fazê-lo, duplica, multiplica e potencializa a danada da realidade, mesmo dizendo que não deve nada a ela. Essa é a capacidade metalinguística da arte que nunca se comporta como consequência, pois é causa[21]. Não é reflexo pois é, sobretudo, produção.

[16] Walter Benjamin. *Walter Benjamin: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1985, p.225.
[17] Ariela Azulay. (2011). Archive. *Political Concepts: A Critical Lexicon*, v. 1, 2012. Disponível em: http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/. Ariela AZOULAY. The civil contract of the photography. Nova York, Zone Books, 2008.
[18] Saidiya Hartman. *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route and Scenes of Subjection*. Nova York, W. W. Norton & Company, 2019.
[19] Michel-Rolph Trouillot. *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
[20] Georges Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. A expressão "detonador de histórias" foi utilizada também para analisar a obra de Adriana Varejão em Lilia Moritz Schwarcz e Adriana Varejão, Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão. São Paulo/Rio de Janeiro: Companhia das Letras/Cobogó, 2014.
[21] Manuela Carneiro da Cunha. Cultura com aspas. São Paulo, Ubu Editora, 2017.

# VÁRIOS 22

ENGLISH VERSION

**Lilia Moritz Schwarcz**
Professor at the University of Sao Paulo
(USP) and at Princeton University

*"In times of crisis, stand by artists."*
Mario Pedrosa

**INTRODUCTION: SO MANY 22.**

By definition and by chance, 2022 will be an intense year. In addition to elections and to the World Cup, it brings some dates that have somehow become, for different reasons, cherished symbols of nationality.

The Modern Art Week was held in February 1922 in Sao Paulo. There are no doubts about the importance of this event – with its exhibit of modernist art works, speeches, happenings, the event provoked the local bourgeoise society by proclaiming, at the flashy Teatro Municipal, located right at the center of the rich capital of coffee – that they were dividing mankind and putting Europeans at the top of the human pyramid, burying Parnassianism and Romanticism and elevating a new art, more connected to the national reality. At the same time, it is worth reminding how the Modern Art Week and its members aimed at sequestrating modernism only for Sao Paulo, and also, by introducing European avant-garde models, they somehow were enchanted by a type of interpretation and art that had as birthplace movements that came from the Old World, which looked at – and was certainly moved by – the New World. They gave no voice and space, however, to the so-called "others" from the New World.

The Week also represented a projective reaction and anticipated another date that would occur in September 1922, with great fanfare: the 200th anniversary of the Brazilian Independence. If this date was patriotic – and only patriotic, in the sense of aggrandizing and official –, the meeting led by a young Mario de Andrade was critical, demolishing and, in its terms and context, innovative. The two facts that stood out at the 1922 calendar should work, therefore, like a bird and its shadow: one side free and the other, dependent; one side brilliant and the other, nostalgic. They would be opposites that don't complement each other and have potential to annul one another.

However, the immediate reception to the Sao Paulo movement was disappointing: it was despicable and excessively local. At that time, Sao Paulo was not the metropolis it is today and intended to draw attention to itself with this event. Finally, there was a dose of pride to the Week organized by those young Sao Paulo vanguardists, who intended to state that modernity had laid its foundations at the land of trailblazers, which certainly wasn't true. They wanted the Week to be *from* Sao Paulo, when it was, more specifically, held *in* Sao Paulo.

On the other hand, the bicentennial of Independence, in September, became an official date, financed with public money. It was held in Rio de Janeiro, then capital of Brazil, where flashy ephemerous buildings were erected, parades with bands and a large number of people were held, there were ceremonies filling the city's calendar, specially edited pamphlets, and even the presence of the ambiguous king Albert I of Belgium, nephew of the certainly ambivalent king Leopold II – accused of killing over 10 million natives of what was named by him the Congo Free State – who came to visit and caused quite a stir. He was the first foreign leader to visit the Republic of Brazil.

President Epitácio Pessoa did everything to use the date as a prop to disguise the worker strikes that were happening and hampering his government. He used the festivities to calm people down – which he partially managed to achieve. Anyway, this reminded of a one-sided independence: a European, imperial, masculine and conservative independence, because it preferred to keep the country united at the expense of maintaining slave labor.

Among the writers selected to cover the bicentennial of Independence activities, there was one famous chronicler of the city of Rio de Janeiro: Lima Barreto. Black, the writer from the distant district of Todos os Santos took the train at Central do Brasil to go to the celebrations, but didn't like what he saw. For *Careta* magazine, he wrote that Brazilians were taken by "an unstoppable ostentatious patriotism", joked about the frail and foreign-inspired look of monuments specially built for the occasion, and mocked the height of king Albert, even more when he was photographed beside the Brazilian president, who was short and who Lima was not fond of.

Lima Barreto was in poor health, but couldn't have known that this would be the last time he was seen walking down the city streets. He died that November, at only 42 years of age, suffering from the perverse racism of Brazilian society.

The fact is that, one hundred years have passed, but in 2022 there are three dates that still contradict each other: the Week projects the future; the bicentennial, the past; the death of Lima Barreto, the symbolic death of a Republic that promised inclusion, but delivered plenty of social exclusion – in a movement that is so similar to what we see nowadays. There is also another milestone to the year of 2022: the race quota in Brazil, who has changed the country's structure, despite of the unsatisfactory results in terms of repairing equality, is celebrating 10 years. For this reason, they remain urgent.

With so many dates attracting our attention, we cannot simply let them slide by. In times like these, there is nothing like being close to art and to artists and provoke a new reading of stories that are excessively naturalized, since they are still especially colonial, masculine, white, heteronormative and European.

The history of art is a section of history that has proclaimed itself as universal and, on its turn, called universal art what it did and of artisanal work the "art by others", classifying its aesthetic form as general and assigning a more diminutive qualification to the others: indigenous art, African art, female art, and so forth. Thus, all of them turned into models outlined from a ruler and compass with French, Italian, German or, at most, North-American accent, conforming rhetoric, ways to represent the world orchestrated by a single and silent, but very effective, tuning fork.

## HOW MANY 22 ONE BRAZIL IS MADE OF

The story of this exhibit is one of a narrative made of dialogue. A conversation with a certain type of private collection – which frequently includes academic artists (in sculpture and painting), but also modern ones, generally of western bias. Works that thus conversate with the Brazilian canon and somehow sediment it. This is also a Brazilian canon, which also tends to obliterate others; leaving out other artistic manifestations that are not the ones self-reference by western culture. Therefore, these are collections that aim at representing the "other", but not exactly including it. In other words, very frequently they bring white artists from European origin who paint and sculpt what they call "diverse" or "different", without realizing that they are also "others" in the representation; who, by painting the exotic, portray much more their own fantasies and fears than the concrete reality they intend to portray – without noticing that, this way, they impose their own metrics, despite them being, somehow, invisible and undisputed in the classifications they organize. They are the norm that, as Jota Mombaça writes, is not named[1].

The goal with *Vários 22* was to take such works from the comfortable transparency they are at and contrast them with contemporary artists who, with their works, showcase and illuminate contradictions and ambiguities that remain inherent to these works and thus, in a certain way, naturalized. They also illuminate the Europeans thinking about themselves and about the "others" that builds meanings in this relationship.

However, it is possible to also take the comparative experience from a different angle: to see how, in the development of these processes, they are valued, highlighting re-readings, ruptures, but also continuities. Dialogue happens through the form that reiterates, but also through themes revisited from classic themes, classified originally in the 19th century by the Academy of Fine Arts and disseminated by the 1800s academicism, such as landscape, exotic portrait and national symbols. These are approaches that structure visual narratives and not by chance genres that comprise the so-called canon of arts, which has always been, and not by coincidence, basically western.

## HOW MANY 22 A REPRESENTATION IS MADE OF?

Civic days are favorable for the creation of national icons, readily manipulated in the attempt to promote and create with them "imagined communities" and consolidate memories built based on some reminders and several oblivions[2]. In times like these, governments select their beloved and major emblems for political purposes – such as flags, heroes, symbols and characters –, shared in a way to move the affection from the population, who starts thinking as one. These are, therefore, affective strategies, aiming at creating union and eliminating dissensus.

In the 19th century and early 20th century, the palatial romanticism – and even the republican one – selected as the national symbol in Brazil the natives: those who would willfully die so the nation succeeded. Thought as a dead Iracema[3], natives were represented from their potentiality, but also from their disappearance. This is because the idea of curiosity of locals before western knowledge was part of the western representation, and the contrary would not be true. No other knowledge would be celebrated. The assumption was that the good conviviality and passiveness would thus reign, even with a State that systematically concealed conflict and aimed at denying the technology of violence that comprised it. A State that adopted rules on gender and race that aimed, at their turn, marginalizing a considerable part of the population.

The representation of an imaginary male warrior native – with his bow and arrow – and the helpful and sensual female native was an integral part of the statues and paintings produced under the ruling of Pedro II and even during the First Republic. In the beautiful bronze (Figs. 1 to 5) sculptures present at the exhibit Vários 22, it is possible to find the virtuosity of the academic form that takes great care in the perfect outlining of the body that perpetuates, with its durable material that pays no attention to time, the structure of western art and the only exotic leading role played by that who appears eternally represented as stuck to "savagery". The latent contrast is also present at the delicate piece of a native man with an imposing headpiece (Fig. 6), offering something on a tray and, thus, revealing the dependence society expects from him. On the other hand, the proud and athletic warrior from Oscar Pereira da Silva (Fig. 7) smiles as he lived isolated in his painter's imagination. Everything leads back to cordiality in coexistence, somehow bottled in native headpieces of rare intricacy, removed from their original contexts and framed, for the delight of "civilization".

Very diverse is the way how Flávio Cerqueira (Fig. 8) sculpts a character who doesn't hide, but brings on his body the contradictions and noises that are very own to the accelerated urbanization happened in Brazil. From flip-flops to the slingshot in the pocket, the figure runs to the "safe world" of purity and "Rousseau's noble savage". Bronze appears again as a sculpture material, but this time it throws open the dissonance of the scene, along with the own genius of the update the work reveals. The sculpture by Jaime Lauriano (Fig. 9), cast in brass and ammo cartridges from the Military Police and the Brazilian Army over a base built in rammed earth, biases the heroic image of the *bandeirantes*, for so long interpreted in half: only as frontiersmen, not as violent captors of natives and Africans[4]. At the work by Lauriano, the "tribute" is absolutely ambivalent and inverted, because if the model takes the proud hero back to the front of a national standard, the material symbolizes the destruction he makes. Destruction of the past and the present, made of ammo and of the earth that characterized the mud houses at the imperial Sao Paulo.

Also distinct is the work by Andrey Guaianá Zignatto (Fig. 10), who explores the beauty of indigenous ceramic with its geometric traces and designs, but includes an element of the so-called "civilization" – concrete–, which, on its turn, crushes and defaces form and convention. There is beauty and art at the work, but it does not hide the parallel process of destruction.

*Homem de pescoço grande* ("Man with long neck"), by José Bezerra (Fig. 11), tensions the "perfect forms" from academic art in a synthetic work, made of the dialogue with wood and the human handling that gives shape to nature. A fragile form that does not impose meaning – on the contrary, invites to contemplation. Erect, this man does not pose, but invades the wood.

---

[1] Jota Mombaça. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro, Cobogó, 2021
[2] Benedict, Anderson. Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
[3] Reference to the novel *Iracema* (1865), by writer José de Alencar
[4] See Schwarcz, Lilia. "História pela metade" on the website *Nexo jornal* (available at https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2021/Hist%C3%B3ria-pela-metade-os-desbravadores-e-mercen%C3%A1rios-violentos), 2021.

Black bodies have equally been the object of a double operation: either detraction or exotic elation. Brought compulsorily to the Americas and the Caribbean as slaves, they were constantly exploited by the European imagination, which included in them its fears and mistrusts, along with some level of idealization. In the drawing by Fulvio Pennachi (Fig. 12), we see the praise to the body of the black model, whose beauty serves to the external delight of looking. Since the academic period, naked models were especially women – if there were male models, they would be mostly black men. Fascination, but also fear, of their bodies were part of these academic and modernist portraits, which included in them their pictorial references and own hindrances. Black bodies also take over the oil on wood by Di Cavalcanti (Fig. 13), who "exoticizes" the parties from African populations held many times – and not by coincidence – in leisure situations. The joy and combination of bright colors, the female bodies, the stance of black men seem to enchant the artist, who includes on the painting his art and technique, but equally his own conventions, by aiming at portraying these people always separated from their subjectivities and from the forced labor routine assigned to them. On the other hand, Joaquim Tenreiro (Figs. 14, 15 e 16), present in this exhibit with a set of three paintings, brings the bodies of black women equally exoticized and on the forefront, connecting them to the world of work. Evidently enchanted by his models, Tenreiro represents them from the standpoint of the voyeur, admiring from outside a scene he is not part of. The proportionality of the bodies and the dialogue of shades make this triptych an example of modernist painting by an artist who was a master in functional and decorative objects.

Moving is the painting by Benedito José Tobias (Fig. 17), featuring a black woman in front of perhaps is her house, her yard, her chickens. By doing this, he also portrays his own experience as a black artist who lives in these vicinities. The simple building has plaster on the walls, and also characterizes the wooden frames on door and windows in a simple way. There lies his own dignified experience and everyday life. There is great empathy and subjectiveness present to this work that, in its own way, converses with the work by Tiago Sant'Ana (Figs. 18 e 19), who subverts the representation of the colonial traveller, turning the slaved woman into a symbol of freedom from the yellow embroidery that gives her a halo. From the same series, *A invenção da liberdade* ("The invention of freedom") is the portrait of Francisco José do Nascimento, whose biography has been built over time, front to back; in other words, from present to past – anachronistically[5]. It became a symbol and memory of a Brazil that did not wait the Lei Áurea (or "Golden Act", from 1888) to declare the abolition of slavery. In Ceará, due to the strike of raftsmen, who prevented captive African people from going to the Southeast region to work on coffee farms, there had been no slaves since 1885 – a result from the movement led by Nascimento, also known as Chico da Matilde. At the image, he has dark black skin and his leading role is outlined by the embroidery in blue, highlighting the wind rose and the direction of the freedom achieved by the black population.

Also moving is the painting made by Larissa de Souza (Fig. 20) especially done for the exhibit. In it, a black woman, with clearly outlined nose and lips, poses with a bowl of cashews on her lap. Carefully dressed, she is wearing a blouse with details in red up to the neck. A delicate necklace completes the figure. True to Larissa's style, the colors on the geometric design of the base have a conversation with her clothes and with the color of the wall. Fulfilled, proud, she is facing those who observe her. This is a portrait of black respect and self-affirmation, completely opposite to the stereotyped image created by white society.

Proud is also the image of Maria Rita, who fought for her freedom claiming that she had provided "good services" and "birthed 10 children" to her master. Her letter of manumission, finally signed by her master, Francisco Suterio de Souza, becomes the backdrop for the work by Ayrson Heráclito (Fig. 21), who draws the simple figure of the "brown woman" and includes a wooden spoon as a symbol of the hard work she did every day. The beauty of the artwork stands out from this subtle game that makes the figure a backdrop and the backdrop a figure, with the image replaying in its materiality the color of the 1800s document: a story of fight and dissidence. The work, from the series "desenhos da liberdade" ("freedom drawings"), redoes and, thus, questions the images at times excessively romanticized of the slavery system, from the idea of conquer, fight and consolidated daily insurrection by slave women. It also rereads the manumission documents, bringing freed men and women down on their knees and in a position of dependence, as if freedom was a present, not an achievement.

Santidio Pereira (Fig. 22), on his turn, elaborates the beautiful and expressive portrait of an anonymous black woman. Leaving in anonymity, not giving an identity, was part of an operation common to this system that assumed the dehumanization and possession of one person by another. The artist, however, takes advantage of woodcutting, with the black woman becoming a character, an orange character, illuminated and contrasted with the background, with orange in a dialogue with the dark color of the artwork. Once again, the model is now named by the visual memory included in the work.

From the series "Álbum de família" ("Family album") is the moving portrait by Moisés Patrício (Fig. 23). With the colors of candomblé and ancestralism inscribed in her curvy, very dignified body, the figure proudly holds a stick on one hand. The turban and the white outfit give aplomb to the main character, whose frailty due to age is also exceeded by the strength of her stare, inquiring and challenging those who observe the artwork.

Addressing and paying tribute to subjectivities from minority groups, highlighting joy and life, as well as their experiences, are characteristic to the photos by Mario Cravo Neto (Fig. 24), who portrays a black boy with his kite, which is observed tenderly and proudly. The boy is not wearing many clothes; the kite becomes his shield. A popular dance is the theme from artist Maria Auxiliadora (Fig. 25), who includes in her work a black sociability, done with the bright and bold colors from black characters and the joy of their solidarity network occupying the entire space of the portrait. There is no room left on this colorful painting, done from "big details". The candomblé ritual is shared here with the secular, everyday party everyone can come to.

The same type of affectionate environment, very far away from representations by whiteness – that in general prefer to portray black bodies in a stereotypical manner –, is present at the painting by Marlon Amaro (Fig. 26). In it, a black family is featured at a birthday party. A common scene, but very rare when it comes to a black family. The shirtless father holds the birthday girl, who is having fun at the party with colorful

[5] For an eulogy to anachronism, see Georges Didi-Huberman. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Ed. UMG, 2015.

balloons. The abundance of food and the great care with the girl's clothes are seen along with the whitewashed wall in light blue, what seems to be the side of a refrigerator, and the simpler finishing of the ceiling. Everything is very moving at this scene that doubles photography, with father and (possibly) son looking directly at the scene. The painting is called *Abrigo* ("Shelter"), in the sense of home, coziness, care.

On his turn, O Bastardo (Fig. 27) unravels conventions of the portrait genre, which was for so long (and in a certain way still is) a privilege from white people coming from Brazil's social, political, cultural and financial elites. Despite the individual profile of his lead character, he represents his community of affection, at the same time he suggests a self-portrait. The artist, therefore, mixes private and collective spaces, personal practices with collective realities. With its bright colors, fashionable clothes and accessories, the painting reveals policies on self-pride and praise of black populations in Brazil. It is by detailing noses, eyes and lips that Bastardo also generates a debate not with racial Darwinism – which used the racial caricature to detract –, but with other canons forgotten by the history of western art; in this case, African statues and almond-shaped eyes of the Yoruba culture.

Ikari was a Japanese astronomer and is the name of a fictional character (Shinji Ikari) from the *Neon Genesis Evangelion*, created by Gainax. He is also the lead character from a homonym animated series who is abandoned by his father, Gendo, and is in charge of protecting the city of Tokyo-3 from creatures that would destroy mankind: the Angels. Pegge's Ikari (Fig. 28), on the other hand, is black and will save this city named Sao Paulo and this country named Brazil. Wearing a short-sleeved business shirt, long denim trousers, white sneakers and with a buzzed haircut, he is the reinterpretation of this conflict in American soil, in a clear attempt to "de-localize" the space and offer a leading position to black heroes, usually silenced in our stories.

Redoing and retelling official stories is already part of the mature, virtuous aesthetics from artist Daniel Lannes (Figs. 29 e 30). The artist rereads consolidated visual narratives, noticeably changing, however, ingrained senses, from a more fleeting brush, the shift of emphases, the translation of historical references that no rarely appear naturalized. With a strong technique, Lannes converses with academic painting, by recreating it evidently at the present time. For *Vários 22*, he presents two representations of Pedro I – one based in other academic paintings, such as *A travessia e a crise* ("The crossing and the crisis"), and the other based in the rereading of a movie about Brazil's first emperor. With an ambiguous biography, the ruler who became emperor and architect of Brazilian independence, but also entered national history as the one who authoritatively imposed a Constitution, from 1824, he is featured here from his subjectiveness, his own fears and dreads.

Marlon Amaro (Fig. 31), on the painting named *Lima*, pays a special tribute to this black writer, who died in November 1922, at little more than 40 years of age. He died of racism – he, who denounced in the early 20th century how the Republic had promised inclusion, but delivered social exclusion; who was a deep-seated modernist, but was left out of the celebrations of the Modern Art Week held in Sao Paulo that same year. At the painting, based on a portrait taken of him – against his will – when he was a patient at the national mental institution in Rio de Janeiro, in 1914, at the Pandemonium section –, Lima is not saddened like in the original photo. He also does not bear the uniform and patient number. The blue of the painting's backdrop and the character's now elegant outfit, comprise a proud and elegant portrait of the author of *The Sad End of Policarpo Quaresma* having at the forefront some sort of clear curtains made of light green leaves and flowers. The same period photo, where Lima Barreto claimed to be sequestered, now is about him and shall make the writer proud and put him at the place and position he so deserves in the Brazilian canon.

Criolla jewels (Figs. 32 to 35) were also part of the insurgent methods of manifestation by black populations. More than mere unimportant accessories, these objects have always accumulated different social and cultural meanings. They symbolize joy, love, grief, spiritual power, protection, status, but also work as powerful marks of social and political identities. However, if jewels were displayed here with the same logic that prevailed in Europe, as a form of symbolic capital, there was a practice that challenged conventions. In this sense, it is curious how, since the colonial period, many legends and myths involved the so-called "criolla jewels". Flashy, made of plenty of gold and at times including precious or semiprecious stones, they could be seen on the arms of "negras minas", or "black mine women", a designation that, like this type of jewelry, was created in Brazil and referred to a network of friendships, patronages or trade. Additionally, they were a constant presence at portraits of criolla, second-generation freed women, who lived especially in Salvador, the Brazilian capital until 1876, but also in Rio de Janeiro, since then the administrative seat. They proudly wore their wide bracelets, covering a considerable part of both arms, necklaces with lots of pendants, thick chain links, richly detailed earrings, hoop earrings with inside drawings, baubles filled with icons.

Not by chance, these characters drew attention of foreign travelers and photographers who flooded the Empire after 1815, not only for their exuberance, but also for the noise they made when these women walked around the city. Many of them described in details the flashy jewelry from black women, which further highlighted their shaped arms and exuberant bodies. The so-called "correntões" or "large chains", accessories seen on freed women's décolletage, became famous. Such bracelets and necklaces were made of not only gold; beads comprised the structure of these accessories, with their different colors and meanings. They were usually round, smooth or adorned with filigrees and small grains of gold, with different shapes and sizes, like the ones we see at this exhibit. It is interesting to remind that such jewelry represented economic or social ascension, protected from evil eye, but also meant a witty way of subverting the laws, which for a considerable time aimed at restraining the use of these objects by slaved and freed women. For this reason, when they did so, they displayed, in a veiled, but insurgent manner, their religious devotions, identities and forms of social insertion. Certainly, through these accessories it was possible to represent African origins and knowledge acquired in Brazil; lessons that were mixed and recreated here.

However, equality in the use of jewels was relative and ephemerous: it served especially to be looked at. Simply by observing more closely and touching these accessories, it was possible to notice how criolla jewels were different from the ones worn by white elite women. If, on one hand, the larger dimensions of these jewels seemed to accompany the exuberant corporality of African women and her descendants born in Brazil, on the other hand they were also lighter, for being made with thinner threads or plates, and thus were much less expensive.[6] Very

often, they were also hollow, which collaborated for the price to be more accessible and made them lighter, so they could be worn in large quantity by a single person, who dominated the streets when wearing them. These were, therefore, objects filled with and formed by stories. Objects of communication and gifting. However, at the same time they conveyed social meanings, they kept the silence from those who were forbidden by law to develop this art; the rebelliousness of those who were forbidden to display these objects; the hierarchy expressed in the amount of noble material present in a differentiated manner in such adornments. The hollowness in the jewels conversed with the famous hollow wood saints from the region of Minas Gerais. If these saints were used to transgress and bypass the gold trade from the metropolis, the jewels carried the insurrection of those women who did not conform to the established hierarchy they found in the restraint. For this reason, whenever they could, these black women proudly displayed their criolla jewels as if they were identity trophies, marks of freedom in this land of forced labor.

Strong is the performance by Dalton Paula (Fig. 36), filmed as "O batedor de carteira" ("the purse thief"). The artist introduces objects and spaces in a metaphorical and allegorical way, in order to unsettle and disorganize everyday relations and their pre-establish social places. Taking the concept of "Silenced Body", this work scrutinizes the way this type of situation is socially embodied, as some sort of physical and symbolic illness. For this reason, the artist uses the wall as an allegory to closed quarters, but also as the icon of the social exclusion of black populations, of their absence. He also adds other elements: a black purse, a police baton, he wears beige trousers and boots in the same color, and there is a black blindfold over his eyes. The scene set recreates, therefore, the ideal scenario for the artist to use his body and, this way, re-elaborate a popular game known as pot-breaking or bowl-breaking [NT: similar to the "smash the piñata" game]. This popular Brazilian game usually uses a ceramics bowl wrapped in crepe paper and filled with candies and other treats. This structure is suspended up to two meters in the air, and the player, who is blindfolded, tries to hit the object with a club, spreading its contents all over the place[7].

Dalton revisits the game in this video, but includes, at the same time, elements that disallow it. First, the purse and the baton work as opposites of the action: I versus the other; rich versus poor; classy versus dispossessed. Second, the white wall, located in an outskirt district, strangely co-stars with this black leather purse, made with a material and a shape that take back to the elites' consumption. On one side, the purse seems unreachable; on the other, it works as a representation of this society that separates black bodies from allegoric walls – visible only to those who suffer with discrimination. Walls have always worked as symbols of fear. The ones made of concrete and stone represent our incapacity of living in freedom, without obstacles. On the other hand, the supposedly invisible walls of racism concern to the difficulty of coexisting with the difference: ours and from the "others", which we build socially. There is also another interpretative possibility to this work: it is associated to the historical persecution of black bodies in Brazil, so often unfairly accused by police of stealing, trafficking drugs and other types of contravention. For this reason, the artist, with his bare black torso and blindfolded eyes, has no chance of hitting the purse and, unlike the children's game, coming out as the winner. The work, as the critic Divino Sobral shows, "points to the violence contained in the processes of social exclusion and in racial prejudices from the society, through which a distorted image was formed of criminal and marginal, associating the marginality to people of black skin and humble origins, those who many times live without essential goods, but would not be capable of stealing due to this."[8]

The work by Dalton operates, on its turn, as a counter-performance: a certificate of the racism that structures and organizes the Brazilian society. The artist, who blindly hits pursuing the purse, finally gives up. History, memory and discrimination are part of this work that explores the faded painting on the wall. It comprises the backdrop for this black, blinded body, uncertain of his fate.

Exposing, in the case of these works, means denouncing, but also dealing with the possibilities of healing that come with the act of making violence visible. On the other hand, and as Leandro Fonseca explains, "identity is a moving celebration,"[9] since the bodies here represented occupy different spaces and, thus, comprise several forms of activism: political, religious, cultural, social. An identity that is both individual and collective, stuck to the past and redone in the present. An identity that is not a theoretical or abstract concept, because it has to do with activism and experiences at the margins, which produce their own memories.

**LANDSCAPE OF SELF, LANDSCAPE OF OTHER**

Landscape painting took a long time to earn a more privileged position in the academic hierarchy. Nonetheless, it meant a different, more humanized, view on nature. In the art field, landscape was defined, therefore, as a sensitive representation of the natural world; the selection of a pleasant visual experience connected to the rural scenario.[10] The sources of inspiration were Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens and Claude Lorrain, and the leading figure during the 1700s was François Boucher, who drew idyllic scenes for the French court, where there seemed to be no room for unhappiness or conflict.

Nature served to idealization and, in this context, it depended little on reality. Maybe for this very reason, this type of genre was presented for some time only inside the homes, keeping a merely decorative function. It was also used as an aesthetic resource to enrichen the backdrop scene in a history painting.

It was on the 19th century, however, with the emergence of several nationalisms, that the notion of motherland was connected to an idealized nature, with the genre returning stronger than ever. From then on, it would enter official visual discourses, becoming part of the ruling from emperors, kings and governors in general. It would represent the nation in a synthesis: its values, its riches, its potentials.

The work by Aurélio de Figueiredo (Fig. 37), from 1898 and present at this exhibit, takes back to a critical tradition of academic landscape, where the idealized view acts opposite the detraction from men, who devastate it. The artist elaborates a strong and contrasting dialogue between the

[6] Itamar Musse Júnior. *Joias na Bahia dos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro, Capivara, 2017.
[7] Taken from the press release prepared by the artist for the work *O batedor de carteira.*
[8] Divino Sobral, "Rebelião Negra". Text for the exhibit 'Rebelião Negra', held at R3 Gabinete de Arte. Goiânia, August 2016.
[9] Leandro Fonseca Missiatto. *Colonialidade Normativa*. Curitiba, Appris, 2021
[10] Definition by Andrews, Malcolm. *Landscape and western art*. Oxford, Oxford University Press, 1999.

– lush green – backdrop and the foreground, destroyed by the economic action that produces version. Done vertically, the painting challenges the convention that established the horizontal format for landscapes. Seen this way, it resembles more a natural cathedral destroyed on its foundation, which now displays the brown worn out earth. The artwork converses in its colors and theme with the painting by David Almeida (Fig. 38), who completely fills the surface of his work with the nature that reminds of a building, this time done in variations of green and earthy hues.

In the green the landscape by Clovis Aparecido Santos (Fig. 39) is resolved, with the artist turning the canvas into a type of fabric and embroidery. The green crop is humanized by José Antônio da Silva (Fig. 40), who puts the cowboy experience in the same position as his ox, both with their extremities in red: the horn and the hat. Red is also the color of the houses, which horizon is outlined by a very blue sky, typical of this painter's work. The artist elaborates a series of plans in symmetric parallel lines that thus explore the horizontal landscape. Elza de Oliveira e Souza (Fig. 41) brings the barren scenario of the Brazilian Northeast region contrasting to the spirituality of the local population, highlighting the church in yellow and the worship scenes inside it. Natural poverty and religious richness have a debate and a dialogue in this simple painting.

On the other hand, the work by Ana Elisa Egreja (Fig. 42) returns, in a resignified manner, the notion of idyllic painting and decorative painting. The artist also explodes with the notion of *trompe-l'oeil*, an artform known for working with optical illusion, with perspective tricks and different forms of collage. The work by Egreja has plenty of technique, but even more affection, present in her luminous landscapes filled with details. However, in this exhibit the artist is present with other representations of her *trompe-l'oeil*: her plates, so perfect that the round canvas becomes ceramics and the foods on it seem to jump from the flat surface. There are many inspirations. Maybe the first one to break, in this case literally, with the dimensionality of plates was the French ceramist Bernard Palissy. He pursued what he called "perfect ceramics"; so perfect they would put themselves in the place of reality itself. To this day there is not one reliable story about this artist, who turned all personal plates from his family into replicas – and life-sized ones – of amphibs, reptiles, shells, insects and plants.

Another inspiration must have come from a different ceramist: Rafael Augusto Prostes Bordalo Pinheiro, better known simply as Bordalo. Of Portuguese origin, he was a man of his time. He did a bit of everything and worked according to his context, when there were no strict or stable professional distinctions. The vast work by this artist is spread out among dozens of works and publications, posters, drawings, watercolors, illustrations, decorating material, political and social caricatures, ceramics and art objects. Additionally, Bordalo was a distinguished journalist, professor and especially, was a great polemist. Only in 1884, when he already was a famous caricaturist, the artist accepted the invitation to head the artistic sector of Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha. Then, he began dedicating to the production of ceramic items, but gave them a completely original format. Far from the merely industrial and serial conception and use, he turned each item into an unique artwork. His plates came out baroque, decorative, irreverent, imaginative or even fantastic, always combining imagination with technical and graphic knowledge. This explosive combination generated works that had crustaceans, vegetables, fruits – just like the almost fantastic combinations made by Egreja.

Not coincidently, but in an absolutely unusual way, Egreja imprints on her paintings the aesthetics of classic porcelains, based on white and blue. She also includes fishes, all kinds of vegetables, grains and fruits that seem to equally jump out of the tableware. Four delicate green beans are placed on a corner of the plate/canvas with dark blue edges and drawings. The technique is perfect. The artistic illusionism is evident, in a way that everything seems to be present there: the clay of the ceramics, the freshness of the vegetables. The paintings turn into plates that, thus, turn into landscape. A landscape for enjoyment; a landscape that displays the doubleness and the representational character of art.

The landscape owes a great deal to color and matter. This is what the artist Igi Lola Ayedun (Fig. 43) does, with a work that represents a profound immersion, sensitive research, with different shades of blue and, more recently, with gold. Her work is done from bathing, dyeing and treating color. Her creative process owes a lot to this investigation that started with indigo, explored lapis lazuli – colors through which different artistic traditions have matched and mismatched – to get to gold; to the route of Brazilian and African gold.

The artist's work involves color and texture and, thus, re-elaborates the own recirculation of matter on the hands of black people and amidst this transatlantic traffic, through which people, rituals, philosophies, cosmologies, colors and textures traveled. The art produced in what was a true group journey ended up, however, crushed on its legacy, especially when seen from a certain western canon. For this reason, and to oppose to the norm, the work presented in this exhibit is more robust, made of a conversation of three matrices expressed in two diptychs, articulated by metal.

A politicized landscape appears in the photos of Jean Mazon (Figs. 44 and 45), taking back to the context of the 1964 Coup. One of them in particular stands out for opposing soldiers in action with a soldier who is taking a relaxed break, bringing subjectivity to the scene. Antônio Manuel and Ivan Serpa (Figs. 46, 47 and 48) bring, in a silkscreen printing from 1968 – year when the AI5 act was promulgated and that was marked by the death of Che Guevara; both symbols of the radicalization of the system, colors and pop language that contrast with the violence of the leader's assassination and, contradictorily, highlight it.

Jaime Lauriano (Fig. 49), at the series "Justiça e barbárie (viagem pitoresca)" ["Justice and barbarism (a picturesque trip)"], on *figura #1* ["figure #1"], from 2021, ironizes the genre elected by the 1800s travelers, who portrayed on their paintings a world of tolerance, passiveness and joy, in a context that was actually marked by the subjugation and dehumanization of local populations. The picturesque trips became a literary genre by combining image to texts generally "Edenized" about these places "far from civilization". These were "painting-esque" trips by trying to imagine a different Europe, distant from war and exoticized for the western enjoyment.[11] The contemporary artist, on the other hand, returns the form, but revolutionizes the content – he brings a jail wall with prisoners in a humiliating position. This is another one of the Brazilian social exclusion walls. Their color is basically black, highlighted even further by the word "Convicts", outlining how the colonial project of submission of marginalized populations did not stay in the past and is still happening.

[11] Lilia Moritz Schwarcz. *O sol do Brasil*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2018.

Illuminated is the landscape created by Jaider Esbell (Fig. 50), bringing a sky full of elements, some of them only perceptible in the night light and in the supposed darkness. Actually, in this case, the landscape takes back a Yanomami cosmology that does not limit the space of forest and men, of sky and land. It is far from the western cosmology, where Macunaíma is Makunaima.

Esbell, who passed away recently, was the grandson of Makunaima disguised as Macunaíma, and also established filiations and shifts that included Macunaíma, son of Mário de Andrade and his readings of Theodor Koch-Grünberg, and Makunaima, mythical son and father of his people, the Pemons. This background granted him, as it guaranteed his grandfather, the right to freely travel between cultures. The work shows how the mystical condition is, in this case, *the* artistic language. An enchanted way of being in this lightless world.

**MOTHERLAND SYMBOLS: THE NATION SUMMARIZED**

National symbols, such as flags, maps and selected and, thus, immortalized heroes have long been particularly paraded in moments that intend to summarize the nationality. There is no government that escapes these rituals of power, despite them becoming even more fundamental and frequent in authoritarian contexts or change of regime, when it is necessary to give body to a new system or to justify the censorship and violence present in them.

Jean-Baptiste Debret (Figs. 51, 52 and 53) was in Brazil along with a group of French artists and became some sort of artist for the court of Dom João VI and, later, for the Empire proclaimed in 1822. In most of his beautiful and original watercolors, he portrayed a highly colonial and pacific view of this system founded on forced labors and that could only be based on arbitration. He strove to not only create portraits of ruling leaders and their families, but also was hired, in the independent State period, to create the symbols of this nation. Debret was, on one side of his family, cousin of François Boucher, painter for the French court. On the other side, cousin of Jacques-Louis David, the French Revolution artist. For this reason, he combined both his artistic legacies and turned the Independence coup into a spectacle worthy from ancient Greek-Roman times. The artist was molded in the visual language of neoclassicism and was socialized in the rhetoric from the French Academy of Fine Arts, which, on its turn, formed an army of artists created at the service of the State – any State[12].

In the watercolor present at the exhibit *Vários 22*, Debret presents a beautiful row of children lined up, as if they were part of an affective, recently created army – as young as the new nation. Despite the oneiric nature of the image, the official content is also evident, as is the representation of a promising country.

This type of work, more boastful when not official, would not escape the irony from Glauco Rodrigues (Figs. 54 to 60). This is how he started telling *his* visual history of Brazil. The paintings with clear influence from pop art, announcing a serial aesthetics averse to what he considered to the "hermeticism of modern art", are from the years after he returned to Brazil, during the military dictatorship". The use of fluorescent, bright and vibrant colors – made with acrylic paint, polyester and latex –, until then used almost exclusively in advertising, magazine covers, street posters and consumer objects also characterized the genre.

Glauco, who became acquainted with this movement when he lived abroad, adhere to it and translated it to the Brazilian context. The environment indicated a severe crisis of art, and the way to represent it was producing works critical to the massification of the capitalist popular culture marked by consumerism. The painter, then, starts reviewing, in an iconoclastic manner, classical Brazilian works, themes related to the national identity – natives, tropical nature, soccer, Carnival –, as well as topics related to the official national history, in general. Pop, which drank from graphic, reproducible experience, becomes a direct influence in the work from Glauco Rodrigues, who creates very colorful paintings, reminding the plated hues of industrial production. At the same time, the artist breaks the harmony of formally official images, introducing figures in varied situations that seem loose in space, since they are arranged in front of large white backdrops that, thus, given an impression of infinity.

Along with the anthropophagic process – that leads the artist to translate and swallow Brazil from paintings that have, at the same time, humor and social critique –, Glauco impregnates in his works a clear Carnivalization of the Brazilian culture. The native, the fruits, soccer, the samba dancers... all of them gain tropical colors and are often accompanied of critical phrases; everything in a Carnival mood and rhythm. All of them also appear horizontally, in the sense that there is no hierarchy between a historical figure and a passerby on the street. In this *Álbum do Rio de Janeiro* ("Rio de Janeiro Album"), the artist presents a clear mixture of temporalities, using references from Debret at all times, in a clear tense dialogue with the figures taken from the 1970s daily life.

Gê Viana (Fig. 61) also makes a powerful reinterpretation of the tensions that are latent at the work by Jean-Baptiste Debret, but many times are left in the shadow. In his series "Atualizações traumáticas de Debret" ("Traumatic updates of Debret"), from 2019-2021, she literally invades the watercolor of the French artist, named *Um jantar brasileiro* ("A Brazilian dinner"). Instead of the colonial scene, dominated by white people, we now see black people dressed to the nines sitting at the dining table; the black boys who were sitting on the floor – as if they were pets – are now at the table with the others or entertained with their mobile phones and stylish sandals; the young black man who only observed the situation is now completely included in it, and even the backdrop of the room gains a portrait of a black woman, photographed in the 19th century with her imposing turban. If at that time she didn't receive a name or an identity, on the painting by Gê Vianna she gets a place of memory fastened to the house wall. These are little big evidence of the transformative and revolutionary power of art.

The naturalist and traveler Johann Moritz Rugendas (Fig. 62), who was in Brazil in a mission accompanying princess Leopoldina, described not only the local floral, but also the fauna, and took the opportunity to include the so-called "Brazilian types". The assumption was that, in the evolutionary perspective, all species would be parallel and equivalent. Actually, not all of them, because European populations escaped these qualifications. The real interest was centered on the natives and black people, understood as "the others" in the European classification. In this sense, it is worth highlighting the provocation from Baniwa (Figs. 63 and 64), who takes these same colonial gravures, but introduces in

[12] Rodrigo Naves. *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1995.

them war and ethnical paintings, as well as scarifications over the naturalist's drawings. This way, the anonymous portrait gains its identity.

Critical and ironic is also the work by Alex Flemming (Fig. 65) from the series "O Mapa da Mina" ("Map of the Mine"), made of precious stones and acrylic paint on wood. With the shape of the map of Brazil, the work brings a country served on a plate, which confirms the irony of the title, that in a way refers to the destruction that has been underway with illegal mining and the invasion of indigenous reserves and riverside communities. The artwork is from 2010, but it is a good illustration of the present times.

Flags have often been explored and paraded by authoritarian governments, which have as common characteristic to "sequester" homeland symbols to turn them into reason for national exaltation. In the case of Raul Mourão (Fig.66), the project of reinterpreting the national flag started in early 2018, when the artist was leaving an art fair held on Piers 92 and 94, by the Hudson river banks, in New York. Mourão noticed an United States on a mast, without the stars that are part of the famous American symbol. Actually, because of the wind, the flag had rolled around the mast and, seen at that angle, it seemed that the stars had simply disappeared. Looking at the flag by exclusion – without the stars – became an easy and necessary metaphor, to think about what was going on with Donald Trump's USA, but also to reflect about what happened and happens in Brazil. Back to Brazil and walking around Lapa, Mourão used the same resource to interfere on the Brazilian flag. The artist bought a flag in a neighborhood shop and cut right at the part where there originally were the words "Ordem e Progresso" and the stars corresponding to the different Brazilian states. With this carefully cut hole, the Brazilian flag now appeared not only without the stars that comprise it, but wiped and violated: the void signaled the absence of states (and of the State), the federation and the republic itself. This is how the *The new Brazilian flag* project was born, and the work present at the exhibit is just a significant example amidst many variations about the same theme.

Luiz Braga (Fig. 67 and 68) captured with his magical lenses the ceiling of Mercearia "Ordem e Progresso", an immense landscape, resignifying the boastful sense of the use of the flag to give it an affective form. The same is done by Emmanuel Nassar (Fig. 69) with the work *Céu Azul* ("Blue Sky"), which subtly reinterprets the colors of the Brazilian flag throwing the blue to the main part of the flag and forcing our own critical reinterpretation.

On the other hand, Rubem Valentim (Figs. 70 to 76) recreates symbols imagined in Brazil by the candomblé language. The artist turns to the tradition of a mystical and mysterious Bahia making it dialogue with the concrete art movement he saw in Rio de Janeiro, where he lived from 1963 to 1966. Thus, he produced a noticeably rationalist art that found in extreme geometrism its major form of expression. An artform more restrained in the horizontal and vertical lines that comprised it. This way, if on one hand he started producing a work where geometric registrations stood out, on the other hand he made a point of including meaning to these same registrations. First, he was inspired by what he called "popular Northeast traditions," which enabled him to explore shapes, but also bright colors in unusual combinations. Second, he found an immense repertoire in the religious universe of candomblé, with its geometrically designed and redefined symbols. With this, he aimed at establishing his own design, a "Brazilian tracing," as he defined, some sort of "structure able to reveal our reality – mine, at least – in terms of sensitive order."[13]

Black artist Edival Ramosa (Fig. 77) seems to use a similar repertoire to Rubem Valentim's, finding in extreme geometrism his major form of expression, with an artform more restrained in the horizontal and vertical lines that made it Painter and sculpture, he gave a beautiful portrait of himself: "A black bastard. Born from a black mother who was daughter of Brazilian natives and a father who was the son of an African black woman and a Portuguese man. My parents finally got married at church after they had their third child. I was the fourth; the 'legitimate' one, born legally, because my parents were married at church; poor natives and poor mestizos who knew with missionaries with all their tender rituals that became Christian and still remain in them, tender and savage. To me all the pampering, the favorite, 'the true son.' Within a few years, I started 'dying.' I died every brief period of life. And when life no longer interested me, I died once again. Then, by simply being yelled at I turned into a cadaver, and so my parents and siblings cried and kissed me and this was the only way I came back to life. I also started using necrophilia. Because my parents and siblings were also necrophiles. Because I died this way, they sent me away to live at a Seminar." Edival Ramosa was a member of the Suez Battalion in Egypt in 1962, also visiting European countries. In 1964, he moved to Milan, where he worked with Pomodoro, Fontana and Baj and held, in 1965, his first individual exhibit. Back to Brazil in 1974, he settled in Cabo Frio, Rio de Janeiro. Since 1965, he has joined several collective exhibits in Brazil and other countries. Initially, influenced by European and American artists, he practiced a constructivist style, with optical games and references to urban visuality. As of the 1970s, he established a dialogue with the native and African-Brazilian aesthetics, inverting representation patterns from the consecrated concrete art[15].

Over a dark background, Lais Amaral (Fig. 78) builds a sensitive imaginary landscape, made of the conversation with different textures and colors. It is possible to see the thickness of a popular mud house, the threads of hammocks woven by spinners, the wheels of a cart. It is also possible not to see, to simply get carried away by this conversation between darkness and colors.

Manipulating homeland symbols with the sense of resistance is an insurgent practice for times like this of such obscurantism, reverting the playbook filled with elite heroes and including natives and black women as the lead characters, and reviewing historically naturalized scenes from new angles, exposing the frailty of visual structures, is part of a consolidated way of exposing through irony, through inversion that sparks and illuminates contradiction. It is also the endeared way of making art with politics and politics with art. After all, is there any artform that isn't also political?

**TIMES OF URGENCY**

Just like 1922 was urgent, 2022 will also be. There are plenty of dates to set fire to our citizen virtue and alert to the necessary attention towards an inequality that, in Brazil, is so persistent that it even seems an authorized project.

---

[13] The part about Rubem Valentim is based on a text I co-wrote with Helio Menezes for Masp in 2018, titled "Rubem Valentim: arte como síntese".
[14] Edival Ramosa: http://edivalramosa.com.br
[15] Biography based on the website from Museu AfroBrasil

If for a long time a sensitive part of our history of art behaved as a mirror of whiteness – a visual narrative of elites and the exaltation of their heroes – and drew "others" as their own projection, maybe the good news brought by 2022 will be achieving a more plural, inclusive and fair country. Not that female, native, black artists had stopped making their art. To the contrary: they have always been dedicated to making small and big insurgences, even if through a scandalous absence. A presence of absence.

Thus, this exhibit joins the choir of several counter-memories of this year of 2022. Counter because it is opposite, as Walter Benjamin wanted – against the grain –; counter in the meaning of reverse[16]. History, as Azulay writes, is a potential project[17]. History is a process and is redone from the light and questions that arise at the present time.

However, history is also selection. In Brazil, until basically the 21st century, there were few, very few, individualized portraits of black and indigenous people, and even less portraits where they are featured as the leading figures. Usually represented in situations where they had no major relevance, few times they got their own portraits (and the imagination of Brazilians). Scenes made by male and female black artists also rarely found projection, as if their experiences were detached from the nationality experiences. This is the silence and violence of colonial archives, as Saidiya Hartman stated,[18] or the "unspeakable" the Haitian historian Trouillot referred to,[19] highlighting anonymity policies in relation to black populations from erasing the Sainte-Domingue revolt, which was completely led by slaves and self-liberated slaves. The insurrection that showed the world that one could not talk about humanity while keeping people enslaved, announcing a true modernity that escaped the western scheme, was left out of the so-called "universal history".

The consequences of these hiding practices were also subscribed to in the arts arena, which has always supported and sheltered many absences. For this reason, there is nothing better than starting the year believing in 2022 as a possible utopia, albeit insufficient. Art has always had this capacity of making the contradiction exponential, of exposing inequality and injustice. They are like detonators of stories, in the sense of destroying, but also activating. After all, as prophesized by Mario Pedrosa, whose quotation opens this text, "in times of crisis, stand by artists."

For this reason, I take this opportunity to thank the artists who graciously accepted to join this call and those who made works especially for the exhibit. They are, as Didi-Huberman said,[20] like fireflies that insist in illuminating routes and causing big/small insurrections. I equally thank the galleries Casa Triângulo, Estação, Janaína Torres, Leme, Millan, Nara Roesler, Portas Vilaseca, Sé and Superfície, which kindly joined this endeavor, and give a very special thank you to Hoa and the artists it represents, who transformed my experience by opening up to the process and to dialogue. I also thank the collector João Paulo da Rocha Brito and, very especially, the researcher and great specialist Pedro Corrêa do Lago, who made tremendous efforts so that the originals by Jean-Baptiste Debret were part of this exhibit. I must also pay homage to the enthusiasm of de Dani Lannes and the fellowship of Jaime Lauriano, always by my side. Finally, and to begin with, I thank Galeria Arte132 and very especially Telmo Porto and Letissa Kanawati for their partnership, their support and their inmesurable generosity.

It is not possible to talk, think and reflect about decolonialities without decolonizing our own imagination. Art does nothing as a one-way message or note. By supposedly doing so, it duplicates, multiplies and potentiates the impish reality, even when saying it owes nothing to it. This is the metalinguistic capacity of the art that never behaves as a consequence, because it is cause.[21] It is not a reflection because it is, above all, production.

[16] Walter Benjamin. *Walter Benjamin: obras escolhidas*. Sao Paulo: Brasiliense, v. I, 1985, p.225.
[17] Ariela Azulay. (2011). *Archive. Political Concepts: A Critical Lexicon*, v. 1, 2012. Available at: http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/. Ariela AZOULAY. The civil contract of the photography. New York, Zone Books, 2008.
[18] Saidiya Hartman. *Wayward Lives, Beautiful Experiments, Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route and Scenes of Subjection*. New York, W. W. Norton & Company, 2019.
[19] Michel-Rolph Trouillot. *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
[20] Georges Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. The expression "detonator of stories" was also used to analyze the work from Adriana Varejão at Lilia Moritz Schwarcz and Adriana Varejão, *Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão*. Sao Paulo/Rio de Janeiro: Companhia das Letras/Cobogó, 2014.
[21] Manuela Carneiro da Cunha. *Cultura com aspas*. Sao Paulo, Ubu Editora, 2017.

# ARTISTAS

**Daniel Lannes – 1981, Niterói | RJ – Brasil**

Mestre em Linguagens Visuais, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012. Bacharel em Comunicação Social pela PUC-Rio, 2006. Individuais: Pernoite (Galeria Kogan Amaro, São Paulo em 2020); Fire Light (Galeria de Feijões Mágicos, Berlim em 2017); Tristes Trópicos (Dot Art Gallery, Belo Horizonte, 2016); Colônia (Galeria Baró, São Paulo, 2015); Dentição, Alfândega e Inundação (Galeria de Arte Contemporânea Luciana Caravello, no Rio de Janeiro, 2018, 2014 e 2012, respectivamente); República (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2011); Só Lazer (Galeria de Arte IBEU, Rio de Janeiro, 2011); Pinturas da Meia-Noite (Centro Cultural São Paulo, 2017); Venda (Galeria Cultural Choque, São Paulo, 2017). Vencedor do Prêmio Marcantonio Vilaça 2017/18, o mais importante prêmio de Artes Visuais do Brasil. Residência Artística na LIA, Leipzig International (2016/17). Participou da coletiva HÖHENRAUSCH, na galeria Eigen + Art, Berlim, Alemanha, em 2016. Selecionada para representar a cidade do Rio de Janeiro no Lille3000 Art Festival em Lille, França, 2015. Selecionada para a residência Kunstresidenz Bad Gastein em Bad Gastein, Áustria, 2015. Nomeado para a 10ª edição do Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) Awards and Commissions Program, (CIFO) 2013. Short Listed para o livro "100 Painters of Tomorrow", editora Thames & Hudson, 2013. Premiado com o prêmio FUNARTE de Arte Contemporânea, 2012. Indicado ao prêmio PIPA em 2011 e 2012. Vencedor do prêmio Novíssimos no Salão de Arte IBEU, Rio de Janeiro, 2010. Indicado por Beatriz Milhazes para residência no The Idyllwild Arts Program Painting's Edge, Califórnia, EUA, 2008 . Bolsa de 1 ano na State University of New York / Fine Arts Department, em 2004.

---

**José Bezerra - 1952, Buíque | PE – Brasil**

José Bezerra nasceu em 1952 na cidade de Buíque, interior de Pernambuco, onde o sertão confina com o agreste. José foi lavrador, jóquei de carreiras improvisadas, trabalhador braçal, carreiro e tantas outras atividades a que a pobreza obriga. Matou bichos para comer, derrubou árvores para fazer lenha, coisas que hoje o infelicitam e que tenta expiar pela arte. Há uns dez anos José teve um sonho em que era chamado a realizar os trabalhos que faz hoje em dia. Deveria tornar-se artista. A partir daí ele passou a olhar as madeiras que o cercavam e a intervir nelas. José não esculpe de forma tradicional, atuando sobre um bloco de madeira de modo a alcançar uma forma definida. Procura ver uma figura que já se insinua no lenho – em geral, umburana, seu tronco, galhos e raízes – e trazê-la à tona com a intervenção rude de um facão, grosa, formão e serrote. Para ele, se trata de alcançar uma figura e simultaneamente manter seu vínculo com a madeira bruta de que partiu e com os instrumentos e gestos que nela agiram. Essa decisão confere a suas esculturas uma intensidade incomum. José trabalha em geral com toras retorcidas, típicas da vegetação do lugar, como é o caso da umburana. Esse aspecto irregular, unido aos poucos talhos que as conformam, produz um resultado notável. A definição oscilante das figuras se une à tortuosidade da madeira, e essa relação faz com que percebamos formas que parecem lutar para emergir, em meio ao embate entre a matéria vegetal e a intervenção escultórica rude e parcimoniosa. Vem daí a expressividade singular de suas obras. Seus bichos, corpos e rostos não têm a doçura de grande parte da chamada arte popular, feita de afeto e familiaridade com os materiais. Quando fala de sua arte, o artista enfatiza o papel da imaginação no que realiza. Assim, a importância que atribui ao ato de ver imagens em troncos e galhos que acha pelos arredores de seu sítio encontra na imaginação um elemento que afasta suas peças de um realismo singelo, de quem transpõe para as nuvens do céu os devaneios que lhe vão pela cabeça. Para José Bezerra, ver significa abrir a matéria natural, a madeira, para possibilidades que a afastem de uma identidade preguiçosa consigo mesma, bem como de um uso apenas instrumental. A natureza que se depreende de suas obras tem uma vida intensa, uma energia inesgotável e atormentada. Ela lembra as descrições que Euclides da Cunha faz da região de Canudos, na primeira parte de Os sertões, "A terra": "(...) árvores sem folhas, de galhos estorcidos e secos, revoltos, entrecruzados, apontando rijamente no espaço ou estirando-se flexuosos pelo solo, lembrando um bracejar imenso, de tortura, da flora agonizante...". Mas a expressividade angulosa de seus trabalhos advém da compreensão de que o próprio meio que contribuiu decisivamente para o surgimento de seu trabalho — a região do Vale do Catimbau e as atividades rurais que lá se desenvolvem — está prestes a ser posto abaixo pelas mudanças aceleradas nas relações econômicas do país. Além disso, estou convencido de que o escultor intui como poucos a extensão da tragédia que ronda todo o planeta, as ameaças que a natureza enfrenta em escala mundial. Como todo grande artista, José Bezerra vê longe e perto.

Rodrigo Naves

Fonte: Catálogo "José Bezerra | Esculturas", da Galeria Estação, São Paulo, SP, Brasil

---

**Elza de Oliveira Sousa - 1928, Recife | PE – Brasil - 2006, Rio de Janeiro | RJ – Brasil**

Em 1946, transfere-se para o Rio de Janeiro com seu marido, Gerson de Souza, também pintor, exercendo o ofício de bordadeira e estudando teatro, balé aquático e canto lírico. Frequenta o curso de pintura de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1962 e 1963. Neste mesmo ano, começa a expor numa coletiva organizada pela galeria do IBEU; e no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1969, conquista Isenção de Juri. Expõe individualmente na Galeria Atualidade, Rio de Janeiro, 1964; Clube Hebraica, em 1967, além das galerias Astréia e Jacques Ardies, São Paulo. Participa da mostra Lirismo Brasileiro, que percorre Portugal, França e Espanha, coordenada por Ruth Laus, que assim se exprime sobre ela: "Elza evoca um universo romântico, com noivas, sereias, crianças e anjos adultos, esguios, fugindo à linha rechonchuda dos anjinhos barrocos tão vistos nas antigas igrejas brasileiras".

Fonte: Catálogo - POP BRASIL: A arte popular e o popular na arte | CCBB - Gama, 2002

---

**Clovis Aparecido dos Santos - 1960, Avaré | SP - Brasil**

Clovis acumula e cria coisas. Desenha e pinta sobre o papel. Cria imagens sobre telas feitas de papelão e plástico vinil. É o suporte que mais usa, a lona plástica para suas pinturas. Mas também usa o papel. Com relação à matriz da obra, o melhor paralelo que se pode fazer é com o neoexpressionismo alemão, vertente artística vista nos anos 80 e 90. Artistas como Georg Baselitz, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Sigmar Polke, entre outros, que ficaram conhecidos como as Novas Feras e foram identificados com os fauvistas e suas pinceladas violentas de cores fortes, são o que mais se aproxima da sua maneira de pintar. Emoção, expressão, angústia, raiva, vigor, formas reconhecíveis ou não, o que não é totalmente abstrato nem totalmente figurativo. Pois sua arte vem dessa liberdade de se expressar não condicionada, condição tão necessária para criar. Sem amarras conceituais preestabelecidas. É o que pode se apreender da obra do Clovis. O artista frequenta o Ateliê Gaia há mais de dez anos. O que o prende ali é a possibilidade de desenvolver o seu trabalho plástico, a tranquilidade para fazer os seus desenhos, as suas pinturas e as esculturas estranhas na forma de carros sob o olhar dos outros colegas de ateliê. São estranhas estas formas que lembram a figura humana, de animais, vegetais e de carros. Fazem recordar seres de um filme pré-histórico da humanidade, mas também um mundo inóspito que parece que ainda vai existir daqui a milhares de anos. Desenhos, pinturas e esculturas do Clovis são de seres indefinidos e de carros toscos

e engraçados. Quando esculturas, são feitos de uma mistura de restos de brinquedos e outras partes que ele constrói feitas de restos de ferro de construção civil, pedaços de madeira e arame. Uma mistura que tem como base a massa da técnica do papel machê. No lugar da cola, usa o cimento misturado ao papel de jornal e revistas. Modela essa massa na forma desses veículos que poderiam passar por brinquedos em outra época.
Ricardo Resende

---

**José Antonio da Silva - 1909, Sales de Oliveira | SP – Brasil - 1996, São Paulo | SP - Brasil**

Nascido no interior de São Paulo, filho do carreiro de bois Isaac Antonio da Silva, só aos 37 anos de idade José Antonio da Silva – grande pintor brasileiro do século XX – começou a ter espaço para criar. Antes disso, lutou penosamente para sobreviver em uma infinidade de serviços árduos. A mobilidade e instabilidade da vida do trabalhador do campo se espelham no interminável percurso de seu pai, e depois dele próprio, pelo interior. Já casado e com filhos, Silva construiu um rancho na beira de um córrego, onde "cortava de machado" para o proprietário das terras. Nesse rancho começou a fazer desenhos a lápis, terminando por forrar todas as paredes da casa com eles. Após novos trabalhos pesados, finalmente conseguiu fixar-se em São José do Rio Preto como garçom. É nesse momento que acontecerá a grande virada de sua vida. Em 1946 ele enviou "Boizinhos", óleo pintado em flanela, com outros dois trabalhos para concurso da Casa de Cultura de São José e ganhou o primeiro prêmio. Se percurso então meteórico, e nos anos 1950 ele já participava de Bienais de São Paulo e tinha sala especial na Bienal de Veneza. Quarenta anos vividos no meio rural paulista deixaram forte marca na pintura de Silva. Predomina nela a paisagem, onde o homem aparece entregue às lides do campo ou aos lazeres dela. Auto-retrato e retratos de sua gente próxima são também pontos altos de sua obra. Os retratos revelam pela pincelada livre, vibrante, construindo com a cor, o expressionismo dionisíatico e o transporte com que Silva cria. Ele é, não obstante, um extraordinário desenhista, revelando na sua produção gráfica a mesma espontaneidade e instantaneidade da pintura. Silva foi compositor de música caipira e escreveu diversos livros, com muito sabor de narração. Em 1975 estabeleceu ateliê na cidade de São Paulo. Em 1978 Carlos Augusto Calil realizou sobre o artista e seu trabalho o curta-metragem "Quem não conhece o Silva?". Em 1986 fez o cenário para a peça teatral Rosa de Cabriúna. Por ocasião dos seus 80 anos, já havendo sido homenageado por diversas prefeituras paulistas, o Museu de Arte Contemporânea da USP realizou retrospectiva de sua obra, que recebeu em 1990 o maior prêmio na categoria, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Faleceu na cidade de São Paulo em 09 de agosto de 1996.
Fonte: Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX | Lélia Coelho Frota – Aeroplano, 2005

---

**Santídio Pereira - 1996, Curral Comprido | PI - Brasil**

O jovem artista Santídio Pereira nasceu em Curral Comprido, um pequeno povoado localizado no interior do Piauí, Nordeste brasileiro. Migrou para São Paulo ainda criança e logo ingressou no Instituto Acaia, uma ONG privada, sem fins lucrativos, que atende crianças e adolescentes residentes próximas ao Ceagesp, local onde também trabalhou. Foi com apenas oito anos de idade, através das "oficinas de fazeres" do Ateliescola Acaia, que Santídio iniciou sua prática artística. E são justamente as imagens das memórias preservadas desde sua segunda infância, tanto de sua terra natal, quanto das experiências posteriores, que compreendem hoje o viés condutor da obra de Santídio Pereira. A xilogravura atendeu aos primeiros interesses do artista, que desenvolveu procedimentos próprios de trabalho, como a que ele denomina "incisão, recorte e encaixe", ou seja, a composição por meio da combinação de várias matrizes recortadas, como peças de um quebra-cabeça. Além de proporcionar um jogo de cores através do acúmulo e justaposição de tinta, essa técnica permite subverter a função de multiplicidade, tão característica da gravura. Com o tempo, a materialidade das tintas trabalhadas sobre o papel passou a protagonizar a investigação de Santídio e até hoje norteia sua produção artística. A experimentação no estudo das cores tornou-se vetor importante para expressar suas memórias, sentimentos e sentidos, que são inerentes também à cultura e aos fazeres populares dos lugares por onde esteve. Não à toa, o artista sentiu a necessidade de aumentar a superfície de apreciação das cores, aumentando a escala de suas obras. São duas as séries de xilogravuras mais representativas de Santídio: "Pássaros" (2018) e "Bromélias" (2019). A memória afetiva levou o artista a investir numa pesquisa iconográfica sobre os pássaros da Caatinga do Piauí. Além de procurar entender os saberes populares e a relação das pessoas com esses animais, Santídio foi estudar biologia e mitologia. Mais tarde, a partir da residência artística Kaaysá, realizada em Boiçucanga, litoral de São Paulo, surgiu a série de bromélias. Da mesma forma que inspirou Roberto Burle Marx, essa planta tropical tipicamente brasileira também foi um grande objeto de investigação de Santídio, que investiu em viagens pelo país para o exercício da observação, além do estudo científico. Em ambas as séries, o conjunto sensível de conhecimentos populares foi associado à um meticuloso estudo de cores, que normalmente emergem da memória visual e das sensações que o artista preserva das experiências da vida. Para ele, reconhecer a relevância dos saberes populares é tão importante quanto entender a importância da natureza no Brasil, principalmente nos dias atuais. Desde o começo da carreira do artista, a investigação com gravura vem abrindo portas para outras técnicas e suportes, sempre atraindo pela materialidade e sua representatividade nas artes visuais. A série de pinturas "Morros" (2021) surgiu com o sentimento de liberdade ao se deparar com visualidade da paisagem natural de Santo Antônio do Pinhal, Serra da Bocaina e da Cantareira, todas em São Paulo, e como ela resgata reminiscências de cores, imagens e sensações. Utilizando tinta offset, a mesma da produção das xilogravuras, Santídio também parte do princípio de "incisão, recorte e encaixe" para criação das composições em pintura sobre papel Hahnemuhle, traduzindo as sensações através das gradações de cores e justaposições. Ultimamente, Santídio tem vem pesquisando e desenvolvendo trabalhos em Aquarela, tinta Offset, Xilogravura e Monotipia.

---

**Moisés Patrício - 1984, São Paulo | SP – Brasil**

Moisés Patrício nasceu na Zona Sul de São Paulo, mudou- se para o Leste mais tarde, próximo ao centro da cidade, local onde tinha muitas referências de economia, cultura e história, e também foi o local que deu a oportunidade de conhecer Juan José Balzi e teve o prazer de ser seu assistente. Moisés teve seu primeiro contato com a arte aos 9 anos de idade. É um artista visual, trabalha com fotografia, vídeo, performance, rituais e instalações em obras que tratam de elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana. Desde 2006, Moisés realiza ações coletivas em espaços culturais em São Paulo. Formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, compõe obras que tratam de elementos sagrados da cultura ameríndia e afro-brasileira. Uma característica significativa de seu trabalho é a alusão ao candomblé, para quem o sagrado passa pelo corpo e seu potencial manual.
Fonte: WebsérieAfroTranscendence

---

**Maria Auxiliadora Silva - 1935, Campo Belo | MG – Brasil - 1974, São Paulo | SP - Brasil**

Indo com os pais e os irmãos para a cidade de São Paulo, Maria Auxiliadora parou de estudar aos 12 anos para ajudar a família,

trabalhando como empregada doméstica e bordadeira. Aos 14 anos Maria Auxiliadora começou a desenhar com carvão. Passou logo para o guache, e só aos 26 anos experimentou a tinta a óleo. A própria Maria Auxiliadora, em depoimento para “Mitopoética de nove artistas brasileiros” (1975), em que escrevi o primeiro ensaio sobre o seu trabalho, define seu percurso técnico: “Meus primeiros óleos, em 1968, eram chapados, sem relevo. Mas no fim desse ano eu comecei a fazer relevo com cabelo. Primeiro usando o próprio óleo para fixar, porque nessa época eu não conhecia ainda a massa da Wanda. Pegava a tinta bem grossa e imprimia o cabelo no meio da tinta. Eu pegava cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, pois muitas vezes eu pinto crioulos. Tive essa idéia quando estava pintando um quadro grande de candomblé, em 1968.” Maria Auxiliadora já apontava nessa fala para a construção do trabalho híbrido entre a pintura e o alto relevo que caracterizá a sua expressão visual, em que muitos viram uma manifestação fronteiriça da pop art. No final dos anos 1960 e na década de 1970, ela utiliza muitas vezes diálogos escritos, saindo da boca dos personagens, à maneira das histórias em quadrinhos. O relevo pronunciado dos órgãos genitais femininos, além de obviamente sublinhar a representação da sexualidade, remete a raras mas existente iconografias de orixás como Iemanjá, que indicam fertilidade. Esta associação é feita pelo contexto social mostrado pela pintura urbana de Maria Auxiliadora. Os temas religiosos são representados em sua obra com intensidade e frequência iguais aos amorosos, que descrevem através de grande vibração erótica o seu estar no mundo. Nascida em Minas Gerais, indo para São Paulo com três anos de idade, Auxiliadora manteve, certamente avivada pelos relatos da mãe, uma memória nostálgica da vida rural, que ela também retratou não poucas vezes. No entanto, os temas de candomblé, de casa de caboclo, de cenas dionisíacas de danças, festas, carnavais, amores, possessão de orixás serão os que mais espontaneamente afloram na superfície erodida, vulcânica, da sua pintura. A arte de Maria Auxiliadora tem ainda uma trilha auto-biográfica interessantíssima: ela se retrata entre familiares, em festas, como pintora diante do cavalete cercada de anjos inspiradores. Ou em prantos, a partir do momento difícil em que recebe a notícia de que possui uma doença sem cura, causa da sua morte antes de completar os 40 anos de idade.
Fonte: Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro, século XX | Lélia Coelho Frota – Aeroplano, 2005

---

**Lais Amaral - 1993, São Gonçalo | RJ - Brasil**
Artesã e artista, Laís Amaral é graduada em Serviço Social pela Universidade Federal Fluminense (2017) e co-fundadora do movimento Trovoa. Dedica-se principalmente à pintura e, atualmente, também à produção escultórica. Em sua pesquisa, Laís compara o contexto de desertificações ambientais em territórios brasileiros com o projeto de embranquecimento da população - um projeto ainda amalgamado na estrutura social brasileira, em âmbito político, econômico e cultural. Sua pesquisa incorpora a artesania e a fatura da bijuteria como elementos e práticas de seus processos. Na concepção de Laís, o gesto de pintar é nomeado como um vazar, denominação esta que faz referência aos movimentos da natureza e de “umedecer as formas de existir”. Seu trabalho está atualmente exposto nas exposições institucionais Crônicas Cariocas no Museu de Arte do Rio de Janeiro e "Somos aquelas que permeiam o abismo em busca das frestas" com Ana Lira e Helen Salomão no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo. Sua primeira exposição individual, "Vazante", foi realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, no Rio de Janeiro. Também participou das exposições coletivas "Between Rivers, Waterfalls and the Deepest Sea. Open Roads" em M+B, Los Angeles; "Formação e Deformação" no Parque Lage, Rio de Janeiro; "Vesícula" no Espaço BREU, São Paulo; e "Encruzilhadas" no Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro.

**Marlon Amaro - 1987, Niterói | RJ - Brasil**
A prática de Marlon Amaro se concentra em destacar, por meio de experiências pessoais e da pesquisa iconográfica diária, padrões sociais e atitudes do nosso dia a dia que perpetuam o racismo. Com forte influência da estética urbana, ele constrói cenas que funcionam como armadilhas visuais ao brincar com a contradição de seus personagens e o forte apelo cromático em relação ao conteúdo sociopolítico trazido pelo artista,a pintura é seu principal veículo de expressão. Marlon é graduando em Pintura pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Também estudou por um ano na Escola de Artes Visuais do Parque Laje com os professores Bruno Miguel e Luiz Ernesto. Suas principais exposições incluem: Between rivers, waterfalls and the deepest. Open roads M+B Gallery, Los Angeles, EUA (2021); 1-54 Art Fair, New York (2021); Sísifo, HOA Tour, São Paulo, Brasil (2021); Aqui estou y mantenho, HOA, SP-ARTE(2021); Casa Carioca, Museu de Arte do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil (2020); Mulatis, enganastes, delirastes, risastis, cômicus, ART RIO online (2020); Assim Se Conta Essa História, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro (2020); A caminho da Babel, Cúpula do Caminho Niemeyer, Niterói (2019); Universo em Desalinho, Caixa Preta, Rio de Janeiro (2019).

---

**Igi Lola Ayedun - 1990, São Paulo | SP - Brasil**
É um artista multimídia que trabalha com pintura, vídeo, escultura digital 3D, fotografia e som. Seu trabalho é guiado pelo potencial cultural e biológico das cores, em particular a cor azul que ocupa o centro de sua pesquisa atual enquanto explora as rotas globais do índigo, o legado histórico do lápis-lazúli e o poder dos minerais para reconstruir a vida. Como método principal a artista percorre a própria materialidade artística e as descrições emocionais-visuais de seu sonho. Seu trabalho foi exibido na Pinacoteca de São Paulo, São Paulo (2021), Christie's Rockefeller Plaza, Nova York (2021), Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2020), ETOPIA Centro de Arte y Tecnología, Zaragoza (2019), Galeria Baró, São Paulo (2019), Espaço Breu (2018), Konvent 0, Barcelona (2018), SP-Arte Performance Section (2018), Teatro Oficina, São Paulo (2017) e Oficina Oswald de Andrade, São Paulo (2009). Ayedun acredita que a justaposição de tecnologias antigas e contemporâneas é uma maneira espiritual de preservar o ancestralismo africano para o futuro.

---

**Larissa de Souza - 1995, São Paulo | SP - Brasil**
Artista autodidata, Larissa começa a se interessar pelo mundo da arte quando ainda era criança, ao se deparar com os grafites nas ruas, e desde então se expressa através da pintura. Em seus trabalhos, a artista transita em múltiplas linguagens, utilizando diferentes tipos de materiais, aplicação de objetos sobre a pintura e o bordado. Suas pinturas discutem experiências individuais e coletivas em uma perspectiva afro diaspórica abordando temas como: afeto, ancestralidade, resgate da memória, maternidade, fé e a presença do feminino. Em 2021 teve a sua primeira exposição individual realizada pela HOA Galeria com texto curatorial da artista Jess Vieira.

---

**Pegge - 1997, São Paulo | SP - Brasil**
Nascido na Zona Leste de São Paulo é artista plástico e músico e tem como foco artístico as vivências da negritude jovem. Com o objetivo de mostrar a ascensão e o presente do que vive, ouve e vê junto com os demais a sua volta, o artista recorre a pintura de auto retratos colocando seu corpo como centralidade daquilo que expõe, criando assim uma perspectiva para as diásporas futuras. Trabalhando com pintura a óleo desde 2019 suas composições remontam cenas de flash ou luz solar trabalhando cenários e composições onde o tempo

da ação está sempre no presente ou passado em espaços onde algo que acontece ou aconteceu revelam sempre uma intenção do próximo acontecimento.

---

**Andrey Guaianá Zignnatto – 1981, Jundiaí | SP - Brasil**
Artista autodidata, desde o início da carreira mostra seu trabalho como um ativador do universo do labor: sacos de cimento, tijolos, juntas de argamassa, paredes e fragmentos de construção foram utilizados pelo artista em múltiplos gestos, cortados ou reparados. Unindo arte e vida, convida o espectador a refletir sobre a relação instável e dinâmica que o ser humano estabelece com o meio que o cerca. Promove uma síntese do embate entre a tradição e a contemporaneidade, e seus efeitos nas sociedades e culturas locais. Possui obras em importantes acervos, como o do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Pérez Art Museum Miami (PAMM, EUA).

---

**Jaime Lauriano – 1985, São Paulo | SP – Brasil**
Em seus trabalhos, Jaime Lauriano discute as estruturas envolvidas na constituição do espaço público e o processo histórico de formação do estado brasileiro. Utiliza-se de estratégias presentes em produções audiovisuais contemporâneas, como a propaganda, de materiais de arquivo e pesquisa de campo para alavancar suas discussões. Sua produção, marcada por um exercício de síntese entre o conteúdo das pesquisas e estratégias de formalização, é articulada em trabalhos audiovisuais, objetos e textos críticos. Em seus trabalhos mais recentes o artista explora a forma como traumas históricos foram elaborados ao referir-se às diversas formas de dominação derivadas do Brasil colônia e que persistem ainda hoje e são praticadas por agentes atualizados. Lauriano também tem se debruçado sobre  papel da linguagem no processo de colonização, investigando sobre como o colonialismo vai além da subordinação material e física do sujeito, incrustando-se também no sistema epistemológico, desde a linguagem coloquial até às representações cartográficas. Jaime Lauriano foi um dos ganhadores do Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça e do Prêmio O.F.F., 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, Ostrovsky Family Fund (EUA, Israel, Brasil), Brasil, ambos em 2017. O artista também foi finalista do Prêmio PIPA 2019. O seu trabalho integra coleções tais como: Acervo Banco Itaú, São Paulo, Brasil; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil; MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil; MAR - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil; Schoepflin Stiftung: The Collection, Lörrach, Alemanha; Fundação Joaquim Nabuco, Recife, Brasil, entre outras.

---

**Tiago Sant'Ana – 1990, Santo Antônio de Jesus | BA - Brasil**
Laureado com o Soros Arts Fellowship (2020) e vencedor do Prêmio Foco ArtRio (2019), Tiago Sant'Ana é artista visual e doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Através de fotografias, pinturas, objetos, instalações e performances, Tiago Sant'Ana aproxima sua pesquisa das narrativas do imaginário popular e também da realidade violenta dos períodos escravocrata e pós-abolição, exaltando o discurso de liberdade e cidadania, que do colonialismo até hoje, continua a tentar ser conquistada pela população negra no Brasil. A arte de Tiago Sant'Anna faz política com estética, com a força das formas, a potência libertadora do negro insubmisso, com o branco do açúcar para exportação e o comércio da mão de obra escrava que atravessou,criando um retrato em preto e branco de preto no branco.  O seu trabalho integra coleções tais como: Museu de Arte do Rio - MAR Rio, Rio de Janeiro, Brasil; Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM-BA, Salvador, Brasil; Casa da Cultura da América Latina, Brasília, Brasil e Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, Brasil.

**Flavio Cerqueira – 1983, São Paulo | SP- Brasil**
Flávio Cerqueira trabalha com processo tradicional de escultura conhecido como fundição por cera perdida e fundição em bronze, e explora a figura humana como protagonista. Como artista/contador de histórias, Cerqueira cria vigorosas esculturas de bronze figurativas, focadas na construção de narrativas e representação de ações. Ele retrata seus personagens em situações cotidianas comuns e universais, como em momentos de introspecção, reflexão, concentração e ação. A presença de objetos do cotidiano, como espelhos, livros, troncos de árvores, rampas, escadas, cria tensão com as figuras humanas de bronze fora de escala. Esses cenários ocorrem dentro do cubo branco, que funciona como um pedestal, uma tentativa de desfocar as fronteiras entre a escultura e o mundo e entre a obra de arte e o espectador. Sua intenção é problematizar a relação entre espaço e espectador. Cerqueira usa a escultura como ferramenta para imobilizar o instante, o momento do fragmento de uma narrativa, onde o espectador se torna co-autor na produção de sentido para dizer que a história não tem fim, mas com vários finais as fronteiras entre fantasia e a realidade desaparece. Suas obras podem ser encontradas em importantes coleções do Brasil, como as da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu Afro Brasil, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

---

**Luiz Braga – 1956, Belém | PA - Brasil**
Representante do pavilhão brasileiro na 53ª Bienal de Veneza em 2009, e vencedor de vários prêmios como o Leopold Godowsky Jr. Color Photography, Nikon Photo Contest International e o Prêmio Marcantonio Vilaça, Luiz Braga desenvolve sua obra como uma espécie de diário fotográfico da paisagem e da vida amazônica, com foco especial na apreensão da vida cotidiana e simbólica de seus habitantes, bem como nos contrastes e nas interseções entre a paisagem natural, humana e arquitetônica. Ao conceber um corpo de trabalho que está localizado entre um tipo de documentação quase antropológico e uma fotografia muitas vezes no próxima da abstração, Braga evita uma visão estereotipada e superficial própria os discursos externos frequentemente criados e promovidos sobre a Amazônia e suas pessoas. Uma das principais estratégias do artista para evitar uma apreensão previsível dessa realidade é a forma como ele captura a luz característica do sol equatorial e como realça as nuances cromáticas característica do ambiente urbano dos portos, feiras e distritos periféricos das cidades amazônicas. Este método pessoal é muito diferente da luz suave e idílica da ideia de trópicos que parece iluminar as imagens disseminadas sobre a região. A extensa pesquisa do artista sobre as possibilidades cromáticas que emergem do conflito entre a luz natural e artificial permitiu-lhe criar composições marcadas por matizes e tons intensos e vigorosos. Apesar de tal domínio de cor o ter tornado uma referência na fotografia brasileira contemporânea, Luiz Braga também aprofundou a técnica fotográfica a preto e branco e suas variações, tal como a séries Nightvisions, na qual utiliza a função digital do infravermelho, normalmente aplicada em períodos noturnos, para fotografar durante o dia, gerando imagens que se assemelham a gravuras. O seu trabalho integra coleções tais como: Pérez Art Museum, Miami, EUA; Photographic Resource Center at Boston University, Boston, EUA; Statoil Art Collection, Oslo, Noruega; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil; Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC/USP, São Paulo, Brasil; MASP (Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia), São Paulo, Brasil; Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, São Paulo, Brasil, entre outras.

---

**Ana Elisa Egreja – 1983, São Paulo | SP - Brasil**
Ana Elisa Egreja pesquisa ativamente a representação na pintura. Marcadas pela composição complexa e a reprodução minuciosa

de materiais e texturas, suas telas materializam cenas fantásticas nas quais as ideias de domesticidade e de abandono, a presença arquitetônica e os gêneros clássicos da história da arte, como a natureza morta e a pintura de interior, são alguns dos vértices de sua pesquisa. Seus últimos trabalhos Jacarezinho 92, Leme/2017 e Casa Campo Verde/Rino Levi, 2018, no entanto, mostram um novo modo de produção das pinturas, que passaram então a retratar instalações encenadas nestas casas. O trabalho tem origem no convívio com as memórias guardadas na arquitetura da casa, os traços de presença familiar e o silêncio dos interiores abandonados. Os processos subjacentes à série levam a ideia de encenação a novos patamares, envolvendo um esforço de produção e montagem que remete, pela complexidade, ao procedimento cinematográfico. Formada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, foi premiada no 32º Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto (SP, 2007) e no 15º Salão da Bahia (MAM-BA, Salvador, 2008). O seu trabalho integra coleções tais como: Franks-Suss Collection, Londres, Inglaterra; MAM - Museu de Arte Moderna da Bahia, Brasil; Coleção Santander, Brasil; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turim, Itália; Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil e MAR, Rio de Janeiro, Brasil.

---

**David Almeida - 1989, Brasília | DF - Brasil**

A pesquisa de David Almeida se desenvolve em torno da experimentação pictórica em diversos meios e suportes como tela, linho, madeira, cerâmica e gravura. Sua produção tem como eixo principal as problemáticas do espaço e do corpo em percurso, explorando a visualidade do território íntimo, da cidade e da paisagem regional brasileira. No espaço pictórico, investiga os limites entre a paisagem do campo e o imaginário, ora enfatizando a densidade dos materiais em obras figurativas ou pendendo para a abstração, ora deslocando elementos naturais em telas de tom metafísico e espiritual. Almeida engendra os conceitos de memória, corpo, fantasmagoria e percepção óptica, criando telas em que o íntimo de uma cultura ou povo se manifesta de forma sutil na paisagem. Em seu trabalho, lugares e sensações dialogam com seu método e procedimento de representar, em que a densidade de uma noite pintada está intimamente relacionada com o processo oblíquo de construí-la na imagem. David Almeida é formado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília. Realizou a mostra individual A task of wonders, durante a residência no Espronceda Art Center, em Barcelona, Espanha (2020). Dentre suas principais individuais, estão: Lindeza, Referência Galeria de Arte, Brasília, DF (2019); Encalço, Mult.i.plo Espaço Arte, Rio de Janeiro, RJ; Paradeiro, Zipper Galeria, São Paulo, SP (2018) e Asseidade da Fenda, Elefante Centro Cultural, Brasília, DF (2016).
Premiado em 2013 e 2015 no 12º Salão de Arte de Jataí, em 2014 pelo 20o Salão Anapolino de Arte e em primeiro lugar no I Prêmio Vera Brant de Arte Contemporânea em 2016, participou de mostras coletivas como Postcards, Galleri Magnus Karlsson, Estocolomo, Suécia, Um lugar nenhum: Paisagens contemporâneas, Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP (2021); Segunda Naturaleza, Fernando Pradilla, Madrid, Espanha (2020); Triangular - Arte desse século, Casa Niemeyer, Brasília, DF (2019); Scapeland – Território de Transito Livre, Memorial da América Latina, São Paulo, SP (2018); UNS, Library of Love, Contemporary Art Center, Cincinatti, EUA (2017); Salão Transborda Brasília 2016, Caixa Cultural Brasilia, DF (2016), entre outras.

---

**Mario Cravo Neto - 1947, Salvador | BA - Brasil**

Fotógrafo, escultor e desenhista, Mario Cravo Neto recebeu suas primeiras orientações no campo das artes através de seu pai, Mario Cravo Júnior. Desde o início de sua carreira, interessou-se sobretudo pela fotografia e pela escultura. O artista também se dedicou à realização de instalações, e a sistemática documentação desses trabalhos lhe proporcionou intimidade com a linguagem cinematográfica. Nos anos seguintes, sua obra consistiu em pesquisas fotográficas em estúdio com a proposição de grandes instalações visuais, explorando o caráter e a dimensão escultórica daquela linguagem. Os temas abordavam especialmente as práticas religiosas (catolicismo e candomblé) da cidade de Salvador. Essas imagens revelam grande densidade dramática e caráter ficcional, próprio de uma investigação acurada da linguagem fotográfica. Cravo Neto foi dos primeiros fotógrafos contemporâneos brasileiros a obter ampla consagração internacional a partir da década de 1970, tendo realizado numerosas exposições (tanto coletivas quanto individuais) em diversos países. Entre as mostras, podemos destacar as XI, XII, XIII, XIV e XVII Bienais de São Paulo, SP; Geográfias (in)Visibles, Arte Contemporáneo Latinoamericano en la Colecion Patricia Phelps de Cisneros, Centro Cultural Eduardo León Jimenes, Santiago, República Dominicana (2008); Mapas Abiertos, Fotografia LatinoAmericana 1991-2002, Palau de la Virreina, Barcelona, Espanha (2008); O Tigre do Dahomey – A Serpente de Whydah, Museu Afro-Brasil, São Paulo, SP (2005); Ars Erotica: Sexo e Erotismo na Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo,SP(2000); Fahey Klein Gallery, Los Angeles, EUA (1998); Kunstverein Steyr, Stein, Áustria (1995), entre outras. Mario Cravo Neto publicou diversos livros, entre eles: Bahia (1980); Cravo (1983); A Cidade da Bahia (1984); Os Estranhos Filhos da Casa (1985); Ex-Voto (1986); Mario Cravo Neto (1987); Angola (1991); O Tigre do Dahomey – A Serpente de Whydah (2004); e Flecha em Repouso (2008). O artista recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte em 1996, o Prize Waterhouse no Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP em 1997 e o prêmio de melhor fotógrafo do ano da Associação Paulista dos Críticos dArte (Brasil) em 1980, 1995 e 2005. Seu trabalho integra as coleções de importantes instituições nacionais e internacionais, como: Museum of Modern Art, Nova York, EUA; The Museum of Fine Arts/The Allan Chasanoff Photografic Collection, Houston, EUA; Museu de Arte de São Paulo, SP; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP; Patricia Phelps de Cisneros Collection, Caracas, Venezuela; Tokyo Institute of Polytechnics, Center of Photography, Tóquio, Japão; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, BA, entre outras.

---

**Emmanuel Nassar - 1949, Capanema | PA - Brasil**

A obra de Emmanuel Nassar coloca-se essencialmente por meio da pintura e do amálgama de distintos suportes, que incluem tela, madeira, vidro e chapas metálicas, entre outros. O artista apropria-se de signos e técnicas que vão desde o universo popular até diversas correntes da arte contemporânea, com alguma informação do concretismo, referência que se mostra através de uma busca pelas formas e um cientificismo entre essas e seu conteúdo, e sobretudo a arte pop, fio condutor de sua imaginação artística. Nassar evoca noções de um primitivismo e uma precariedade industrial que remontam suas raízes fincadas no Norte do Brasil, que ele ao mesmo tempo lamenta e enaltece de forma mordaz. Para a escritora e curadora Ligia Canongia, sua obra é uma resposta brasileira aos princípios firmados pelo pop, pensada com inteligência e ajustada aos limites de nosso repertório. Formou-se em arquitetura pela Universidade Federal do Pará (UFPA) em 1975. Realizou diversas exposições individuais, entre as quais: a retrospectiva EN: 81-18, Estação Pinacoteca, São Paulo, SP (2018); Galeria Millan, São Paulo, SP (2016, 2013, 2010, 2008, 2005 e 2003); Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ (2013); Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, RJ (2012): Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, SP (2009); Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP; a retrospectiva A Poesia da Gambiarra, com curadoria de Denise Mattar,

Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, e Brasília, DF (2003); e Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP (1998). Entre as dezenas de mostras coletivas de que participou, destacam-se: Língua Solta, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo, SP (2021); Potência e Adversidade, Pavilhão Branco e Pavilhão Preto, Campo Grande, Lisboa, Portugal (2017); Aquilo que Nos Une, Caixa Cultural Rio de Janeiro, RJ (2016); 140 Caracteres, Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP (2014); O Abrigo e o Terreno, Museu de Arte do Rio, RJ (2013); Ensaios de Geopoética, 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS (2011); VI Bienal Internacional de Estandartes, Tijuana, México (2010); Fotografia Brasileira Contemporânea, Neuer Berliner Kunstverein, Berlim, Alemanha (2006); Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento, Fundação Bienal de São Paulo, SP (2000); 6ª Bienal de Cuenca, Equador (1998); Bienal de São Paulo, SP (1998 e 1989); a representação brasileira na Bienal de Veneza, Itália (1993); U-ABC, Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda; e a 3ª Bienal de Havana, Cuba (1989); entre outras. Suas obras integram importantes coleções públicas, como a Colección Patricia Phelps de Cisneros, Nova York, EUA, e Caracas, Venezuela; Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, e Rio de Janeiro, RJ; Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, SP; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP; e University Essex Museum, Inglaterra.

---

**Raul Mourão – 1967, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**

Raul Mourão nasceu no Rio de Janeiro em 1967, vive e trabalha entre sua cidade natal e Nova York. Expoente de uma geração que marcou o cenário carioca dos anos 1990, é reconhecido por sua produção multimídia, composta por desenhos, gravuras, pinturas, fotografias, vídeos, esculturas, instalações e performances, na qual se destaca seu olhar sempre permeado pelo senso de humor crítico sobre o espaço urbano. Inspirado pela paisagem metropolitana (inicialmente a carioca), o artista cria a partir de observações do cotidiano, desenvolvendo propostas que transitam entre o documental e a ficção. Suas obras, constituídas por materiais diversos que ressignificam os elementos visuais da cidade, estimulam reflexões sobre o espaço e o corpo social. Mourão iniciou sua produção artística na segunda metade da década de 1980, participando de exposições a partir de 1991. Realizou em 1989 os primeiros registros fotográficos sobre grades de proteção, segurança e isolamento presentes nas ruas do Rio de Janeiro, o que resultou em sua conhecida série Grades. A partir dos anos 2000, a pesquisa foi desdobrada e resultou em esculturas, vídeos e instalações. Desde 2010, Mourão expandiu as referências para outras estruturas modulares de formas geométricas próprias do contexto urbano, realizando esculturas e instalações cinéticas de caráter interativo, que podem ser acionadas pelo público. Entre outros aspectos, o artista estabelece por meio dessas obras uma associação entre a problemática da violência urbana implícita nas obras anteriores e a preocupação formalista com o equilíbrio estrutural.

---

**Ayrson Heráclito – 1968, Macaúbas | BA – Brasil**

Artista, curador e professor, Ayrson Heráclito é um dos principais nomes da arte da diáspora africana. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, tem sua pesquisa centrada nos elementos da cultura afro-brasileira, tais como os alimentos sagrados, práticas ritualísticas e mitologia dos orixás. Suas obras transitam pela instalação, performance, fotografia e video. Foi um dos curadores da premiada exposição "Histórias Afro-Atlânticas", que esteve em cartaz no MASP e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em 2018.

**O Bastardo – 1997, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**

Nascido em 1997, O Bastardo se criou em Mesquita, município da Baixada Fluminense, periferia do Rio de Janeiro. Atuando, inicialmente, em linguagens urbanas, como o grafitti, o artista elabora um diálogo direto entre questões autobiográficas e o pensamento pictórico, conquista gestada entre vivências familiares e passagens por escolas de arte, como a EAV Parque Lage, Rio de Janeiro e atualmente Beaux-Arts de Paris. Em pinturas recentes, as discussões travadas nas obras nos direcionam ao atravessamento entre práticas cotidianas do empoderamento de pessoas negras e gestos usuais de pertencimento a grupos sociais, como a bênção ou a descoloração do cabelo. Nas cenas dos retratos, em séries, como, Pretos de grife e Só Lazer, consumo, lazer e vaidade são algumas das identificações exibidas por grupos que, supostamente, estão ausentes desse tipo de representação. Lazer e consumo configuram assuntos cada vez mais recorrentes em obras de artistas racializados, já que a história evidenciou os gestos de violência e sobrevivência como modo de inserção e denúncia às atrocidades perpetradas à maioria da população brasileira. O Bastardo faz de seu próprio nome, precedido por artigo definido, um vínculo de subversão de sua própria história, mantendo a palavra classificatória que, nas cenas das artes, passa a redirecionar o assunto e alertar para a prática de exotizar as margens.

---

**Dalton Paula – 1982, Brasília | DF - Brasil**

Em sua prática artística, Dalton Paula emprega pintura, performance e instalações e, por meio dessas diversas linguagens, tece relações entre imagem e poder. Em seu repertório sígnico, a figura central é o corpo negro em diáspora, seus ritos e rituais. Destacam-se, em sua produção, pinturas em larga e pequena escala sobre diferentes suportes e também seu interesse contínuo pelos retratos, que constituem uma proposta de revisão da historiografia oficial. As pessoas retratadas são figuras históricas ligadas à diáspora africana, e muitas tiveram sua imagem e atuação apagadas. Nas instalações, Dalton desenvolve essa linha de investigação acerca do Atlântico Negro e sua rica linguagem simbólica. Dalton é bacharel em artes visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e seu trabalho integra coleções importantes, como a do Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Seu trabalho foi exibido na 32ª Bienal de São Paulo (2016), com curadoria de Jochen Volz, e na Trienal do New Museum (Nova York, 2018), com curadoria de Gary Carrion-Murayari e Alex Gartenfeld, além de figurar entre outras exposições coletivas. Apresentou em Nova York a individual Dalton Paula: a kidnapper of souls (2020) na galeria Alexander and Bonin. Dalton inaugurou o programa de exposições da Sé galeria com a exposição e um terremoto sereno e imperceptível arrasou a cidade... (2014) e realizou as exposições individuais Amansa-Senhor (2015) e Dalton Paula: entre a prosa e a poesia (2019).

---

**Gê Viana – 1986, Santa Luzia | MA – Brasil**

Formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), a artista produz colagens e fotomontagens, analógicas e digitais, inspiradas em acontecimentos da vida familiar e do cotidiano, confrontando a cultura colonizadora hegemônica e os sistemas de arte e comunicação. A partir de um encontro com Lívia Aquino, pesquisadora do campo das artes visuais, Gê Viana passa a fazer uso da 'imagem precária' e dos meios de apropriação de fotos históricas. Sobre sua produção, ela comenta: "Criar um caminho na arte hoje parte da ideia de denúncia, lançando mão das categorias estéticas. Penso no legado deixado pelos fotógrafos que denunciaram em cliques o cotidiano das grandes metrópoles, guetos e povos tradicionais. As imagens de arquivo que trago são imagens que ainda carregam um trauma

histórico do nosso povo, então pensei num modo de apropriação para trazer outras narrativas, que trabalhem possibilidades mais felizes, pois sinto que nossa felicidade está em risco." Gê Viana foi residente entre 2018 e 2019 da Bolsa Pampulha. Em 2020, foi vencedora do Prêmio PIPA, sendo membro do Comitê Indicação do prêmio no ano seguinte.

---

**Jean-Baptiste Debret – 1768, Paris | França – 1848, Paris | França**
Pintor, desenhista, gravador, professor, decorador, cenógrafo. Frequenta a Academia de Belas Artes, em Paris, entre 1785 e 1789, aluno de Jacques-Louis David (1748 - 1825). Por volta de 1806, trabalha como pintor na corte de Napoleão. Após a queda do imperador e com a morte de seu único filho, Debret decide integrar a Missão Artística Francesa, que vem ao Brasil em 1816. Instala-se no Rio de Janeiro e, a partir de 1817, ministra aulas de pintura em seu ateliê. Em 1818, colabora na decoração pública para a aclamação de D. João VI. De 1826 a 1831, é professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, atividade que alterna com viagens para várias cidades do país, quando retrata tipos humanos, costumes e paisagens locais. Em 1829, organiza a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes, primeira mostra pública de arte no Brasil. Deixa o país em 1831 e retorna a Paris. Entre 1834 e 1839, edita o livro Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, em três volumes, ilustrado com litogravuras que têm como base as aquarelas realizadas com seus estudos e observações. Fonte: JEAN-BAPTISTE Debret. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/jean-baptiste-debret. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Jaider Esbell - 1979, Normandia | RR - Brasil – 2021, São Paulo | SP Brasil**
Artivista sociocultural indígena, Esbell constrói em sua produção conexões entre os valores comunitários de sua etnia, a Makuxi, e as romantizações brancas sobre as culturas indígenas, colocando em xeque a relação uníssona das apropriações culturais. Gradua-se com dupla titulação (bacharelado e licenciatura) em geografia pela Universidade Federal de Roraima em 2008, e obtêm especialização em MBA em Gestão Ambiental e Desenvolvimento Sustentável pela mesma instituição em 2010. No mesmo ano, é contemplado pelo edital de literatura da Bolsa Funarte de Criação Literária e publica o livro Terreiro de Makunaima – Mitos, Lendas e Estórias em Vivências (2012). Em 2013, passa a trabalhar com pintura, desdobrando-a eventualmente para a performance, mas mantendo o referencial cosmogônico como norte de seus temas e soluções formais. Em 2020, se dedica exclusivamente à carreira artística e de produtor cultural, transformando seu ateliê em uma galeria de arte indígena e centro cultural, com o nome de Galeria de Arte Indígena Contemporânea. Esbell cria imagens onde tipos animais, animistas e vegetais não ocupam de modo algum um lugar ornamentativo ou estático nas composições e narrativas de sobreposição temporal não linear, mas se apresentam como entidades cosmogônicas que ora afirmam os valores das comunidades indígenas, ora se materializam como prenúncios de futuros trágicos, seguindo a tradição da vidência-política de Davi Kopenawa Yanomami (1956). Ao longo de sua trajetória como artista, Jaider Esbell assume não apenas uma posição de representante das linhas estético-históricas das culturas originárias, mas também a função de articulador político-cultural, organizando e promovendo eventos artísticos, educativos e militantes, no âmbito das lutas por demarcação de terras indígenas, de resistência às práticas de apropriação cultural e demais violências sistêmicas contra seu povo. Fonte JAIDER Esbell. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641366/jaider-esbell. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Denilson Baniwa – 1984, Barcelos | AM - Brasil**
Artista visual e curador. Compõe sua obra trespassando linguagens visuais da tradição ocidental com as de seu povo, utilizando performance, pintura, projeções a laser e imagens digitais. Ativista, aborda a questão dos direitos dos povos originários; o impacto do sistema colonial e a valorização da cultura indígena, propondo também reflexões sobre a condição atual do indígena. Sua trajetória se inicia em espaços de resistência ligados aos movimentos indígenas na região amazônica, onde conhece várias aldeias e povos. Funda, com a jornalista Renata Tupinambá (1990) e o comunicador Anápuáka Muniz Tupinambá Hãhãhãe (1976), o que considera um de seus projetos mais importantes na difusão e valorização da cultura indígena: a Rádio Yandê, a primeira rádio indígena do Brasil. Entre suas referências estão o artista, escritor e produtor Jaider Esbell (1979) e a artista e educadora Arissana Pataxó (1983). Como curador, atua entre 2016 e 2019 no Mekukradjá, evento do Itaú Cultural que promove debates sobre culturas indígenas. Na edição de 2019 do Prêmio Pipa, vence na categoria Pipa Online. Denilson Beniwa apresenta complexas questões sobre a arte e a representatividade, usando tecnologias e espaços simbólicos da arte como ferramenta de resistência, além do próprio trânsito entre a cidade e seu lugar de origem, seu repertório e tradições, em suas complementaridades e contrastes. Fonte: DENILSON Baniwa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa628975/denilson-baniwa. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Edival Ramosa – 1940, São Gonçalo | RJ - Brasil – 2015, São Gonçalo | RJ - Brasil**
Pintor e escultor. Atuou como integrante do Batalhão Suez no Egito em 1962, visitando também países europeus. No ano de 1964, fixou residência em Milão, onde trabalhou com Pomodoro, Fontana e Baj e realizou, em 1965, sua primeira exposição individual (que se desdobraria em cerca de 20 ao longo de sua carreira). De volta ao Brasil em 1974, estabeleceu-se em Cabo Frio/RJ. Desde 1965, participou de diversas mostras coletivas no Brasil, na Itália, na Inglaterra e na lugoslávia (com mais de 30 mostras), e realizou exposições individuais em Milão, Bolonha, Verona, Trieste, Pesaro, Varazze e Ferrara (Itália), Camberra (Austrália) e Gent (Bélgica). No Brasil, suas exposições individuais realizaram-se no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Cuiabá, em Brasília e em Ribeirão Preto. A princípio, influenciado por artistas europeus e norte-americanos, praticou um estilo construtivista, com jogos ópticos e referências à visualidade urbana, usando materiais como madeira esmaltada, aço inoxidável e acrílico. A partir da década de 1970, estabeleceu um diálogo com a estética indígena e afro-brasileira, passando a empregar materiais como palha, peles, plumagens, miçangas e bambus. Destaca-se a série Homenagem aos deuses dos índios, de 1973, elaborada após a leitura do livro O Cru e o Cozido de Claude Lévi-Strauss. O artista possui obras em cerca de 10 museus internacionais e em mais de 30 coleções particulares ao redor do mundo. Fonte: Museu Afro Brasil. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/08/edival-ramosa-de-andrade. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022

**Johann Mortiz Rugendas – 1802, Bayern | Alemanha – 1858, Bayern | Alemanha**

Pintor, desenhista e gravador. Participa de expedições com o objetivo de documentar sobre o continente americano e tem um importante trabalho iconográfico de paisagens e costumes brasileiros do século XIX. A influência do ensino acadêmico é permanente na produção do artista, que valoriza o desenho em suas composições e a representação segundo a reelaboração ideal e universal da observação do particular. Vem ao Brasil como desenhista documentarista da Expedição Langsdorff, chegando ao Rio de Janeiro em 1822, em meio ao processo de independência do país. Retrata a paisagem natural, a fauna, a flora, os tipos físicos e as vistas da cidade do Rio de Janeiro. Em 1824, parte em viagem pelas cidades brasileiras. Seu itinerário exato não é conhecido, mas, pelos desenhos, sabe-se que passa por São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Em cenas da vida cotidiana da população brasileira e nos retratos etnográficos, percebemos o empenho em criar imagens idealizadas, de caráter mais programático. Os corpos de negros e indígenas são representados em estilo clássico, os traços suavizados e europeizados. Da mesma forma, a situação dos escravizados é amenizada: o trabalho é mostrado como atividade quase lúdica em pranchas como Preparação da Raiz de Mandioca e Colheita de Café. Cem litografias baseadas em desenhos brasileiros são publicadas no volume Voyage Pittoresque dans le Brésil [Viagem Pitoresca através do Brasil], em edição bilíngue em francês-alemão (1827/1835). Entre desenhos, aquarelas e pinturas a óleo, o conjunto gráfico e pictórico de Johann Moritz Rugendas representa um dos materiais fundamentais para reconhecimento da sociedade e da paisagem americana no século XIX. Fonte: JOHANN Moritz Rugendas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Glauco Rodrigues – 1929 – Bagé | RS - Brasil – 2004, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**

Pintor, desenhista, gravador, ilustrador, cenógrafo. Começa a pintar, como autodidata, em 1945. Em 1949, recebe bolsa de estudos da Prefeitura de Bagé e frequenta, por três meses, a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1951, funda o Clube de Gravura de Bagé, com Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves. Fixa-se em Porto Alegre e participa do Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por Carlos Scliar e Vasco Prado. Em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro e integra a primeira equipe da revista Senhor. Reside em Roma entre 1962 e 1965. Ao retornar ao Brasil, participa de importantes exposições, como Opinião 66, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). No fim da década de 1950, sua produção se aproxima da abstração. Volta à figuração no início dos anos 1960, e produz obras sob o impacto da arte pop, tratando, com humor, de temas nacionais como a imagem do índio, o carnaval, o futebol, a natureza tropical e a história do Brasil, que inspiram séries como Terra Brasilis, 1970, Carta de Pero Vaz de Caminha, 1971, No País do Carnaval, 1982 ou Sete Vícios Capitais, 1985. Na década de 1980, recebe o Prêmio Golfinho de Ouro Artes Plásticas do Governo do Estado do Rio de Janeiro e publica o livro Glauco Rodrigues, que reúne toda sua obra. Em 1999, recebe o Prêmio Ministério da Cultura Candido Portinari - Artes Plásticas. Fonte: GLAUCO Rodrigues. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1529/glauco-rodrigues. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

**Fulvio Pennacchi - 1905, Villa Collemandina | Toscana - Itália - 1905 – 1992, São Paulo | SP - Brasil**

Pintor, ceramista, desenhista, ilustrador, gravador, professor. Chega em São Paulo em 1929 e dedica-se à diferentes atividades até 1933, quando passa a auxiliar Galileo Emendabili na execução de monumentos funerários. Em 1935, conhece Francisco Rebolo passando a frequentar seu ateliê e convivendo com os artistas do Grupo Santa Helena. No ano seguinte, indicado por Emendabili, trabalha como professor de desenho geométrico e artes no Colégio Dante Alighieri. Nessa mesma época integra a Família Artística Paulista - FAP e inicia a produção de painéis em afresco e óleo para residências, igrejas hotéis e outras edificações, destacando-se os afrescos de grandes dimensões para a Igreja Nossa Senhora da Paz, no bairro do Glicério, executados entre os anos de 1941 e 1948. A partir de 1952, pesquisa técnicas de policromia em cerâmica. Em 1965, inicia um período de recolhimento e mantém-se afastado das exposições e do circuito artístico. Em 1973, reabre seu ateliê e recebe diversas homenagens no Brasil e na Itália. Nesse mesmo ano conhece a ceramista Eunice Pessoa e com ela desenvolve um grande número de peças, expostas em 1975. Sem nunca ter abandonado as atividades artísticas, volta a figurar em diversas mostras e continua a produzir painéis em afresco. Fonte: FULVIO Pennacchi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18765/fulvio-pennacchi. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Aurélio de Figueiredo – 1854, Areia | PB - Brasil – 1916, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**

Pintor, caricaturista, desenhista, escultor, escritor. Frequenta, ainda adolescente, a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, sob a orientação de seu irmão, o pintor Pedro Américo e de Jules Le Chevrel. Em 1871, publica suas primeiras caricaturas em A Comédia Social. Viaja para a Europa e reside em Florença, entre 1876 e 1878. Nessa época, trabalha no ateliê do irmão e estuda com Antonio Ciseri, Nicolò Barabino e Stefano Ussi, todos pintores de história, gênero e retrato. Retornando ao Brasil, colabora, entre 1878 e 1879, com o periódico Diabo Coxo, no Recife. Nos anos 1880, visita outros países europeus e participa de várias edições da Exposição Geral de Belas Artes. Torna-se conhecido pelos quadros Francesca da Rimini, de 1893, e Último Baile da Ilha Fiscal, 1905. Produz também retratos, naturezas-mortas, cenas de gênero e paisagens. Sua produção é apresentada em duas exposições individuais: a primeira em 1912, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, e a segunda, póstuma, em 1956, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Fonte: AURÉLIO de Figueiredo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10302/aurelio-de-figueiredo. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Elio De Giusto – 1899 | Itália – 1935, São Paulo | SP - Brasil**

Escultor italiano radicado no Brasil, discípulo de Ângelo Zanelli. Expôs no Salão Paulista de Belas-Artes, obtendo medalha de ouro (1934). Dentre suas obras, destacam-se: busto Dr. Júlio Prestes, 1929 (escultura em bronze), escultura de Cristo (cemitério da Consolação), grupos escultóricos da fachada do Palácio da Justiça, em São Paulo, oito baixos-relevos das paredes do Panteon dos Andradas, em Santos, e suportes de bronze do conjunto de ânforas de cristal do Museu Paulista. Fonte: ELIO DE GIUSTO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://

pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Elio_De_Giusto&oldid=58921985>. Acesso em: 18 fev, 2022.

---

**Oscar Pereira da Silva – 1867, São Fidélis | RJ - Brasil – 1939, São Paulo | SP - Brasil**

Pintor, decorador, desenhista, professor. Entre 1882 e 1887, estuda na Academia Imperial de Belas Artes, aluno de Zeferino da Costa, Victor Meirelles, Chaves Pinheiro e José Maria de Medeiros. Em 1887, torna-se ajudante de Zeferino da Costa na decoração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Conquista o último Prêmio de Viagem ao Exterior concedido pelo imperador Dom Pedro II, transferindo-se para Paris em 1889. Estuda com os pintores Léon Bonnat e Jean-Léon Gérôme. No período em que permanece na França, produz diversos estudos e telas. Retorna ao Brasil em 1896 e, no Rio de Janeiro, realiza uma exposição individual no salão da Escola Nacional de Belas Artes, onde são apresentados 33 trabalhos feitos na Europa. No mesmo ano, transfere-se para São Paulo. Leciona no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e no Ginásio do Estado. Em 1897, funda o Núcleo Artístico, que, mais tarde, se transforma na Escola de Belas Artes, onde dá aulas. Entre 1903 e 1911, trabalha na decoração do Teatro Municipal de São Paulo, elaborando três murais: O Teatro na Grécia Antiga, A Dança e A Música. Entre 1907 e 1917, realiza pinturas para Igreja de Santa Cecília. Como pensionista do Governo do Estado de São Paulo, viaja a Paris em 1925. Fonte: OSCAR Pereira da Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10329/oscar-pereira-da-silva. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Di Cavalcanti – 1897, Rio de Janeiro | RJ - Brasil – 1976, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**

Pintor, ilustrador, caricaturista, gravador, muralista, desenhista, jornalista, escritor e cenógrafo. Inicia sua carreira artística como caricaturista e ilustrador. Em 1917, reside em São Paulo, onde frequenta o curso de Direito no Largo São Francisco e o ateliê de Georg Elpons. Convive com artistas e intelectuais paulistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre outros. Em 1921, ilustra A Balada do Enforcado, de Oscar Wilde, e publica o álbum Fantoches da Meia-Noite, editado por Monteiro Lobato. É o idealizador e o principal organizador da Semana de Arte Moderna de 1922, na qual expõe 12 obras. Em 1923, faz sua primeira viagem à França, onde atua como correspondente do jornal Correio da Manhã. Em Paris, frequenta a Academia Ranson, instala seu ateliê e conhece obras, artistas e escritores europeus de vanguarda como, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Jean Cocteau e Blaise Cendrars, voltando a São Paulo em 1926. Conciliando a influência das vanguardas europeias com a formulação de uma linguagem própria, adota uma temática nacionalista e preocupa-se com a questão social. Em 1931, participa do Salão Revolucionário e, no ano seguinte, funda em São Paulo, com Flávio de Carvalho (1899–1973), Antônio Gomide (1895 – 1967) e Carlos Prado (1908 – 1992), o Clube dos Artistas Modernos (CAM). A década de 1940 marca sua maturidade artística e o reconhecimento público no cenário da arte moderna brasileira. Defensor ardoroso da arte figurativa, em 1948 pronuncia uma conferência no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Os Mitos do Modernismo, publicada na revista Fundamentos, sob o título "Realismo e Abstracionismo", posicionando-se a favor de uma arte brasileira e contra o abstracionismo, tendência que começa a se expandir no país. Di Cavalcanti também realiza diversos murais, dos quais estacam-se: o painel do Hotel Jaraguá (1954), em São Paulo, antiga sede do jornal O Estado de São Paulo; o painel em mosaico de vidro no Edifício Triângulo, projetado por Oscar Niemeyer; e o painel Candangos (1960), feito em óleo sobre tela na Câmara dos Deputados, em Brasília. Di Cavalcanti, em sua produção, atenta para a formação de um repertório visual ligado à realidade brasileira, compreendendo a arte como uma forma de participação social. Dessa forma, o artista valoriza em suas obras temas de caráter realista e voltados para a construção da identidade nacional. Fonte: DI Cavalcanti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa971/di-cavalcanti. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Ricardo Cipicchia – 1885 | Itália – 1969, São Paulo | SP- Brasil**

Escultor, pintor e crítico de arte italiano, radicado no Brasil. Chegou ainda criança a São Paulo, onde cursou o Liceu de Artes e Ofícios. Data de 1939 sua primeira exposição individual, no Rio de Janeiro. Cinco anos mais tarde obteve a grande medalha de ouro no Salão Paulista de Belas Artes. Em seu trabalho, destacam-se esculturas, representando situações populares, espalhadas em São Paulo como O índio e o tamanduá, Contando a féria e A pega do porco. Fonte: RICARDO CIPICCHIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ricardo_Cipicchia&oldid=61204768> Acesso em: 18 fev, 2022.

---

**João Batista Ferri – 1896, São Paulo | SP - Brasil – 1978, São Paulo | SP - Brasil**

Professor e escultor brasileiro. Ele trabalhou como mestre de obras do engenheiro Ramos de Azevedo, mas se consagrou através de suas esculturas. Construiu obras importantes, como Índio Caçador (1939), e ajudou na construção do Monumento do Ipiranga, ao lado de Ettore Ximenes. Escultor realista, suas obras estão expostas no Brasil e na Itália.  Ainda em 1928, Ferri participou pela primeira vez do Salão Nacional de Belas Artes, onde expôs as obras Lenda Heróica, Retracto e Índio. No ano seguinte, Ferri participou novamente do Salão, onde expôs Espasmos, Leopoldo e Silva e uma terceira obra, Raios de Sol, escultura de escala natural com a qual ganhou Medalha de Prata. Suas próximas obras marcantes seriam Herma a Newton Prado, feita em Leme, e, em São José do Rio Pardo, a obra do Coronel Luis Dias. Suas obras de maior sucesso viriam em 1938: Índio Caçador e Guanabara foram encomendadas pelo então prefeito de São Paulo, Prestes Maia. No ano de 1947, no 13º Salão de Belas Artes, o escultor expôs Atleta em Descanso (1945), esculpida em granito rosa que recebe a Grande Medalha de Ouro, hoje exposta na Pinacoteca de São Paulo. Também exibiu Nu, obra representando um corpo feminino despido feito em mármore branco, concebido em 1940, e a obra Maratonista. A última exposição solo da vida do artista aconteceu no Museu de Arte de São Paulo (MASP), no ano de 1977. Fonte: JOÃO BATISTA FERRI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Jo%C3%A3o_Batista_Ferri&oldid=58920971>. Acesso em: 18 fev, 2022.

---

**Luis Morrone - 1906, São Paulo | SP - Brasil – 1998, São Paulo | SP - Brasil**

Escultor. Criou centenas de estátuas, bustos e hermas, sendo também de sua autoria o brasão de armas do estado de São Paulo. Seu grande mestre foi o escultor Ettore Ximenes. Fonte: LUIS MORRONE. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Luis_Morrone&oldid=62998567>. Acesso em: 18 fev, 2022

**Ottone Zorlini – 1891, Vêneto | Itália –1967, São Paulo | SP – Brasil**
Pintor, escultor, desenhista e ceramista. Inicia sua trajetória profissional aos 13 anos de idade, quando começa a trabalhar em uma fábrica de cerâmica. Os dados sobre a formação de Zorlini, ainda na Itália, são incertos. Entre 1905 e 1906, ingressa na Academia de Belas Artes de Veneza. quando teria estudado com o escultor Umberto Feltrin (1884 -1962) e frequentado, como aluno, o ateliê de cerâmica Cacciapuoti, (1911 e 1915). Em Veneza, por volta de 1919, Zorlini executa retratos e monumentos funerários. Em 1927, vem para o Brasil, onde realiza o Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico, em São Paulo, no ano seguinte. Passa a conviver com os pintores Mario Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980) e Alfredo Volpi (1896-1988), integrantes do Grupo Santa Helena, em São Paulo. Com esses artistas, viaja constantemente pelos arredores do litoral paulista, entre 1936 e 1943. Além dessas atividades, participa da formação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. De 1959 a 1963, dedica-se à escultura elaborando bustos e obras fúnebres. Fonte: OTTONE Zorlini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10254/ottone-zorlini. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Jean Manzon – 1915, Paris | França – 1990, Reguengos de Monsaraz | Portugal**
Fotógrafo e cineasta. Jean Manzon inicia sua carreira atuando como repórter fotográfico da revista francesa Paris Soir. Em 1938, integra também a equipe da Match, periódico francês de grande tiragem. Viaja para o Brasil em 1940, fixa-se no Rio de Janeiro, onde atua em publicações dos Diários Associados, principalmente na revista O Cruzeiro, e depois na revista Manchete. É considerado por alguns estudiosos o responsável pela renovação do fotojornalismo brasileiro com a série de ensaios fotográficos que realiza para O Cruzeiro. Atua como cineasta a partir de 1952, realiza mais de 900 documentários nas quatro décadas subsequentes, entre os quais se destaca L'Amazone, premiado com o Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza, Itália, em 1966. Entre 1968 e 1972, retorna a Paris e assume nesse período a direção de Paris Match. É autor dos livros Mergulho na Aventura, 1950, em parceria com David Nasser; Flagrantes do Brasil, 1950; Brasil, 1952 (Mônaco); e Féerie Brésilienne, 1957 (Suíça), entre outros. Fonte: JEAN Manzon. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22089/jean-manzon. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Benedito José Tobias – 1894, São Paulo | SP - Brasil – 1963, São Paulo | SP - Brasil**
Pintor, desenhista e aquarelista. Atuou na capital paulista principalmente entre as décadas de 1930 e 1940. Participou do Salão Paulista de Belas Artes nos anos de 1934, 1935, 1958, 1961 e 1962, tendo obtido os prêmios Prefeitura de São Paulo, Valentim de Amaral e Ilde Brande Dinis. Apesar de ter produzido durante um período de grande efervescência artística, sua obra permaneceu desconhecida por muito tempo. Pintou paisagens e naturezas-mortas, mas teve maior destaque na execução de retratos em óleo sobre madeira ou guache sobre papel, concentrando sua obra quase exclusivamente na representação de negros. No catálogo da exposição Negros pintores (Museu Afro Brasil, 2008), consta que sua obra "se aproximava daquilo que o retratado tinha de mais humano, captando com delicadeza suas expressões, seus traços físicos, suas marcas pessoais, seu corpo e sua alma". Fonte: Museu Afro Brasil. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/06/13/benedito-jose-tobias. Acesso em 18 fev, 2022.

---

**Antonio Manuel – 1947, Avelãs de Caminho | Beira Alta – Portugal**
Escultor, pintor, gravador e desenhista. Chega ao Brasil em 1953 e fixa residência no Rio de Janeiro. Em meados da década de 1960, estuda na Escola de Arte do Brasil e frequenta o ateliê de Ivan Serpa. Nessa época, é também aluno ouvinte da Escola Nacional de Belas Artes. Inicialmente, utiliza o jornal e sua matriz - o flan - como suporte para seus trabalhos. Realiza interferências e inventa notícias, nas quais aborda temas políticos e discussões estéticas. Em 1968, na exposição Apocalipopótese, organizada por Hélio Oiticica e Rogério Duarte, apresenta as Urnas Quentes - caixas de madeira lacradas que deveriam ser arrebentadas pelo público. Em 1970, Antonio Manuel propõe o próprio corpo como obra, no Salão de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Posteriormente, produz vários filmes de curta-metragem, como Loucura & Cultura (1973) e Semi-Ótica (1975). A partir da década de 1980, realiza pinturas de caráter abstrato-geométrico, nas quais explora as ortogonais e a sugestão de labirinto. Apresenta, em 1994, a primeira versão da instalação Fantasma que, como outras obras do artista, solicita uma reflexão sobre o contexto social e político brasileiro. Fonte: ANTONIO Manuel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa368/antonio-manuel. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Ivan Serpa – 1923, Rio de Janeiro | RJ - Brasil – 1973, Rio de Janeiro | RJ - Brasil**
Pintor, gravador, desenhista, professor. Estuda pintura, gravura e desenho com Axl Loskoshchek, entre 1946 e 1948, no Rio de Janeiro. Em 1949, ministra suas primeiras aulas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde, a partir de 1952, exerce sistemática atividade didática, em especial no ensino infantil. No ano de 1954, publica o livro Crescimento e Criação, com texto de Mário Pedrosa, sobre sua experiência no ensino de arte para crianças. Nesse mesmo ano, ao lado de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, cria o Grupo Frente, integrado por artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Permanece na liderança do grupo até sua dissolução, em 1956. Em 1957, recebe o prêmio de viagem ao exterior no Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Participa da exposição Opinião 65, evento que marca a difusão de uma nova arte de tendência figurativa, a neofiguração. A obra de Ivan Serpa, desde o início de sua carreira, oscila entre o figurativismo e a arte concreta. Em 1970, funda, com Bruno Tausz, o Centro de Pesquisa de Arte no Rio de Janeiro. Fonte: IVAN Serpa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8922/ivan-serpa. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Alex Flemming – 1954, São Paulo | SP - Brasil**
Pintor, escultor e gravador. Entre 1972 e 1974, frequenta o curso livre de cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo. Cursa serigrafia com Regina Silveira e Júlio Praza, e gravura em metal com Romildo Paiva, entre 1979 e 1980. Na década de 1970, realiza filmes de curtas-metragens e participa de festivais. Em 1981, viaja para Nova York, onde permanece por dois anos e desenvolve projeto

no Pratt Institute, com bolsa de estudos da Fulbright Foundation. A partir dos anos 1990, realiza intervenções em espaços expositivos e pinturas de caráter autobiográfico. Passa também a recolher móveis como cadeiras e poltronas, para utilizar em seus trabalhos, aplicando sobre eles tintas e letras ou textos. É professor da Kunstakademie de Oslo, na Noruega, entre 1993 e 1994. Reside na Alemanha a partir de 1995, e continua expondo frequentemente no Brasil. Em 1998, realiza painéis em vidro para a Estação Sumaré do Metrô de São Paulo, com fotos de pessoas comuns, às quais sobrepõe com letras coloridas trechos de poemas de autores brasileiros. A representação do corpo humano e os mapas de regiões em conflito estão na série Body Builders (2001-2002). Em 2002, são publicados os livros Alex Flemming, pela Edusp, organizado por Ana Mae Barbosa (1936), com textos de diversos especialistas em artes visuais, e Alex Flemming, uma Poética..., de Katia Canton (1962), pela editora Metalivros, e, em 2005, o livro Alex Flemming - Arte e História, de Roseli Ventrella e Valéria de Souza, pela Editora Moderna. Possui obras em coleções particulares e instituições nacionais e internacionais. Fonte: ALEX Flemming. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8626/alex-flemming. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

**Rubem Valentim – 1922, Salvador | BA - Brasil – 1991, São Paulo | SP - Brasil**

Escultor, pintor, gravador, professor. Inicia-se nas artes visuais na década de 1940, como pintor autodidata. Entre 1946 e 1947 participa do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia, com Mario Cravo Júnior, Carlos Bastos e outros artistas. Em 1953 forma-se em jornalismo pela Universidade da Bahia e publica artigos sobre arte. Reside no Rio de Janeiro, entre 1957 e 1963, e em Roma, entre 1963 e 1966, com o prêmio viagem ao exterior, obtido no Salão Nacional de Arte Moderna - SNAM. Em 1966 participa do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, Senegal. Ao retornar ao Brasil, reside em Brasília e leciona pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB. Em 1972, faz um mural de mármore para o edifício-sede da Novacap em Brasília, considerado sua primeira obra pública. O crítico de arte Frederico Morais elabora em 1974 o audiovisual A Arte de Rubem Valentim. Em 1979, Valentim realiza escultura de concreto aparente, instalada na Praça da Sé, em São Paulo, definindo-a como o Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira e, no mesmo ano, é designado por uma comissão de críticos para executar cinco medalhões de ouro, prata e bronze, para a Casa da Moeda do Brasil, nos quais recria símbolos afro-brasileiros. Em 1998, o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA) inaugura a Sala Especial Rubem Valentim, no Parque de Esculturas. Fonte: RUBEM Valentim. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

---

Joaquim Tenreiro – 1906, Melo Guarda | Beira Alta - Portugal – 1992, São Paulo | SP -Brasil.

Designer, escultor, pintor, gravador e desenhista. Aos dois anos de idade, muda-se para o Brasil com a família, fixando residência em Niterói, Rio de Janeiro. Retorna a Portugal em 1914, onde ajuda o pai a realizar trabalhos em madeira e inicia aulas de pintura. Volta a viver no Brasil entre 1925 e 1927. Em 1928, transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro, passando a frequentar o curso de desenho do Liceu Literário Português e faz cursos no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1931, integra o Núcleo Bernardelli, grupo criado em oposição ao ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. Na década de 1940, dedica-se à pintura de retrato, paisagem e natureza-morta. Entre 1933 e 1943, trabalha como designer de móveis nas empresas Laubissh & Hirth, Leandro Martins e Francisco Gomes. Em 1942, realiza para a residência de Francisco Inácio Peixoto seu primeiro móvel moderno. Em 1943, monta sua primeira oficina, a Langenbach & Tenreiro e, alguns anos depois, inaugura duas lojas de móveis; primeiro, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo. No final da década de 1960, Joaquim Tenreiro encerra as atividades na área da concepção e fabricação de móveis para dedicar-se, por mais 20 anos, exclusivamente às artes plásticas, principalmente à escultura. Em 1969, executa um painel para a Sinagoga Templo Sidon e, em 1974, dois painéis para o auditório do Senai, ambos na Tijuca. Fonte: JOAQUIM Tenreiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10084/joaquim-tenreiro. Acesso em: 18 de fevereiro de 2022. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

**Agradecimentos / *Acknowledgements***
Casa Triângulo
Estação
Hoa
Janaína Torres
José Paulo da Rocha Brito
Leme
Millan
Nara Roesler
Pedro Corrêa do Lago
Portas Vilaseca
Sé
Superfície

---

**Curadoria / *Curator***
Lilia Moritz Schwarcz

**Organização e produção / *Organization and production***
Letissa Kanawati
Suzana Mendes

**Identidade visual e catálogo / *Visual identity and catalogue***
Claudio Novaes conceito/design/direção

**Fotografia / *Photography***
Everton Ballardin
Filipe Berndt
Flavio Freire
Germana Monte-Mor
Henrique Luz
João Liberato
Rafael Salim
Rodrigo Casagrande
Romulo Fialdini
Suzana Mendes
Wallace Domingues

**Montagem da exposição / *Exhibition setting***
Carlos Pimentel
Eduardo Ferreira

**Revisão e tradução / *Proofreading and translation***
Ligia Fonseca

**Impressão / *Print***
Stilgraf

**Comunicação / *Communication***
A4&Holofote

a4 & holofote
COMUNICAÇÃO

Av. Juriti 132
Moema São Paulo SP
Brasil CEP 04520-000
Tel.: + 55 11 5054-0357
contato@arte132.com.br
www.arte132.com.br
instagram: @arte132galeria
facebook: /arte132galeria

Segunda a sexta das 14h00 às 19h00
Sábado das 11h00 às 17h00