

Universidade de São Paulo Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Clara Dias Turra

**Curadoria em espaços expositivos no Brasil: uma análise crítica
para uma abordagem decolonial**

São Paulo

2024

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e
Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Curadoria em espaços expositivos no Brasil: uma análise crítica para uma abordagem decolonial

Clara Dias Turra

**Orientador: Prof(a). M.a
Andréa Rosendo**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do
título de Especialista em Gestão de Projetos
Culturais

São Paulo

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, que sempre me encorajou a buscar conhecimento e a encarar o mundo com ternura. Um agradecimento ao meu pai, com seu apoio emocional e conselhos sábios. Agradeço também ao meu avô Santim, que sempre ressaltou a importância de estudar, à minha avó Rita, que me ensina a manter o bom humor até em momentos difíceis, aos meus irmãos, que me apoiam na eterna busca do ser, e principalmente a minha finada mãe, fonte eterna de inspiração como pessoa e como estudiosa.

Também quero agradecer aos professores do CELACC USP, por terem nos guiado de forma tão compreensiva ao longo desses dois anos. Além disso, um agradecimento especial à Juliana Salles, que nos ajudou de tantas formas durante esse período com sua ética de trabalho admirável.

Finalmente, agradeço especialmente à professora Andréa Rosendo, pela sua atenção, dedicação e imensa sabedoria ao nos orientar durante a execução desta pesquisa. Sua orientação me incentiva a continuar a pesquisar, e saber ser mais leve. Que privilégio ter sua orientação!

CURADORIA EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS NO BRASIL: UMA ANÁLISE CRÍTICA PARA UMA ABORDAGEM DECOLONIAL

Clara Dias Turra

Resumo: Este estudo investiga as contribuições das epistemologias decolonial e indígena para a curadoria de exposições artísticas no Brasil, com foco em vozes historicamente marginalizadas. A pesquisa busca entender como essas abordagens podem enriquecer as práticas curatoriais contemporâneas. Através da análise da exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” (2022), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, examina-se como a curadoria pode questionar a persistência do colonialismo e da colonialidade, além de avaliar os critérios de seleção das obras e as formas de representação das culturas. A análise revela tanto os avanços na inclusão dessas vozes quanto os desafios para alcançar uma representação não estigmatizada.

Palavras-chave: Decolonialidade. Curadoria. Interculturalidade. Epistemologia.

Curation in exhibition spaces in Brazil: a critical analysis for a decolonial approach

Abstract: This study investigates the contributions of decolonial and indigenous epistemologies to curating art exhibitions in Brazil, with a focus on historically marginalized voices. The research seeks to understand how these approaches can enrich contemporary curatorial practices. Through an analysis of the exhibition “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” (2022), which happened in the Museum of Modern Art of São Paulo, it examines how curatorship can question the persistence of colonialism and coloniality, as well as evaluating the criteria for selecting works and the ways in which cultures are represented. The analysis reveals both the progress made in including these voices and the challenges of achieving non-stigmatized representation.

Key words: Decoloniality. Curatorship. Interculturality. Epistemology.

Curaduría en espacios expositivos en Brasil: un análisis crítico para un enfoque decolonial

Resumen: Este estudio investiga las aportaciones de las epistemologías decolonial e indígena al comisariado de exposiciones de arte en Brasil, centrándose en las voces históricamente marginadas. La investigación pretende entender cómo estos enfoques pueden enriquecer las prácticas curatoriales contemporáneas. Mediante el análisis de la exposición “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” (2022), que pasó em el Museo de Arte Moderna de São Paulo, se examina cómo el comisariado puede cuestionar la persistencia del colonialismo y la colonialidad, así como evaluar los criterios de selección de obras y las formas de representación de las culturas. El análisis revela tanto los progresos realizados en la inclusión de estas voces como los retos que plantea lograr una representación no estigmatizada.

Palabras clave: Decolonialidad. Curaduría. Interculturalidad. Epistemología.

1 Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-Americanos em Cultura e Comunicação – Escola de Comunicação e Artes/USP.

2 Possui bacharelado em International Business Management: Marketing pela faculdade UCLL Leuven, Bélgica.

Introdução

Esse trabalho investiga as contribuições das epistemologias decolonial e indígena como fundamentos para a curadoria de exposições artísticas no Brasil, e tem como foco vozes historicamente marginalizadas. A pesquisa busca entender como essas perspectivas podem enriquecer as práticas curatoriais, ampliando o entendimento sobre a representação de diferentes comunidades e saberes em museus e instituições culturais.

A epistemologia decolonial surgiu na América Latina na década de 1990 como resposta às limitações do pensamento pós-colonial, com o objetivo de expor e desafiar as estruturas de poder colonial presentes em diversas esferas, como a produção de conhecimento, por exemplo (QUIJANO, 2005). Diferente do pós-colonialismo, que analisa o fim formal das colônias, a decolonialidade foca na continuidade da “colonialidade”, termo que descreve a influência contínua das hierarquias coloniais na sociedade contemporânea (MIGNOLO, 2011).

A epistemologia indígena, por sua vez, oferece uma visão relacional de mundo, onde o conhecimento e a cultura estão intrinsecamente ligados à natureza e às relações comunitárias (Krenak, 2020). Kopenawa e Bruce afirmam que:

Os brancos se dizem inteligentes. Não somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados (...) nem por isso irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós (KOPENAWA e BRUCE, 2015, p. 75).

Partindo desse princípio, epistemologias indígenas oferecem uma perspectiva que valoriza conhecimentos tradicionais e cosmologias de povos indígenas. A adoção dessas perspectivas possibilita uma abordagem mais representativa em espaços expositivos, por exemplo.

Tanto a epistemologia decolonial quanto a indígena promovem uma abertura para diálogos interculturais significativos. A perspectiva decolonial defende uma abordagem que visa o entendimento e respeito mútuo entre culturas. A epistemologia indígena, por sua vez, promove a relacionalidade, uma visão de mundo que prioriza o respeito e a conexão com o ambiente e os seres que nele habitam. Esses aspectos ajudam a questionar as dinâmicas de poder em espaços expositivos e culturais.

Este artigo utiliza a metodologia de pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo para examinar a exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa”, que aconteceu em 2022 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. As categorias de análise incluem: a) os critérios de seleção das obras, visando avaliar se refletem a diversidade cultural; b) a inclusão de obras de artistas indígenas, com o intuito de identificar possíveis indícios de tokenismo; e c)

a representação de outras culturas, investigando se são apresentadas de forma exótica ou folclórica.

A análise revela que a exposição se abre a uma série de questionamentos sobre o colonialismo e a permanência de suas influências, alinhando-se às críticas de Quijano (2005) ao eurocentrismo. Com obras que abordam de forma direta o impacto do colonialismo na sociedade brasileira, há um claro esforço para reconhecer e desafiar a herança colonial ainda presente nos museus e na própria história do Brasil. No entanto, é possível observar a persistência de desafios para que a inclusão vá além de uma representação simbólica.

O trabalho se propõe a dialogar com estudos sobre epistemologia indígena e perspectivas decoloniais, campos que promovem uma reflexão crítica sobre a descolonização do pensamento e da representação cultural. Embora a análise esteja centrada na representação indígena, as reflexões aqui trazidas se estendem também à visibilidade de outros grupos historicamente marginalizados, como pessoas negras, mulheres, povos ciganos, muçulmanos, latino-americanos de diversas origens, africanos, imigrantes e refugiados. Esses grupos, frequentemente sujeitos a preconceitos relacionados à origem, cor da pele, religião ou condições sociais, têm suas histórias e perspectivas muitas vezes invisibilizadas ou reduzidas a estereótipos nas instituições culturais (BRAH, 1996; SANTOS, 1998). Incluir e valorizar essas vozes nos espaços culturais é um passo que pode colaborar com que a prática curatorial possa questionar as hierarquias de poder e caminhar em direção a uma abordagem verdadeiramente inclusiva e intercultural.

1. Referencial teórico

A estrutura epistemológica desse estudo é fundamentada no trabalho de teóricos e acadêmicos do sul global, particularmente naqueles engajados em estudos culturais e pensamento decolonial. Isso inclui os trabalhos de Quijano, Mignolo e Grosfoguel. Também é empregado o estudo do pensamento indígena de Krenak e Moniz, além de parte do estudo de Stuart Hall para explorar as dimensões simbólicas e ideológicas da representação cultural.

A epistemologia decolonial surge na América Latina nos anos 1990 como resposta às limitações da teoria pós-colonial, que focava primariamente na independência política dos movimentos dos anos sessenta. Diferente do pós-colonialismo, que foca principalmente no final formal do regime colonial, o pensamento decolonial busca expor e desafiar as estruturas de colonialidade que persistem na sociedade, particularmente nos âmbitos de produção de conhecimento e representação cultural (MIGNOLO, 2011; GROSGOUEL, 2007). Esse contexto é crucial para entender como a modernidade é cúmplice na conservação de hierarquias

coloniais sob o disfarce de progresso. Conforme explicado por Mignolo (2011, p. 45), o termo “colonialidade” se refere ao legado persistente do colonialismo, que continua a formar dinâmicas sociais, políticas e culturais até hoje. Isso se faz presente nas maneiras em que o conhecimento é produzido, valorizado e disseminado, e também nas relações de poder que governam esses processos.

O conceito de “modernidade” muitas vezes é retratado como uma narrativa universal de progresso e desenvolvimento, no entanto é uma narrativa que foi construída através de uma lente colonial. A modernidade, nesse sentido, não é somente um momento da história, ou um conjunto de avanços tecnológicos, e sim uma visão de mundo que foi usada para justificar e manter o domínio colonial (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2000). O mito da modernidade engloba a violência e a exploração inerente ao projeto colonial, se apresentando como uma missão civilizatória.

A compreensão da natureza interligada entre modernidade e colonialidade é necessária para uma análise crítica dos espaços culturais do Brasil, onde essas dinâmicas continuam a moldar as maneiras em que arte e cultura são produzidas, mostradas e consumidas. Enquanto os estudos pós coloniais,, desenvolvidos por estudiosos como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, focava nas ramificações culturais e políticas do colonialismo após sua conclusão formal, historicamente falando, a teoria decolonial busca abordar as estruturas de poder e de conhecimento mais profundas que persistem mesmo com o final do período colonial. A decolonialidade é baseada nas experiências históricas da colonização e no seu impacto contínuo nas sociedades, culturas e sistemas de conhecimento do sul global, em particular da América Latina (Quijano, 2000).

Intelectuais como Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Ramón Grosfoguel tiveram papéis importantes no desenvolvimento do conceito de “colonialidade”, que refere aos legados das estruturas de poder coloniais na sociedade contemporânea. Diferente do colonialismo, que é entendido por um período histórico marcado diretamente pelo controle político e econômico, colonialidade refere-se a imposição dos valores ocidentais de pensamento, governança e cultura que ainda persistem, e que continuam a marginalizar e oprimir povos subalternizados historicamente (MIGNOLO, 2011; GROSGOUEL, 2007).

Ramón Grosfoguel define a virada decolonial como o ato de repensar de forma radical as maneiras em que o conhecimento é produzido e legitimado (GROSGOUEL, 2007). Grosfoguel critica a hierarquia global de conhecimento que privilegia as epistemologias ocidentais e que, ao mesmo tempo, marginaliza as perspectivas não-ocidentais. Ele argumenta que essa hierarquia é um resultado direto do colonialismo, que é impôs os métodos de

conhecimento ocidentais como se fossem universais e objetivos, enquanto colocou as epistemologias não-ocidentais em um lugar de folclore e superstição (GROSFOGUEL, 2008).

O trabalho de Grosfoguel tem ênfase na necessidade da descolonização da epistemologia, o que envolve desafiar as fundações eurocêntricas modernas de sistema de conhecimento, e criar espaço para as vozes e perspectivas daqueles que foram historicamente marginalizados. Esse giro epistêmico vai além de reconhecer a importância do conhecimento não-ocidental e abrange também a transformação fundamental de estruturas de produção de conhecimento, refletindo uma ordem mundial mais plural e equitativa (GROSFOGUEL, 2011).

O conceito de “colonialidade do poder”, de Aníbal Quijano, é um elemento fundamental na teoria decolonial. Quijano argumenta que o sistema do mundo moderno, que emergiu com a colonização das Américas, é fundamentalmente estruturado por uma divisão de trabalho, conhecimento e autoridade racializados e hierarquizados. A colonialidade de poder não é um legado do passado, mas uma força que se infiltra e continua a formar relações sociais, políticas e econômicas num âmbito global (QUIJANO, 2000).

O trabalho de Quijano também destaca as maneiras em que dinâmicas de poder coloniais estão incorporadas nas instituições modernas, desde a economia global até sistemas de educação globais. Ele critica as epistemologias eurocêntricas que dominam tais instituições, e argumenta que elas perpetuam uma forma de colonização cultural e intelectual que marginaliza maneiras de ser e pensar que são não-ocidentais (QUIJANO, 2000, p. 30-35).

Diferença colonial, pensamento indígena e representação

Walter D. Mignolo adiciona ao trabalho de Quijano ao introduzir o conceito de “diferença colonial”. O termo refere-se às divisões culturais e epistêmicas que foram construídas entre o ocidente e tudo o que não é ocidental. Mignolo argumenta que essas divisões vão além de ser consequências de diferenças culturais e geográficas – elas são ativamente produzidas e mantidas por relações de poder coloniais. A diferença colonial é manifestada de uma maneira em que o conhecimento ocidental é privilegiado e universalizado, enquanto o conhecimento não-ocidental é muitas vezes ignorado ou exotizado (MIGNOLO, 2000).

Avtar Brah, estudiosa das diásporas e teoria cultural, contribuiu de forma significativa para o entendimento de diversidade, identidade e o conceito do “outro”. O trabalho de Brah explora como identidades culturais e sociais são construídas e como essas construções são moldadas por histórias e pela demarcação do “eu” e do “outro”, com marcadores de diferença que podem ser raça, gênero, nacionalidade, entre outros (BRAH, 2005).

O conceito do “outro” refere-se às formas em que certos grupos são construídos como diferentes, inferiores ou fora da norma. Enrique Dussel explora a alteridade no contexto colonial e pós-colonial, e reflete sobre a necessidade de uma ética que parta da realidade dos povos oprimidos. Para Dussel, o reconhecimento da alteridade é crucial para uma ética da libertação que procura confrontar o colonialismo e a opressão (DUSSEL, 1998, p. 47-70).

Esse processo de alteridade é central para a manutenção de hierarquias sociais e relações de poder, definindo assim quem pertence e quem não pertence, quem é valorizado e quem é marginalizado (Brah, 1996). Em espaços culturais, o processo de alteridade pode ser visto nas maneiras em que certos grupos são ou não representados em exposições, programas e narrativas institucionais.

Conforme argumentado por Aníbal Quijano (2020, pg. 533-545), relações de poder e conhecimento herdadas do colonialismo ainda definem hierarquias globais. A alteridade dos povos colonizados é sistematicamente marginalizada a fim de preservar uma hegemonia de saber o poder eurocêntrica. Por esse motivo, o reconhecimento e a valorização da alteridade permitem que outros modos de ser e saber tenham espaço e legitimidade.

No contexto dos espaços culturais, as ideias de Brah podem ser usadas para analisar como formas diferentes de identidade são representadas e como essas representações intersectam com dinâmicas sociais e políticas de forma abrangente. Por exemplo, uma exposição que tem como foco a experiência de mulheres negras pode explorar como suas identidades são moldadas tanto por suas experiências raciais como de gênero, e como essas experiências intersectam com outros aspectos de suas identidades, como classe e sexualidade.

Ao explorar a diversidade, Brah questiona o conceito do outro, e como ele funciona dentro de contextos sociais e culturais. Ela desafia as binárias simplistas de si/outro, nós/eles, e explora os caminhos complexos nos quais as identidades são construídas em processos de exclusão e inclusão (BRAH, 1996). Isso envolve uma examinação crítica sobre como certos grupos são posicionados como “o outro” dentro de instituições culturais, e como essas instituições podem reforçar ou desafiar essas posições.

Para espaços culturais, isso significa examinar de forma crítica quem é representado como o “outro” nas exposições e programas, e como essas representações afetam a maneira em que grupos diferentes são percebidos. Isso também envolve considerar como o conceito do “outro” está construído na própria instituição. Quem é visto como a audiência, curador ou artista normativo, e quem está posicionado como forasteiro ou como diferente.

As questões acima são pertinentes para instituições culturais que buscam ir além de representações simbólicas de diversidade e que buscam se envolver em reflexões mais

profundas e críticas sobre os processos de alteridade e inclusão. Isso pode envolver a criação de exposições e programas que não apenas apresentam diversas culturas, mas também examinam criticamente as histórias e as dinâmicas de poder que moldaram essas culturas e suas representações.

Epistemologias indígenas em circulação

Ailton Krenak, liderança indígena, intelectual e ativista brasileiro, é um crítico assíduo do projeto de modernidade e suas implicações para os povos indígenas. Krenak argumenta que a modernidade, com sua ênfase no progresso, desenvolvimento e racionalidade, tem sido profundamente destrutiva para o modo de viver indígena e para a natureza. Ele critica o ponto de vista antropocêntrico da modernidade, que prioriza os interesses e atividades humanos acima do bem-estar da terra e seus ecossistemas (KRENAK, 2020, p. 72).

O trabalho de Krenak defende métodos de conhecimento indígenas (ancestralidade), que são profundamente enraizados no respeito pela natureza e a interconexão de toda vida. Ele enfatiza a importância da vida comunal, reciprocidade, e modelos alternativos e sustentáveis, ao invés dos métodos de exploração e extração da modernidade. A crítica à modernidade de Krenak pede pela reimaginação radical do significado de viver em harmonia com a terra (KRENAK, 2020, p. 27).

Eliane Boroponepa Monzilar, intelectual indígena do povo Balatiponé-Umutina, fez contribuições relevantes para o entendimento dos sistemas de conhecimento indígenas e sua relevância na sociedade contemporânea. Em seu trabalho, Monzilar enfatiza a importância da relacionalidade, narração de histórias e tradições orais nas epistemologias indígenas. Ela argumenta que essas formas de conhecimento não são apenas artefatos culturais, mas ferramentas vitais para viver de forma sustentável e ética em um mundo que muda tão rapidamente (COLETIVO VOZES INDÍGENAS NA SAÚDE COLETIVA (orgs.), 2022).

O trabalho de Monzilar enfatiza o valor dos métodos de conhecimento indígenas, baseados em experiência, engajamento comunitário e uma conexão profunda com a terra. Além disso, ela critica o domínio do conhecimento escrito e baseado em textos em instituições acadêmicas e culturais, argumentando que a privilegização do conhecimento escrito é uma forma de violência epistêmica que marginaliza vozes indígenas. Monzilar pede o reconhecimento e a integração de sistemas de conhecimento indígenas em todas as áreas, desde educação à gestão ambiental à representação cultural (COLETIVO VOZES INDÍGENAS NA SAÚDE COLETIVA (orgs.), 2022, p. 242).

A intersecção da arte indígena e o pensamento decolonial é uma rica área de pesquisa que desafia as estruturas coloniais que historicamente dominaram a representação das culturas indígenas. Muitos artistas indígenas no Brasil e outros países das Américas estão na vanguarda dos movimentos decoloniais, usando sua arte para desafiar estereótipos, recuperar práticas culturais e afirmar sua soberania e identidade (LAGROU, 2009).

O trabalho de Els Lagrou sobre a arte indígena no Brasil oferece uma análise compreensiva sobre como artistas indígenas engajam com a estética decolonial para criar novas formas de expressão que resistem ao olhar colonial. Lagrou argumenta que a arte indígena não é somente uma forma de resistência cultural, mas também uma maneira de reimaginar o mundo através de uma perspectiva indígena. Essa ideia envolve a crítica às suposições modernistas e colonialistas que formaram o mundo da arte, e também celebra a diversidade e resiliência entre culturas indígenas (LAGROU, 2009).

A análise de Lagrou ressalta a agência de artistas indígenas ao formar suas próprias representações e narrativas, desafiando o papel passivo que frequentemente é associado aos povos indígenas no discurso decolonial. Ao colocar em primeiro plano as vozes e perspectivas indígenas, a arte decolonial oferece novas maneiras de compreensão e engajamento enraizadas no respeito, reciprocidade e relacionalidade.

Stuart Hall, figura chave nos estudos culturais, fez contribuições extremamente relevantes para a compreensão da representação cultural e seu papel na construção de identidade e poder. O trabalho de Hall enfatiza a importância da cultura como local de luta onde significados são contestados e negociados. Ele argumenta que a representação cultural vai além da reflexão da realidade, ela é um processo no qual a realidade é construída e recebe significado (HALL, 1997).

A crítica de Hall enfatiza como narrativas eurocêntricas foram usadas para legitimar a dominação colonial e marginalizar culturas não-ocidentais (HALL, 1990). Ao analisar as maneiras em que raça, etnia e identidade são construídas e representadas em textos culturais, o trabalho de Hall fornece uma estrutura crítica para o entendimento de políticas de representação num contexto descolonial.

O conceito de interculturalidade e os possíveis diálogos entre as epistemologia decolonial e epistemologia indígena

Catherine Walsh desenvolveu o conceito de interculturalidade como uma estrutura crítica para entender e engajar com diversidade cultural em contextos marcados por histórias coloniais. Diferente do conceito de multiculturalismo, que frequentemente implica uma mera

coexistência de diferentes culturas dentro de uma sociedade, a interculturalidade enfatiza a necessidade de um engajamento profundo e transformativo entre culturas. Envolve também um diálogo que desafia os desequilíbrios de poder, e fomenta respeito e compreensão mútuos (WALSH, 2009).

A interculturalidade não é apenas sobre troca cultural ou coexistência; é sobre criar formas de relações culturais e sociais que são embasadas em princípios de equidade, justiça e descolonização do pensamento (WALSH, 2009). Isso requer o reconhecimento dos legados coloniais que continuam a moldar interações culturais contemporâneas, e trabalhar em direção a uma sociedade mais inclusiva e justa.

A interculturalidade também tem implicações significativas no papel educacional das instituições culturais. Museus e galerias frequentemente se colocam em um espaço educacional - por exemplo, programas educacionais e pedagógicos em museus, museu da ciência, museu de história natural, e assim por diante. No entanto, o conteúdo e métodos educacionais dessas instituições podem muitas vezes reforçar estruturas de poder existentes (MIGNOLO; WALSH, 2018).

O conceito de interculturalidade de Walsh apoia o questionamento da necessidade de programas que não somente ensinam sobre culturas diferentes, mas que também convidam os visitantes a uma reflexão crítica sobre assuntos como poder, colonialidade e hegemonia cultural.

2. Análise da exposição "37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa"

A exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa”, objeto desse artigo, foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em parceria com o Museu Afro Brasil. A exposição foi curada por Cauê Alves, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa K Davidson. Com referências ao centenário da Semana de Arte Moderna de 2022 e do bicentenário da independência do Brasil, a exposição trata de temas como a continuação do colonialismo, ressaltando temas relacionados à identidade brasileira e à cultura, e evidencia, como descrito em seu catálogo, os “regimes de fogo e petrificação da mata”, que permeiam a narrativa histórica e social do Brasil.

A análise da exposição busca compreender a colonialidade do ser e do saber, o estudo examina como essas formas de colonialidade são manifestadas e reproduzidas em instituições culturais brasileiras. Busca-se a partir dessa análise investigar como essas instituições constroem e representam identidades culturais, e as dinâmicas de poder que moldam esses processos.

Emprega-se a noção de estética decolonial - um conceito crítico que desafia as normas e valores eurocêntricos que tradicionalmente dominam o mundo artístico - para compreender as práticas artísticas do Sul Global, particularmente da cultura indígenas. A estética decolonial busca desconstruir o olhar colonial que formou a representação e interpretação das culturas não-ocidentais na arte. Essa estética exige o reconhecimento e a validação de tradições e práticas não tradicionais como formas legítimas de expressão cultural (MIGNOLO, 2013). Ou seja, inclui artistas e produtores culturais do sul global, particularmente comunidades indígenas e afro-descendentes, que também tiveram um papel importante no desenvolvimento da estética decolonial. Esses grupos rompem com narrativas de modernidade e progresso, e oferecem uma alternativa às visões de história, identidade e cultura que resiste à lógica colonial de domínio e apagamento. A estética decolonial não é somente sobre diversidade na representação, mas sobre fundamentalmente repensar os meios em que a arte é produzida, curada e consumida (MIGNOLO, 2013).

A exposição levanta questionamentos sobre a narrativa histórica que permanece eurocêntrica e como o conceito de colonialidade é expresso em práticas artísticas e culturais. O colonialismo não só formou relações de poder, mas também estabeleceu a colonialidade do saber, que ainda influencia a maneira em que o conhecimento é hierarquizado e apresentado na arte e em espaços culturais (QUIJANO, 2005). Quando estruturas de poder determinam o que será ensinado ou evidenciado em instituições culturais, isso também é uma expressão da colonialidade do poder – isso porque um monumento pode manter viva a versão do colonizador, e mantém no poder quem conta a história. Tendo isso em mente, ao questionar “o moderno é moderno para quem?”, a exposição questiona se o modernismo e a independência brasileira realmente representam uma quebra com a colonialidade do poder ou apenas uma renovação de suas estruturas.

O objetivo dessa análise é investigar se a curadoria da exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” possibilita a diversidade de conhecimento e propõe rupturas com o eurocentrismo, ou se acaba reproduzindo práticas coloniais na inclusão de artistas indígenas e negros. A análise também observa se o curador ajuda a potencializar ou limitar o diálogo com novas epistemologias, tais como a decolonial e a epistemologia indígena.

3. Métodos e resultados

Utiliza-se o método da análise de conteúdo para analisar a exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” e identificar se a exposição da continuidade ou propõe

ruptura com colonialidade de poder e saber e se propõe um diálogo intercultural, com inclusão de diversidade epistêmica.

4. Procedimentos metodológicos

O artigo traz o foco para a curadoria para a exposição “37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa” com o objetivo de identificar se os profissionais responsáveis por esse instrumento tão importante de uma exposição contribuem para promover práticas de diálogos interculturais, ou seja, com diversidade epistêmica, ou se ainda preservam uma abordagem eurocêntrica, e que ainda mantém um caráter “tokenista”¹.

Para tanto, ao analisar o processo curatorial, levanta-se o seguinte questionamento: A curadoria do 37º Panorama da Arte Brasileira do MAM permite a diversidade de conhecimento e a ruptura com o eurocentrismo? Ou a representação de saberes indígenas é apenas superficial e tokenista? Na sequência, com o objetivo de organizar os dados, criou-se três categorias para análise: a) critério de seleção das obras, com o objetivo de verificar se os organizadores refletem a diversidade cultural; b) obras de artistas indígenas, que busca encontrar evidências do tokenismo; c) manutenção ou ruptura da ideia de “outras” culturas. As categorias servirão para analisar se alteridade é representada de forma exotizada e folclorizada. O trabalho terá como foco a representação do conhecimento indígena, buscando entender como essas vozes são representadas – de forma ativa ou de forma “ornamental”, e se a exposição traz uma perspectiva diferente da epistemologia ocidental.

Questão central: a curadoria do 37º Panorama do MAM possibilita a diversidade de conhecimento e a ruptura com o eurocentrismo ou representa conhecimentos indígenas de modo superficial e tokenista?

a) A seleção de obras – o site oficial do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o catálogo de exibição e fotografias proporcionadas pela instituição são materiais que informam essa análise sobre a estrutura curatorial e a motivação dos organizadores.

A análise tem como foco a própria exposição e seus documentos de apoio, como o catálogo oficial (MAM, 2022, anexo A), compartilhado pelo MAM, e o website da instituição. Os artistas escolhidos, as telas e o layout da exposição são examinados para identificar se esses elementos reforçam ou quebram com as hierarquias coloniais do saber e poder.

A curadoria é uma das partes principais dessa análise por definir de qual maneira o conhecimento e habilidades indígenas são incorporados e representam ou desafiam a

¹ Conforme descrito no *Oxford English Dictionary* (2023), "tokenism" é definido como uma prática que visa aparentar inclusão sem que haja compromisso genuíno com a diversidade.

colonialidade de poder. A exibição será examinada para identificar se a equipe de curadoria reflete a inclusão de diferentes vozes e se essa diversidade se manifesta em práticas curatoriais.

A análise do site oficial do MAM e do catálogo da exibição indica que a equipe curatorial inclui indivíduos de contextos culturais diversos, mas a presença de vozes indígenas na liderança curatorial pode ser expandida. Apesar da curadoria incluir vozes de origens diversas e de a análise indicar que há uma tentativa de incluir epistemologias indígenas, é possível observar que posições de liderança ainda são ocupadas predominantemente por pessoas não-indígenas, limitando o potencial para um engajamento intercultural mais aprofundado. A inclusão de pessoas indígenas na curadoria poderia ajudar na inclusão de narrativas que realmente abraçam uma pluralidade cultural sem reforçar a lógica de marginalização do “outro”.

A narrativa curatorial, como descrito no catálogo da exposição e no site do MAM, revela a intenção de reflexão sobre “os regimes de fogo e petrificação” – uma metáfora que se refere à destruição colonial e à resistência cultural. Esse tema sugere uma crítica implícita ao epistemicídio, já que faz alusão à resistência e regeneração em face da opressão histórica que sofreram. A escolha de trazer esses temas numa exposição que celebra o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, incluindo conhecimentos que questionam a exclusão de culturas tradicionais também demonstrar um posicionamento crítico em relação à narrativa eurocêntrica que caracteriza o modernismo.

b) As obras de artistas indígenas

A exposição busca representar a diversidade cultural brasileira através de um conjunto heterogêneo de artistas e temas. Ao escolher artistas de regiões, etnias e origens diferentes, o Panorama promove uma diversidade que vai além do multiculturalismo. Baseado no referencial teórico de Avtar Brah (1996), a questão é se essa inclusão vai além da representação. Na exposição, ao vermos trabalhos de Xadalu Tupã Jekupé, a inclusão da arte indígena é significativa porque traz elementos culturais que contrastam com a estética ocidental, e ao analisar o material, verifica-se que essa diversidade promove uma interação de conhecimento (Imagem 1).



Imagem 1 – Visão da Exposição "37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa", (Fotografia: Bruno Leão/Estúdio em Obra)

Observa-se também uma tentativa de incluir epistemologias indígenas, mas essa inclusão ocorre frequentemente sem a participação dessas culturas na construção das narrativas da exibição. Artistas como Xadalu Tupã Jekupé e Laryssa Machado fazem parte da exposição, e seus trabalhos falam sobre território, ancestralidade e colonialidade (Imagem 2), mas o espaço da exposição ainda reflete uma visão ocidental. A ausência de vozes indígenas nas lideranças curatoriais reflete no desafio de transformar espaços expositivos de uma maneira a incluir essas culturas e evitar uma interpretação através de uma visão externa e distante. Se pensarmos em Krenak (2019), a análise aponta para a necessidade de uma relação maior entre epistemologias indígenas, que seriam possíveis, por exemplo, através de áudios e vídeos que capturam a oralidade e as tradições dessas culturas. A exposição poderia assim criar uma imersão do público em epistemologias indígenas de uma maneira em que essa relacionalidade tenha um efeito mais transformador.



Imagem 2 – Visão da Exposição "37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa", (Fotografia: Bruno Leão/Estúdio em Obra)

A seleção desses trabalhos reflete temas como ancestralidade, território e resistência cultural – temas importantes na crítica da colonialidade e epistemicídio (QUIJANO, 2005). Essas escolhas sugerem uma tentativa de dar visibilidade e importância ao conhecimento e às vivências indígenas, indicando uma quebra parcial com o eurocentrismo. Além disso, o foco nas representações indígenas como parte integral da cultura brasileira, e não apenas como elementos exóticos ou folclóricos, é uma tentativa de incluir uma pluralidade epistêmica. Essa abordagem está alinhada com a interculturalidade crítica discutida por Walsh (2009), ao promover um espaço onde epistemologias diferentes são valorizadas.

c) Arte indígena ou de “outras” culturas

As representações de alteridade, muitas vezes construída a partir de uma lógica colonial, frequentemente coloca o “outro” – culturas indígenas e afro-brasileiras – em posição marginal, folclórica ou exótica.

A exposição, em alguns pontos, cai na construção de um “outro” exótico. Alguns trabalhos, apesar de incluírem temas como território e ancestralidade indígena, são arranjados de forma a evocar mais curiosidade do que reconhecimento do “outro” como sujeito de conhecimento. A interculturalidade deve transcender a exibição passiva para envolver uma interação e representação crítica (WALSH, 2009). No entanto, para algumas obras, observa-se

um esforço de ir além de métodos de observação passiva e busca envolver o visitante de forma sensorial, como observado na imagem 3:



Imagem 3 – Visão da Exposição "37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa", (Fotografia: Bruno Leão/Estúdio em Obra)

5. Discussão de resultados

A exposição “Sob as Cinzas, Brasa”, aborda explicitamente o impacto do colonialismo e da persistência da colonialidade no Brasil, que se alinha com o referencial teórico de Quijano sobre a colonialidade de poder e de conhecimento. Isso indica um esforço para reconhecer e desafiar o legado colonial, um ponto central na crítica ao eurocentrismo e epistemicídio, já que propõe a olhar para a história e cultura do Brasil de uma maneira não-hierárquica e mais inclusiva.

O conceito de eurocentrismo estabelece uma visão de mundo que hierarquiza o conhecimento e coloca o conhecimento europeu no ápice da cultura e racionalidade (QUIJANO, 2005). Essa lógica foi transmitida para instituições culturais e museus, onde narrativas coloniais são frequentemente privilegiadas, ocultando ou até mesmo demonizando culturas não europeias. A exposição desafia essa estrutura ao incorporar elementos culturais e históricos do Brasil, com contribuições afrodescendentes e indígenas, reconhecendo a limitação do modernismo ao representar essas culturas.

No contexto de espaços culturais como museus e galerias, o conceito de interculturalidade de Walsh fornece uma estrutura para práticas culturais que procuram engajar com diversidade cultural de uma forma transformativa e significativa. A interculturalidade nesses espaços envolve a mostra de arte e práticas culturais de grupos diversos, e lidar com a

dinâmica de poder implícita que historicamente marginalizou determinadas culturas (WALSH, 2018). Isso pode ser percebido nos esforços para criar exposições que são curadas em conjunto com grupos indígenas, afrodescendentes e outras comunidades marginalizadas, assegurando que suas vozes e narrativas são centrais na narrativa.

A seleção de obras que representam culturas indígenas a partir de suas próprias vozes, e não do ponto de vista da “arte indígena” como uma curiosidade exótica – reflete um esforço para valorizar epistemologias de vários grupos sociais. Ao incorporar temas como a conexão com a terra, cosmologia indígena e resistência, a exposição vai além do tokenismo. Essas escolhas curatoriais têm intenção, em partes, de mostrar o conhecimento e práticas indígenas como epistemologias válidas e que desafiam as estruturas eurocêntricas e dominantes de museus.

Essa reflexão dialoga com o conceito de epistemicídio, cunhado por Boaventura de Souza Santos, que descreve as trocas desiguais entre culturas, implicando na morte do conhecimento de uma cultura subordinada, e por consequência, na morte dos grupos sociais que o criaram. Esse diálogo acontece ao evidenciar como o eurocentrismo afeta não apenas o reconhecimento, mas também a sobrevivência dos saberes e perspectivas de culturas subordinadas. O epistemicídio, segundo Boaventura de Souza Santos, é a "morte" ou a destruição de sistemas de conhecimento de culturas marginalizadas, em razão de uma hierarquia cultural imposta, que julga esses saberes como inferiores ou irrelevantes em comparação ao conhecimento europeu (SANTOS, 2019, p. 122).

Ao trazer as obras indígenas, a exposição promove, ao seu modo, a valorização de saberes indígenas, ou seja, vai de encontro ao epistemicídio, que nega ou invalida conhecimentos e práticas culturais de sujeitos historicamente excluídos.

Também observou que a exposição busca quebrar com a narrativa eurocêntrica ao incorporar obras que discutem a colonialidade e o epistemicídio, mas essa ruptura ainda é parcial. Por mais que haja a inclusão de culturas e epistemologias indígenas, há a necessidade de evolução na curadoria para não somente representar essas vozes, mas também contar com uma participação e poder em decisões curatoriais.

Baseado nos estudos de Brah (1996) e Walsh (2009), conclui-se que a exposição demonstra progresso na direção de uma interculturalidade, mas ainda apresenta elementos de um multiculturalismo simbólico. Ao integrar epistemologias indígenas, é necessário haver um aprofundamento maior e mais participação, a fim de ir além de uma representação superficial.

Um reconhecimento mútuo e uma descolonização efetiva envolvem o questionamento das estruturas de poder no espaço do museu (QUIJANO, 2005). A exibição almeja representar diversidade, mas o poder ainda é centralizado, limitando o potencial transformativo da exibição.

A maior limitação identificada se encontra na ausência de vozes indígenas em posições de liderança na curadoria. Essa estrutura hierárquica limita o potencial para uma ruptura profunda e transforma a inclusão num esforço que ainda falta com o protagonismo dessas culturas.

6. Considerações finais

Nos últimos anos, a necessidade de uma análise decolonial dos espaços expositivos no Brasil tem se tornado cada vez mais necessária. Considerando seu histórico colonial, museus, galerias e outras instituições culturais no país foram formadas por estruturas de poder enraizadas na história colonial do Brasil, perpetuando narrativas eurocêntricas que muitas vezes excluem e marginalizam as vozes e representações de diversas comunidades (MIGNOLO, 2011; QUIJANO, 2000). Esse quadro eurocêntrico influencia não somente o conteúdo e os temas das exposições, mas se estende também à composição curatorial das equipes dessas instituições e influencia dessa forma a experiência final entre o público e o espaço, fazendo com que muitos não se sintam representados e nem bem-vindos. O domínio contínuo de estruturas coloniais em instituições culturais brasileiras traz a necessidade de examinar de forma crítica como tais espaços são construídos, quais histórias são contadas e silenciadas, e por quem. Além disso, é importante questionar quem as escuta.

A análise da exposição revela uma tentativa de questionar o eurocentrismo e de promover um diálogo intercultural, apesar de haver limitações, principalmente na participação ativa de pessoas indígenas em decisões curatoriais. A presença de artistas e temas diversos é um passo adiante que é significativo, mas a inclusão de pessoas indígenas nas decisões curatoriais ainda é limitada e demonstram uma área a ser desenvolvida no futuro.

A análise sugere que exposições como o Panorama tem o potencial para transformar os entendimentos de diversidade cultural, desde que seja desenvolvido para um caminho de inclusão mais igualitária e substancial. Isso implica repensar no papel dos museus como espaços formativos que não só representam, mas que também integram conhecimentos não-ocidentais de forma decolonial.

Práticas curatoriais interculturais desafiam o modelo tradicional e hierárquico de curadoria, onde o curador é visto como um especialista com autoridade, e ao invés disso, promovem uma abordagem colaborativa e *dialógica*. Tendo isso em mente, exposições futuras

podem se beneficiar ao adotar uma abordagem de co-curadoria com pessoas indígenas, proporcionando uma plataforma de expressão e decisão conjunta. Essas mudanças podem ajudar a eliminar o tokenismo e promover uma verdadeira interculturalidade.

Ao invés de adotar uma postura multicultural, que tipicamente representa a diversidade de forma superficial, uma interculturalidade crítica (WALSH, 2009) ajuda na criação de espaço para diálogos onde culturais não-ocidentais são reconhecidas como epistemologias válidas e enriquecedoras. Na análise, encontrou-se evidências de interculturalidade no processo de seleção, inclusão e divulgação do conhecimento de artistas indígenas

A abordagem intercultural pressupõe uma educação museológica com fomento de cursos e discussões que encoraja os visitantes a refletir sobre suas próprias suposições culturais, ou seja, para que o público possa explorar histórias e experiências de grupos historicamente marginalizados e considerar que legados coloniais foram violentos no passado continuam a afetar relações culturais e étnico-raciais na contemporaneidade. A educação intercultural vai além da transmissão de conhecimento; ela fomenta um diálogo mais profundo e crítico com as complexidades da diversidade cultural de vários povos do mundo

Ao integrar essas teorias, instituições culturais trabalham para criar espaços mais inclusivos e igualitários. Esses espaços servem não somente para representar diversas culturas, mas também para lidar ativamente com as dinâmicas de poder e histórias que dão forma à produção cultural e representação. Aqui, o engajamento intercultural e uma reflexão profunda sobre o processo de alteridade contribuem para o projeto de descolonização do saber, da cultura e do espaço.

Referências bibliográficas

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora: Contesting Identities**. Routledge, 1996.

BRAH, Avtar. **Diaspora, Border, and Transnational Identities**. Routledge, 2005.

COLETIVO VOZES INDÍGENAS NA SAÚDE COLETIVA (orgs.). **Vozes indígenas na produção do conhecimento: para um diálogo com a saúde coletiva**. 2022. p. 240.

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão**. São Paulo: Paulus, 1998.

GROSGOUEL, Ramón. **Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality**. 2007. p. 211.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Sage Publications, 1997.

HALL, Stuart. **Cultural Identity and Diaspora**. In: *Identity: Community, Culture, Difference*, 1990.

HONNETH, Axel. **The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts**. Polity Press, 1995.

HONNETH, Axel. **Disrespect: The Normative Foundations of Critical Theory**. Polity Press, 2007.

KRENAK, Ailton. **A Vida Não É Útil**. Companhia das Letras, 2020.

KOPENAWA, D.; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e o cotidiano**. São Paulo: Edusp, 2009.

MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as Cinzas, Brasa. Catálogo da exposição.** São Paulo: MAM, 2022. Anexo A.

MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **37th Panorama of Brazilian Art: Under the Burning Ashes.** Disponível em: <https://mam.org.br/en/exhibition/37th-panorama-of-brazilian-art-under-the-burning-ashes/#imagens>. Acesso em: 20 out. 2024.

MAM – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **37th Panorama of Brazilian Art.** Disponível em: <https://mam.org.br/en/document/37th-panorama-of-brazilian-art/>. Acesso em: 25 out. 2024.

MIGNOLO, Walter D. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking.** Princeton University Press, 2000.

MIGNOLO, Walter D. **The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options.** 2011. p. 202-227.

MIGNOLO, Walter D.; VÁSQUEZ, Rolando. **Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings.** 2013.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis.** Duke University Press, 2018.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. **Tokenism.** Oxford: Oxford University Press, 2023. Disponível em: <https://www.oed.com>. Acesso em: 1 nov. 2024.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina.** 2000.

BOAVENTURA, Santos (org.). *Globalização e Justiça Social.* São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Construindo as epistemologias do Sul: antologia essencial. Volume I.** São Paulo: Cortez, 2019.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad y Pensamiento Crítico.** 2009. p. 33-45.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (De)coloniales de Nuestra Época**. Ediciones Abya-Yala, 2009.

B SOB **R**ASCINZAS **A**

**37° PANORAMA
DA ARTE
BRASILEIRA**

2022

mam

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei.

I stripped.
I covered my body with clay and I went.
I entered the bowels of darkness, the womb of the earth.
Time lost its sense of time.
I became amorphous.
I may have been mineral, animal, vegetal.
I don't know what I was.
I don't know where I was. Space.
History no longer existed.
Sounds resonated. They came out of me.
Pain.
I don't know where I wandered.
The dark, the sounds, the pain, mingled.
Transmutation.
Space shrank.
I left. I returned.

Celeida Tostes

B

SOB AS CINZAS

A

37º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

2022

MINISTÉRIO DO TURISMO,
SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
E MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO APRESENTAM

B SOB AS CINZAS A

37º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA

23.07.22 — 15.01.23

Curadoria

Cauê Alves
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

patrocínio



parceria



correalização



realização



GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO
Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO

pronac 204382 projeto realizado com o apoio do ProAC

mam

SUMÁRIO

contents

PANORAMA
2022:
VERDE,
AMARELO,
CINZA
E
VERMELHO

CAUÊ
ALVES

BRASIL:
REGIMES
DE
FOGO
E
PETRIFICAÇÃO
DA
MATA

CRISTIANA
TEJO

SOBRE
BRASAS
E
CINZAS

CLAUDINEI
ROBERTO DA
SILVA

ASCENSÃO
DA FÊNIX:
PIONEIRAS
DO
RENASCIMENTO
ARTÍSTICO
DO
BRASIL

VANESSA K.
DAVIDSON

OBRAS
EXPOSTAS

ANA MAZZEI
ANDRÉ RICARDO
BEL FALLEIROS
CAMILA SPOSATI
CELEIDA TOSTES
DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO
ÉDER OLIVEIRA
ENEIDA SANCHES & TRACY COLLINS
ERICA FERRARI
GISELLE BEIGUELMAN
GLAUCO RODRIGUES
GUSTAVO TORREZAN
JAIME LAURIANO
LAIS MYRRHA
LARYSSA MACHADA
LIDIA LISBÔA
LUIZ 83
MARCELO D'SALETE
MARIA LAET
MARINA CAMARGO
NO MARTINS
RODRIGUEZREMOR
SERGIO LUCENA
SIDNEY AMARAL
TADASKÍA
XADALU TUPÃ JEKUPÉ

TEXTS
IN ENGLISH

A série de mostras *Panorama da Arte Brasileira* foi iniciada em 1969, momento em que o MAM São Paulo ingressou em uma nova fase de sua história e se instalou na marquise do Parque Ibirapuera. Cada uma das edições do *Panorama* marcou a história do museu por ter contribuído direta e efetivamente na formação da coleção de arte contemporânea do MAM.

Aos poucos, o *Panorama* do MAM se tornou uma das mostras mais relevantes do calendário artístico do país, sempre cumprindo com o seu propósito de apresentar um recorte atual da arte brasileira. Assim como ocorreu com diversas mostras bienais pelo mundo, em função da pandemia de covid-19 a 37ª edição programada inicialmente para 2021 foi transferida para 2022. Ocupando toda a área expositiva do MAM, inclusive o Jardim de Esculturas, a mostra, pela primeira vez em sua história, se estende até o Museu Afro Brasil, reforçando a parceria entre o MAM e outras instituições do Parque Ibirapuera. Em 2023, um recorte do *Panorama* irá itinerar em unidades do Sesc no interior do estado de São Paulo, o que permitirá que a mostra alcance um público mais amplo.

O 37º *Panorama* tem a curadoria de Cauê Alves, curador-chefe do MAM, Claudinei Roberto da Silva, Cristiana Tejo e Vanessa K. Davidson, membros da Comissão de Arte do museu, que selecionaram 26 artistas e coletivos de diversas regiões, assim como de diferentes gerações, identidades étnico-raciais e de gênero. Questões culturais e sociais que permeiam a história do país são abordadas considerando as efemérides do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do bicentenário da Independência do Brasil. Com o título *Sob as cinzas, brasa*, o *Panorama da Arte Brasileira* do MAM segue contribuindo para o debate sobre a arte contemporânea e a atualidade.

PANORAMA 2022:

VERDE, AMARELO, CINZA E VERMELHO

Curador-chefe do
Museu de Arte Moderna
de São Paulo

CAUÊ ALVES

O 37º *Panorama da Arte Brasileira* do MAM São Paulo acontece numa data emblemática, o bicentenário do que se convencionou chamar de Independência do Brasil e o centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. Esses dois acontecimentos, que se entrecruzam ao longo da história do Brasil, deixaram legados e uma série de questões que reverberam até hoje na sociedade brasileira. A partir da produção artística contemporânea, seria possível decantar os vínculos do Brasil com sua herança colonial levando em conta as dimensões históricas, políticas e estéticas da Independência do Brasil e da arte moderna, em especial do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e do sonho de um país moderno que Brasília representou. É inegável que diversos artistas que produzem desde o final do século XX e início do XXI problematizam em suas obras, a partir de perspectivas contemporâneas e de suas próprias origens e referências, discussões que perpassam a história colonial e o modernismo. Essas obras pulsam como brasa sob as cinzas de uma terra arrasada, que começou a ser destruída com a colonização portuguesa, com o extermínio e a exploração dos povos indígenas e escravizados. A Independência do país proclamada em 1822, em vez de romper com a monarquia e instaurar a república, resultou num novo arranjo que prolongou a sustentação da

figura do imperador. O liberalismo político se instalou num Brasil de economia escravocrata. Assim como ocorreu uma continuidade do regime político, sem envolvimento popular, é relevante destacar que a matéria-prima pau-brasil se constituiu como base de uma indenização econômica pela Independência. A partir dessa situação paradoxal aqui resumida, podemos perguntar: que independência é essa que conquistamos e como ela se reflete atualmente? Qual o significado dessa independência, que veio de cima para baixo, numa nação que parece nunca ter se emancipado completamente e se livrado do autoritarismo? E, também, quanto da lógica colonial e da ideia de país exportador de matéria-prima e produtos agrícolas permanece até os dias de hoje?

Assim, podemos construir ligações entre esses paradoxos da Independência com a formação nacional, que passa pelas questões levantadas pela Semana de Arte Moderna de 1922. É possível avançarmos de forma significativa no debate sobre a arte contemporânea retomando o entrecruzamento entre as dimensões histórico-política e artístico-ética, tendo como fundamento relações entre a herança colonial no Brasil e as proposições anunciadas pelas vanguardas dos anos de 1920.

Entre as intenções da edição 2022 do *Panorama* do MAM está a de contribuir para a desconstrução de certos olhares e paradigmas naturalizados, assim como do legado colonial do Brasil. Avesso à noção moderna de progresso, a curadoria desta edição enfatiza as ruínas e as barbaridades de um país que sequer conseguiu cumprir as promessas básicas de uma sociedade economicamente moderna e integrada que pressupunha a superação do subdesenvolvimento. A partir de uma teia curatorial e de uma seleção de artistas de diversas gerações que levam em conta também questões de gênero e étnico-raciais, o *Panorama 2022* valoriza a dimensão pedagógica da arte, construída em parceria com o Educativo do MAM, e sua potência em prospectar rupturas e contribuir para a formação de diversos públicos.

No ano do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, é fundamental refletirmos sobre o seu legado a respeito da discussão sobre a identidade nacional. Embora o interesse pela questão nacional e o processo de construção do modernismo já tivessem se manifestado no Brasil ao menos desde o início do século XX,¹ o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e o livro homônimo publicado por Oswald de Andrade em 1924 são centrais para os caminhos da vanguarda brasileira. O poeta formulou uma poesia de exportação, tal como ele mesmo definiu de modo irônico e fecundo, que buscou romper com os resquícios dos laços coloniais na cena artística brasileira.

Oswald de Andrade identifica “a poesia nos fatos”² e uma linguagem para as artes mais corriqueira, próxima da oralidade e do cotidiano. Entre as oposições que ainda esclarecem a dinâmica da sociedade brasileira hoje estão: “A floresta e a escola”,³ o saber ancestral dos nativos e dos povos afro-brasileiros e o saber erudito dos bacharéis e doutores:

1_ Cf. Amaral, Aracy; Barros, Regina T. de. *Moderno Onde? Moderno Quando?*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

2_ Andrade, Oswald de. “Manifesto Pau Brasil”. In: Belluzzo, Ana Maria de Moraes. (ed.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/Editora da UNESP, 1990, p. 257.

3_ *Idem, ibidem*, p. 261

Fatalidade do primeiro branco
aportado e dominando
politicamente as selvas selvagens.
O bacharel. Não podemos deixar
de ser doutos. Doutores. País
de dores anônimas, de doutores
anônimos. O Império foi assim.
Eruditamos tudo. Esquecemos o
gavião de penacho.⁴

4_ *Idem, ibidem*, p. 257.

A poesia Pau Brasil, nome que faz referência à matéria-prima colonial, retoma os cronistas europeus desde Pero Vaz de Caminha e aponta para a “originalidade nativa” como contrapeso ao europeu e ao acadêmico. Considerando o debate sobre o lugar de fala e apropriação cultural, mesmo que Oswald de Andrade seja um homem branco que venha de família abastada, Pau Brasil para ele são as cores dos casebres das favelas, o que mais tarde passou a se chamar, por falta de um nome melhor, de “arte popular”. Tarsila do Amaral, que também adere ao Pau Brasil, depois da viagem ao Rio de Janeiro e às cidades históricas de Minas Gerais, se refere às “cores caipiras”. A formulação de Oswald de Andrade aponta para formação étnica brasileira como um dos mitos fundadores da nação, a biodiversidade e a mineração responsável pela destruição e dizimação bárbara de povos inteiros em nome da civilização. O desafio era voltar-se para uma compreensão do Brasil e ao mesmo tempo colocar a arte brasileira no mesmo patamar da arte europeia.

Comentando a frase célebre do manifesto de Oswald sobre “A contribuição milionária de todos os erros”, Mário de Andrade faz a seguinte ressalva: “Não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os fecundos, *os que não são erros* e se serve deles”.⁵ O erro geralmente surge de um engano ou de um deslize e é a ocorrência de um ato não calculado, de uma incorreção que foge ao projeto original. A partir do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, além de ser parte do processo artístico, o erro deixa de ser uma falha e se torna um fim, a realização plena de um projeto que se dirige ao acaso e que nos leva ao indeterminado. A arte cabocla e a arte produzida pelos povos ancestrais são valorizadas não como erros a partir dos paradigmas acadêmicos, mas como acertos espontâneos. E Mário de Andrade prossegue, depois de se identificar com a poesia Pau Brasil, afirmando que “Pau Brasil é rótulo condescendente e vago significando pra nós iluminadamente a precisão de nacionalidade”.⁶

5_ Andrade, Mário de. “Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925”. In: Andrade, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 16.

6_ *Idem, ibidem*, p. 17.

Como uma dissidência e diluição do Pau Brasil, surgiu em 1924 um movimento conservador chamado Verdeamarelismo, que teve entre seus protagonistas Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, este último tendo participado do Grupo dos Cinco ao lado de Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e do próprio Oswald de Andrade. Sem qualquer relevância no campo das artes visuais, com um discurso ultranacionalista, que se opunha ao que tinha de parisiense no modernismo brasileiro, eles acabaram defendendo posições provincianas e xenófobas. Deles surgiu o Integralismo, com inspiração fascista, e como afirma Haroldo de Campos: “não é de admirar que esse *Verdeamarelismo* e/ou *Anta*, com seu nacionalismo de matriz peculiar, tenha acabado por redundar no fascismo indígena”.⁷ Como o próprio Cassiano Ricardo, que irá negar a teoria oswaldiana e se opor às vanguardas europeias, descreve: “Não é o verdeamarelismo apenas um grito de chamar a atenção para o Brasil e para o homem brasileiro. Vem ele pôr a arte a serviço de um pensamento, dando-lhe uma função social”. Apesar de isso não ser unanimidade, Cassiano Ricardo vincula o futurismo italiano ao fascismo de Mussolini e no mesmo texto afirma que as revoluções políticas nascem de movimentos literários: “O fascismo, como se sabe, nada mais é do que o reflexo do movimento de ideias levado a efeito pelos escritores da modernidade italiana”.⁸

7_ Campos, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. In: Andrade, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 70.

8_ Ricardo, Cassiano. “Verdeamarelismo”. *RASM: Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.

Numa posição distante do fascismo, Oswald de Andrade se opôs ao verdeamarelismo e jamais ansiou um primitivismo ufanista, o mero internacionalismo ou qualquer ideia de índio romântico embalado como produto exótico para turista. Buscava sim a exaltação da cultura primitiva como algo vivo e que se mistura ao presente, ao mesmo tempo que demonstrava sintonia com as vanguardas europeias. Se desde a colônia até o modernismo a arte ou a produção cultural dos povos indígenas não teve o protagonismo merecido, também devido a um olhar carregado de resquícios coloniais dos próprios brasileiros, não podemos negar a relevância das contradições levantadas pela arte moderna, seja para dar visibilidade para os valores da época, como possibilidade de ruptura ou como conservação do *status quo*.

A literatura e a pintura nacional valorizaram a cultura indígena como a idealizada *Iracema* (1865) de José de Alencar, ou pela alegoria de Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), em que constrói um herói sem uma característica definida, símbolo do povo brasileiro, que está em constante transformação. Algumas pinturas de Tarsila do Amaral e Antonio Gomide, assim como esculturas de Victor Brecheret, entre outros artistas modernistas, também exploraram temas indígenas. Em todo caso, trata-se em geral de uma apropriação de imagens e estereótipos indígenas pela cultura que se tornou hegemônica para forjar uma identidade nacional.

Marilena Chauí define historicamente o verdeamarelismo, tal como elaborado pela classe dominante brasileira, como celebração de um país agrário articulado ao sistema colonial e ao capitalismo mercantil.

O que parece surpreendente, portanto, é o fato de que o verdeamarelismo se tenha conservado quando parecia já não haver base material para sustentá-lo. Ou seja, se ele foi a ideologia dos senhores de terra do sistema colonial, do Império e da República Velha, deveríamos presumir que desaparecesse por ocasião do processo de industrialização e de urbanização.

Seria perfeitamente plausível imaginar que desaparecesse quando as duas guerras mundiais desfizeram as bases da divisão internacional do trabalho e do mercado mundial de capitais, cada nação fazendo um mínimo de importações, voltando-se para o mercado interno, com estímulo à substituição das importações pela produção local das mercadorias e colocando uma burguesia urbana industrial, comercial e financeira na hegemonia do processo histórico. Não foi o caso.⁹

9_ Chauí, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 35.

E a filósofa lembra justamente que o verdeamarelismo como movimento cultural e político que descende do modernismo deu apoio à ditadura de Vargas e a Ação Integralista Brasileira, a versão nacional do fascismo. Como se sabe, com o suicídio de Vargas o verdeamarelismo não foi enterado. Nos anos de 1970, o verdeamarelismo com nova aparência, como um análogo do nacionalismo espontâneo das massas, foi reforçado pela ditadura civil-militar (1964-1985). Na Copa do Mundo de 1970, o verde-amarelo usado como propaganda política do Brasil Grande, embalado por versos de canções como “Noventa milhões em ação / Pra frente, Brasil, do meu coração”, ao lado do *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, fez com que o discurso nacionalista conservador permanecesse entre nós celebrado como festa cívica depois de o Brasil ganhar o campeonato mundial. Recentemente, em 2016, com camisetas verde-amarelas da seleção brasileira, milhares de pessoas pediram um golpe parlamentar contra a primeira mulher eleita presidente do Brasil.

Certamente, o flerte que o país teve com o fascismo depois de 2019 não deve ser desconsiderado, pois se trata de um pensamento político presente constantemente no país, herança tanto do período colonial, quanto do Império e do início da República, e que se expressa na atualidade como fundamento de mobilização de uma parcela expressiva da sociedade brasileira. A frase de Jair Bolsonaro em seu discurso de posse como presidente da República em 2019, “Nossa bandeira jamais será vermelha”, em clara alusão ao vermelho usado historicamente pela esquerda, desconsidera que a cor vermelha está ligada diretamente à tintura extraída da árvore que batizou o país. Para além dos movimentos políticos de hoje, o vermelho nos ajuda a compreender o legado colonial e a formação cultural do Brasil, e é em todos esses sentidos que o *Panorama 2022* retoma a brasa vermelha que arde sob as cinzas.

Em face ao sentido político atribuído às cores verde, amarelo e vermelho, vale rememorar a origem do nome Brasil. Há muitas versões sobre a possível etimologia do nome do país. Uma delas é que a palavra brasil, derivada de pau-brasil, matéria de exploração na América Portuguesa principalmente no século XVI, teria relação com a cor vermelha da brasa. A árvore com nome cien-

tífico *Caesalpinia echinata*, que já foi abundante na Mata Atlântica e hoje está praticamente em extinção, possui uma resina avermelhada que foi usada no período colonial para produzir corantes para o tingimento de tecidos. Os povos originários que conheciam essa árvore a chamavam de *ibirapitanga*, que em tupi significa “árvore vermelha”.

De todo modo, é como se essa planta tivesse se tornado uma espécie de símbolo nacional, uma alegoria da vida econômica da colônia, mas também da vida cultural e política, ainda que seja uma árvore a que poucos tiveram acesso. Segundo Eduardo Bueno e Haroldo Cavalcanti de Lima, “pau-brasil é a metáfora vegetal do Brasil que poderia ter sido, que deveria ter sido, e que ainda não é”.¹⁰ O pau-brasil nos ajuda a compreender a nossa origem, o processo de invasão da América, a destruição do ecossistema e a substituição dos produtos explorados na colônia. Mas a cor vermelha extrapola seu significado no Brasil colônia para além do seu aspecto de vegetação, pois embora Pero Vaz de Caminha não tenha feito nenhuma menção em sua carta ao pau-brasil, ele cita várias vezes a cor vermelha em seu texto, que se tornou uma espécie de certidão de nascimento do país, certamente devido à semente do urucum usada nas pinturas corporais indígenas e das penas vermelhas das aves e cocalares. Trata-se de uma cor que aflora nos corpos dos povos originários. Percebemos, portanto, um processo histórico e estético de abrangência do significado da cor vermelha no Brasil que passa da coloração, tingimento de tecidos, para a cultura, na qual as cores e formas distinguem os indivíduos na sociedade. O vermelho possui sentidos históricos e nos dias de hoje ganhou vários significados sociais, culturais e políticos. Vermelho é fogo, sangue, vida, paixão, perigo e violência.

10_ Bueno, Eduardo. *Pau-brasil*. São Paulo: Axis Mundi, 2002, p. 266.

Mário Pedrosa, um dos críticos de arte e militantes políticos que estão entre os responsáveis por nos livrar da ideologia nacionalista, já havia afirmado que o Brasil está “condenado ao moderno”, o que nos faz perguntar: o que de fato resta ao olharmos para o moderno a partir do contemporâneo? Estaríamos condenados ao moderno, segundo Pedrosa, porque nos faltaria uma tradição sólida e por estarmos sempre buscando o novo. Vale aqui a ressalva de que a noção de tradição apontada nesse momento pelo crítico parece ter a Europa, ou os povos ameríndios que construíram monumentos em pedra, como modelo, o que certamente exclui uma série de outras manifestações de tradições não hegemônicas.¹¹

O projeto monumental da capital federal inaugurada em 1960, Brasília, que foi construída “do nada”, não deixou de ser uma espécie de demarcação de posse do território num gesto político colonizador. Foram as técnicas modernas que permitiram a efetivação desse projeto que ao mesmo tempo almejava a superação do subdesenvolvimento e reproduzia a lógica colonial. Pedrosa nunca deixou de considerar justamente essas contradições. Estaríamos condenados ao moderno porque nessas terras haveria uma “ausência de passado” e ao mesmo tempo uma vontade de desenvolvimento, um desejo de futuro. Ou seja, a modernidade foi transplantada da Europa para o Brasil sem grandes resistências. Na ausência de um passado, é a promessa de futuro que guiou o Brasil moderno, tal como formulou o crítico: “O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*”.¹²

11_ É relevante lembrar que Mário Pedrosa, nos anos de 1970, escreveu textos sobre arte e cultura dos povos originários ou primitivos e concebeu, depois do incêndio do MAM do Rio de Janeiro, em 1978, o Museu das Origens, formado por cinco museus, entre eles Museu do Índio, Museu do Negro e o Museu de Artes Populares.

12_ Pedrosa, Mário. “Brasília, a cidade nova”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 412-3.

Dada a ausência de uma tradição forte que nos oprima, nossa única alternativa seria o desejo moderno de futuro. A noção de progresso estaria diretamente ligada à vontade de superação do atraso e de nos equipararmos às nações desenvolvidas que nos colonizaram. Tudo se passa como se o moderno se instalasse no Brasil sem precisar romper com o passado, já que ele não teria existido. As culturas autóctones foram praticamente dizimadas sem representarem qualquer dificuldade para o projeto colonial. A produção material indígena, assim como os saberes dos povos escravizados, não foi considerada digna de ser conservada, como se não houvesse conhecimento ancestral que merecesse ser preservado, como se não houvesse uma identidade cultural que pudesse resistir ao novo, embora muitos povos indígenas e afro-brasileiros continuem até hoje resistindo ao que foi chamado de progresso. Atualmente, essa resistência tem sido atualizada por lideranças indígenas como Ailton Krenak, Davi Kopenawa e, até a sua morte em 2021, Jaider Esbell, entre outros, que fazem a crítica dessa lógica colonial e elaboram outras interpretações e concepções de arte e de mundo.

Algo do espírito bandeirante colonial estava explícito no projeto de Juscelino Kubitschek para a nova capital. O sonho de desbravar o planalto central e nele construir o símbolo da utopia moderna brasileira, foi soterrado com o Golpe Militar de 1964 sobre o estado democrático de direito. O próprio Mário Pedrosa, em “Reflexões em torno da Nova Capital” aponta algumas contradições do projeto de Lucio Costa e questiona a presença dos quartéis dentro de Brasília: “quais são as funções específicas dessas tropas [...] a centenas e milhares de quilômetros do litoral, se acha ao abrigo de um súbito desembarque inimigo e só pode ser alcançada pelo ar?”.¹³ Como o crítico

13_ Pedrosa, Mário. “Reflexões em torno da nova capital”. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 400.

não encontra nenhuma justificativa militar para a presença das tropas terrestres, já que a defesa da capital deveria ser feita por uma rede de radares, a conclusão é que as forças armadas tradicionais não estão em Brasília para defender a cidade de inimigos externos: “mas em certos momentos reputados oportunos, a passar seus *tanks*, a moda tão nossa conhecida, pelo eixo central da cidade, a fim de fazer efeito sobre os próprios habitantes e pesar, com o seu voto, sobre a deliberação de um ou mais poderes da República”.¹⁴

Essa afirmação que identifica contradições na utopia moderna foi feita em 1957, antes mesmo de a cidade ser inaugurada, e sete anos antes do Golpe Militar de 1964, que colocou uma pá de cal na utopia de um Brasil moderno que a nova capital significava. E, de fato, em 2021, justamente na véspera da comemoração do bicentenário da Independência do Brasil, justamente no dia 7 de setembro, vimos um desfile de tanques das Forças Armadas no eixo monumental da capital federal em clara tentativa de intimidação dos cidadãos e dos outros poderes da República. Mesmo que feito com caminhões e tanques sucateados e num momento de grande fragilidade e rejeição do presidente da República, o desfile não deixou de representar uma ameaça à soberania popular. A manobra militar pode ser classificada como tentativa de desestabilização das regras democráticas que tiveram início no ano pré-eleitoral.

Mais de 60 anos depois da inauguração de Brasília, essa cidade artificial, cheia de promessas, podemos dizer que o futuro daqueles tempos é o presente de hoje. Ou seja, a noção de futuro se tornou uma ideia de fracasso e frustração que se instaurou no país. O Brasil, em vez de país do futuro, está longe de uma promessa de felicidade. O que vemos no presente são incêndios, como o do emblemático Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018, e as queimadas do Pantanal e da Amazônia que se intensificaram nos últimos anos. Mas também incêndios de monumentos que homenageiam bandeirantes, como o *Borba Gato*, de Júlio Guerra, em São Paulo, em 2021, que simboliza o massacre aos povos indígenas e toda a tradição colonial.

14_ Pedrosa, *op. cit.*, p. 401.

É como se tivéssemos perdido a capacidade de projetar o futuro, de imaginar utopias, já que estamos no meio da catástrofe tentando apagar incêndios e incendiando símbolos coloniais. Entretanto, para algumas sociedades arcaicas, o futuro está justamente no passado, na relação com os ancestrais, distante da visão vanguardista moderna de estar a frente do próprio tempo. Na falta de projeto de futuro, não foi perdida a capacidade de construir o porvir. Enquanto as brasas queimam sob as cinzas, diversos artistas recontam histórias, prospectam futuros e rupturas a partir de suas próprias vivências, de suas origens, repertórios, da terra, do barro, da borracha, do desenho, de objetos cotidianos, da tinta e da tela, do vídeo, de narrativas, de histórias, da arte, de mapas, de bandeiras, de monumentos e de corpos. A forma na arte não é apenas formalismo estéril, forma não se opõe à vida social, formas artísticas e poéticas são também formas sociais e políticas.

A brasa que se esconde sob as cinzas, sob a terra arrasada, sob as ruínas desse projeto de país, ainda arde. Nesse sentido, não há como desconsiderar os resquícios da lógica colonial dominante nem processos políticos autoritários e conservadores que ainda afligem a sociedade brasileira. Os diferentes entrecruzamentos históricos, políticos e artísticos são formadores da sociedade brasileira. Por outro lado, tanto a política quanto a arte retomam constantemente os símbolos de projetos de mudança social.

Se existem resquícios da lógica colonial e do pensamento conservador, também existe resistência. Isso quer dizer que se a brasa ainda está consumindo o que resta, o que não foi queimado, ela também pulsa como força transformadora. E as cinzas, como se sabe, podem ser usadas como adubo para a arte e para tudo o que ainda irá florescer nessa terra.

SOBRE BRASAS E CINZAS

Professor,
curador,
artista visual

CLAUDINEI
ROBERTO DA
SILVA

Mesmo num cenário franca e historicamente adverso, o surgimento, permanência, e eventual revitalização das instituições de arte e cultura no país, oferecem-nos uma contundente prova da sua resiliência. Resiliência que é resultado da urgente necessidade delas e, naqueles empreendimentos que não foram abatidos pelas adversidades, o acúmulo de experiências assimilados por seus gestores lhes permite, às vezes, interpretar as demandas de uma sociedade que, na dinâmica da sua história, procura aperfeiçoar-se transgredindo os seus limites pretéritos. Podemos concluir, também, que é essa mesma sensibilidade para as demandas da sociedade um dos fatores determinantes para a sobrevivência dos museus e seus congêneres.

Não é ocioso considerar, portanto, as singularidades do *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo em geral, realizado desde 1969 até esta 37ª edição de 2022. A instituição também se inclui entre aquelas que historicamente reforçaram, em maior ou menor grau, as narrativas que se quiseram hegemônicas, narrativas marcadamente excludentes já que heteronormativas, brancas e burguesas. Mas que, no entanto, pela ação de indivíduos ou grupos solidários e empáticos, nunca esteve completamente impermeável aos apelos da parcela subalternizada da sociedade absorvendo de forma mais ou menos explícita a contribuição artística e intelectual de sensibilidades nascidas nos corpos e territórios antes considerados alienígenas a este espaço.

Corpos que reivindicavam visibilidade e presença e são, pela sua ação resistente, democrática e organizada, cada vez menos estranhos ao universo da arte ocidental e da arte contemporânea brasileira em particular.

A relevância das datas tornadas fundamentais a certo projeto de nacionalidade, já que a importância delas a maioria de nós é levada a reconhecer, nos faz celebrar as efemérides do bicentenário da Independência do Brasil e o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Temas afinal incontornáveis que referenciam a pauta de eventos que, no entanto, são igualmente percebidos em chave crítica pelos agentes sociais divergentes que atualmente inventariam as lacunas, os silêncios, as omissões, os apagamentos, as negligências e afinal, as injustiças traduzidas em epistemicídio, que acometeram aqueles que só de maneira marginal aparecem, quando aparecem, no cânone histórico e artístico organizado a partir do Sul e Sudeste, notadamente de São Paulo.

Por divergentes entendemos os historicamente excluídos, indígenas, negras e negros, todo o arco que compreende a população LGBTQIA+, corpos que não confirmavam um padrão “ideal” e que não consignaram, por isso mesmo, os manifestos, decretos e proclamações que avalizavam as narrações que confirmavam o poder de um grupo regido pela heteronormatividade branca em detrimento desses outros.

“Educadoria”: intersecções entre a curadoria crítica e ação educativa.

Partimos do princípio de que não existe contradição fundamental entre as teorias e práticas que oponham a curadoria de caráter crítico às ações da educação que estejam vinculadas a ela. Em favor do MAM São Paulo e de outras instituições museais da mesma relevância, é importante considerar a atuação dos seus núcleos de educação, já que eles vêm promovendo ações que, dada a sua gravidade e amplitude, só poderiam ser levadas a cabo com o apoio decidido das instâncias diretivas dos museus que, desse modo, se apresentam como equipamentos promotores e gestores da educação e das suas práticas. De fato, as ações promovidas pelo Educativo do MAM São Paulo sugerem, como enfatizou Milú Villela, então diretora do museu, em entrevista concedida em 2018 a Daina Leyton e Washington de Carvalho Neves, que “um museu não pode ser apenas para alguns. Um museu deve ser para todos. Isso quer dizer que cada pessoa possa estar em contato com a arte da maneira mais plena possível”.

No presente *Panorama* o diálogo interseccional proposto e estabelecido entre o grupo curatorial e o Núcleo de Educação foi prioritário e profícuo na medida em que decisões da curadoria, mais do que considerar o conjunto dos projetos e obras, e a arquitetura expográfica, procurou absorver a experiência advinda do cotidiano de trabalho dos próprios educadores e da sua coordenadora.

Este diálogo considerou o resultado de práticas que se aprofundam pela influência de saberes que a sensibilidade anticolonialista vem constantemente valorizando, e pensadores(as) como Achille Mbembe, Ana Mae Barbosa, bell hooks, os Mários de Andrade e Pedrosa, Nise da Silveira, Paulo Freire e Simone de Beauvoir contribuem, por meio da experiência filtrada pelo Núcleo de Educação, para construção do discurso curatorial. Podemos afirmar que o debate sobre inclusão, acessibilidade, antirracismo e feminismo vinha sendo realizado e revertido em ações através do Educativo bem antes da então inédita decisão do museu de ter no seu Conselho Curatorial uma pessoa negra, neste caso um homem cisgênero e periférico.

A compreensão sobre a importância da educação nos processos que implicam a circulação das produções simbólicas são mais evidenciados no momento em que abordagens de caráter sociológico ganham premência no debate que introduz os conceitos em torno das ideias sobre decolonialidade. Abordagens que se estabelecem também com a (ou a partir da) emergência política e econômica de atores sociais antes silenciados. Para além disso, e em acordo com esta sensibilidade, foi o Educativo que coordenou atividades que procuraram considerar o que convencionamos chamar de “arte popular” numa chave menos comprometida com leituras preconceituosas sobre o tema. Neste e noutros sentidos o Educativo foi, quase sempre, a brasa que sob as cinzas, animou discretamente a vocação democrática de uma instituição que é sempre convidada a sua reinvenção.

Monumento e monumentalidade. Em torno do concreto e do concretismo. Ainda o popular.

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro, sugestivamente no dia 13 de maio de 1881. Escritor e jornalista, ele não consignava manifestos; era moderno, mas não modernista. Proletário, suburbano (mas não provinciano) e negro, resistiu e protestou através de suas obras, aliás fundamentais, contra o bacharelismo preconceituoso e oco da inteligência da época, bacharelismo além do mais racista, eugênico e misógino. O escritor morreu prematura e simbolicamente em 1922; rememoramos por isso, o centenário de sua morte hoje plena de significados.

A literatura e as artes são, também, projeções e afirmações de poder econômico e político. Num cenário de exclusão e desigualdade social, típico de um capitalismo incipiente e periférico, elas também são a prova do poder de quem pode consumi-las. A interdição da presença de Lima Barreto no cânone moderno justifica-se também a partir do lugar social que ele ocupava. Assim também as produções que chamamos “populares” só ganharam alguma proeminência e atenção com o advento do Estado Novo e do uso político que ele fez de manifestações como o samba na busca de símbolos da identidade nacional.

O momento em que vivenciamos a pandemia que ceifou a vida de centenas de milhares no nosso país, e que no ano passado impediu a realização do *Panorama da Arte*, foi o mesmo que viu surgir e acolheu, ainda que reticentemente, o movimento plurinacional “Black Lives Matter” – vidas negras importam. Entre nós este momento teve o condão de impulsionar um fundamental movimento que inaugurou uma necessária revisão crítica e histórica de acervos e procedimentos curatoriais e que visam tornar mais diversa, democrática e significativa a atuação das instituições culturais ligadas, principalmente, às artes visuais, mas não só a elas.

A 37ª edição do *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo contou com um grupo de curadores na prospecção de projetos poéticos, estéticos e éticos que revelassem, dentro dos seus limites, a produção que não diga “apenas” do momento, mas também, de um passado recente que conformou o caminho do presente que sugere projeções para o futuro.

Existe, em algumas narrativas presentes na mostra, uma sugestão de “reconciliação” entre os universos que acolhem manifestações daquilo que convencionalmente denominamos, um tanto preconceituosamente, “popular” (ingênuo e primitivo) e aquelas de matriz “erudita”.

Na verdade, na construção de um repertório poético que consagra tradições abstrato-concretas de matrizes europeia e brasileira, há, amalgamada a elas, uma incorporação de certo repertório estético nascido de projeções da arquitetura popular, notadamente nordestina, e do universo simbólico das sociedades ritualísticas e ancestrais, especificamente indígenas, caboclas e mais fortemente, no caso em tela, afro-atlânticas. Essa incorporação não nasce de apropriação, mas da assimilação e reconhecimento de um legado biográfico e ancestral agora exposto, ou realçado, pelas fraturas do ambiente social e político que vão solicitando a descolonização das semânticas.

Também nesta chave algumas narrativas são poderosas projeções de história, provocações que, uma vez mais, consideram certo ideal de modernismo a partir da crítica as suas conquistas e derrotas no campo da arquitetura.

No Brasil projetos de poder que pretenderam criar uma “identidade nacional” existiram desde a instituição do Primeiro Império. Esses projetos geralmente preteriram a participação protagonista dos excluídos, e ao fazê-lo promoveram o epistemicídio que subalternizava a produção simbólica deles, recusando a estas produções qualquer predicado que as pudessem elevar. É, por isso, interessante considerar os materiais que justamente consagram estas produções, como, por exemplo, a cerâmica e a madeira farta e magistralmente empregadas nas realizações dos povos originários, tradicionais, ribeirinhos e periféricos.

É também interessante observar como a cerâmica é interpretada pelas sensibilidades contemporâneas a partir de projeções de classe, gênero e raça muito distintas. Permanece, em todo caso, a ancestral técnica de queima que lhe é característica. De fato, em alguns projetos presentes ao 37º *Panorama da Arte Brasileira* as especulações acerca da história contemporânea não abrem mão de uma prospecção sobre a história mais remota, sugerindo operações de caráter arqueológico. Estas investigações resultam, às vezes, em ficções distópicas apresentadas como ruínas de uma arquitetura falida que não cumpriu sua função e destino ou assumem a aparência de canteiros das obras que conheceram a obsolescência antes mesmo da sua conclusão.

Mas se permanece pertinente conjecturar sobre o emprego contemporâneo dos materiais mais comumente associados à produção artística popular e arcaizante, é igualmente produtivo verificar como, na produção simbólica sobre os sentidos da nossa realidade, alguns projetos chegam, às vezes, a um esgarçamento das linguagens pesquisadas. Nestes casos, o emprego da tecnologia e de técnicas construtivas avançadas não sinaliza apenas o ingresso dos artistas em um universo de exclusividades materiais, mais frequentemente ele se apresenta como crítica ao uso inescrupuloso daquilo que a ciência produz. Simbólico dessa manipulação da ciência foi o uso ideológico que se fez da medicina desde, pelo menos, o advento do Iluminismo na Europa, quando ali se introduziam teorias que procuravam justificar a suposta superioridade dos brancos, notadamente dos homens, sobre qualquer outro grupo humano. Essa narrativa racista e frequentemente misógina não prescindiu da arte para sua entronização.

Certa ideia de antropologia e de geografia também contribuíram e ainda contribuem para a construção de ideologias excludentes. O imperialismo colonial constituiu as cartas geográficas e os mapas que sugeriram paisagens e territórios artificialmente forjados para benefício de determinada dominação política, realidade, aliás, considerada na perspectiva poética de projetos presentes à mostra.

Se no projeto poético e ético de alguns artistas a crítica a certo ideal de “progresso” e do uso perverso da ciência (que afinal é sucedânea daquele ideal) se apresenta na forma de arquiteturas disruptivas e de ficções distópicas, existe, por outro lado, uma vertente lírica, de caráter erótico, que reforça a resistência às pulsões de morte presentes em nossa sociedade. Por isso o conceito de tecnologia transcende aquele intrinsecamente ligado à ideia de invenção utilitária e precificada. Pelo contrário, a ideia de tecnologia também se aproxima de um ideário que se organiza em torno dos saberes ancestrais dos povos originários. Subsiste assim o simbolismo antigo e ambivalente da brasa e da cinza, como resultados de uma chama propiciatória, simbolismos, aliás, tão bem elaborados na cosmologia dos que vieram antes, dos primevos habitantes de um país chamado Brasil.

BRASIL: REGIMES DE FOGO E PETRIFICAÇÃO DA MATA

Professora,
curadora e
pesquisadora

CRISTIANA
TEJO

“A MURTA TEM
RAZÕES QUE
O MÁRMORE
DESCONHECE.”

Eduardo Viveiros
de Castro

No artigo “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”, Eduardo Viveiros de Castro analisa a dificuldade dos jesuítas na catequização dos índios Tupinambá devido ao que os europeus chamavam de “inconstância” selvagem. Apesar de parecerem ávidos e muito receptivos aos ensinamentos jesuítas, a volta aos seus antigos costumes como o canibalismo e a vingança era veloz, algo que assombrava os missionários. O antropólogo inicia seu texto com o *Sermão do Espírito Santo* (1657) do padre António Vieira, que aborda a natureza mutável dos indígenas e sua resistência à doutrina cristã, em comparação a outros povos, utilizando a metáfora das estátuas de mármore e de murta:

A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria; mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. (...) Eis aqui a diferença que há entre umas nações e outras na doutrina da fé.

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificilmente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nelas firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas.

Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram.¹

1_ Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 184.

A contraposição trazida pelo padre Vieira das nações mármore às nações murta é uma chave muito rica para a compreensão do empreendimento colonial luso no Brasil. Diferentemente dos espanhóis, que se depararam com sociedades que haviam erigido povoações com impressionantes arquiteturas em pedra, a exemplo dos maias, incas e astecas, os portugueses encontraram civilizações que se organizavam em povoados erguidos com madeira e palha, materiais orgânicos. Como aos olhos europeus as grandes civilizações eram associadas aos seus conceitos de engenhosidade e sofisticação do patrimônio construído, os povos autóctones não causaram grande impressão neste terreno. Não conseguiam enxergar a complexidade do entrelaçamento entre vida humana, animal e vegetal e muito menos a intrincada cosmologia ameríndia. Em busca de ouro, pedras preciosas e demais materiais que poderiam enriquecer a coroa portuguesa, os conquistadores desmereceram o grande tesouro legado pelos indígenas: as florestas. Estudos recentes de arqueólogos² apontam que a Amazônia é resultado da ação humana. Ou seja, ao invés de construir pirâmides ou edifícios elaborados, esses povos ocupavam-se com o manejo do que é hoje considerado o pulmão do mundo. Mas sabemos que os parâmetros da empresa capitalística/colonial/extrativista são outros. No processo de transplantar e impor suas crenças, tecnologias, instituições e língua para o que viria se chamar Brasil, a floresta foi sendo transformada em pedra. E mesmo quando o esperado ouro foi encontrado nas Minas Gerais também virou pedra pela alquimia portuguesa. Ele financiou a construção do Palácio Nacional de Mafra, a reconstrução da baixa de Lisboa depois do terremoto de 1755, a interiorização da colonização do território brasileiro e o enriquecimento e estruturação das cidades coloniais brasileiras etc. de dominação colonial, ao mesmo tempo em que construíam o Estado nacional.

2_ Ver a investigação dos arqueólogos Charles Clement, William M. Denevan, Michael J. Heckenberger, André Braga Junqueira, Eduardo G. Neves, Wenceslau G. Teixeira e William I. Woods publicada no paper “The domestication of Amazonia before European conquest”, em: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2015.0813>. Acessado em 17 de novembro de 2021.

O Brasil é a única nação mundial nomeada a partir de uma árvore, nação-árvore. A *ibirapitanga* (*ybirá* – árvore; *pitanga* – vermelho), como chamada pelos povos originários em tupi, iniciou o ciclo de exploração da então colônia portuguesa na América do Sul. Abundante no território que ia do litoral do Rio Grande do Norte ao Rio de Janeiro, num outro bioma chamado Mata Atlântica, o pau-brasil começou a ser extraído em 1502 e trinta anos depois já se tornava difícil encontrá-lo.³ Apesar disso, sua extração durou até 1875, chegando a causar a quase extinção da espécie. Como se sabe, o pau-brasil era usado para tingir lã, seda e algodão em vermelho, cor associada à nobreza, e subsequentemente na fabricação de móveis de luxo, embarcações e os arcos dos melhores violinos. A despeito de não fornecer os esperados metais preciosos, a floresta ofertou o primeiro produto de exportação para a coroa portuguesa: uma árvore cujo interior é vermelho como brasa. No século XVI, eram denominados brasileiros as pessoas que extraíam e comercializavam o pau-brasil, designação que foi aplicada depois para quem nasce no país. “Não fosse a influência da exploração do pau-brasil, os habitantes do Brasil seriam chamados de brasilienses ou brasilenses (...) ou ainda brasilianos, brasílicos ou brasílios”.⁴ Carregamos, portanto, na nossa nacionalidade a marca, o peso, a herança e a presença do extrativismo, mesmo sem nos apercebermos. O poder na nação murta, nação-árvore, continua a seguir as normas da nação-mármore. Ou seja, apesar de não pertencer mais a Portugal há exatos 200 anos,

3_ Rocha, Yuri Tavares. *Ibirapitanga: história, distribuição geográfica e conservação do pau-brasil (caesalpinia echinata LAM., leguminosae) do descobrimento à atualidade*. 2004. 396 f. Tese (Doutorado em Ciências) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

4_ Rocha, *op. cit.*, p. 181.

o Brasil preserva praticamente intactas as colonialidades do poder⁵ e do saber, ou o colonialismo interno, como chamado por Boaventura de Sousa Santos,⁶ que define a independência brasileira como conservadora ao propiciar às elites oligárquicas locais a transferência das estruturas. Mudam os atores, mas permanecem os papéis no teatro da colonialidade, agora numa roupagem neocolonial.

O 37º *Panorama da Arte Brasileira* ocorre num contexto muito singular, cercado de efemérides e de acontecimentos marcantes nacional e internacionalmente, que para fins de documentação para as gerações futuras, listo aqui: segundo ano da pandemia de covid-19 (que até o momento da escrita deste texto havia matado mais de 650 mil brasileiros e acometido mais de 29 milhões de cidadãos), bicentenário da Independência do Brasil, centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo, centenário de morte de Lima Barreto, septuagésimo aniversário do Manifesto do Grupo Ruptura, guerra na Ucrânia e eleição presidencial num momento de extrema fragilidade institucional e degradação econômica. Enquanto discutíamos nosso partido curatorial ainda no ano de 2021, fomos confrontados numa mesma semana com dois incêndios: o ataque à estátua do bandeirante Borba Gato (24 de julho) e o fogo na Cinemateca Brasileira (29 de julho) que consumiu cerca de 1 milhão de documentos entre cópias de filmes, roteiros, arquivos em papel e equipamentos antigos. O incidente reavivou o trauma pelo qual passamos poucos anos antes quando o Museu Nacional, em seu bicentenário,

5_ Sobre esses conceitos pesquisar os estudos de Anibal Quijano (Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142), Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010.) e Walter Dignolo (*The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2010.).

6_ Santos, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, v.2, n.66, p.23-52, julho, 2003. Disponível em <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-66/>. Acesso em 05 de fevereiro de 2022.

ardeu deixando em cinzas cerca de 80% do seu acervo de 20 milhões de itens, a maior tragédia museológica do país. O prédio que abriga a instituição, a Quinta da Boa Vista, foi o local onde a imperatriz Leopoldina assinou a declaração de independência do Brasil, em 1822, e ficou praticamente destruído, restando apenas a fachada, o jardim interno e uma escada de... *mármore*. Sobreviveram do incêndio o crânio de Luzia (fóssil humano mais antigo encontrado na América do Sul e datado de mais de 12 mil anos), o meteorito de Bendegó (encontrado em 1784 no sertão da Bahia), o meteorito Angra dos Reis (achado em 1869) e os amuletos da múmia de Sha-Amun-en-su (de cerca de 750 a.C., foi ofertada no Egito ao imperador D. Pedro II em 1876), entre outros. Além dessas peças, restaram ainda bonecas em barro dos Karajá e cerâmicas marajoaras, que parecem reafirmar o longo e tortuoso percurso de resistência das sociedades da floresta. Como não refletir sobre essa dolorosa condição permanente de fênix, num movimento de infinito *looping* de autocombustão/cinzas/renascimento pela qual parece padecer nossa sociedade?

Nossa perspectiva neste *Panorama* parte da dualidade da brasa em sua capacidade de transformação e de destruição, mas busca ir além da percepção de terra arrasada. Podemos talvez voltarmo-nos para o aprendizado de um terceiro bioma brasileiro: o Cerrado⁷, segundo maior complexo vegetacional da América do Sul que detém um intrincado e diversificado ecossistema, comportando a maior diversidade em termos de espécies endêmicas, e que precisa

7_ Agradeço à artista-bióloga cabocla Ruth Albernaz Silveira que, imersa no e a partir do Cerrado, tem me ensinado sobre esse bioma. Também agradeço à Lais Myrrha por me incentivar a trazê-lo para esse texto.

de regimes de fogo para sua estruturação. “Grande parte das espécies vegetais do cerrado possui raízes pivotantes profundas. Grande variedade da vegetação do cerrado possui xilopódios – órgãos lenhosos subterrâneos que protegem as plantas contra o fogo – cuja descoberta levou alguns cientistas a concluir que a vegetação do cerrado seria uma vegetação “clímax do fogo”.⁸ A rebrota após o fogo atrai vários bandos de herbívoros que buscam forragem nova e algumas plantas precisam do choque térmico para sair da dormência vegetativa e gerar a germinação das sementes. As cinzas fertilizam o solo. A despeito da importância da brasa na existência do Cerrado, o extrativismo tem alterado os regimes de fogo desse bioma e devastado áreas gigantescas para o agronegócio. Cinzas que desnudem o solo. Caminhar sobre brasas quentes é uma tradição milenar, praticada em várias partes do mundo, seja como rito de passagem ou como forma de demonstrar os poderes especiais de faquires e xamãs. Durante a festa de São João, no Nordeste do Brasil, caminha-se por cima ou pula-se a fogueira. No entanto, no cotidiano da vida brasileira esses atos acontecem arbitrariamente, sem a intenção ou o desejo da população, que é levada a pular fogueiras diariamente.

Sob as cinzas, brasa alicerça-se em dois troncos. O primeiro é *O derrubador brasileiro* (1879) de Almeida Júnior evocado por Glauco Rodrigues numa obra homônima (1970). A pintura histórica retrata um lenhador mestiço descansando com uma mão apoiada em sua ferramenta de trabalho. No

8_ Nascimento, Itaboraí Velasco. *Cerrado: o fogo como agente ecológico. Territorium: Revista internacional de riscos*, Coimbra, número 8, p.25-35, setembro, 2001.

plano de fundo vemos parte da mata no chão, abrindo caminho para o “progresso” brasileiro. Almeida Júnior enalteceu o caipira paulista numa época de afirmação da identidade nacional e da ascensão do café como terceiro ciclo econômico brasileiro. O caboclo, subjugado, dá prosseguimento ao projeto colonial de implementação da monocultura por cima dos territórios dos povos originários, derrubando provavelmente árvores plantadas por seus ancestrais. Na versão de Rodrigues, o lenhador ocupa o centro da pintura e é rodeado por personagens/estereótipos que ainda hoje povoam o imaginário internacional sobre o que é o Brasil: índios canibais, indígenas, vida praieira, deleite, leveza, violência e flora exuberante. A partir desse tronco encontram-se obras que interrogam símbolos nacionais, mapas, monumentos, narrativas históricas e iconografias.

O segundo tronco parte da artista-floresta⁹ Celeida Tostes (1929-1995),¹⁰ nome incontornável da cerâmica contemporânea brasileira. Formada em Gravura pela Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil e aluna de Oswald Goeldi, a artista entra em contato com o barro durante seu mestrado nos Estados Unidos (1958-1959) quando tem a oportunidade de estudar com a ceramista do povo Navajo Maria Martinez. Esse encontro transformou completamente sua vida e interesse artístico. Ao retornar para o Brasil, no final da década de 1950, iniciou um percurso de rigorosa pesquisa e experimentação com a cerâmica, trazendo para o centro da arte contemporânea técnicas e saberes ancestrais. Importante salientar o imbricamento orgânico entre ato

9_ Considero artistas-floresta aqueles que organizam de forma matriarcal suas práticas, se engajam na formação de comunidades artísticas, articulam pedagogia e seus trabalhos para além de uma estética individual.

10_ Costa, Marcus de Lontra; Silva, Raquel (Orgs). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2014.

artístico e ato pedagógico que marcou toda a trajetória de Celeida Tostes e que pode ser atestado em suas passagens pelo projeto do educador Anísio Teixeira no Inep, escolas estaduais do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Artes Visuais do Parque Lage e o Projeto de Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas comunidades da periferia urbana Morro do Chapéu da Mangueira. O barro era dispositivo de consciência corporal, social e material, um gesto coletivo que interliga povos, geografias e tempos. Ao redor da floresta de Celeida Tostes encontram-se trabalhos que partem da terra e/ou a usam para reverenciar e questionar territórios, territorialidades e corporalidades.

Nossa exposição não tem a pretensão de esgotar este tema (se é que seja possível esgotá-lo), mas apresentar artistas que abrem veredas de enfrentamento e compreensão de algumas das dimensões trazidas pelos *regimes do fogo* da nossa colonialidade em português e sua contínua marcha em direção à transformação da mata em pedra. Buscamos reunir uma diversidade de poéticas, origens, gerações e identidades que proporcione um breve panorama da produção artística brasileira na atualidade, evitando trazer nomes que, apesar de sua grande relevância, têm circulado nas importantes mostras recentes que abordam questões semelhantes, em instituições e galerias brasileiras. Esperamos, portanto, nos juntarmos a essa reflexão coletiva e contribuir para o dismantelamento da petrificação de pindorama.

ASCENSÃO DA FÊNIX: PIONEIRAS DO RENASCIMENTO ARTÍSTICO DO BRASIL

Curadora,
pesquisadora
e professora

VANESSA
K. DAVIDSON

“NENHUMA FÓRMULA PARA A CONTEMPORÂNEA
EXPRESSÃO DO MUNDO. VER COM OLHOS LIVRES.”¹

Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”,
18 de março de 1924

No decurso da história da arte do Brasil, mulheres pioneiras empreenderam revoluções silenciosas. O passado está coalhado de utopias fracassadas. No entanto, embaixo das cinzas, brasas brilham e queimam — alimentando uma Fênix que renasce nas artistas brasileiras de hoje.

Ver o presente com a lente do passado revela padrões de continuidade e ruptura que posicionam as artistas contemporâneas na vanguarda do atual momento seminal de rejuvenescimento e renascimento no Brasil. Do renascimento como experiência literal, performática; para a reivindicação da herança africana do Brasil como componente seminal da cultura e da identidade nacional; para a celebração das raízes indígenas e da persistência das comunidades tradicionais; para os desafios à amnésia social baseada em mitos construtivistas; para a exploração de assuntos tabu sobre a maternidade e a sexualidade feminina; essas mulheres radicais deram continuidade às inovações de suas predecessoras ao mesmo tempo em que inauguraram novo solo fértil. Juntas, essas pioneiras reinventaram a arte brasileira dos séculos XX e XXI em diversos suportes, e deram início a revoluções que mudaram o curso da história da arte e cujas reverberações são longas e duradouras.

Em 1979, Celeida Tostes cobriu o próprio corpo nu com argila líquida e, com a ajuda de dois assistentes vestidos de branco, enterrou a si mesma dentro de um grande recipiente de cerâmica crua, que então foi completamente selado. O recipiente lembrava um útero ou uma urna funerária indígena, como visto nas fotografias documentais tiradas por Henry Stahl. Tostes se referia a ele como “ventre da terra”², no qual ela se aninhou “no esforço de retornar ao útero de uma mãe que nunca conheceu”. Depois de um curto intervalo, Tostes saiu devagar pela lateral da urna e foi descansar, renascida, sobre um tapete no chão. Ela deu a essa performance o título de *Passagem*, uma referência a seu renascimento metafórico e a uma ação que lhe deu a “oportunidade na qual eu mais pertenci à minha matéria-prima de trabalho – a argila, a terra. A terra como um grande útero, um COSMOS”.

Naquele ano, Tostes escreveu um poema sobre essa experiência que trata dos temas do renascimento, da renovação e da regeneração, em torno dos quais gira esta exposição, *Sob as cinzas, brasa*. Diz o poema, em parte:



FIG.1_Lygia Pape,
O ovo, 1967

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro,
ventre da terra.
O tempo perdeu o
sentido de tempo. [...]
A história não existia mais. [...]
O escuro, os sons, a dor,
se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei.

1_ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil”. Reproduzido em Dawn Ades, *Art in Latin America*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989, p. 311. O manifesto foi publicado originalmente em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1924.

2_ Todas as citações de Celeida Tostes são da tese de mestrado de Elaine Regina dos Santos, “Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea,” Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011, 122; 128; 118; 122; 130. <http://hdl.handle.net/11449/86935>.

Em 1980, o ano seguinte a essa performance emblemática, Tostes realizou uma série monumental em que criou ovos de barro, que expôs em 1985 na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. Ela descreveu sua instalação assim: “Saindo de uma Grande Vagina de terra vermelha, situada entre um charco enorme e a lagoa, dois mil ovos se concentravam”. Esse enfoque nos ovos e nos úteros dos quais eles provinham também se materializou em suas formas escultóricas de seios e vaginas cheias de pregas feitas de barro, que saltam das paredes em que são penduradas, insistindo em sua materialidade. Além da ênfase de Tostes em usar o barro como seu suporte preferido, algo revolucionário no Brasil do final da década de 1970 e na de 1980, seu recorrente foco nas formas do corpo feminino para o sexo, a gestação, o nascimento e a maternidade era radical para a sociedade brasileira. O historiador da arte Luiz Áquila expressou o impacto de Tostes: “A escultura dela é única. Celeida deu autonomia ao barro, que deixou de ser utilitário para ser expressivo e simbólico. Seu trabalho mudou completamente a noção de escultura no Brasil”.³

Apenas dez anos antes, outra artista radical que trabalhava no Rio de Janeiro tinha apresentado performances de renascimento relacionadas a “úteros” e ovos construídos, mas, no contexto do legado do concretismo. O ovo de Lygia Pape, de 1967, compreendia três cubos feitos com tábuas de madeira com três lados cobertos por filme plástico vermelho, azul ou branco. A artista ou *performer* entrava na estrutura pela parte de baixo aberta, ficava lá dentro durante um tempo e depois explodia para fora através de uma das laterais de plástico em uma ação dinâmica de renascimento. [FIG. 1] Pape descreveu essa experiência assim: “Você fica trancada ali dentro, envolta por uma espécie de pele, de membrana, e então você enfia a mão assim, a membrana começa a ceder e de repente ela se rasga e você nasce, bota a cabeça pelo buraco e rola pra fora”.⁴

3_ Ibid., p. 95.

4_ Do website *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Hammer Museum, University of California, Los Angeles. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/o-ovo-the-egg>.

FIG. 2 Lygia Clark,
A Casa é o Corpo, 1968



Apresentada pela primeira vez na praia da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 1967, O ovo de Pape foi um precedente importante para a *Passagem* de Tostes, mas estava ligada à geometria das vanguardas do concreto e do neoconcreto do Rio, nas quais Pape teve papel seminal. Ao usar uma caixa de uma cor prima em vez de um útero de barro, Pape transformou as geometrias do movimento concreto em um veículo para a regeneração simbólica e o “renascimento” físico, aliando a precisão matemática do quadrado à associação afetiva do funcionamento interno dos corpos femininos. De maneira similar, com base nesse clamor pela regeneração, o *Livro da criação* de Pape, de 1959-60, dezesseis “páginas” de formas geométricas de cores vivas que simbolizam a gênese do mundo, também tinha o intuito de ser experimentado fora do confinamento da galeria; anos antes, ele tinha sido fotografado ao ser manipulado ao ar livre na praia, na favela, em um bar. Mas foi a performance de O ovo, capturada em fotografias e em filme Super 8, que realmente marcou o divisor de águas no trabalho de Pape, em seu simbolismo de romper o cubo modernista para renascer.

Na década de 1960, Lygia Clark, colaboradora neo-concreta de Pape no Rio, também criava obras participativas que culminaram em *A Casa é o Corpo*, de 1968. Essa instalação interativa foi criada como um abrigo de madeira laminada: os visitantes entram na escuridão, vão abrindo caminho através de balões até a luz, atravessando um piso maleável, acomodam-se em uma barraca enquanto o ar faz o piso vibrar, buscam chão mais firme em meio a bolas de borracha e cordões que se entrecruzam e afinal saem, renascidos. [FIG. 2] Com essa obra montada como exercício de participação, Clark colocou literalmente em prática um pilar fundamental da arte neoconcreta no Brasil, expressado por Ferreira Gullar no “Manifesto Neoconcreto”: “Não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasicorpus* [...] [que] só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”.⁵ Alguns anos depois de ter feito essa obra, Clark escreveu: “A casa... era mais que uma pele, já que ela era todo o conteúdo do corpo também e, portanto, um organismo tão vivo como o nosso próprio!”⁶ A diferença crucial entre *A casa* de Clark e *O ovo* de Pape, assim como *Passagem* de Tostes, era que a experiência de renascimento de Clark tinha sido feita para a participação de diversos visitantes e não especificamente para a própria artista.

Reverberações do renascimento podem ser vistas em toda a arte brasileira do século XX. Mas estes impulsos foram expressados principalmente nas primeiras décadas como um chamado à “reinvenção” de uma tradição conservadora e acadêmica. Essa urgência de renovação de formas estéticas ecoou por toda a América Latina durante esse período. Principalmente no Brasil, deu origem a ideais utópicos de fundir novos vocabulários artísticos com temas autóctones no esforço de definir uma linguagem visual de identidade nacional.

5_ Ferreira Gullar, “Neo-Concrete Manifesto,” em *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 2001, p. 154.

6_ Citado no audioguia para *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948, 1988*. Nova York: The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>.

Em São Paulo, buscando provocar uma ruptura com a cena artística estagnada, a Semana de Arte Moderna aconteceu no Teatro Municipal de 11 a 18 de fevereiro de 1922. Sendo um dos artistas participantes e organizadores, Emiliano di Cavalcanti escreveu em sua autobiografia que a intenção era que fosse “uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulista”.⁷

O impulso original para esse evento, no entanto, foi o escândalo cataclísmico que surgiu por causa de uma exposição de quadros com o simples título de *Exposição de pintura moderna*, de Anita Malfatti, que aconteceu em dezembro de 1917. Malfatti tinha estudado em Berlim e em Nova York na primeira parte da década, e as pinturas que ela expôs exibiam sua fusão profundamente pessoal de fauvismo, cubismo, expressionismo e futurismo. Recebidas com críticas vituperativas na imprensa, as obras de Malfatti foram defendidas e elogiadas por Oswald de Andrade, intelectual, escritor e poeta, que então se tornou o principal organizador da Semana. As telas vanguardistas de Malfatti assim se transformaram no catalisador do evento que hoje é considerado como a marca do início do modernismo no Brasil. Essa pintora radical – e o efeito de suas obras sobre um público desacostumado a estilos artísticos de vanguarda – efetivamente mudou o jogo e lançou apelos ruidosos por renascimento artístico no Brasil entre os colegas modernistas.

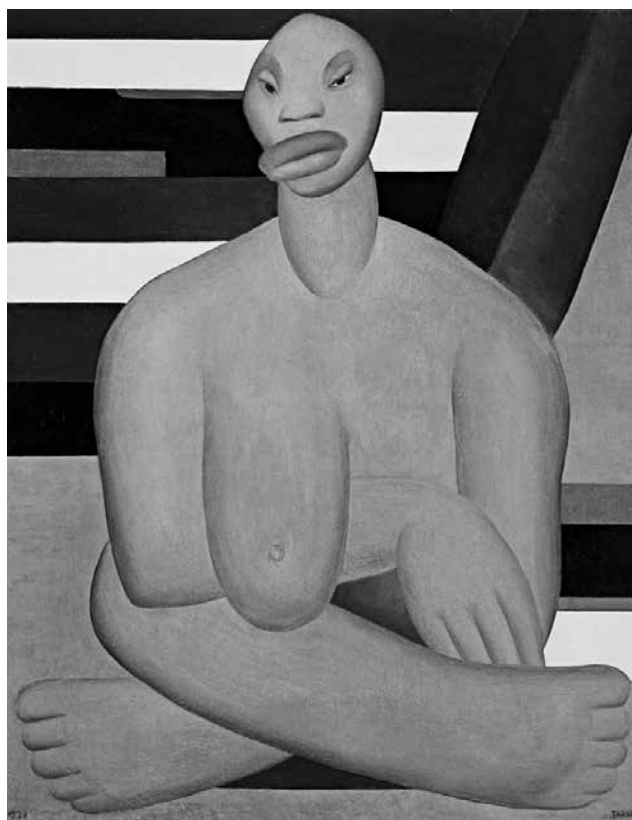
Malfatti então participaria da Semana e integraria o central Grupo dos Cinco, associado à teorização do modernismo brasileiro, junto com os escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti Del Picchia e a pintora Tarsila do Amaral. Tarsila, como é universalmente conhecida, tinha perdido os eventos controversos da Semana porque estava estudando na Europa na época. Mas ela iria se transformar em uma das principais arquitetas de uma linguagem nova e modernista para a arte brasileira em sua busca pela brasilidade: o nascimento de uma expressão de cultura e nação em termos modernos.

7_ Emiliano di Cavalcanti, *Viagem da minha vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 114–15.

Como Tarsila escreveu em 1923 em uma carta a sua família, de Paris, onde a arte indígena estava sendo estudada com entusiasmo, com destaque para suas expressões “primitivas” que eram exploradas, imitadas e desconstruídas: “Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra. [...] Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio país. [...] Paris está farta de arte parisiense”.⁸ Foi nesse ano que Tarsila produziu o quadro *A Negra*, uma obra que marcou um momento decisivo em sua carreira e, de fato, um marco crucial na história da arte brasileira. [FIG. 3] Esta imagem de uma mulher africana, com traços anatômicos exagerados ressaltada contra o fundo de faixas de cores chapadas e lineares e uma folha de bananeira, foi sua primeira incursão abstrata da cultura brasileira. O estilo pessoal distinto de Tarsila tinha renascido como afirmação de brasilidade, uma adaptação do cubismo para uma linguagem claramente modernista com um tema central brasileiro: o legado africano da nação.

8_ Tarsila do Amaral, carta para sua família em 1923. Citada em Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century*. Nova York: Thames and Hudson, 1993, p. 42-44.

FIG. 3_ Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923



No mundo de hoje, uma mulher branca e privilegiada assim que busca ser “a pintora do seu país” ao retratar uma mulher negra pode parecer problemático. Naquela época, no entanto, essa foi uma afirmação de importância tremenda em relação à inclusão multirracial na construção da cultura brasileira e de uma nação moderna. Picasso se apropriou de máscaras africanas que eram alheias às suas raízes espanholas; Tarsila precisou olhar para o seu próprio legado nacional para criar um retrato cubista que refletia a diversidade multiétnica que é central à visão dela de brasilidade.

O Grupo dos Cinco tinha a missão de “descobrir” o Brasil. Eles viajaram por todo o país e passaram mais tempo em Minas Gerais, visitando as cidades e as igrejas de decoração rebuscada que nasceram do passado colonial e da cultura popular do Brasil, registrando suas descobertas em desenhos e textos. Ao refletir sobre essa época, Tarsila escreveu: “Devemos ter parecido um bando de lunáticos disparando por toda parte no Cadillac de Oswald, delirantemente felizes e prontos para conquistar o mundo para renová-lo”.⁹ Foi essa missão urgente de renovação que inspirou suas contribuições mais revolucionárias ao modernismo brasileiro.

Impulsionado por esse espírito de regeneração, quando o Grupo dos Cinco se formou, fundou o *Klaxon: mensário de arte moderna*, uma revista literária e de artes visuais com visão internacional. Na primeira edição, de 15 de maio de 1923, o grupo publicou um manifesto: “KLAXON cogita principalmente de arte. Mas quer representar a época de 1920 em diante. Por isso é polimorfo, onipresente, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz”. Também proclamava: “A revolta é justificável”.¹⁰ E revoltar-se foi exatamente o que fizeram.

9_ Tarsila do Amaral, “General Confession” em *Tarsila do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March, 2009, p. 46-47.

10_ *Klaxon: mensário de arte moderna*, São Paulo, n. 1, 15 de maio de 1923. Acessado no International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston: Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

Tarsila e Oswald de Andrade se casaram e deram início a uma relação intensa de influência e inspiração mútua na arte e na escrita que durou até eles se separarem em 1929. Revigorados pela viagem pelo país, criaram obras relativas àquilo que cada um deles passou a entender como as qualidades fundamentais da brasilidade que buscavam. Tarsila deu ênfase ao que enxergou como um necessário “retorno à simplicidade”¹¹, ao passo que Oswald escreveu o seu famoso “Manifesto da Poesia Pau Brasil” publicado em março de 1924. Entre os diversos pontos fundamentais desse manifesto que celebra os costumes e as tradições locais do Brasil, Oswald também apresentou as diretrizes do renascimento artístico e literário que, segundo ele esperava, iria se suceder: ele deu destaque a “síntese” e “equilíbrio”, “invenção e surpresa” – “Uma nova perspectiva”.¹² Seria Tarsila a representante dessa nova perspectiva na pintura.



FIG. 4 Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, *Manifesto Antropófago*, maio 1928, Revista de Antropofagia

11_ Citado em Marcos Marcondes, *Tarsila*. São Paulo: Arte Editora/Círculo do Livro, 1986, p. 102.

12_ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil,” p. 311. A ênfase é do original.

Além de pintar uma série de paisagens e cenas urbanas do Brasil durante esse período, Tarsila criou obras como o *Abaporu*, em 1928, que inspirou o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, publicado em maio de 1928 na primeira edição da *Revista de Antropofagia*. [FIG. 4] Nesse texto fundamental, Oswald propôs um tipo diferente de renascimento, um gênero diferente de reinvenção: “Antropofagia. A transformação permanente do tabu em totem. [...] Absorção do inimigo sagrado”.¹³ Esse tipo de canibalismo cultural – devorar o colonizador, usurpar suas forças e transformar as energias combinadas resultantes em uma produção unicamente brasileira – também proclamava autonomia das formas e estratégias culturais brasileiras, declarando a morte das cópias derivativas. Mas foi o *Abaporu* (das palavras em tupi-guarani *aba*, “homem”, e *poru*, “que come”) de Tarsila e o quadro *Antropofagia*, de 1929, que seriam a primeira inspiração e depois a ilustração dos objetivos do movimento. Em seu vocabulário conciso e esparsos, figuras sobrepostas se fundem, acomodadas à frente de uma paisagem de árvores nativas com um sol que parece um gomo de limão. A linguagem artística de Tarsila teorizou com perfeição esse renascimento de uma cultura brasileira autônoma em um idioma novo e moderno, uma renovação da estética que ultrapassou as iniciativas de pintores homens contemporâneos naquele momento seminal.

Primeiro com *A Negra* e depois culminando com *Abaporu* e *Antropofagia*, Tarsila criou uma linguagem de inclusão de personagens africanos e temas indígenas que reformataram a cultura brasileira ao celebrar aqueles que estavam às margens, trazendo-os para o centro da cena. Isso foi radical na época. Hoje, artistas mulheres contemporâneas que da mesma maneira forçam os limites estão reativando e, agora, exigindo discursos novos e mais diversos na arte brasileira.

13_ Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago,” *Revista de Antropofagia*, São Paulo, No. 1 (Maio de 1928). Reproduzido em Ades, *Art in Latin America*, p. 312-3

Essas pioneiras contemporâneas não reconhecem de maneira explícita a influência de Tarsila, Malfatti, Clark, Pape ou Tostes. Lidia Lisbôa, por exemplo, fez referência, em uma entrevista recente, a “Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Eva Hesse e, no Brasil, Rosana Paulino, Sonia Gomes e Janaina Barros” como suas principais influências.¹⁴ Mas essas pioneiras do século XX sem dúvida abriram novas esferas para que suas sucessoras mulheres sigam em suas próprias buscas para renovar a linguagem artística brasileira no século XXI. Das cinzas das utopias nunca realizadas – da busca de inclusão racial de Tarsila na década de 1920; das aspirações idealistas do concretismo da década de 1950, ligadas à utopia construtivista de um Brasil “condenado a ser moderno”,¹⁵ como Mário Pedrosa muito bem articulava –, dessas cinzas, hoje chamadas queimadas com força.

Lisbôa é um bom exemplo, porque a prática dela inclui mídias alternativas em articulações sugestivas. Ela não trabalha apenas com cerâmica, como nos delicados *Cupinzeiros*, que molda com a ponta dos dedos – minúsculas torres sobrenaturais que parecem despontar do piso da galeria –, mas também com fios e tecidos. Muitos dos trabalhos dela giram em torno da maternidade: os *Cordões umbilicais* feitos de contas de cerâmica e botões dispostos na forma de cordas se derramam pelas paredes e se empoçam no piso; a sugestiva *Tetas que deram de mamar ao mundo*, criada a partir de seções de tecido colorido tricotado à mão, forma uma série de peitos pendurados ao longo da parede, virados para baixo, com fios suspensos dos mamilos como se fossem leite, ou talvez sangue, pingando. [FIG. 5] Com essa linguagem artística inovadora, Lisbôa expõe os aspectos confusos e tabu da maternidade, que antes eram asseadamente mantidos às cegas.

14_ Citado em Marina Dias Teixeira, “Vocation, Dedication and Respect: Lidia Lisbôa’s Artistic Creation,” entrevista com Lidia Lisbôa para SP-ARTE 365, <https://www.sp-arte.com/en/editorial/vocation-dedication-and-respect-lidia-lisboas-artistic-creation/>.

15_ Cf. Mario Pedrosa, *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 303-316, 321-327, 345-353.

Esse tipo de inovação formal criativa em materiais inesperados e subvalorizados, e, ao mesmo tempo, simbólicos também é praticado por Lais Myrrha. Sua obra *Dois pesos, duas medidas*, de 2016, foi incluída na 32ª Bienal de São Paulo. [FIG. 6] Para essa instalação, Myrrha construiu duas torres de tamanho monumental semelhantes ao empilhar materiais de construção, de um lado os usados em moradias indígenas (cipós, palha, madeira) e, do outro, os usados para a construção brasileira urbana e moderna (tijolos, cimento, aço, vidro, canos). Esses dois métodos de construção absolutamente diferentes incorporam sociedades e visões de mundo díspares que, de acordo com um curador, “mesmo que sejam possibilidades de construção, já declaram suas formas de ruína”.¹⁶ Elas se erguem acima do piso térreo do Pavilhão da Bienal de Oscar Niemeyer, oferecendo visão mais próxima dos andares superiores e insistindo em sua presença obstinada. Em termos formais a textura áspera e irregular das vigas de madeira e as esteiras bagunçadas de palha têm apelo visual muito maior do que o cimento frio e os tijolos vazados empilhados. De maneira sinedóquica, Myrrha apresenta dois Brasis, um tradicional, o outro, industrial; ela questiona os sistemas de valores simbolizados pelas próprias matérias-primas que abrigam essas sociedades disparatadas e as oportunidades de comunidade bem diferentes que elas fomentam.

16_ Citado no website da 32ª Bienal de São Paulo: <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2657>.

FIG. 5 Lidia Lisbôa, *Tetas que deram de mamar ao mundo*, 2014
FIG. 6 Lais Myrrha, *Dois pesos, duas medidas*, 2016



Dois anos antes, em 2014, Myrrha tinha criado outra instalação com matérias-primas cheias de significado: o *Projeto Gameleira 1971*, no edifício Copan, também projetado por Niemeyer no centro de São Paulo. Essa foi uma recriação simbólica e reconstrução física parcial de um dos maiores desastres da construção civil no Brasil. Conhecida como “a tragédia da Gameleira”, aconteceu no dia 4 de fevereiro de 1971, em Belo Horizonte, quando 69 trabalhadores morreram e 50 ficaram feridos – e existem suspeitas de que muitos mais tenham ficado perdidos nos destroços, cujos corpos nunca foram encontrados – depois que o pavilhão de exposições Gameleira, que eles estavam construindo em ritmo acelerado, desabou. Também projetado por Niemeyer, o pavilhão Gameleira acabou sendo removido, suas plantas, apagadas, e o acidente em si lançado ao esquecimento pela ditadura militar para que os oficiais pudessem fugir à responsabilidade e para que o famoso arquiteto pudesse manter sua reputação inabalada como construtor de Brasília. Myrrha construiu um “grande modelo em miniatura”¹⁷ do acidente dentro do edifício Copan com base em uma fotografia aérea de jornal do local do desabamento. A instalação interativa incluía uma passagem por cima e através dos blocos de concreto desabados, jogados de qualquer jeito, que tinham caído em cima das vítimas. A proposta da artista era resgatar a memória da amnésia social, não apenas para honrar os mortos, cujos nomes foram exibidos na parede da exposição, mas também para ressaltar a lacuna na memória, aquele vazio na história que foi deliberadamente apagado para preservar a utopia construtivista do Brasil moderno, uma utopia fracassada que se tornou distópica na Gameleira. Myrrha permitiu que os materiais silenciosos falassem por si mesmos: 10 mil toneladas de concreto caindo em cima de trabalhadores insuspeitos; fileira após fileira de blocos de concreto na instalação aparentemente caídos no lugar em que cederam e desabaram, dentro do edifício Copan de Niemeyer, que forma a fundação simbólica por baixo, na qual os corpos foram enterrados.

17_ Cf. <https://www.pivo.org.br/en/exhibitions/lais-myrrha-projeto-gameleira-1971/>

Maria Laet pratica um tipo diferente de operação conceitual complexa, mas também contraposta pela simplicidade das matérias-primas. Em sua série *Terra (Parque Lage)*, ela usa apenas uma agulha e linha grossa para “costurar” a terra entre as raízes de árvores, sempre criando padrões intrincados no solo fofo que unem fissuras do mundo natural. Como Laet explicou em uma entrevista, ela trabalha a partir de um lugar de “simplicidade instintiva que protege o processo de conceitos fechados” e lhe dá “a liberdade de experimentar, desenvolver com o trabalho como uma relação mais livre (e mais honesta)”, que assim se torna “uma maneira intuitiva de manter a obra ainda mais próxima da vida”.¹⁸ Ao conectar as raízes das árvores como esses fios que se ligam uns aos outros em correntes delicadas, ela simbolicamente conserta a terra em ruptura, deixando vestígios que parecem cicatrizes repetidas e que tornam visíveis os danos causados pelo homem no meio ambiente. Ao mesmo tempo, ela transfere a esfera feminina e doméstica associada à costura e ao bordado ao domínio externo da arte da terra, Land Art.

18_ Maria Laet, “Interview with Michael Asbury”, janeiro de 2008, acessado no website 3+1 Arte Contemporânea, www.3m1arte.com.



FIG. 7A_Tadiáskia, *Corda dourada*, 2019

A artista trans Tadaskia (Max Willa Moraes) também faz uma brincadeira conceitual com elementos tradicionalmente associados à esfera feminina, criando obras a partir de elementos tão disparatados quanto esmalte de unha e extensões de cabelo. Mas suas obras mais contundentes talvez sejam suas performances, que costumam tomar a forma de provas de resistência com o simbolismo incisivo. Para *Corda dourada* na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, no dia 6 de janeiro de 2019, ela amarrou uma corda dourada há uma maçaneta pintada de preto e se sentou a uma certa distância. Colocou a ponta da corda na boca para assimilar “amarrada” à maçaneta preta. Como ela descreve: “Fico com os olhos fechados assim durante uma hora, com tensão na corda. A ação termina assim que o despertador me acorda e eu deixo a corda marcada com a tintura verde que estava na minha língua”.¹⁹ [FIG. 7A] Uma corporificação ainda mais comovente de estar “amarrada” à negritude pelo valor simbólico do ouro, que era moeda de troca pelos escravos, foi *Embaixo do ouro* com Jandir Jr., de 2018, da série *Exercício elementar de vitalidade*. Ela apresentou essa peça com o colaborador Jandir Jr., no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Narrou assim a performance: “Ao aparecer com quatro pedras de barro recolhidas perto de um rio, com um tecido dourado e sem sapatos, proponho a Jandir Jr. deitar em uma praça pública, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, um lugar em que pessoas negras escravizadas costumavam circular. O pano dourado cobre os meus olhos e o sol brilha no piso. A ação dura um curto período”. [FIG. 7B] Fotografias documentais da artista deitada com o pano cobrindo seu rosto mostram que os transeuntes olham boquiabertos e fixamente, mas não param para oferecer auxílio.



FIG. 7B *Embaixo do ouro* com Jandir Jr., da série *Exercício elementar de vitalidade*, 2018

19. Do website da artista, <https://tadaskia.wixsite.com/portfolio/portfolio>.

O legado da escravidão no Brasil tem raízes profundas. Escravos africanos impulsionaram o motor da economia brasileira durante 350 anos, e este foi o último país do mundo ocidental a abolir a escravidão de seres humanos em 1888. O enquadramento performático do valor metafórico do próprio corpo de Tadaskia em termos de sua herança africana – ou ligada à negritude por uma corda de ouro ou a ocupar o espaço físico de antigos escravos ao mesmo tempo em que esconde seus traços faciais com um véu dourado, tornando-se anônima – é uma denúncia pungente dos preconceitos raciais que persistem no Brasil de hoje. Escravos eram trocados por moedas de ouro do mesmo tom com que ela se amarra fisicamente a essa história de corpos negros como o dela; seu *status* de transgênero é potencialmente uma fonte adicional de discriminação social.

Eneida Sanches também confronta diretamente a marginalidade social e a questão da negritude em obras como a videoinstalação *Sem título*, de 2014, da série *Eu não sou daqui*. Criada com Tracy Collins, artista multimídia que mora no Brooklyn, em Nova York, essa animação em 3D apresenta a própria noção de pertencer a uma sociedade racialmente diversa, porém dividida. Contra um fundo negro, uma cabeça animada e sinistra com pele branca e boca e olhos dourados repete a frase que é o título da obra com ênfase diferente em cada palavra. Um diagrama de expressões faciais exageradas identificadas como: “1.) antiga, 2.) raça branca, 3.) negra e 4.) macaco”, destaca aspectos distintos do rosto. Bem realistas, os olhos se movem junto com a boca; o resultado é desconcertante e assombrador. A peça se torna ainda mais perturbadora quando se fica sabendo, no final, que esse diagrama explicitamente racista foi publicado em 1909, no *Dicionário Enciclopédico Luso Brasileiro*. Embaixo da definição de “ângulo facial”, o diagrama do dicionário especifica que “em raças selvagens, o ângulo facial não é muito aberto”. Ao expor o racismo inerente nesta unidade de medida usada com frequência na antropologia comparativa, Sanches ao mesmo tempo chama atenção à discriminação contemporânea relativa a graus variados de negritude na sociedade brasileira e sua exclusão concomitante dos não brancos.

Essas artistas femininas radicais exigem um acerto de contas no mundo da arte brasileira. Suas predecessoras pioneiras abriram caminho para este renascimento e para esta regeneração, mas Lisbôa, Myrrha, Laet, Tadáskia e Sanches – entre outras – estão levantando a voz e exigindo ser ouvidas, lidando com questões que antes não foram tratadas de maneira tão explícita nas artes no Brasil: as dificuldades da maternidade; as tradições de comunidades indígenas “invisíveis”; a ressurreição de memórias apagadas como antídoto à amnésia social e à complacência coletiva; os danos ao ambiente natural; e a própria noção de negritude e o legado pesado da escravidão. Elas usam soluções formais novas que são revolucionárias, tais como os *Cupinzeiros* de Lisbôa, a antítese à tradição de racionalidade e precisão matemática na escultura concreta brasileira, ou nas costuras de Laet, um tipo novo e literal de Land Art. Myrrha, de maneira metafórica, ressuscita o passado para revelar feridas abertas e desafiar o mito moderno utópico do meio do século passado, ao passo que Tadáskia usa seu próprio corpo para simbolicamente denunciar séculos de discriminação contra os outros escravizados e sua persistência no presente. Sanches também força a colisão do passado com o presente, sobrepondo o racismo descarado da virada do século com a tecnologia contemporânea de animação computadorizada para questionar a própria ideia da inclusão na sociedade brasileira. A celebração de Tarsila de uma mulher negra em 1923 como componente seminal de *brasilidade* abriu a porta para que se pudesse repensar as relações multirraciais e reconfigurar reações duras ao racismo em novos vocabulários artísticos, conceituais e críticos, que hoje são tão diversos quanto potentes.

O ano de 2022 marca o centenário da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Como Oswald de Andrade exortou seus contemporâneos modernistas há quase cem anos, impulsionando-os na direção do renascimento artístico e cultural: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.²⁰ Essas artistas estão fazendo exatamente isso, com fervor. Por baixo das cinzas, brasas queimam. A Fênix se ergue.

20_ Oswald de Andrade,
op. cit., p. 311.

B

SOB AS CINZAS

A

OBRAS EXPOSTAS

exhibited works

ANA MAZZEI

São Paulo, SP, 1980
Vive em **Lives in** São Paulo, SP

Ana Mazzei é artista visual com graduação pela Fundação Armando Álvares Penteado e mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Sua produção conjuga esculturas, pinturas, vídeos e instalações em ambientes e cenários que questionam as noções de teatralidade, ficção e narrativas visuais. Seus trabalhos baseiam-se no poder das formas, dos símbolos e dos objetos arquetípicos, o que eles performam e o que eles nos fazem performar, mesmo enquanto espectadores. *Garabandal*, série apresentada nesta edição do *Panorama da Arte*, é um dispositivo de performances feitas pelo público. As esculturas moldam os corpos dos visitantes em poses de pinturas religiosas (como a morte, ascensão e êxtase) e históricas, como *Independência ou Morte* (1888) do pintor paraibano Pedro Américo, que representa de maneira idealizada o grito do Ipiranga dado por D. Pedro I, em 1822.

Cristiana Tejo (C. T.)

Ana Mazzei is a visual artist who earned a Bachelor's degree from the Armando Álvares Penteado Foundation and a Master's degree in Visual Poetics from the State University of Campinas. Her production comprises sculpture, painting, video, and installation in environments and settings that question the notion of theatricality, fiction, and visual narratives. Her work is based on the power of shapes, symbols, and archetypal objects, what they perform and what they make us perform, even as viewers. *Garabandal*, the series presented at this year's *Panorama*, is a form to shape the actions carried out by the visitors. The sculptures mold the bodies of the visitors in poses seen in religious paintings (such as death, ascension, and ecstasy) and historical paintings such as *Independência ou Morte* [Independence or Death] (1888) by the painter Pedro Américo from the state of Paraíba, showing an idealized representation of the moment D. Pedro I established Brazil's independence with a cry at the shores of the Ipiranga River in 1822.

Cristiana Tejo (C. T.)



2019
107 x 132 x 112 cm

feltro, madeira peroba mica e verniz
felt, peroba mica wood, and varnish

Cortesia Courtesy of
Galeria Jaqueline Martins

ÊXTASE

DA SÉRIE FROM THE SERIES
GARABANDAL



2019
34 x 140 x 80 cm

feltro, madeira peroba mica e verniz
felt, peroba mica wood, and varnish

Cortesia Courtesy of
Galeria Jaqueline Martins

PIECADE

DA SÉRIE FROM THE SERIES
GARABANDAL



DA SÉRIE FROM THE SERIES
GARABANDAL

MORTE



2019
100,5 x 133 x 60 cm

feltro, madeira peroba mica e verniz
felt, peroba mica wood, and varnish

Coleção Collection
Carolina Holzer

2022

126 x 140 x 30 cm (cavalo horse)

110 x 5,5 x 2,5 cm (espada sword)

feltro, madeira peroba mica, pátina cera e verniz
felt, peroba mica wood, patina in wax, and varnishCortesia Courtesy of
Galeria Jacqueline Martins

INDEPENDÊNCIA

DA SÉRIE FROM THE SERIES
GARABANDAL

ANDRÉ RICARDO

São Paulo, SP, 1985
Vive em Lives in São Paulo, SP

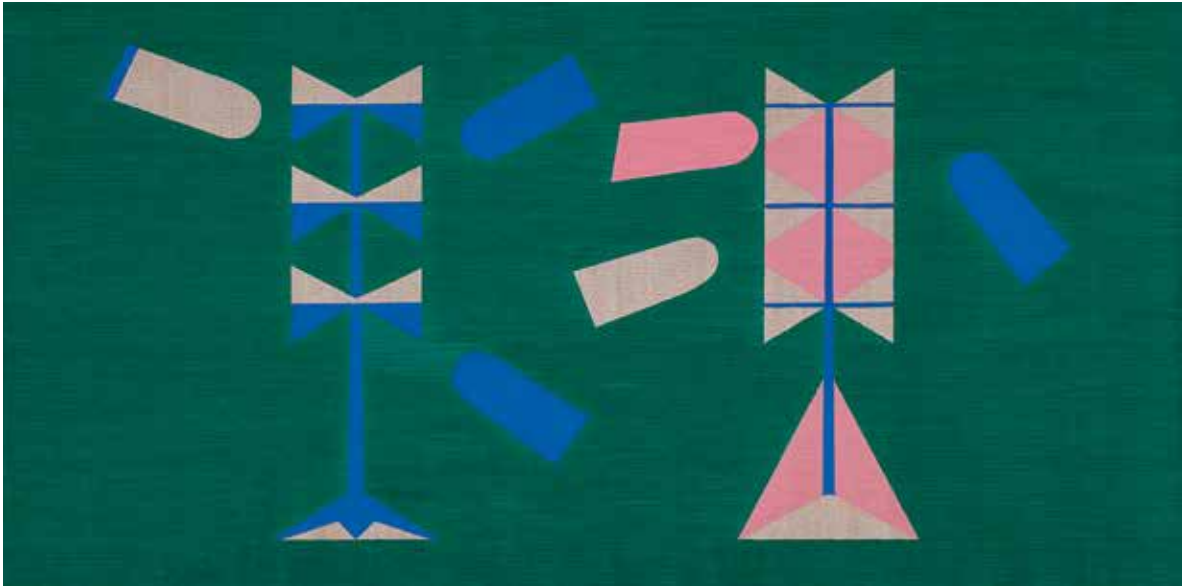
André Ricardo é graduado em pintura pelo Departamento de Artes da Universidade de São Paulo. Pintor, gravador e desenhista, dedica seu cotidiano a essas práticas, além de lecionar pintura em algumas instituições da cidade de São Paulo, onde vive. A pintura com têmpera foi a técnica empregada pelo artista na realização dos trabalhos em exibição no 37º Panorama. Elas são o resultado mais recente das pesquisas do artista. Nelas percebemos que, com apuro técnico, concisão e rigor na organização das composições, o artista flerta com tradições distintas da arte brasileira. Elementos simbólicos da cultura afro-brasileira estão sutilmente insinuados e a geometria característica dessas pinturas sugere sua adesão à estética abstrato-concreta. Existe, contudo, uma sensibilidade que vocaciona seu trabalho ao diálogo com as tradições da assim chamada “arte popular”. Os índices da sua condição de afro-brasileiro se apresentam em seus trabalhos de forma tácita, silenciosa, que dispensa proclamações.

Claudinei Roberto da Silva
(C. R. S.)

André Ricardo earned a degree in painting from the Art Department at the University of São Paulo. A painter, printer, and draughtsman, he devotes his daily life to these practices and also teaches painting in selected institutions in the city of São Paulo, where he lives. Tempera painting was the technique employed by the artist to create his works on view at the 37th Panorama. They are the results of the artist's most recent research. In them, we realize that, with technical precision, conciseness, and rigor in organizing compositions, the artist flirts with different traditions in Brazilian art. Symbolic elements in the Afro-Brazilian culture are subtly insinuated and the characteristic geometry of these paintings suggests his adhesion to Abstract-Concrete aesthetics. There is, however, a sensibility that propels his work towards dialogue with traditions of so-called “folk art.” The traces of his Afro-Brazilian heritage are tacitly, silently present in his work, without any need for proclamations.

Claudinei Roberto da Silva
(C. R. S.)





SEM TÍTULO

UNTITLED

SOB AS CINZAS, BRASA

ANDRÉ RICARDO

2021
80 x 160 cm

têmpera sobre linho
tempera on linen

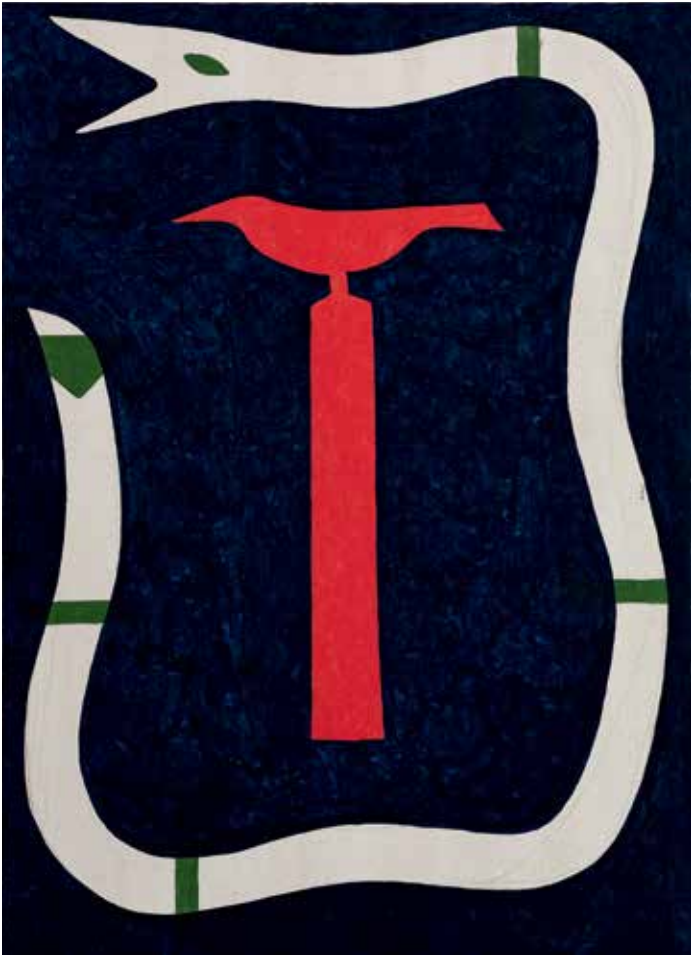
Coleção particular
Private collection

2021
110 x 80 cm
têmpera sobre linho
tempera on linen

Coleção Collection
Camila Yunes Guarita

SEM TÍTULO

UNTITLED



PANORAMA 2022

ANDRÉ RICARDO

2021
130 x 90 cm

têmpera sobre linho
tempera on linen

Coleção particular
Private collection



SEM TÍTULO

UNTITLED



UNTITLED

SEM TÍTULO

2021
150 x 110 cm

têmpera sobre linho
tempera on linen

Coleção particular
Private collection

BEL FALLEIROS

São Paulo, SP, 1983
Vive em Lives in Hudson Valley, EUA USA

Graduada em arquitetura pela Universidade de São Paulo, Bel Falleiros é artista visual com uma pesquisa *in loco* internacional, passando por locais como São Paulo, Novo México, Roma e Bahia, além de atuar como professora na Escuelita en Casa e Dia Beacon (Nova York, EUA). Falleiros investiga a paisagem, seja ela urbana ou rural, a partir de monumentos, histórias e símbolos, com foco nas noções de territorialidade simbólica, matéria e histórica. Suas pesquisas desembocam em instalações, trabalhos *site-specific*, performances, pinturas, cerâmicas e projetos colaborativos que envolvem arte, educação e pensamento autônomo. *Vermelho como Brasil*, trabalho comissionado para o 37º *Panorama da Arte Brasileira*, consiste em uma instalação com tecidos tingidos de pau-brasil em formato circular com o diâmetro do maior espécime dessa árvore até hoje encontrado. As imagens pintadas nos panos assemelham-se a troncos de madeira ou vulcões e formam uma espécie de membrana que circunscreve um espaço que pode ser adentrado.
(C. T.)

With a degree in Architecture from the University of São Paulo, Bel Falleiros is a visual artist conducting *in loco* international research in places such as São Paulo, New Mexico, Rome, and Bahia, as well as working as a teacher at the Escuelita en Casa and Dia: Beacon (New York, USA). Falleiros investigates landscapes, either urban or rural, that are represented in monuments, stories, and symbols as points of departure, while focusing on notions of symbolic, material-related, and historic territoriality. Her research underpins her installations, site-specific works, performances, paintings, ceramics, and collaborative projects involving art, education, and autonomous thought. *Vermelho como Brasil* [Red like Brazil], the work she created for the 37th *Panorama of Brazilian Art*, consists of an installation with brazilwood-dyed fabrics in a circular shape, with the same diameter as the largest specimen of this tree ever found. The images painted on the fabrics are similar to wood trunks or volcanoes and form a kind of membrane circumscribing a space the visitors can walk into.
(C. T.)

2022
277 x 227 cm

tinta de pau-brasil sobre
algodão em suporte de metal
Brazil wood ink on cotton on
metal stand

Coleção da artista
Artist's collection

VERMELHO COMO BRASIL





CAMILA SPOSATI

São Paulo, SP, 1972
Vive em Viena, Áustria Lives in Vienna, Austria

Camila Sposati é artista visual com graduação em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e mestrado em artes visuais pela Goldsmiths College da Universidade de Londres. Sua produção investiga processos de criação e transformação da Terra, dos elementos, da energia e dos sistemas sociais e epistemológicos que moldam nossas experiências no mundo. Como artista pesquisadora, visitou e estudou lugares como Amazônia, Turcomenistão, Uzbequistão, Guatemala e Japão. Desde 2014, desenvolve o projeto *Phonosophia* que compreende instrumentos de argila, desenhos e performance, partindo de três aspectos: a relação da gravidade (Terra), com o foco no ouvido e a voz (anatomia e fisiologia) e os instrumentos de sopro e tambores usados durante as apresentações (teatro). Os instrumentos de argila evocam a estrutura e a função dos órgãos humanos: intestinos, fígado, laringe, pulmões, sem serem autorreferenciais e sim sujeitos, assim como os desenhos não são representações do instrumento, mas coexistem com eles tanto potencial quanto intencionalmente.

(C. T.)

Camila Sposati is a visual artist who earned a degree in History from the Pontifical Catholic University of São Paulo and has a Master's degree in Visual Arts from Goldsmiths College at the University of London. Her production investigates processes of creation and transformation of the Earth, of elements, of energy, and of social and epistemological systems that shape our experiences in the world. As a researcher-artist, she visited places such as the Amazon region, Turkmenistan, Uzbekistan, Guatemala, and Japan. Since 2014, she has been developing the *Phonosophia* project, comprising clay instruments, drawings, and performances, starting from three different aspects: the relationship to gravity (Earth), the focus on the ear and the voice (anatomy and physiology) and wind instruments and drums used during her performances (theater). The clay instruments evoke the structures and functions of human organs: bowels, liver, larynx, lungs—without being self-referential but as the subjects. In the same way, her drawings are not representations of the instruments, but they co-exist with them, both potentially and intentionally.

(C. T.)



TODAS AS OBRAS NESTA DUPLA
DE PÁGINAS ALL THE WORKS ON
THESE TWO PAGES:

SÉRIE
SERIES
PHONOSOPHIA

Cortesia da artista e
Courtesy of the artist and
Georg Kargl Fine Arts



2018-22
dimensões variadas
various dimensions

argila branca, argila
preta e corda white clay,
black clay, and rope

LINHA

TUMBUM
LIBER

2018-22
50 x 37 x 37 cm

argila branca e esmalte
white clay and glaze



TUMBUM
LIBER

2018-22
50 x 37 x 37 cm

argila preta e esmalte
black clay and glaze



2018-22
25 x 50 x 37 cm

argila branca e esmalte
white clay and glaze

TROMBONE
LIBER

2018-22
155 x 76 x 26 cm

argila branca, esmalte e
metal white clay, glaze,
and metal

TROMPETE
LIBER



ECHO



2018-22
24 x 30 x 150 cm

argila branca e
esmalte white
clay and glaze

INAUDÍVEL

2018-22
30 x 70 x 40 cm

argila branca
white clay



TODAS AS OBRAS NESTA DUPLA
DE PÁGINAS ALL THE WORKS ON
THESE TWO PAGES:

2018-22
24 x 25 x 37 cm

argila branca e esmalte
white clay and glaze

TROMBONE LIBER



SÉRIE
SERIES
PHONOSOPHIA

Cortesia da artista e
Courtesy of the artist and
Georg Kargl Fine Arts

TROMPETE LIBER

2018-22
25 x 76 x 26 cm

argila branca e esmalte
white clay and glaze



TUMBUM LIBER



2018-22
50 x 37 x 37 cm

argila preta e esmalte
black clay and glaze

2018-22
33 x 23 x 23 cm cada each



CABAÇAS

argila branca e esmalte
white clay and glaze



2018-22
160 x 44 x 17 cm

argila branca, esmalte e
metal white clay, glaze,
and metal

TROMPETE LIBER



DE ONDE OUVE A FORMA?

DA SÉRIE
FROM THE SERIES
PHONOSOPHIA



2018
com with
Maurício Takara

áudio
audio
3'

Cortesia da artista e
Courtesy of the artist and
Maurício Takara

MADRIGALE A SEI VASI

DA SÉRIE
FROM THE SERIES
PHONOSOPHIA



2018
com with
Alex Buck

áudio
audio
3'30"

Cortesia da artista e
Courtesy of the artist
and Alex Buck

voz vocals:
Luana Baptista

captação de áudio (vasos)
audio recording (vases):
Paulo Itaboraí

PRANATRO- NICS

DA SÉRIE
FROM THE SERIES
PHONOSOPHIA



2018
com with
Tom Monteiro

áudio
audio
4'

Cortesia da artista e
Courtesy of the artist and
Tom Monteiro

Os sons foram realizados com os instrumentos de "Phonosophia" e com os músicos convidados pela artista durante a ocupação do Goethe-Institut na Vila Itororó, São Paulo, em 2018. The sounds were performed with the "Phonosophia" instruments and the musicians invited by the artist during the Goethe-Institut occupation at Vila Itororó, São Paulo, in 2018.

CELEIDA TOSTES

Rio de Janeiro, RJ, 1929–1995

Celeida Tostes estudou gravura com o artista Oswaldo Goeldi, na Universidade do Brasil do Rio de Janeiro, e em 1958-59 matriculou-se na Universidade do Sul da Califórnia, em Los Angeles, onde realizou sua primeira exposição individual. Ela também estudou na Universidade Highlands do Novo México em Las Vegas, onde estagiou com a ceramista Maria Martinez. Essa experiência teve um impacto profundo sobre ela e, a partir de então, Tostes passou a se dedicar ao barro. Durante a maior parte de sua vida, ela pesquisou e ensinou cerâmica e trabalho em metal na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. Esta exposição apresenta três exemplos das obras mais significativas de Tostes: imagens de sua performance seminal de 1969, *Passagem*, e suas séries de cerâmicas *Fendas*, 1979-80; *João de Barro*, 1978-79; e *Vênus*.

Para *Passagem*, Tostes cobriu o seu corpo com barro e se enterrou em uma urna de argila a que se referiu como "o útero da terra". Depois de algum tempo, ela lentamente quebrou as laterais do recipiente e caiu, renascida, no chão. Sua *Vênus* lembra a *Vênus de Willendorf* original, uma estatueta pré-histórica que, acredita-se, tenha sido usada em rituais de fertilidade, criada entre 25 e 30 mil anos atrás aproximadamente. Em *Fendas*, objetos uterinos em forma de ovo com uma fissura assemelhada a uma vagina através da qual é possível vislumbrar fetos minúsculos, retratam a própria fundação da vida humana. O *João de Barro* dela representa outro tipo de ovo, outro tipo de ninho arcaico: o do joão-de-barro, que é conhecido por construir ninhos de barro com diversos compartimentos para proteger seus ovos. Tirando inspiração do passado e do presente, de rituais humanos antigos e também do mundo natural, Tostes criou símbolos de renascimento e regeneração que revolucionaram a prática contemporânea da cerâmica no Brasil.

Vanessa K. Davidson (V. D.)

Celeida Tostes studied printmaking with the artist Oswaldo Goeldi at Rio de Janeiro's University of Brazil, and in 1958-1959 enrolled at the University of Southern California, Los Angeles, where she had her first solo exhibition. She also studied at New Mexico Highlands University in Las Vegas, where she worked as an intern with the clay artist Maria Martinez. This experience impacted her profoundly, and from then on Tostes dedicated herself to clay. For most of her life, she researched and taught ceramics and metalwork at Rio de Janeiro's School of Visual Arts Parque Lage. This exhibition presents three examples of Tostes' most significant artworks: images of her pivotal 1969 performance *Passagem* [Passage] and her ceramic series *Fendas* [Slings], 1979-80; *João de Barro* [Hornero Bird], 1978-79; and *Vênus*.

For *Passagem*, Tostes covered her naked body in mud and interred herself in a clay urn that she referred to as "the womb of the earth." After some time, she slowly broke through the sides of the vessel and tumbled, reborn, upon the floor. Her *Vênus* recalls the original *Venus of Willendorf*, a pre-historic figurine believed to have been used in fertility rites, created approximately 25,000-30,000 years ago. In her *Fendas*, egg-shaped or uterine objects with a vagina-like fissure through which glimpses of tiny fetuses can be seen, depict the very foundation of human life. Her *João de Barro* represents another kind of egg, another kind of archaic nest: that of the Hornero bird, which is known to create multi-chambered nests out of mud to protect its eggs. Drawing inspiration from the past and the present, from ancient human rituals as well as from the natural world, Tostes created symbols of rebirth and regeneration that revolutionized the contemporary practice of ceramics in Brazil.

Vanessa K. Davidson (V. D.)

[illegible][illegible]

Figure 1

37º PANORAMA
DA ARTE BRASILEIRA

SCB AS ON 2015
3 4 5 6



c. 1979
18 x 20 x 22 cm

cerâmica
ceramics

Coleção particular
Private collection



UNTITLED

DA SÉRIE FROM THE SERIES FENDAS

SEM TÍTULO

SEM TÍTULO

UNTITLED

DA SÉRIE FROM THE SERIES NINHOS



c. 1980
18,5 x 26 x 22 cm

cerâmica
ceramics

Coleção particular
Private collection

s.d. n.d.
28 x 23 x 22 cm

cerâmica e graminea seca
ceramics and dry grass

Coleção particular
Private collection



JOÃO DE BARRO



s.d. n.d.
25 x 18 x 20 cm

cerâmica
ceramics

Coleção particular
Private collection

JOÃO DE BARRO

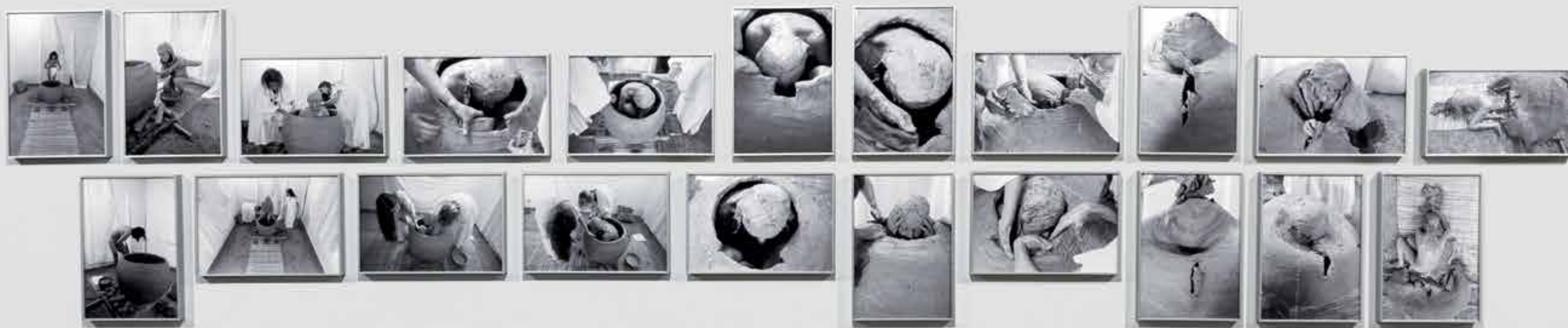
PASSAGEM

FOTO PHOTO
HENRI STAHL

1979, impressão de printed in 2018
41 x 28 cm (impressões verticais
vertical prints) / 28 x 41 cm (impressões
horizontais horizontal prints)

registro de performance, 21
impressões sobre papel fotográfico
performance records, 21 prints on
photographic paper

Coleção particular
Private collection



s.d. [n.d.]
68 x 28 x 20 cm

cerâmica
ceramics

Coleção particular
Private collection

VÊNUS



GUARDIÃO



SOB AS CINZAS, BRASA

CELEIDA TOSTES

s.d. n.d.
150 x 60 x 40 cm

barro e cimento
clay and cement

Coleção Collection
Gustavo Nóbrega

DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO

Pirapora, MG, 1997
Vive em Lives in Pirapora, MG

davi de jesus do nascimento é artista visual e poeta barranqueiro. Constrói sua poética a partir de dois marcos históricos: a morte de sua mãe no rio São Francisco, e o processo de degradação desse curso d'água (e consequentemente do território originário da população barranqueira que ancora a sua ancestralidade). Por meio de ações ritualísticas, desenhos, aguamentos, textos e vídeos, muitas vezes como autorretratos, o artista ressignifica com seu corpo a territorialidade calcada nas margens do Velho Chico, seja numa escala macro (a gestão hídrica e remoção das comunidades locais e ícones culturais como as carrancas), seja numa escala micro (a história de sua família). Importante ressaltar o uso que faz de sua conta do Instagram como plataforma de articulação estética e crítica. Na presente exposição, apresentamos um recorte que abrange os diversos suportes utilizados pelo artista no intuito de apresentar o maior número de elementos possível para a apreensão de seu discurso poético-crítico.

(C. T.)

davi de jesus do nascimento is a visual artist and poet, member of the population that lives near riverbanks (*barranqueiro*). He constructs his poetics from two important milestones: his mother's death at the São Francisco River and the process of degradation of this waterway (and, consequently, of the original territory of the *barranqueiro* population that anchors his ancestry). Through ritualistic actions, drawings, waterings, text, and video, often as self-portraits, the artist re-signifies with his body the territoriality marked on the shores of the Velho Chico (as the São Francisco River is locally called), be it on a macro level (hydric management and displacements of local communities and cultural icons such as *carrancas*) or on a micro scale (his family's history). It is important to note the use he makes of his Instagram account as a platform for aesthetic and critical discussions. In this exhibition, we present a selection encompassing the different media used by this artist in order to present the largest possible number of elements to understand his poetic-critical discourse.

(C. T.)

PANORAMA 2022

DAVI DE JESUS
DO NASCIMENTO



2013-22
60 x 40 cm

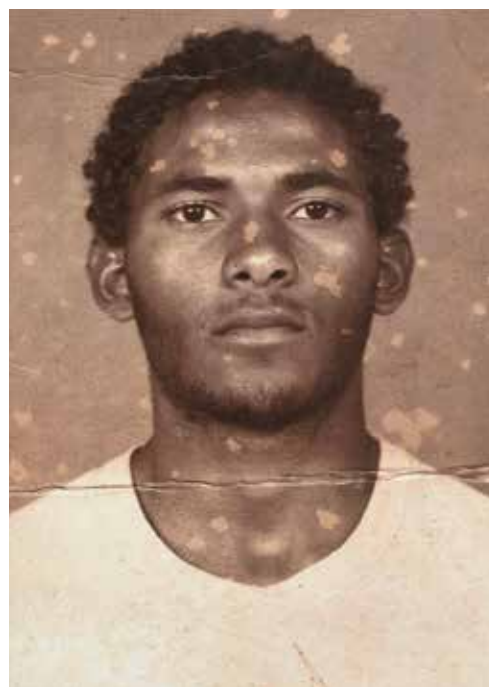
fotografia analógica do acervo de família
analog photography from family archive



RETRATO-
ENCHENTE
DE MINHA
TATARAVÓ
ANA JOSEFA
PAIXÃO

Coleção do artista
Artist's collection

RETRATO-
ENCHENTE
DE TIO
NENO



2013-22
60 x 40 cm

fotografia analógica do
acervo de família analog
photography from
family archive

Coleção do artista
Artist's collection

2021
47,5 x 13 cm



ÁGUA
GUARDADA
DA SÉRIE FROM THE SERIES
EXORCISMO DE DOR

calango lacerado acostumado
e fotografias instantâneas sobre
papel fixed lacerated lizard and
snapshot photography on paper

Cortesia Courtesy of Sé Galeria
e and Galeria Periscópio

2018
80 x 45 cm

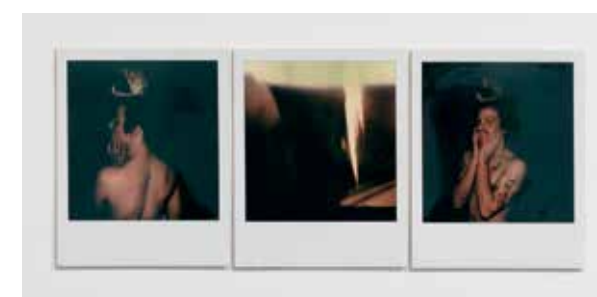
fotografia digital
digital photography

Coleção do artista
Artist's collection



ENLACE

FOTO PHOTO
BICHO CARRANCA



ESTUDOS
DE CORPO-
EMBARCAÇÃO

FOTO PHOTO
CASTIEL VITORINO
BRASILEIRO

2018
≈ 22 x 65 cm

polaroid
impressa
printed
polaroid

Coleção do artista
Artist's collection

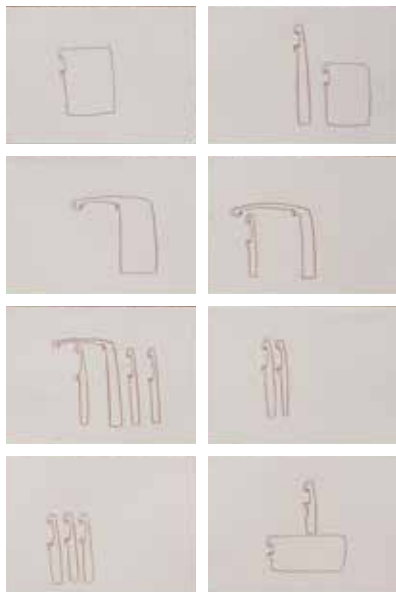
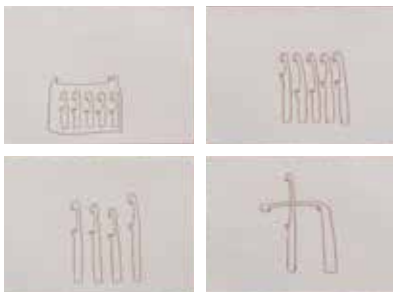
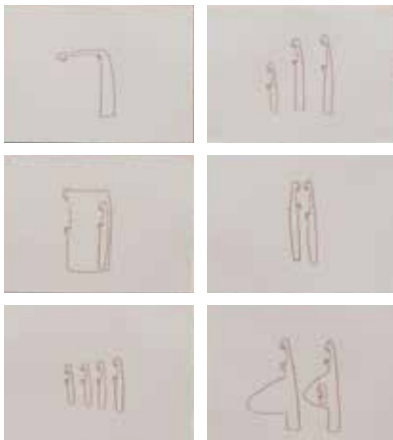
2022
15 x 21 cm cada each

lápiz marrom sobre papel
brown pencil on paper

Coleção do artista e cortesia
Artist's collection and courtesy of
Sé Galeria e and Galeria Periscópio

DERRANHOS

DA SÉRIE FROM THE SERIES
GRITOS DE ALERTA



2021
43"

vídeo
video

Coleção do artista
Artist's collection

VÍDEO VIDEO
CAIO ESGARIO

ALUVIÃO



SINGRA (FRAGMENTO)

VÍDEO VIDEO
CAIO ESGARIO



2021
37"

vídeo
video

Coleção do artista
Artist's collection



ECOS AS CINZAS, BRASA

DAVIDE JESUS
DO NASCIMENTO

2022
59 x 76 cm
cada each

quarela sobre papel
watercolor on paper

Cortesia Courtesy of
Sé Galeria e
Galeria Periscópio

Obra exibida no
Work exhibited at the
Museu Afro Brasil



AGUAMENTOS BARRANQUEIROS

DA SÉRIE FROM THE SERIES
A CORRENTEZA ZANZA SILÊNCIOS



PANORAMA 2022

DAVIDE JESUS
DO NASCIMENTO

2022
83 x 493 x 45 cm

paquete navegado e tamarindos temporão
navigated packet and early tamarinds

Cortesia Courtesy of
Sé Galeria e and Galeria Periscópio

Obra exibida no Work exhibited
at the Museu Afro Brasil

AS FRUTAS QUE AFAGAM
COSTUMAM ACABAR
NO INÍCIO DE JANEIRO,
GUARDANDO CAROÇOS
MUITO QUENTES
SABOR CRÂNIO NA
GOELA DOS PARDAIS
(ÁGUAS GUARDADAS)



SOB AS CINZAS, BRASA

DAVIDE JESUS
DO NASCIMENTO

ÉDER OLIVEIRA

Timboteua, PA, 1983
Vive em Lives in Belém, PA

Nascido em Timboteua, uma cidadezinha no nordeste do Pará, na região amazônica, e ativo em Belém, Éder Oliveira se graduou em educação artística e belas artes pela Universidade Federal do Pará. No começo, Oliveira trabalhava com imagens, tiradas das páginas policiais dos jornais de Belém, de pessoas anônimas que quase sempre tinham traços negros ou indígenas ou, como o próprio artista, eram “caboclos”, uma mistura de branco, preto e indígena. Oliveira ampliava os retratos em arte de rua monumental, instalações *site-specific* de grandes dimensões, ou telas em larga escala, com o intuito de “falar sobre a identidade cultural do homem amazônico”. Os dois quadros incluídos na exposição exemplificam outras direções na prática atual de Oliveira: suas investidas em um tipo de “pintura histórica” e quadros mais íntimos de seus familiares, amigos e vizinhos. *Estudo para o retrato do cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)*, de 2019, refere-se ao líder dos índios Tupinambá e Pacajá do século XVII, antes de os portugueses os derrotarem em batalha e forçá-los à escravidão. Ao retratar a si mesmo em tamanho real entre imagens desses indígenas, Oliveira se posiciona com orgulho como parte de sua linhagem. Em seu quadro de 2022, *Paralelos*, o artista retrata outra tradição, agora modernizada: dois homens conversam sentados em cadeiras de plástico em uma casa de tijolos comum enquanto um deles confecciona um tambor tradicional. É um tipo de retrato de família, mas em que práticas históricas se misturam às tarefas domésticas do dia a dia entre as pessoas de ancestralidade indígena na Belém de hoje.

(V. D.)

Born in Timboteua, a town in the northeast of Pará in the Amazon region, and active in Belém, Éder Oliveira earned a degree in Arts Education and Fine Arts from the Federal University of Pará. Initially, Oliveira worked with images taken from the police pages of Belém newspapers, anonymous people who almost always had black or indigenous features, or, like the artist himself, were “*caboclo*,” a mix of white, black, and Indigenous heritage. Oliveira enlarged their portraits into monumental street art, larger-than-life site-specific installations, or large-scale canvases, aiming “to talk about the cultural identity of the Amazonian man.” The two paintings included in the exhibition exemplify other directions in Oliveira’s current practice: his forays into a kind of “history painting” and more intimate pictures of his family, friends, and neighbors. His 2019 *Estudo para o retrato do cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)* [Study for The Portrait of Cacique Guaimiaba (Old Woman Hair)] refers to the 17th century leader of the Tupinambá and Pacajá Indians before the Portuguese defeated them in battle and forced them into slavery. Portraying himself life sized among images of these indigenous peoples, Oliveira proudly positions himself as one of their lineage. In his 2022 painting *Paralelos* [Parallels], the artist pictures another tradition, modernized: two men converse in plastic chairs in an everyday brick home, while one of them makes a traditional drum. This is a kind of family portrait, but one in which historical practices blend with everyday domesticity among people of indigenous ancestry in contemporary Belém.

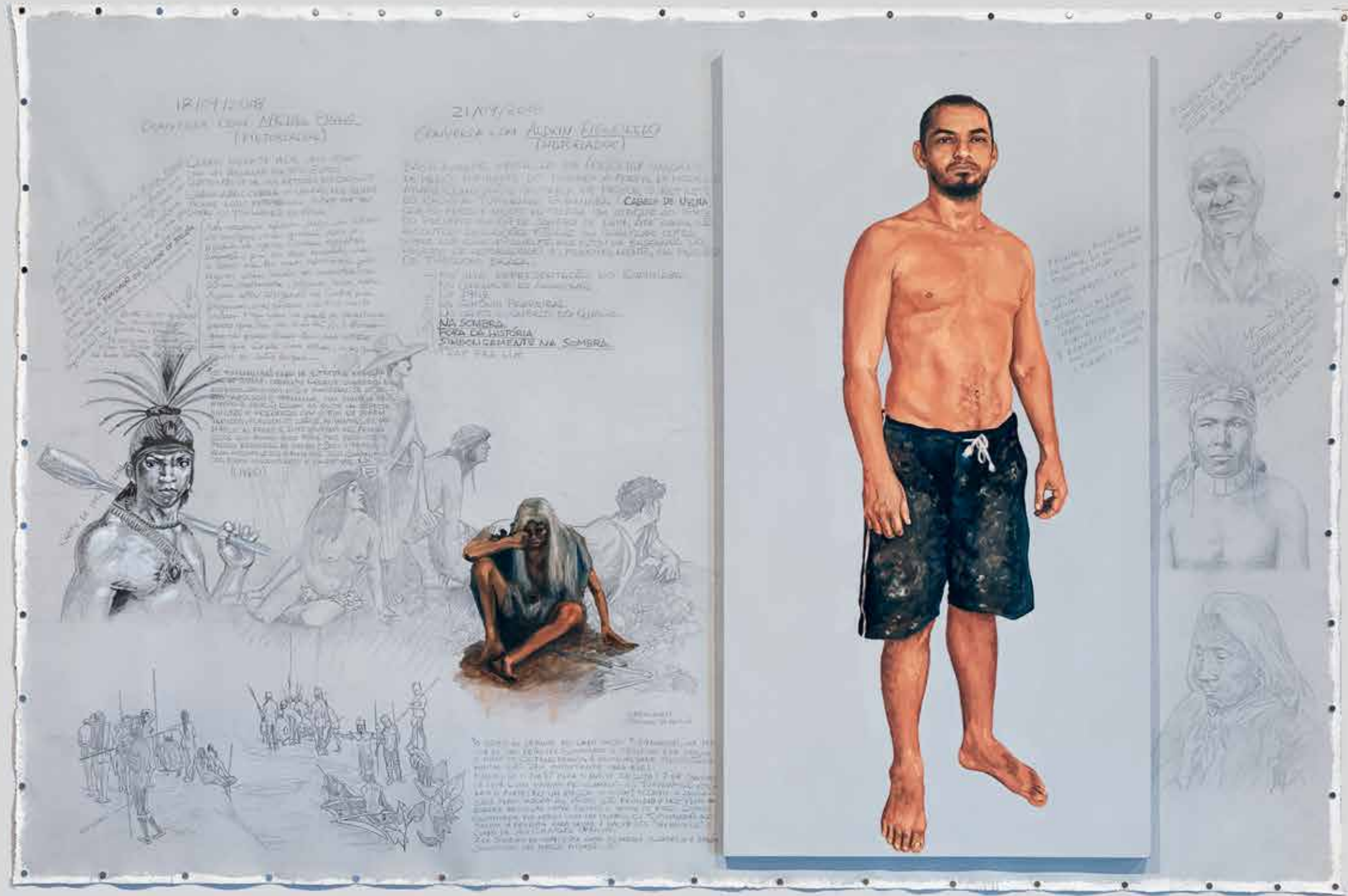
(V. D.)

PANORAMA 2022

ÉDER OLIVEIRA



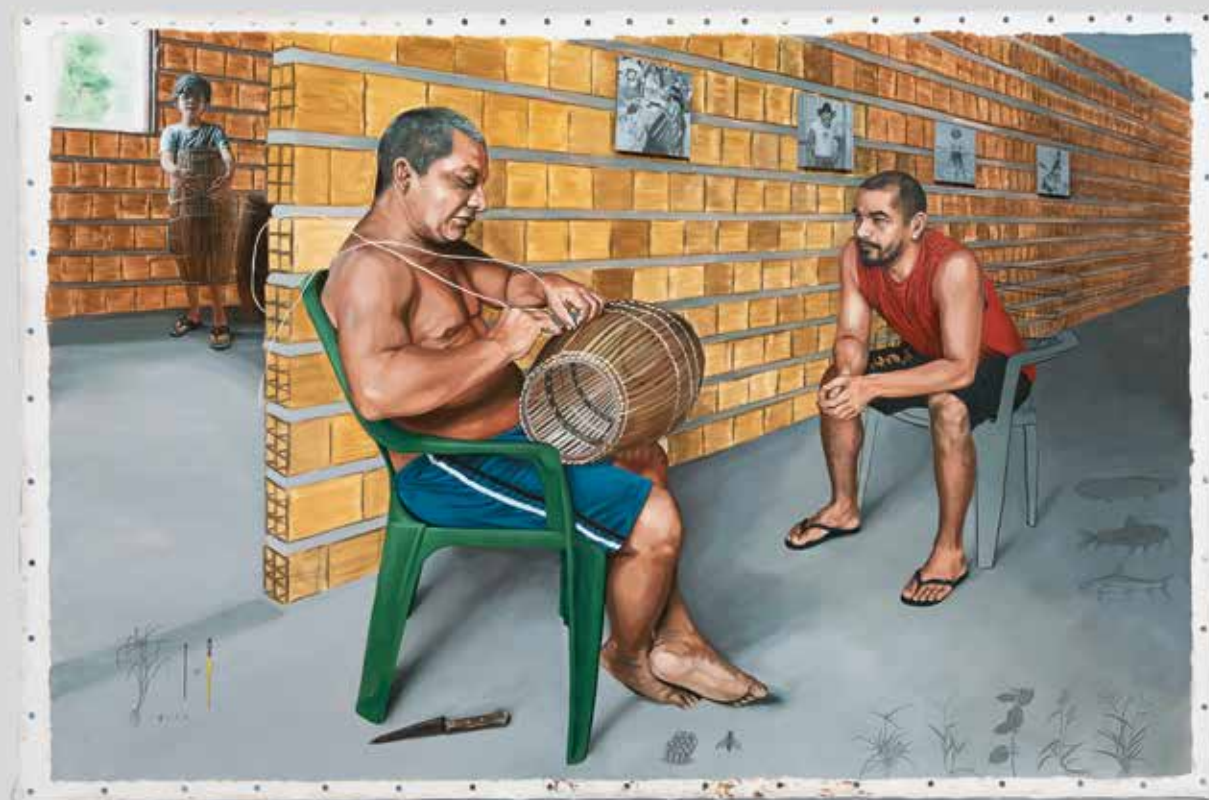
ESTUDO PARA RETRATO DE CACIQUE GUAIMIABA (CABELO DE VELHA)



2019
210 x 320 cm

acrílica, grafite e óleo sobre tela
acrylic, graphite, and oil on canvas

Coleção Amazoniana de Arte da
Amazonian Collection of Art of the UFPA



PARALELOS

ENEIDA SANCHES & TRACY COLLINS

(E. S.) Salvador, BA, 1962
 Vive em **Lives in São Paulo, SP /**
 (T. C.) Nova York, EUA New York, USA, 1963
 Vive em Nova York, EUA Lives in New York, USA

Eneida Sanches cursou arquitetura e estudou arte na Universidade Federal da Bahia durante a década de 1980. Frequentou cursos no MAM da Bahia sobre gravura em metal, no final dos anos 1990, e desenvolveu pesquisa sobre a arte e estética afro-brasileiras. Produziu ferramentas de uso litúrgico do candomblé ligado à cultura yorubá. A partir dos anos 2000, realizou impressões de gravuras em pequenas dimensões, *Olhos de Boi*, que passam do campo bidimensional para o tridimensional, seja colocando a gravura em corpos e depois fotografando, seja construindo grandes painéis em que as gravuras aos poucos vão compondo instalações. A pesquisa da artista se aproxima de seu interesse pela noção de transe. Suas matrizes e impressões em pequenas placas são desdobradas em grandes painéis, com luzes e reflexos a partir de colaborações com o videoartista e fotógrafo norte-americano Tracy Collins. A videoinstalação da série *Eu não sou daqui* faz parte dos experimentos irônicos da dupla em que as imagens ganham movimentos. O trabalho parte de um livro pseudocientífico do início do século XX que aproxima, a partir de ângulos faciais, o perfil de negros ao de macacos ou de “raças selvagens”.

Cauê Alves (C. A.)

Eneida Sanches earned a degree in Architecture and studied Art at the Federal University of Bahia in the 1980s. She attended metal printing workshops at the MAM (Museum of Modern Art) of Bahia in the late 1990s and carried out research on Afro-Brazilian art and aesthetics. She produced tools for liturgical use in Candomblé in connection to the Yoruba culture. Starting in the 2000s, she produced small size prints, *Olhos de Boi* [Oxen's Eyes], going from the two-dimensional plane to a more three-dimensional artwork, either placing a print on a body and photographing it or building large panels in which the prints gradually form compositions. This artist's research is linked to her interest in the notion of trance. Her matrices and prints on small plates unfold into large panels with lights and reflections in collaboration with American video-artist and photographer Tracy Collins. The video-installation in the series *Eu não sou daqui* [I'm Not from Here] is part of the duo's ironic experiences in which images acquire movement. The work derives from a pseudo-scientific book from the early 1900s that relates the profiles of black people to those of monkeys or “savage races” using facial angles.

Cauê Alves (C. A.)

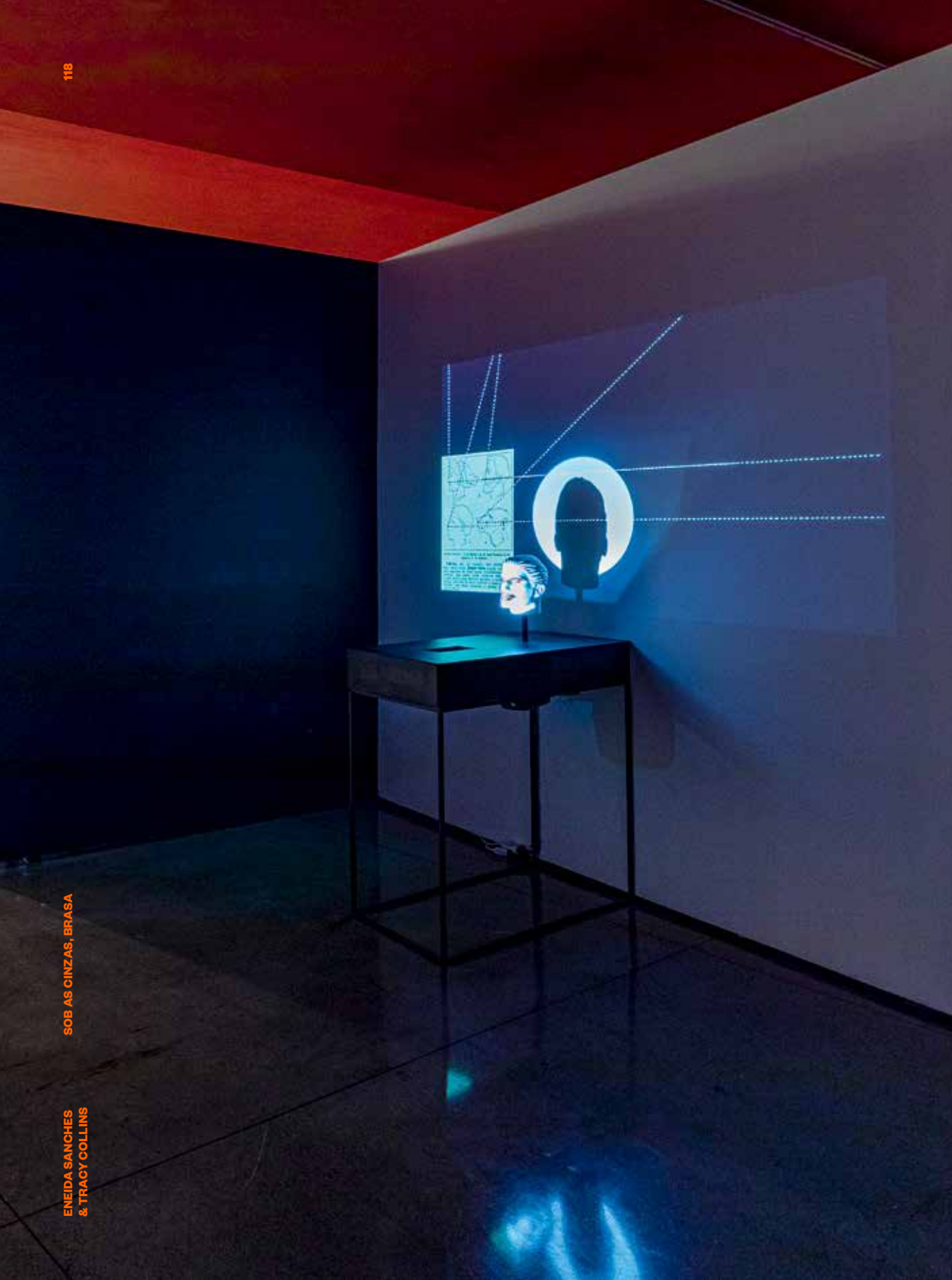


2014
200 x 200 x 200 cm
(duração do vídeo
duration of the video 5')

mapping sobre objeto
e video-projeção
mapping on object
and video projection

Coleção
dos artistas
Artists'
collection





ERICA FERRARI

São Paulo, SP, 1981
Vive em **Lives in** São Paulo, SP

Erica Ferrari é artista visual formada pela Universidade de São Paulo, possui mestrado em poéticas visuais e atualmente desenvolve tese de doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Sua pesquisa aborda a relação entre espaço urbano, memória e arquitetura a partir de objetos, painéis e instalações. Em sua trajetória, tem usado materiais da construção civil, como cimento, entulho e madeira. Sua obra aqui pode dialogar com a marquise do Parque Ibirapuera que está interditada, mas também com a própria noção de sustentação. Ela é feita de escoras entre o teto e o chão, formando um círculo com painéis presos neles sobre um piso de barro. O trabalho de Erica Ferrari no Panorama compõe um inventário de gestos. A obra contou com a participação de diversas mulheres, entre elas trabalhadoras do próprio MAM São Paulo. Os painéis estão em diálogo com os materiais que construíram a cidade, a taipa, elementos de gesso e escoras usadas em prédios de concreto. A frase escrita na fachada de vidro do museu reforça a importância dos gestos femininos.

(C. A.)

Erica Ferrari is a visual artist who graduated from the University of São Paulo (USP). She has a master's degree in Visual Poetics and is currently undertaking a PhD thesis at the School of Architecture and Urbanism at USP. Her research addresses the relationship between urban environments, memory, and architecture through objects, panels, and installations. Throughout her career, she has used construction materials such as cement, rubble, and wood. Her work here establishes dialogues with the marquise of the Ibirapuera Park, which is currently closed, but also with the very notion of foundations. It is made of struts erected between the ceiling and the floor forming a circle with panels attached to them over a clay-covered floor. Erica Ferrari's work in the Panorama comprises an inventory of gestures. It involved the participation of several women, including staff members of the MAM São Paulo. The panels converse with materials used to build the city – the rammed earth, plaster elements, and struts used in concrete buildings. The sentence written on the museum's glass façade reinforces the importance of feminine gestures.

(C. A.)



INVENTÁRIO DOS GESTOS: CONTRA MONUMENTOS PARA UMA CIDADE DAS MULHERES

2022
Ø 450 cm
(duração do áudio
duration of the audio 4')

argila, áudio, bancos de madeira, escoras e
letras de metal, gesso, impressões sobre papel,
tecido e terra clay, audio, wood stools, metal props
and letters, plaster, prints on paper, cloth, and soil

Coleção
da artista
Artist's
collection

MONTAGEM/ASSISTÊNCIA
MOUNTING/ASSISTANCE
 André Calvente e Ana
 Catarina Mousinho

CAPTAÇÃO DE SOM
SOUND CAPTURE
 Nina Oliveira e and
 Marina Paixão

EDIÇÃO DE SOM
SOUND EDITING
 Nina Oliveira

TRABALHADORAS E
SEUS GESTOS WORKERS AND
THEIR GESTURES

Ana Claudia da Silva, Deucelia
 Ferrari, Erika Martins de Souza,
 Geórgia Kyriakakis, Isla do
 Carmo Santos, Livia Aquino,
 Maria Margarida da Conceição,
 Marlene Maria Sacoman, Miriele
 Silveira de Vasconcelos, Nivalda
 Santana de Andrade, Patricia
 Soares dos Santos, Romilda
 Aparecida Barreiros

Obra realizada com o apoio
 do Artwork made with the
 support of ProAC, Secretaria
 de Cultura do Governo
 do Estado de São Paulo
 #ProAC2021



2022
≈ 1980 cm
(largura length)

adesivo sobre vidro
adhesive on glass

Coleção da artista
Artist's collection

fonte font:
Amaranth de
by Gesine Todt

produção production:
Sato do Brasil

recorte cutout:
arte. 1

Obra realizada com o
apoio do Artwork made
with the support of ProAC,
Secretaria de Cultura do
Governo do Estado de São
Paulo #ProAC2021

INVENTÁRIO DOS GESTOS: CONTRA MONUMENTOS PARA UMA CIDADE DAS MULHERES (FACHADA)



GISELLE BEIGUELMAN

São Paulo, SP, 1962
Vive em Lives in São Paulo, SP

Giselle Beiguelman é graduada em história pela Universidade de São Paulo, instituição onde atua como professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Além de artista, é curadora e desenvolve pesquisa sobre preservação de arte digital, memória e ativismo na cidade. Desenvolveu uma série de projetos e intervenções urbanas a partir de mídias digitais. Em parceria com o pesquisador Luis Felipe Abbud e o urbanista e professor da FAU-USP Renato Cymbalista, o projeto *Meio monumento* parte de uma réplica em escala reduzida do monumento em homenagem ao bandeirante Borba Gato, 1962, de Júlio Guerra, para realizar uma série de discussões sobre patrimônio, herança colonial e legado modernista. A obra de Júlio Guerra, que recentemente foi incendiada como protesto, simbolicamente é colocada na horizontal, como se tivesse sido derrubada e fragmentada, permitindo uma variedade de ativações construídas em conjunto com o Educativo do MAM. Em certas configurações a obra se aproxima de uma arena, tem sua relação com os públicos reinventada e permite que os visitantes sentem sobre as peças.

(C. A.)

Giselle Beiguelman earned a degree in History from the University of São Paulo, where she lectures at the School of Architecture and Urbanism (FAU-USP). Besides being an artist, she also carries out research on digital art preservation, memory, and activism in cities. She has developed a series of urban projects and interventions using digital media. As a collaboration with researcher Luis Felipe Abbud and urban planner and professor at FAU-USP Renato Cymbalista, their project *Meio monumento* [Half Monument] starts from a small-scale replica of the monument honoring *bandeirante* Borba Gato, finalized in 1962, by Júlio Guerra, in order to foster a series of discussions on heritage, colonial heritage, and Modernist legacy. Júlio Guerra's work, which was recently set on fire as a form of protest, is symbolically placed in a horizontal position, as if it had been felled and fragmented, allowing for a number of different activations created with MAM's Educational Division. In some configurations, the work resembles an arena. Its relationship with visitors is reinvented as people sit on its pieces.

(C. A.)

MEIO MONUMENTO

COM WITH LUIS FELIPE ABBUD (DESIGN) E AND
RENATO CYMBALISTA (ATIVAÇÃO ACTIVATION)

2022
160 x 625 x 175 cm

corte em fresadora CNC,
madeira compensada paricá,
metal e modelagem 3D
CNC milling, paricá plywood,
metal, and 3D modeling

Coleção da artista
Artist's collection

ESTRUTURA
STRUCTURE
Maurício Zati –
Aço Studio

PRODUÇÃO
E EXECUÇÃO
PRODUCTION AND
EXECUTION
Rogério Lima – Criart
Comunicação

MODELAGEM 3D
3D MODELING
David Aly e and
Laura Sayuri de Haro
– demonumenta/
FAU-USP

CONSULTORIA
ESTRUTURAL
STRUCTURAL
CONSULTING
Valdemir Lúcio Rosa



GLAUCO RODRIGUES

Bagé, RS, 1929–Rio de Janeiro, RJ, 2004

Glauco Rodrigues iniciou sua trajetória como um pintor autodidata que, por um curto período, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Possui forte vínculo com os Clubes de Gravura de Bagé e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul nos anos de 1950. Além de pintar e gravar, foi ilustrador e retratou de modo crítico e com humor a cultura brasileira, seu povo, a natureza, a história do Brasil e suas contradições. Nas décadas de 1960 e 1970, aproximou-se de uma figuração pop em diálogo com o que ficou conhecido como tropicalismo e discutiu clichês sobre a brasilidade a partir do verde e amarelo da bandeira. Algumas de suas pinturas dos anos de 1980 partem de fotografias e citam obras consagradas na história da arte, como *O derrubador brasileiro* (1879), de Almeida Júnior, ou a tela *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles. Sua obra no *Panorama 2022* contribui não apenas como lastro histórico para a discussão do Brasil, como também cria conexões entre o presente e o passado a partir de representações irônicas da vida nacional e do legado colonial.
(C. A.)

Glauco Rodrigues started his artistic journey as a self-taught painter who, for a brief period, attended the National School of Fine Arts in Rio de Janeiro. He had a strong connection with the Clubs of Print from Bagé and Porto Alegre, in the state of Rio Grande do Sul in the 1950s. Beyond painting and printing, he was an illustrator who portrayed Brazilian culture, people, nature, and history with all their contradictions, with humor and a critical perspective. In the 1960s and 1970s, he became closer to pop portraiture in a dialogue with the movement that became known as Tropicalism and addressed Brazilian clichés using the colors of the country's flag —green and yellow. Some of his paintings in the 1980s are based on photographs and mention canonic works in art history such as *O Derrubador Brasileiro* [The Brazilian Lumberjack] (1879), by Almeida Júnior, or the painting *Primeira Missa no Brasil* [First Mass in Brazil] (1860) by Victor Meirelles. His work at *Panorama 2022* contributes not only with a historical perspective to consider Brazil but it also creates connections between the present and the past from ironic representations of national life and the colonial legacy.
(C. A.)

O DERRUBADOR
BRASILEIRO –
D'APRÈS
PEDRO AMÉRICO,
VICTOR MEIRELLES,
ALMEIDA JÚNIOR
E PEDRO MORAES

1970
131 x 97 cm

acrílica sobre tela
acrylic on canvas

Coleção Collection
Bruno Baptistella





GUSTAVO TORREZAN

Piracicaba, SP, 1984
Vive em Lives in Piracicaba, SP e São Paulo, SP

Artista visual, educador e pesquisador, Torrezan é doutor em poéticas visuais pela Universidade Estadual de Campinas. A pesquisa e experimentação alicerçam os projetos do artista, nos quais elabora questões em torno de cartografias do poder político do Estado e do sistema das artes. Ao especular sobre as estruturas do poder e dos rituais, da história e de suas relações com a memória, Torrezan subverte os símbolos que projetam o poder e suas instituições em obras que são, às vezes, marcadas pelo hibridismo dos materiais empregados. Suas instalações, esculturas, ações e objetos envolvem a comunicação e a participação do público, que pontifica também certo ritual coletivo no qual experimenta a partilha de uma sensação, sentimento ou pensamento.
(C. R. S.)

Visual artist, educator, and researcher, Torrezan has a PhD in visual poetics from the State University of Campinas. Research and experimentation are the cornerstones of this artist's projects, in which he addresses issues around mappings of political power, of the government and of the art system. By speculating about the structures of power and rituals, about history and its relationship to memory, Torrezan subverts symbols projecting power and its institutions in works that are sometimes characterized by the use of hybrid materials. His installations, sculptures, actions, and objects involve the communication and participation of visitors, who also experience a collective ritual in which a sensation, feeling, or thought is shared.
(C. R. S.)

2021
540 x 380 x 40 cm

madeira muirapiranga e tecido
muirapiranga wood and cloth

Coleção do artista
Artist's collection

marcenaria woodwork: Zang
costura sewing: Bruna Sartini



PÓ



JAIME LAURIANO

São Paulo, SP, 1985
Vive em Lives in São Paulo, SP, e and Porto, Portugal

Jaime Lauriano é graduado em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Sua obra, a partir de vídeos, objetos, mapas, diagramas, arquivos e textos críticos, discute a violência institucional e as relações de poder contidas nos símbolos e histórias nacionais. Em sua proposta de intervenção no Parque Ibirapuera, o artista se apropria da bandeira nacional, mais especificamente da posição das estrelas sobre o fundo azul que representam o céu do Rio de Janeiro, então capital do país, no dia da Proclamação da República em 15 de novembro de 1889. Sua ideia é reconstruir essa constelação a partir de outro símbolo nacional, o pau-brasil, matéria-prima de exploração do período colonial que deu nome ao país. Cada muda da árvore avermelhada representa no solo uma das 27 estrelas da bandeira, mesmo número de estados do país. O pau-brasil, que também foi citado na década de 1920 no manifesto modernista de Oswald de Andrade, se tornou um símbolo nacional, apesar de ter se tornado uma árvore rara. Localizada no Jardim de Esculturas do MAM, *Árvore nacional* trata de um projeto que dialoga ao mesmo tempo com o paisagismo moderno e o legado colonial e modernista do país.

Para o 37º *Panorama*, Lauriano também concebeu a pintura *Independência e morte*, que faz referência ao grito do Ipiranga celebrado na pintura histórica de Pedro Américo, de 1888. A obra de Lauriano retira os personagens centrais da cena, ressalta a paisagem devastada e alude às contradições e violências que circunscrevem esse processo histórico a partir de uma variedade de símbolos e materiais. Enquanto a pintura apresenta árvores queimadas e a lama poluindo o rio, remontando aos recentes desastres ambientais no país, os elementos inscritos, colados ou posicionados sobre o suporte fazem desse cenário de destruição um campo simbólico de luta, resistência e morte.

(C. A.)

Jaime Lauriano earned a degree in Visual Arts from the Fine Arts University Center in São Paulo. His work addresses institutional violence and power relationships contained in national symbols and stories using videos, objects, diagrams, archival documents, and critical essays. In his intervention presented at Ibirapuera Park, this artist appropriates the national flag, more specifically the placement of the stars on the blue background representing the sky of Rio de Janeiro, then the country's capital city, on the day of the Proclamation of the Republic on November 15, 1889. His idea is to reconstruct this constellation from another national symbol, brazilwood, a raw material which was exploited during colonial times and that gave the country its name. Each graft of the reddish tree represents one of the twenty-seven stars on the flag, the same number of states in the country. Brazilwood, also mentioned in Oswald de Andrade's Modernist manifesto in the 1920s, became a national symbol despite the fact that it has become a rare tree. Located at MAM's Sculpture Garden, *Árvore nacional* [National Tree] is a project dialoging simultaneously with modern landscaping and the country's colonial and Modernist legacy.

For the 37th *Panorama*, Lauriano also conceived the painting *Independência e morte* [Independence and Death], which references the shout from the Ipiranga River celebrated in Pedro Américo's historical painting from 1888. Lauriano's work removes the main characters from the scene, emphasizes the devastated landscape, and alludes to the contradictions and the violence surrounding this historical process through a variety of symbols and materials. While the painting shows burned trees and mud polluting the river, recalling recent environmental disasters in the country, the elements inscribed, pasted or positioned on the medium turn this scenario of destruction into a symbolic field of struggle, resistance and death.

(C. A.)



2022
160 x 200 cm

acrílico, adesivos, carvão, impressões a jato de tinta,
ponta seca e soldadinhos de chumbo sobre placa de MDF
acrylic, stickers, charcoal, inkjet prints, dry-point, and
tin soldiers on MDF board

Coleção do artista
Artist's collection

139



INDEPENDÊNCIA
E MORTE

PANORAMA 2022

JAIME LAURIANO

SOB AS CINZAS, BRASA

JAIME LAURIANO



ÁRVORE NACIONAL

2022
dimensões variáveis
variable dimensions

mudas de pau-brasil, suporte de ferro e vasos Brazil wood seedlings, metal stand, and vases

Coleção do artista
Artist's collection



LAIS MYRRHA

Belo Horizonte, MG, 1974
Vive em Lives in São Paulo, SP

Lais Myrrha tem mestrado em arte e no momento faz seu doutorado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Myrrha costuma criar instalações de larga escala, como *Projeto Gameleira 1971*, montada em 2014 no Pivô, em São Paulo, ou *Dois pesos, duas medidas*, de 2016, que fez parte da *32ª Bienal de São Paulo* naquele ano, forçando os visitantes a se transformarem em participantes ativos na exploração de suas obras. Nos últimos anos, ela vem questionando a história oficial da arquitetura de renome no Brasil e o legado do modernismo, como nas peças elaboradas para o *Panorama, Caso vertebral*, de 2022, compostas de “entulho que sobra depois da demolição”. As peças deste “entulho” estilizado espalhados pela galeria imitam as linhas e os ângulos arqueados da arquitetura criada por monstros sagrados da arquitetura modernista, como Oscar Niemeyer, e também da escultura concretista brasileira de meados do século XX. Os visitantes caminham em meio a esta extensão de formas modernistas descartadas como se fosse um cemitério de experimentos artísticos e arquitetônicos que não deram certo. Aqui, ela criou uma instalação de formas mal sucedidas que lembram aquelas criadas por arquitetos modernistas para criar cartões-postais, como Brasília – assim como outros projetos utópicos que não deram certo, aqui presentes de maneira conceitual por implicação e visibilidade em destroços angulares que parecem se projetar do piso da galeria.

(V. D.)

Lais Myrrha has a Master's in Arts and is currently a Ph.D. student at the School of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais. Often creating large-scale installations, such as her *Projeto Gameleira* [Gameleira Project] 1971 held in 2014 at Pivô in São Paulo, or her 2016 *Dois pesos, Duas Medidas* [Double Standard], included in the 32nd São Paulo Biennial in 2016, Myrrha forces viewers to become dynamic actors on exploring her works. In recent years, she has challenged the official histories of celebrated Brazilian architecture and the legacy of modernism, as in the pieces commissioned for the *Panorama*, her 2022 *Caso vertebral* [Vertebral Case], composed of “rubble remaining after demolition.” The pieces of this stylized “rubble” strewn about the gallery mimic the arching lines and angles of architecture engineered by such hallowed modernist architects as Oscar Niemeyer, as well as Concrete Brazilian sculpture from mid-20th century. Visitors walk through this expanse of discarded modernist forms as though it were a graveyard of abandoned or failed artistic and architectural experiments. Here, she has created an installation of failed forms that recall those engineered by modernist architects to create such landmarks as Brasília—as well as other failed utopian projects, present here conceptually by implication and visibly in angular remains that seem to jut out of the gallery floor.

(V. D.)

CASO VERTEBRAL

2022
dimensões variadas
various dimensions

concreto e metal
concrete and metal

Coleção da artista e cortesia
Artist's collection and courtesy of
Beatriz e Camila Yunes Guarita



LARYSSA MACHADA

Porto Alegre, RS, 1993
Vive em **Lives in** Salvador, BA

Laryssa Machado é artista visual, fotógrafa e *filmmaker*. Com estudos na área do jornalismo, das ciências sociais e das artes, a artista cultiva no centro de seu repertório as suas próprias vivências e familiaridades, imbuindo com certo grau de humor as duras questões que aborda. Em sua produção, ela utiliza a fotografia e o vídeo como ferramentas disruptivas de narrativas visuais e textuais para a descolonização do imaginário e consequente reconfiguração de um presente/futuro anticolonial. Seus trabalhos têm como base imagética a performatividade dos corpos de indígenas, LGBTQIA+, do povo da rua e da própria artista. A obra comissionada pela curadoria do *Panorama da Arte Brasileira, Note que sua intenção não é entregar os mapas*, foca na brasa como necessidade para a produção de alimento, como lugar de encontro para transmissão de saberes pela oralidade e conexão espiritual com a ancestralidade por meio do gesto e da fumaça.

(C. T.)

Laryssa Machado is a visual artist, photographer, and filmmaker. Having studied journalism, social sciences, and art, this artist cultivates at the core of her repertoire her own experiences, adding to her art a certain degree of humor to the harsh themes she tackles. In her production, she uses photography and video as disruptive tools in visual and textual narratives to decolonize our imaginary and consequently reconfigure an anticolonial present/future. As the basis of her images, her works focus on the performative ability of the bodies of Indigenous and LGBTQIA+ people and street dwellers, as well as her own. The work chosen by the curatorial team of the *Panorama of Brazilian Art, Note que sua intenção não é entregar os mapas* [Note that Your Intention Is Not to Deliver Maps], focuses on embers as a necessity to produce food, as a meeting place for the transmission of knowledge through oral and spiritual connections with her ancestry through the gesture and the smoke.

(C. T.)





SEM TÍTULO

UNTITLED (VÍRUS E LILA DEVA)
DA SÉRIE FROM THE SERIES
(71) INTERFERÊNCIAS

SEM TÍTULO

UNTITLED (VÍRUS)
DA SÉRIE FROM THE SERIES
(71) INTERFERÊNCIAS



2019
142 x 100 cm

lambe-lambe, fotografia digital,
impressão sobre papel
street poster, digital
photography, print on paper

Coleção da
artista
Artist's
collection

produção e
concepção da mostra
production and
concept of
the exhibition
(71) Interferências:
Lila Deva e and
Talit Pereira

SEM TÍTULO

UNTITLED (VÍRUS)
DA SÉRIE FROM THE SERIES
(71) INTERFERÊNCIAS





TERRA DE NINGUÉM

2021
142 x 100 cm

lambe-lambe, fotografia digital,
impressão sobre papel
street poster, digital
photography, print on paper

Coleção da
artista
Artist's
collection

OURO POR ESPELHO, ATRAÇÃO E PAVOR





NOTE QUE
A SUA
INTENÇÃO
NÃO É
ENTREGAR
OS MAPAS

LIDIA LISBÔA

Guaira, PR, 1970
Vive em **Lives** in São Paulo, SP

Paranaense radicada na capital paulista, escultora, performer, desenhista e designer de joias, Lidia Lisbôa tem no cerne de sua produção os projetos escultóricos e, entre tantas vertentes, a performance é a que se destaca. Suas obras exigem o engajamento de estratégias no emprego da tecelagem e até da modelagem em argila. Na sua poética, notam-se os gestos obsessivamente repetidos, que resultam em obras impregnadas da presença da artista, de seu corpo de mulher negra. Suas peças, pequenas ou enormes, realizadas a partir de retalhos de tecidos costurados ou trançados, que remetem aos órgãos femininos como ovários e seios, são metaforicamente veículos para a leitura de suas performances viscerais. Em exposição aqui no *Panorama*, suas mais de 60 peças de cerâmica em múltiplas escalas tomam conta de toda a Sala de Vidro do MAM, onde o gesto repetido nunca resulta idêntico, a obsessão pelo orgânico e o flerte com as mitologias ancestrais e femininas traduzem sua identidade.

(C. R. S.)

From the state of Paraná and living in the city of São Paulo, Lidia Lisbôa—a sculptor, performer, drawing artist, and jewelry designer—sets sculpture at the core of her production, which combines many other practices, especially performance. Her works require her to engage the strategies of how weaving and even clay modelling are used. In her poetics, we notice obsessively repeated gestures resulting in works impregnated by the artist's presence, by her black woman's body. Her pieces—small or huge—created from fabric scraps that are sown or woven, alluding to women's organs such as ovaries and breasts, are metaphorical vehicles to read her visceral performances. On display here at *Panorama*, her more than sixty ceramic pieces in multiple scales take over the entire MAM's Glass Room, where her repeated gestures are never identical, her obsession with organic matter and her flirting with ancestral, feminine mythologies translate her identity.

(C. R. S.)

CUPINZEIROS

2022
dimensões variadas (50 peças)
various dimensions (50 pieces)

cerâmica
ceramics

Coleção da artista e cortesia
Artist's collection and courtesy of
Galeria Millan



2022
dimensões variadas (10 peças)
various dimensions (10 pieces)

cerâmica
ceramics

Coleção da artista e cortesia
Artist's collection and courtesy of
Galeria Millan

Obra exibida no
Work exhibited at the
Museu Afro Brasil

CUPINZEIROS



LUIZ 83

São Paulo, SP, 1983
Vive em Lives in São Paulo, SP

Luiz 83, nome artístico de Luiz dos Santos Menezes, é um artista autodidata que tem sua formação ligada à arte urbana e à experiência com a pichação na cidade de São Paulo. Suas referências poéticas vão se diversificando a partir do contato profissional que estabelece com a arte moderna e o circuito contemporâneo, em diálogo mais direto com a tradição construtiva e pop, como montador de exposições da Manuseio Montagem e Produção Cultural. Sua obra se desenvolve em diversos suportes, como desenho, escultura, pintura, fotografia e performances que problematizam o lugar social do corpo negro. Suas esculturas feitas para o *Panorama 2022* partem de letras, *tags*, que vão sendo abstraídas, fragmentadas, rotacionadas e se transmutando em outras formas. Recorrendo a materiais tradicionais como o bronze, mas também fibras de vidro e sobras de embalagens de obras de arte, Luiz 83 usa tintas automotivas usadas em reparos de funilaria em carros como Kombi e Fusca, em tons claros de verde, amarelo e azul, mais comuns nos anos de 1980.

(C. A.)

Luiz 83, alias of Luiz dos Santos Menezes, is a self-taught artist whose education is connected to urban art and graffiti in the city of São Paulo. His poetic references are varied, including the professional contacts he established with modern and contemporary art circles, his direct dialogue with the Constructivist and Pop traditions, and his role as a worker installing exhibitions for the company Manuseio Montagem e Produção Cultural. He develops his work using different media such as drawing, sculpture, painting, photography, and performances that question the social place of black bodies. His sculptures created for *Panorama 2022* take as a point of departure letters, *tags*, that become abstract, fragmented, rotated, and acquire different shapes. Using traditional materials such as bronze, as well as fiberglass and remainders of artwork packaging, Luiz 83 utilizes car paint used to repair the bodies of models such as Volkswagen Buses and Beetles, in light hues of green, yellow, and blue, which were more common in the 1980s.

(C. A.)

SEM TÍTULO

UNTITLED

fibra de vidro e
tinta automotiva
fiberglass and
automotive paint

Coleção
do artista
Artist's
collection

DA ESQUERDA PARA A DIREITA
FROM LEFT TO RIGHT

2011
60 x 80 x 48 cm

2011
58 x 80 x 60 cm

2013
20 x 47 x 25 cm

2012-22
35 x 85 x 110 cm

bronze e pátina
bronze and patina

Coleção do artista
Artist's collection

DA ESQUERDA PARA A DIREITA
FROM LEFT TO RIGHT

2015
14,5 x 17 x 13 cm

2015
12 x 25 x 17 cm

2015
27 x 11 x 9 cm

2015
18 x 20 x 13,5 cm

2015
10 x 22 x 7,5 cm

2015
17 x 20 x 18 cm

SEM TÍTULO UNTITLED



MARCELO D'SALETE

São Paulo, SP, 1979
Vive em **Lives in** São Paulo, SP

Mestre em história da arte pela Universidade de São Paulo, D'Saete é professor, ilustrador de livros infantis, pesquisador da arte e história afro-brasileiras e um quadrinhista reconhecido internacionalmente. Em 2018, recebeu os prêmios Eisner Award e Jabuti. Particularmente dedicado a produção de histórias em quadrinhos, é justamente nelas que fica realçada a qualidade e inventividade dos seus desenhos. Seu trabalho recebe a influência da fotografia de cinema, notadamente do cinema expressionista e do realismo italiano. Se nas sagas gráficas *Cumbe* (2014) e *Angola Janga – Uma história de Palmares* (2017) o artista contempla a história pretérita dos afro-brasileiros, nas novelas gráficas *Noite Luz* (2008) e *Encruzilhada* (2011) ele elabora, em chave poética e ácida, a realidade a que estão submetidos negros e negras nas periferias das nossas cidades. Na exposição estão presentes desenhos originalmente realizados para as sagas *Noite Luz* e *Encruzilhada*.
(C. R. S.)

With a Master's degree in History from the University of São Paulo, D'Saete is a lecturer, illustrator of children's books, researcher in Afro-Brazilian history, and a creator of graphic novels with international recognition. In 2018, he received the Eisner Award and the Jabuti Award. Particularly devoted to creating graphic novels, it is exactly in them that his drawings' quality and ingenuity are highlighted. His work is influenced by photography and cinema, most notably Expressionist cinema and Italian Realism. If in his graphic sagas *Cumbe* (2014) and *Angola Janga – Uma história de Palmares* [Angola Janga—A Story from Palmares] (2017) this artist covers the past history of Afro-Brazilians, in his graphic novels *Noite Luz* [Light Night] (2008) and *Encruzilhada* [Crossroads] (2011) he poetically and acidly covers the realities to which black women and men are forced to live in the outskirts of Brazilian cities. The exhibition features drawings originally created for his *Noite Luz* and *Encruzilhada* sagas.
(C. R. S.)

DESENHOS ORIGINAIS DO LIVRO "ENCRUZILHADA"

ORIGINAL DRAWINGS FROM THE BOOK "ENCRUZILHADA"

2011
dimensões variadas
various dimensions

nanquim e acrílica sobre papel
China ink and acrylic on paper
(desenhos reproduzidos no livro
drawings reproduced on the book
"Encruzilhada" de by Marcelo
D'Salete, Editora Veneta, 2016)

Coleção do artista
Artist's collection



2008
dimensões variadas
various dimensions

nanquim e acrílica sobre papel
China ink and acrylic on paper
(desenhos reproduzidos no livro
"Noite Luz" de by Marcelo D'Saete,
Editora Via Lettera, 2008)

Coleção do artista
Artist's collection

DESENHOS ORIGINAIS DO LIVRO "NOITE LUZ"

ORIGINAL DRAWINGS FROM THE BOOK "NOITE LUZ"



MARIA LAET

Rio de Janeiro, RJ, 1982
Vive no **Lives** in Rio de Janeiro, RJ

Maria Laet estudou design gráfico na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro antes de iniciar pós-graduação em belas artes e teoria da arte na Faculdade de Arte e Design de Chelsea e na Faculdade de Arte de Camberwell, ambas em Londres. Ela também foi convidada a estudar no PIESP (Programa Independente da Escola São Paulo) em 2011. As obras de Laet abordam relações intuitivas entre o corpo e o mundo natural, que ela descreve como uma busca por aquilo que é "mínimo e efêmero". Suas fotografias de 2015, da série *Terra (Parque Lage)*, e as 21 *Cabeças* de 2021 ilustram esses temas, assim como sua ênfase na "natureza e na materialidade das coisas" como suas maiores fontes de inspiração.

Na série *Terra*, ela "costura" a terra entre árvores, deixando traços de fios por cima – e invisibilidade por dentro – do solo fértil. Essas marcas podem ser igualmente interpretadas como bordados da terra – um novo gênero de *Land Art* – ou como cicatrizes. Suas *Cabeças* são esculturas de barro confeccionadas com delicadeza, com a impressão dos padrões espiralados dos chapéus de palha tradicionais que lhes serviram de molde. Juntas, essas séries destacam os gestos mínimos que esta criativa artista elenca para elevar a própria terra à matéria-prima artística. Ao mesmo tempo, ela exalta os vestígios humanos que deixam marcas indelévelis sobre a superfície – e também cicatrizes nas profundezas.

(V. D.)

Maria Laet studied Graphic Design at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro before undertaking post-graduate studies in Fine Arts and Theory at London's Chelsea College of Art and Design and Camberwell College of Arts. She was also selected to study at the PIESP [São Paulo School Independent Program] in 2011. Laet's artworks revolve around intuitive relationships between the body and the natural world, which she describes as a quest for "the minimal and ephemeral." Her 2015 *Terra (Parque Lage)* [Earth (Lage Park)] photographs and twenty-one 2021 *Cabeças* [Heads] sculptures illustrate these themes, as well as her emphasis on "nature and the materiality of things" as her greatest sources of inspiration.

In the *Terra* series, she "sews" the earth between trees, leaving visible patterns of thread upon the fertile ground, and invisibly within it. These marks could be read as easily as earth embroidery—a new genre of *Land Art*—as they could be interpreted as scars. Her *Cabeças* are delicately rendered clay sculptures impressed with the whorling patterns of the traditional straw hats that served as their molds. Together, these series underscore the minimal gestures this ingenious artist marshals to elevate earth itself to an artistic raw material. At the same time, she highlights the human traces that leave indelible patterns upon, and indeed scars deep within, its surface.

(V. D.)



CABEÇA

SOB AS CINZAS, BRASA

MARIA LAET

2021
≈ 11 x 14 x 18 cm cada each (21 peças pieces)

argila
clay

Coleção da artista
Artist's collection



PANORAMA 2022

MARIA LAET

TERRA
(PARQUE LAGE)

MARINA CAMARGO

Maceió, AL, 1980
Vive em **Lives in** Porto Alegre, RS,
e Berlin, Alemanha and Berlin, Germany

Marina Camargo recebeu seus graus de bacharel e mestre em artes visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre e também estudou na Universidade de Barcelona, na Espanha, e na Academia de Artes Visuais em Munique, na Alemanha. Ela vive e trabalha em Berlim, na Alemanha, mas seu fascínio por localização e mapeamento costuma fazer referência ao seu Brasil natal. Viver longe de sua pátria lhe dá uma nova perspectiva: olha para dentro a partir de fora em vez de olhar para fora desde dentro.

Cartografias abstratas se transformam em materiais maleáveis nas mãos de Camargo, ferramentas para explorar representações de espaço no tempo, que ela compara a letras do alfabeto que são reconfiguradas de modo infinito. Em *Teoria dos continentes contíguos*, colagem de 2019, ela justapôs vários continentes e os colocou um ao lado do outro para criar novas relações cartográficas. De maneira semelhante, ela alterou radicalmente a geografia aceita da Terra ao rearranjar representações dos continentes de acordo com uma inversão imaginária da linha do Equador, dando a ela uma força gravitacional fictícia em *Gravidade na linha do Equador*, de 2015. A peça incluída no *Panorama*, a instalação *América-Látex (pós-extrativismo)*, de 2020, é uma América do Sul preta e mole que desaba e se amassa sobre si mesma, um continente que despencaria da parede se não fosse preso por uma rede frouxa de meridianos e paralelos. As cartografias imaginárias de Camargo obscurecem tanto quanto revelam de maneira oblíqua: a geopolítica que ferve por baixo da superfície desses mapas reconfigurados e as relações de poder que subvertem.

(V. D.)

Marina Camargo received Bachelor's and Master's degrees in Visual Arts from the Institute of Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul in Porto Alegre, and also studied at the Universitat de Barcelona, Spain, and at the Akademie der Bildenden Künste in Munich. She lives and works in Berlin, but her fascination with location and mapping often references her native Brazil. Living far from her homeland gives her a new perspective, looking inward from outside rather than looking outside from within.

Abstract cartographies become malleable materials in Camargo's hands, tools for exploring representations of space in time, which she compares to letters of the alphabet that are infinitely reconfigured. In her 2019 collage *Teoria dos continentes contíguos* [Theory of Contiguous Continents], she superimposed different continents or pasted them next to one another to create new cartographic relationships. Similarly, she radically altered the accepted geography of the Earth by rearranging representations of the continents according to an imaginary inversion of the Equator line, giving it a fictitious gravitational pull in her 2015 *Gravidade na linha do Equador* [Gravity at the Equator]. The piece included in the *Panorama*, her 2020 installation *América-Látex (pós-extrativismo)* [America (Post-Extractivism)], is a black, soft South America that droops and folds in on itself, a continent that would fall off the wall were it not tethered into place by a sagging grid of meridians and parallels. Camargo's imaginary cartographies obscure as much as they obliquely reveal: the geopolitics broiling beneath the surface of these reconfigured maps, and the relationships of power that they subvert.

(V. D.)

2020
300 x 145 cm

látex
latex

Coleção da artista
Artist's collection

AMÉRICA-LÁTEX (POS-EXTRATIVISMO)





NO MARTINS

São Paulo, SP, 1987
Vive em **Lives in** São Paulo, SP

No Martins, que nasceu em São Paulo onde vive e trabalha, também é oriundo do universo da arte de rua, grafite e pichação. Desenvolve no seu trabalho uma poética onde a figuração tem um papel central. São numerosos os retratos de negras e negros que o artista realiza nas mais variadas escalas. Pintor, gravador e desenhista, Martins também realiza esculturas, performances, objetos e instalações onde as questões que afetam a vida das mulheres e homens oriundos da diáspora afro-atlântica estão elaboradas em tramas de alta tensão política e poética. A instalação *Danger* e as pinturas da série *Encontros políticos*, presentes no *Panorama*, são representativas do engajamento do artista, engajamento que nunca pretere da qualidade da realização dos trabalhos. Esse rigor é, possivelmente, o resultado da formação que ele perseguiu, já que, mesmo sem participar efetivamente do universo da academia, ele buscou, no início do seu aprendizado, o apoio de artistas como Rosana Paulino e Kika Levy. É interessante, neste sentido, considerar em perspectiva o papel importante que instituições públicas de ensino e divulgação da arte (como centros culturais e casas de cultura) tiveram na formação de artistas de origem periférica e proletária que hoje despontam como os mais promissores da cena atual.

(C. R. S.)

No Martins, who was born in São Paulo, where he lives and works, also comes from the universe of street art and graffiti. Figuration has a central role in the poetics of his work. The artist creates numerous portraits of black women and men in various different scales. A painter, printer, and draughtsman, Martins also creates sculptures, performances, objects, and installations in which he addresses issues affecting the life of women and men coming from the Afro-Atlantic diaspora through narratives with high poetical and political tension. The installation *Danger* and the paintings in the series *Encontros Políticos* [Political Encounters], present at *Panorama*, are representative of the artist's activism, an activism that never negatively influences the quality of the work. This rigor is, possibly, a result of the choices he made for his education. Even though he did not effectively participate in the universe of the academia, he sought, at the beginning of his artistic training, support from artists such as Rosana Paulino and Kika Levy. It is interesting, in this sense, to have a perspective about the important role that public institutions for art education and for the diffusion of art (such as cultural and community centers) have on the education of artists coming from the lower classes who are among the most promising ones on today's current scene.

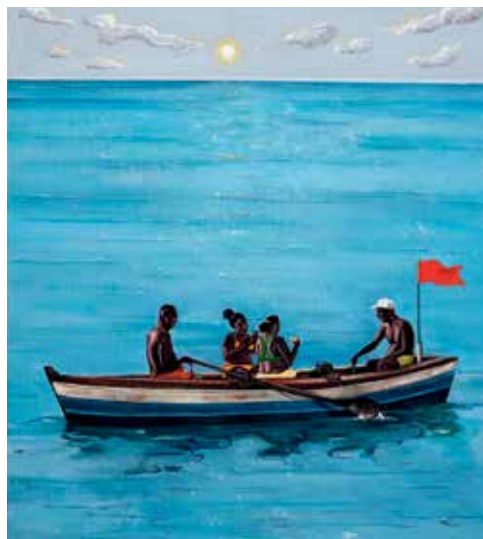
(C. R. S.)



2022
50 X 45 cm

acrílica sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection



SEM TÍTULO
UNTITLED
DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

CALMARIA

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

2022
200 x 200 cm

acrílica sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection



2022
200 x 200 cm

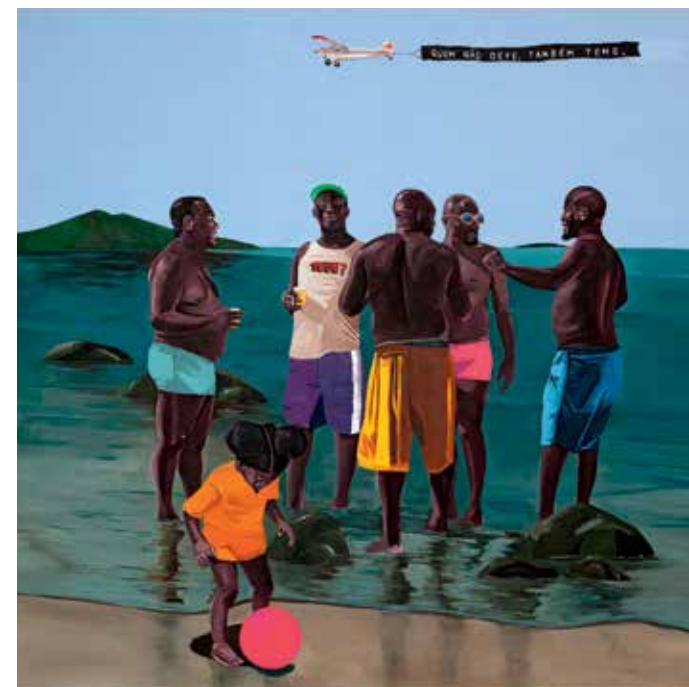
acrílica sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection



BANHO DE SOL

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS



SINDICATO

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

2022
200 x 200 cm

acrílica sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection

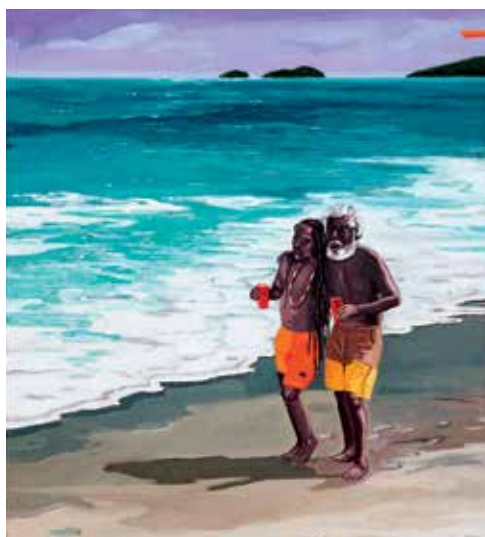
SAUDADES DE LUANDA

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

2022
45 x 50 cm

acrílico sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection



DISCUSSÃO SOBRE OS PLANOS DE AMANHÃ

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

2022
50 X 45 cm

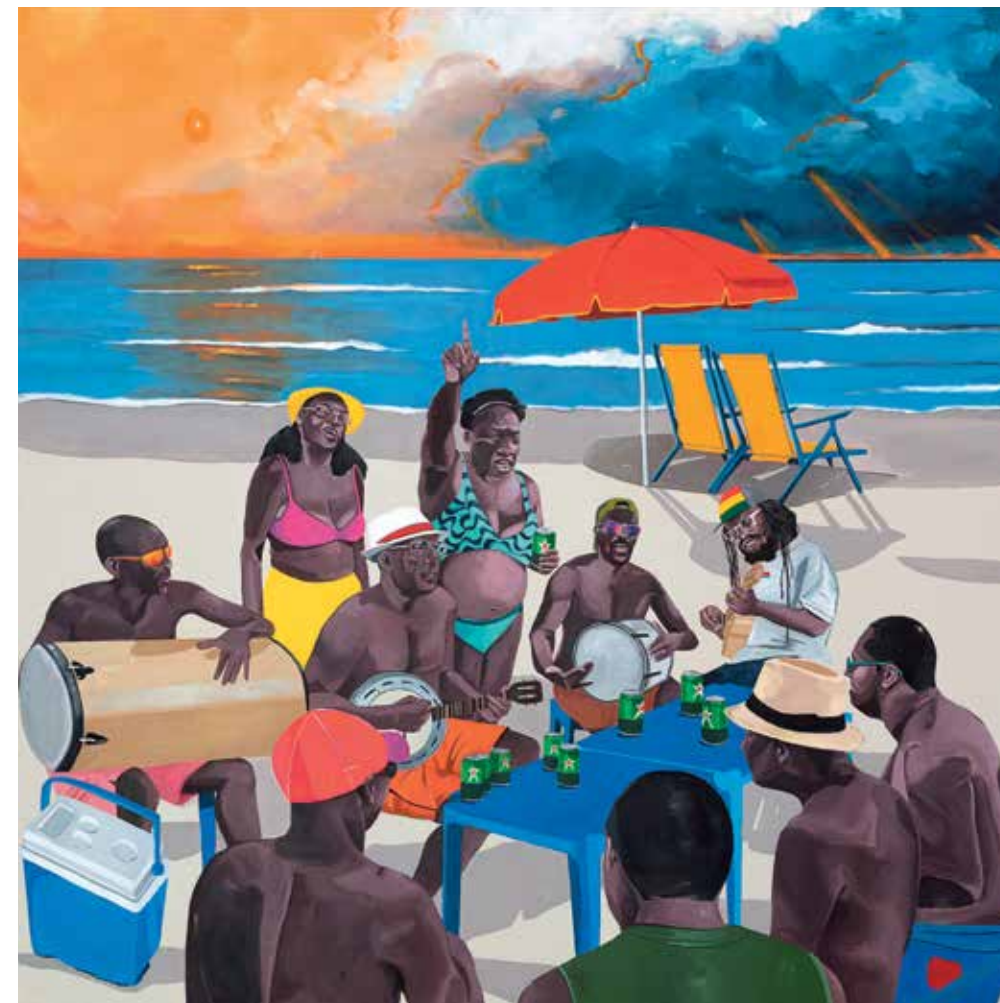
acrílico sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection

2022
250 x 250 cm

acrílico sobre tela
acrylic on canvas

Coleção do artista
Artist's collection



SABADABADÁ

DA SÉRIE FROM THE SERIES
ENCONTROS POLÍTICOS

As obras da série "Encontros políticos" de No Martins também integraram a programação do Projeto Parede do MAM São Paulo. The works from the series "Encontros políticos" by No Martins were also part of MAM São Paulo's Projeto Parede.



DANGER

2021
130 x 660 cm

giroflex sobre madeira
Giroflex on wood

Coleção do artista
Artist's collection

RODRIGUEZREMOR

(D. R.) São Paulo, SP, 1977 / (L. R.) Estação, RS, 1987
Vivem em Live in Igatu, BA

RodriguezRemor é um duo constituído por Denis Rodriguez e Leonardo Remor. Com formação em realizações audiovisuais, fotografia e teoria crítica, eles se conheceram em uma festa em São Paulo, em 2010, e a partir de então iniciaram uma série de colaborações. Seus vídeos, instalações, publicações, objetos e projetos de residência articulam questões sobre arquitetura vernacular ameríndia, bioconstruções e formas de morar e ocupar o espaço negligenciadas pelo cânone arquitetônico ocidental. Desde 2021, desenvolvem o projeto Mirante Xique-Xique, na Chapada Diamantina, uma para-instituição voltada para residências artísticas nas áreas de meio-ambiente, arquitetura, gastronomia e artes. Nesta edição do *Panorama da Arte Brasileira*, apresentamos três trabalhos que partem do encontro do duo com a ceramista de origem Pataxó Dagmar Muniz de Oliveira, de Belmonte, sul da Bahia, reconhecida nacionalmente pela produção dos maiores vasos de cerâmica do Brasil em que escreve fragmentos de sua vida: o documentário *Dagmar, Filha do Barro* (que narra a história da ceramista), a vídeo instalação homônima e a instalação interativa *O japamala do maior Buda do ocidente*.
(C. T.)

RodriguezRemor is a duo formed by Denis Rodriguez and Leonardo Remor. Having studied audiovisual production, photography, and critical theory, they met at a party in São Paulo in 2010 and from then on started a series of collaborations. Their videos, installations, publications, objects, and residency projects articulate issues about vernacular Amerindian architecture, bioconstruction, and ways of living and inhabiting that are neglected by the Western architectural canon. Since 2021, they have been developing their Mirante Xique-Xique [Xique-Xique Lookout] project, at Chapada Diamantina, a para-institution aimed at artistic residencies in the fields of environment, architecture, gastronomy, and art. In this edition of the *Panorama of Brazilian Art*, we present three works resulting from the meeting of the duo with Pataxó ceramics artist Dagmar Muniz de Oliveira, from Belmonte, in the southern part of the state of Bahia, nationally renowned for producing some of the largest ceramic vases in Brazil where she writes fragments of her life: the documentary *Dagmar, Filha do Barro* [Dagmar, Daughter of Clay] (narrating the ceramics artist's story), the video installation of the same name, and the interactive installation *O japamala do maior Buda do ocidente* [The Japamala of the Biggest Buddha in the West].
(C. T.)

2022
dimensões variáveis
variable dimensions
(duração dos vídeos
duration of the videos
46' 09'')

monitores,
bancos e vasos de
cerâmica, vídeo e
som multicanal 5.1
monitor screens,
ceramic stools and
vases, video, and 5.1
channel audio

Coleção
dos artistas
Artists'
collection

VASO DE CERÂMICA COM ESCRITA
CERAMIC VASE WITH WRITING
modelagem modeling:
Elizete Oliveira Santos Farias
escrita e desenhos writing and drawings:
Paulo Roberto Oliveira Santos
queima firing: Jorge de Oliveira Santos

AMBIENTE SONORO 5.1
5.1 SURROUND SOUND
Tiago Bello

VÍDEOS VIDEOS
montagem editing: Bruno Carboni
fotografia cinematography: Marco Antônio Nunes
colorização color grading: Daniel Dode
som direto production sound: Cássio Nobre
edição de som sound design: Tiago Bello
música music: Carina Levitan



DAGMAR, FILHA DO BARRO





Dagmar nasceu no dia 8 de janeiro de 1940 em Una, perto de Ilhéus. Maria, a mãe, era modista. O pai, Belmiro, trabalhador rural. Em 1941, Dagmar, a caçula, seus 21 irmãos e seus pais fretaram um barco e vieram se instalar em Belmonte. Ela frequentou a escola até completar 12 anos. Aos 13, teve o primeiro filho. Foram 19 no total. 14 seguem vivos. O nome Cerâmica 14 Irmãos é uma homenagem aos seus filhos.

Dagmar precisou de uma jarra para servir água na mesa, assim começou o seu primeiro trabalho com o barro. No início, os objetos eram pequenos e utilitários, mas foi fazendo potes grandes, que a artista ficou conhecida e reconhecida nacionalmente.

Em janeiro de 2021, Dagmar foi convidada pelos artistas RodríguezRemor a contar a sua história em um filme. Este vaso foi uma encomenda dos artistas que querem mostrar ao mundo os vasos gigantes que narram sua trajetória de resiliência e dedicação. Com a ajuda de Deus e do Barro, e o auxílio na modelagem da filha Elizete, a calígrafia do neto Paulo Roberto e o conhecimento da queima do filho Jorge, Dagmar criou este vaso, símbolo de sua luta pela cultura e de seu amor por sua família. Um imenso legado feito de terra, água, fogo e tempo. Belmonte, maio de 2022.

Transcrição do texto sobre a história de Dagmar inscrito no vaso mais alto da instalação.

Dagmar was born on January 8, 1940, in Una, close to Ilhéus. Maria, her mother, was a seamstress. Her father, Belmiro, a peasant. In 1941, Dagmar, the youngest, along with her twenty-one siblings and her parents chartered a boat and moved to Belmonte. She went to school until she was twelve years old. At thirteen, she had her first child. In total, she had nineteen children. Fourteen are still alive. The name Cerâmica 14 Irmãos [14 Siblings Ceramics] is a homage to her children.

Dagmar needed a jug to serve water at the table, and this is how her first work with clay started. At first, her objects were small and utilitarian, but it was through her large vessels that this artist acquired national recognition.

In January 2021, Dagmar was invited by the artists RodríguezRemor to tell her story in a film. This vase was a commission by the artists who wished to show the world the giant vases that narrate her story of resilience and dedication. With the help of God and Clay, and her daughter Elizete to help with the modelling, her grandson Paulo Roberto's handwriting, and her son Jorge's knowledge of the kiln, Dagmar created this vase, a symbol of her fight for culture and of her love for her family. A great legacy made of earth, water, fire, and time. Belmonte, May 2022.

Transcript of the text on Dagmar's story inscribed on the tallest vase in the installation.

2021-em andamento ongoing
dimensões variáveis
variable dimensions

fio suspenso com até 108
voltas de contas de cerâmica
suspended wire with up to 108
turns of ceramic beads

Coleção
dos artistas
Artists'
collection

O JAPAMALA DO MAIOR BUDA DO OCIDENTE





DAGMAR,
FILHA
DO BARRO
(CARTAZ
DO FILME)



SERGIO LUCENA

João Pessoa, PB, 1963
Vive em **Lives** in São Paulo, SP

Sergio Lucena, paraibano radicado em São Paulo, estudou psicologia e física e é artista autodidata. Durante sua trajetória, tem criado pinturas de grande espessura poética que transitaram da figuração, campo em que o artista elaborou um universo contaminado pela realidade fantástica e pela mística nordestina, até as grandes abstrações, nas quais investiga com rigor a cor e suas temperaturas nas suas máximas potências. Na fração do seu trabalho exposto neste *Panorama* a curadora pernambucana Cristiana Tejo suspeita de um certo “concretismo caboclo” se organizando no espaço pictórico a partir de formas geométricas que remetem a totens e aparatos sacros frequentemente relacionados a divindades afro-indígenas. É possível, portanto, que matrizes e tradições distintas se encontrem na encruzilhada mestiça que estas pinturas entronizam.

(C. R. S.)

Sergio Lucena was born in the state of Paraíba and relocated to São Paulo. He studied psychology and physics and is a self-taught artist. Throughout his life he created paintings thick in poetry that go from figuration—a visual mode in which the artist created a universe contaminated by fantastic reality and by the mysticism of the Northeastern region in Brazil—to large abstractions in which he rigorously investigates colors and their tonal variations raised to their maximum power. In the fraction of his work shown at this *Panorama*, curator Cristiana Tejo from the state of Pernambuco recognizes a certain “caboclo concretism” organizing itself in the pictorial space from geometric forms alluding to totems and sacred devices frequently related to Afro-Indigenous divinities. It is possible, therefore, that different matrixes and traditions meet in the mixed-race crossroads that these paintings embody.

(C. R. S.)



2020
200 x 250 cm

óleo sobre tela
oil on canvas

Cortesia Courtesy of
Galeria Simões de Assis

SEM TÍTULO I

UNTITLED I
DA SÉRIE FROM THE SERIES
TEATRO DO MEU FASCÍNIO



2020
120 x 120 cm

óleo sobre tela
oil on canvas

Cortesia Courtesy of
Galeria Simões de Assis

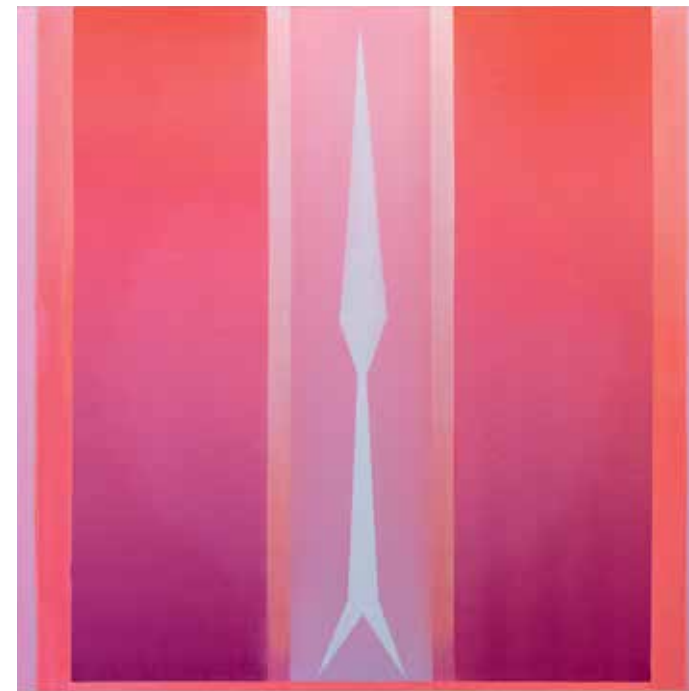
SEM TÍTULO II

UNTITLED II
DA SÉRIE FROM THE SERIES
TEATRO DO MEU FASCÍNIO



SEM TÍTULO III

UNTITLED III
DA SÉRIE FROM THE SERIES
TEATRO DO MEU FASCÍNIO



2020
150 x 150 cm

óleo sobre tela
oil on canvas

Cortesia Courtesy of
Galeria Simões de Assis

SEM TÍTULO IV

UNTITLED IV
DA SÉRIE FROM THE SERIES
TEATRO DO MEU FASCÍNIO



SIDNEY AMARAL

São Paulo, SP, 1973–2017

Pintor, escultor, desenhista e professor da rede pública de ensino, graduou-se em artes pela FAAP, onde foi bolsista. Um dos primeiros artistas a receber o Prêmio Funarte de Arte Negra, instituído em 2012, o artista recorria a múltiplas estratégias na elaboração de narrativas sobre a história e o cotidiano da população afro-diaspórica. Nestas obras, geralmente executadas como pinturas, são visíveis suas preocupações de ordem política e humanitária. Nas investigações de caráter tridimensional o artista emprega uma gama variada de materiais, notadamente o bronze, que às vezes tratava com pintura eletrostática, como na obra *Trauma* (2014), presente na exposição. Neste e em outros trabalhos do mesmo período percebemos a influência da estética surreal e dadaísta. Na fase final do seu trabalho, abre mão da ironia e acentua as denúncias ao racismo, à intolerância e ao genocídio da juventude negra, que ganham relevo em aquarelas, pinturas e esculturas de grande impacto visual. O conjunto escultórico *Complacência* (2014) antecipa essa sensibilidade.

(C. R. S.)

A painter, sculptor, draughtsman, and public-school teacher, Sidney Amaral earned an Art degree from FAAP, which he attended through a grant. One of the first artists to receive the Funarte Black Art Award, created in 2012, Amaral employed multiple strategies to create his narratives about the history and daily lives of the population of the African diaspora. In these works, usually executed as paintings, we can see his political and humanitarian concerns. In his three-dimensional investigations, the artist utilized an ample choice of materials, notably bronze, which he sometimes treated with electrostatic painting, such as in his work *Trauma* (2014), included in this exhibition. In this and in other works from the same period, one perceives influences from Surrealist and Dadaist aesthetics. In the final phase of his work, he forgoes irony and focuses on denouncing racism, intolerance, and the genocide of black youth, which are expressed through watercolors, paintings, and sculptures with great visual impact. His sculpture set *Complacência* [Complacency] (2014) anticipates these sensitivities.

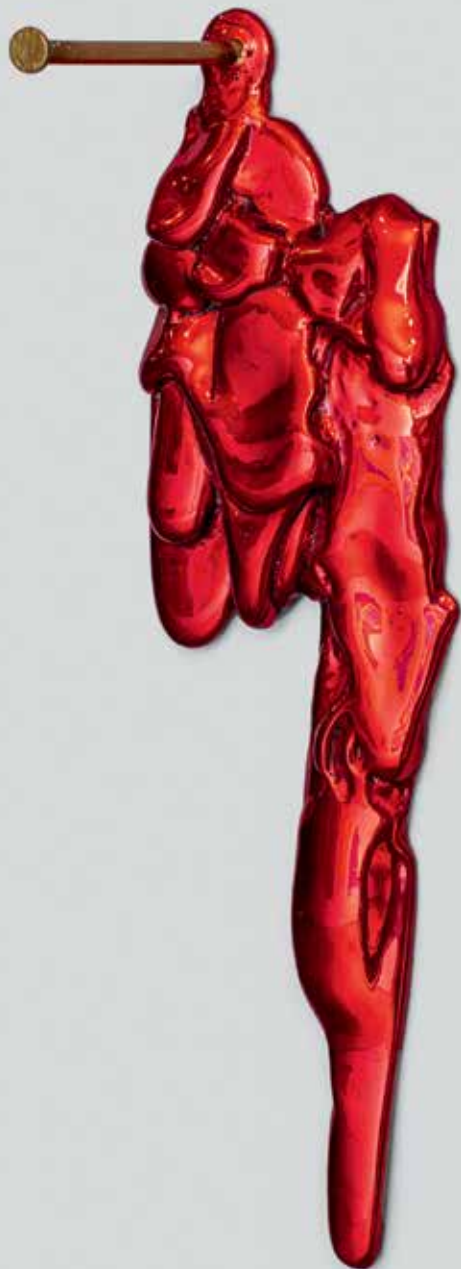
(C. R. S.)

INCÔMODO (ESTUDO)

(STUDY)

2014
107,5 x 77 cmaquarela e lápis sobre papel
watercolor and pencil on paperColeção Collection
Emanuel Araújo

TRAUMA



TADÁSKIA

Rio de Janeiro, RJ, 1993
Vive no Lives in Rio de Janeiro, RJ, e and São Paulo, SP

A artista trans Tadáskia, anteriormente conhecida como Max Willa Moraes, é formada em artes visuais pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e atualmente faz curso de mestrado em educação na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também é bolsista da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Ela trabalha com várias mídias: desenho, pintura, fotografia, instalação, performance e vídeo. Em seus trabalhos multifacetados, ela explora o que chama de “experiências visíveis e invisíveis da diáspora negra”, que se manifestam melhor em suas performances: geralmente, são atos de resistência, criando encontros com visitantes ou transeuntes aleatórios em cenários urbanos que são desconfortáveis ao mesmo tempo em que provocam reflexão.

Os quatro desenhos em larga escala incluídos aqui, *sol e montanha I e II* e *os sun um e dois*, de 2021, são testemunho daquilo que Tadáskia descreve como as bases de seu vocabulário visual: “Aparição, desaparecimento, linha, cor”. As obras exibem padrões exuberantes que incluem campos de cores fortes e linhas de esboço, experiências abstratas em forma e tom que lembram muito os primeiros desenhos de Kandinsky, assim como a Tropicália. Nesses desenhos, Claudinei Roberto da Silva observa que “a artista refuta o engajamento político típico que é tão marcante e uma arte da produção artística afro-brasileira a favor de uma retórica de liberdade e lirismo sensual”. Tadáskia observou que seus desenhos ao mesmo tempo contêm “mundos revelados e escondidos”; essas peças exuberantes e profundamente pessoais exibem a imaginação vívida da artista.

(V. D.)

Trans artist Tadáskia formerly known as Max Willa Moraes, earned a degree in Visual Arts from the State University of Rio de Janeiro and is pursuing a Master’s in Education from the Federal University of Rio de Janeiro. She is also a fellow at Rio de Janeiro’s School of Visual Arts Parque Lage. She works with diverse media: drawing, painting, photography, installation, performance, and video. In her multifaceted works, she explores what she calls “visible and invisible experiences from the black diaspora.” These are best manifest in her performances, which are often acts of endurance, eliciting encounters with viewers or random passersby in urban settings that can prove as uncomfortable as they are thought-provoking.

The four large-scale drawings included here, the 2021 *sol e montanha I e II* and *os sun um e dois* [Sun and Mountain I and II and The Sun One and Two], bear witness to what Tadáskia describes as the foundations of her visual vocabulary: “Appearance, disappearance, line, color.” These are exuberant patterns including fields of bright colors and sketchy lines, abstract experiments in form and tone that recall as much Kandinsky’s early drawings as they do Brazilian Tropicalia. In these drawings, Claudinei Roberto da Silva notes that “the artist refutes the explicit political engagement that is so marked in a certain part of the Afro-Brazilian artistic production, in favor of a rhetoric of freedom and sensualist lyricism.” Tadáskia remarked that her drawings simultaneously contain “shown and hidden worlds”; these lush, profoundly personal pieces exhibit the artist’s vivid imagination.

(V. D.)



OS SUN UM E DOIS

2021
183 x 152 cm / 170 x 152 cm

lápiz de cor e pastel seco sobre papel
colored pencil and dry pastel on paper

Coleção Collection
Bianca Viscomi



SOLE MONTANHA I E II

2021
174 x 83 cm cada each

carvão e pastel oleoso sobre tela
charcoal and oily pastel on paper

Cortesia Courtesy of
Sé Galeria



XADALU TUPÃ JEKUPÉ

Alegrete, RS, 1985
Vive em Lives in Porto Alegre, RS

Xadalu Tupã Jekupé é um artista autodidata que se formou em contato direto com a arte urbana. Ele usa elementos da serigrafia, pintura, fotografia e objetos para abordar o tensionamento entre a cultura indígena e o mundo ocidental que historicamente tenta exterminar os povos ancestrais. Seu trabalho se iniciou com lambes, adesivos, grafite e pichação, sinalizando a cidade como território indígena. O diálogo e a integração com a comunidade Guarani Mbyá permitiram ao artista o resgate e reconhecimento da própria ancestralidade. Grande parte de sua obra é produzida em colaboração com seu povo, em vivências nas aldeias e conversas com sábios em volta da fogueira. Sua produção como artista visual luta contra o apagamento da cultura indígena no Rio Grande do Sul e contribui para o fortalecimento das tradições guaranis. A linguagem oral praticada pelos sábios, fundamentais para a resistência e manutenção dos saberes antigos, aparecem em seu trabalho. As pinturas de Xadalu para o *Panorama 2022* contam histórias e mitos sobre as cidades celestiais e a origem da terra e do fogo, tendo animais como urubus, jacarés, cobras e sapos como protagonistas.

(C. A.)

Xadalu Tupã Jekupé is a self-taught artist whose education was through his direct contact with urban art. He uses elements from serigraphy, painting, photography, and objects in order to discuss the tensions between Native cultures and the Western world, which has historically tried to annihilate Ancestral Peoples. His work started with paper posters, adhesives, and graffiti, signaling the city as Indigenous territory. Dialogue and integration with the Guarani Mbyá community allowed the artist to recover and acknowledge his own ancestral heritage. Most of his work is produced in collaboration with his People, through sessions in the villages and talks with wisemen around the fire pit. His production as a visual artist battles the effacement of Native Peoples culture in the state of Rio Grande do Sul and contributes to strengthen Guarani traditions. The oral language practiced by the wisemen, crucial for the resistance and maintenance of ancient knowledge, appears in his work. Xadalu's paintings for *Panorama 2022* tell stories and myths about celestial cities and the origins of the earth and of fire, with animals such as vultures, alligators, snakes, and toads as main characters.

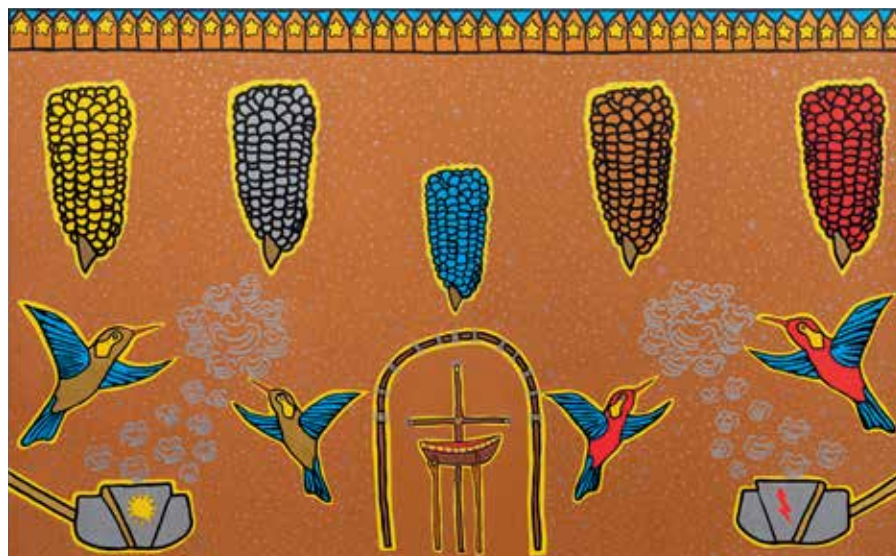
(C. A.)





JACY KUARAY

NHEMONGARAI OPY'I



TATÁ PIRIRI

EUNMERBTHEASRIES

TEXTS
IN ENGLISH

YVY TENONDÉ



The *Panorama of Brazilian Art* exhibition series began in 1969, a time when MAM São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] entered a new phase in its trajectory and was installed in its marquee building in Ibirapuera Park. Each edition of the *Panorama* impacted the museum's history by directly and effectively contributing to the formation of MAM's contemporary art collection.

Gradually, MAM's *Panorama* became one of the most relevant exhibitions in the country's art calendar, always fulfilling its role of presenting a current snapshot of Brazilian art. Similar to what happened with many biennial exhibitions around the world, due to the Covid-19 pandemic, the 37th edition, initially scheduled to take place in 2021, was postponed to 2022. Occupying the MAM's entire exhibition space, including the Sculpture Garden, this exhibition extends to the Museu Afro Brasil [Afro Brazil Museum] for the first time in history, strengthening the partnership between MAM and other institutions located within Ibirapuera Park. In 2023, selected works from the *Panorama* will travel to Sesc sites in the interior of the state of São Paulo, enabling the exhibition to reach a wider audience.

The 37th *Panorama* is curated by Cauê Alves, Chief Curator at MAM; Claudinei Roberto da Silva; Cristiana Tejo; and Vanessa K. Davidson, members of the museum's Art Commission, who selected twenty-six different artists and collectives coming from various regions in the country, who also constitute diverse generations, ethnic-racial identities, and genders. The exhibition encompasses cultural and social issues permeating the country's history, taking into account relevant anniversaries: the 100th anniversary of the 1922 São Paulo Modern Art Week and the 200th anniversary of Brazilian Independence. Entitled *Under the Ashes, Embers*, MAM's *Panorama of Brazilian Art* continues to contribute to the debate on contemporary art as well as to debates around our present moment.

PANORAMA 2022: GREEN, YELLOW, GRAY, AND RED

CAUÊ ALVES

Chief curator at
Museum of Modern
Art of São Paulo

The 37th *Panorama of Brazilian Art* at MAM São Paulo takes place on an emblematic date, the 200th anniversary of what is known as Brazilian Independence and the 100th anniversary of the 1922 São Paulo Modern Art Week. These two events - which intersect throughout the history of Brazil - left behind legacies and a series of questions that resonate to this day within Brazilian society. Using contemporary artistic production as a reference point, it is possible to distil links between Brazil and its colonial legacy, taking into account the historical, political, and aesthetic dimensions of Brazilian Independence and of Modern Art, particularly the Manifesto of Pau-Brasil Poetry and the dream of a modern country that Brasília represented. It is undeniable that many artists who were active from the end of the nineteenth and into the beginning of the twentieth centuries problematize issues in their works that pervade colonial history and Modernism, departing from contemporary perspectives and from their own origins and references. These works pulsate as embers under the ashes of a razed land, which began to be destroyed with Portuguese colonization, with the annihilation and exploitation of indigenous and enslaved peoples.

The Independence of Brazil, proclaimed in 1822, instead of breaking with the monarchy and instating a republic, resulted in a new arrangement that prolonged maintaining the figure of the emperor. Political liberalism installed itself in a Brazil with a slavery-based economy. Just as there was continuity in the political regime, without the participation of the people, it is relevant to highlight that Brazilwood as a raw material became a kind of economic insurance after Independence. From this paradoxical situation summarized here, we can ask ourselves: What is this independence we gained and how is it reflected today? What

is the meaning of this top-down independence in a nation that seems to have never fully achieved its emancipation nor freed itself from authoritarianism? Moreover, how much of the colonial logic and the notion of a country that exports raw materials and agricultural products remains to this day?

Thus, we are able to build connections between these paradoxes of Independence and the formation of this nation, which converge with the issues raised by the 1922 Modern Art Week. It is possible to advance significantly on the debate about contemporary art by reconsidering intersections between political-historical and ethical-artistic dimensions, taking as points of departure the relationships between the colonial legacy in Brazil and the proposals set forth by the avant-garde movements of the 1920s.

Among the objectives of MAM's 2022 *Panorama* is to help deconstruct certain normalized views and paradigms, as well as Brazil's colonial legacy. Averse to a modern notion of progress, the curatorial team of the present exhibition emphasizes the ruins and atrocities of a country that has not even managed to fulfill the basic promises of an economically modern and integrated society, which presupposes overcoming underdevelopment. Based on a curatorial network and a selection of artists from different generations who also take into account gender and ethnic-racial issues, the 2022 *Panorama* values the pedagogical dimension of art built in collaboration with MAM's education department, *Educativo*, and its potential to generate debate and contribute to the education of different audiences.

In the centennial year of the Modern Art Week of 1922, it is crucial that we reflect upon its legacy regarding the discussion about national identity. Even though interest in the national issue and the construction process of Modernism had already been manifested in Brazil at least since the early 1900s,¹ the Manifesto of Pau-Brasil Poetry and a book of the same title published by Oswald de Andrade in 1924 were central to the paths of the Brazilian avant-garde. The poet formulated a sort of poetry for export, as he himself defined it in an ironic yet constructive manner, which aimed at breaking free from the remains of colonial links in the Brazilian art scene.

Oswald de Andrade identifies "poetry in facts"² and an everyday language for the arts, close to common orality and daily life. Among the oppositions he identifies that still clarify the dynamics of today's Brazilian society are: "Forest and School,"³ the ancestral knowledge of Indigenous and Afro-Brazilian peoples and the erudite understanding of school graduates, bachelors and doctors:

*Fatality of the first white to disembark and politically dominate the wild jungles. The bachelor. We cannot help but be learned. Doctors. A country of anonymous pains, of anonymous doctors. Thus was the empire. We learned everything eruditely. We forgot the plumed hawk.*⁴

Pau-Brasil poetry, a name alluding to the colonial raw material Brazilwood, looks back at European chroniclers beginning with Pero Vaz de Caminha and points to the "native originality" as a counterbalance to that which is European and Academic. Taking into account the debate about the location of speech and cultural appropriation, even though Oswald de Andrade was a white man coming from a well-to-do family, Pau-Brasil to him are the colors of the shanty town shacks, which later became known as "folk art" for lack of a better name. Tarsila do Amaral, who also adhered to Pau-Brasil, named them "country colors" after traveling to Rio de Janeiro and to the historical towns of Minas Gerais. Oswald de Andrade's formulation points to the Brazilian ethnic composition as one of the founding myths of the nation, biodiversity and mining being responsible for the barbaric destruction and decimation of whole peoples in the name of civilization. The challenge was to turn towards an understanding of Brazil while at the same time situating Brazilian art on the same level as European art.

Commenting on the well-known passage from Oswald's manifesto about "The millionaire contribution of every mistake," Mário de Andrade wrote the following caveat, "It does not repeat or mimic every mistake in folk painting, it wisely chooses those that are fecund, those that are not mistakes and takes advantage of them."⁵ Mistakes usually come from some misunderstanding or some error and are occurrences of a non-calculated act, of some inaccuracy that escapes the original project. Besides being part of the artistic process, beginning with the Manifesto of Pau-Brasil Poetry, mistakes are no longer seen as failures but as ends, the full realization of a project to be resolved through chance and that leads us to indetermination. *Cabocla* art and the art produced by ancestral peoples are valued not as mistakes based on academic paradigms, but as spontaneous successes. After identifying himself with the Pau-Brasil poetry, Mário de Andrade continued by stating that "Pau-Brasil is a condescending and vague label that enlighteningly means to us the precision of nationality."⁶

In 1924, a conservative movement called *Verdeamarelismo* [Green Yellowism] emerged as a form of dissidence and diluted version of Pau-Brasil. Among its main participants were Plínio Salgado, Cassiano

Ricardo, and Menotti Del Picchia—the latter of whom participated in the *Grupo dos Cinco* [Group of Five] with Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, and Oswald de Andrade himself. Without any relevance to the field of the visual arts and with an ultra-nationalistic discourse that opposed the Parisian traits in Brazilian Modernism, they ended up championing provincial and xenophobic positions. From this movement emerged Integralism, a movement with Fascist inspirations, and as Haroldo de Campos stated, "It is not surprising that *Verdeamarelismo* and/or *Anta*, with its nationalism of a peculiar matrix, ended up falling into indigenous Fascism."⁷ As described by Cassiano Ricardo himself, who would go on to deny Oswald's theory and oppose European Avant-Garde movements: "*Verdeamarelismo* is not only a cry to call attention to Brazil and to Brazilian men. It arrives to put art at the service of thought, giving it a social function." Although there is disagreement about this, Cassiano Ricardo links Italian Futurism to Mussolini's Fascism and affirms in the same article that political revolutions are born from literary movements: "Fascism, as we know, is nothing more than a reflection of the movement of ideas promulgated by writers in Italian Modernity."⁸

In a position far-removed from Fascism, Oswald de Andrade opposed *verdeamarelismo* and never wanted a boastful Primitivism, a mere internationalism, or any notion of a romantic Indian packaged as an exotic product for tourists. It was rather a praise of primitive culture as something living that merges into the present, displaying at the same time a sense of harmony with the European vanguards. If from colonial times to Modernism the art or cultural production of Indigenous peoples did not play a deserving leading role because the Brazilian gaze was charged with colonial residues, we cannot deny the importance of the contradictions raised by Modern Art, either to give visibility to the values of that time, to make rupture a possibility, or to maintain the *status quo*.

National literature and painting valued Indigenous culture as in the idealized *Iracema* (1865) by José de Alencar, or through Mário de Andrade's allegory in *Macunaíma* (1928) in which he constructs a hero without any defining character, a symbol of the Brazilian people who are in constant transformation. Some paintings by Tarsila do Amaral and Antonio Gomide, as well as sculptures by Victor Brecheret, among other Modernist artists, also explore Indigenous themes. In any case, it is generally an appropriation of Indigenous images and stereotypes by a culture that became hegemonic in order to forge a national identity.

Marilena Chauí historically defines *verdeamarelismo*, as it was created by the Brazilian dominant class, as the celebration of an agrarian country articulated into the colonial system and mercantilist capitalism.

*What seems surprising, therefore, is the fact that verdeamarelismo was preserved when it was likely that there no longer was any material basis to support it. In other words, if this was the ideology of the landlords in the colonial system, the Empire, and the Old Republic, we should assume that it disappeared during the processes of industrialization and urbanization. It would be perfectly plausible to imagine that it disappeared when the two world wars broke the foundation of the international division of labor and of the world capital market, with each nation making minimal imports while turning to the internal market, stimulating the substitution of imports by locally produced items and by placing the industrial, commercial, and financial urban bourgeoisie as hegemonic in the historic process. This is not how it happened.*⁹

And this philosopher in fact reminds us that, as a cultural and political movement descending from Modernism, *verdeamarelismo* supported the Vargas regime and the *Ação Integralista Brasileira* [Brazilian Integralist Action], the local version of fascism. As we know, *verdeamarelismo* was not buried with Vargas' suicide. In the 1970s, *verdeamarelismo* was reinforced by the civil-military regime (1964-1985) with a new look, as an analogue of spontaneous nationalism from the masses. In the 1970 World Cup, the green and yellow used as propaganda for *Brasil Grande* [Great Brazil], lulled by songs saying "Ninety million strong in action / Forward, Brazil, from my heart)," alongside the slogan "Brazil: Love it or Leave it," caused the conservative nationalist discourse to remain among us, celebrated as a civic feast after Brazil won the world championship. Recently, in 2016, with green and yellow jerseys from the national soccer team, thousands of people clamored for a parliamentary coup against the first woman elected president of Brazil.

Clearly, the country's flirtation with fascism since 2019 cannot be cast aside, as it is a form of political thinking that has been a constant presence in the country, a legacy both from colonial times, the Empire and the beginnings of the Republic, expressed today as the foundation for the mobilization of a significant portion of Brazilian society. Jair Bolsonaro's phrase in his inaugural address as President of the Republic: "Our flag will never be red," a clear allusion to the red historically utilized by the left, does not take into account

that the color red is directly linked to the dye extracted from the tree that gave the country its name. Beyond today's political movements, the color red helps us understand the colonial legacy and Brazil's cultural development, and it is within all these meanings that *Panorama 2022* takes back the red embers burning under the ashes.

Regarding the political meaning attributed to the colors green, yellow, and red, it is worth remembering the origin of the name Brazil. There are many different versions about the possible etymology for the country's name. One of them is that the word *brasil*, derived from *Brazilwood*, a material exploited in Portuguese America, particularly in the sixteenth century, would be related to the red color of embers (in Portuguese, "brasa"). The tree with the scientific name of *Caesalpinia echinata*, which in the past was abundant in the Atlantic Forest and today is virtually extinct, has a reddish sap that was used in colonial times to produce dyes for fabric. The Original Peoples who knew this tree called it *ibirapitanga*, which means "red tree" in Tupi.

In any case, it is as if this plant had become a kind of national symbol, an allegory of the colony's economic life, but also of its cultural and political life, even though few had access to this tree. According to Eduardo Bueno and Haroldo Cavalcanti de Lima, "Brazilwood is the vegetable metaphor of the Brazil which might have been, which should have been, and which is not yet."¹⁰ Brazilwood helps us understand our origin, the process of the conquest of the Americas, the destruction of the ecosystem, and the replacement of products exploited in the colony. However, in colonial Brazil the red color extrapolates its meaning beyond its character as vegetation, because although Pero Vaz de Caminha did not mention Brazilwood in his letter, he mentions the color red multiple times in the text that became a kind of birth certificate of the country, certainly due to the annatto seeds used in indigenous body paintings and the red feathers of birds and headdresses. This color flourished on the bodies of Original Peoples. We notice, therefore, a historic and aesthetic process that surpasses the meaning of the color red in Brazil, going from the color and the dying of fabrics, to culture, where colors and forms set apart different individuals within society. Red holds historical significance and today it has acquired many different social, cultural, and political meanings. Red is fire, blood, life, passion, danger, and violence.

Mário Pedrosa, one of the art critics and political militants responsible for ridding us of the nationalist ideology, has said that Brazil is "condemned to modernity," which prompts us to ask, what is it that really remains when

we look at modernity from a contemporary point of view? According to Pedrosa, we are condemned to modernity because we lack a solid tradition and because we are always seeking something new. At this point, it is worthwhile noting that the notion of tradition pointed out by the critic seems to have Europe or the Amerindian Peoples who built stone monuments as models, which certainly excludes a series of other manifestations of non-hegemonic traditions.¹¹

The monumental project of the Federal Capital city inaugurated in 1960, Brasília, which was built "from scratch," did not fail to be a kind of demarcation of territorial ownership in a colonizing political gesture. Modern techniques allowed this project to be realized, which, at the same time, aimed to overcome underdevelopment while reproducing colonial logic. Pedrosa never failed to consider precisely these contradictions. We might be condemned to modernity because in these lands there is an "absence of the past" and, at the same time, a hunger for development, a desire for the future. That is, modernity was transplanted from Europe to Brazil without much resistance. In the absence of a past, it is the promise of a future that guided modern Brazil, as the critic wrote, "Our past is not fatal because we remake it every day. And it has little influence over our fate. We are, through the very fatality of our formation, *condemned to modernity*."¹²

Given the inexistence of a strong tradition to oppress us, our only alternative would be a modern desire for the future. The notion of progress would be directly connected to the desire to overcome our backwardness and to keep up with the developed nations that colonized us. Everything happened as if modernity installed itself in Brazil without needing to break from the past, because it had never existed. Indigenous cultures were virtually decimated without representing any difficulty to the colonial process. Indigenous material production, like the wisdom of enslaved peoples, was not considered worth saving, as though there were no ancestral knowledge that deserved to be preserved, as though there were no cultural identity that could resist what was considered new, and despite the fact that many Indigenous and Afro-Brazilian Peoples resist, to this day, what has been called progress. Presently, this resistance has been updated by Indigenous leaders such as Ailton Krenak, Davi Kopenawa, and Jaider Esbell, up until his death in 2021, among others who criticize this colonial logic and create new interpretations and conceptions for art and for the world.

Something of the spirit of colonial *bandeirantes* who opened their way through

the country was present in Juscelino Kubitschek's project for the new capital city. His dream of opening up the central plateau and building there the symbol of Brazilian modern utopia was buried by the military coup in 1964 on the democratic state of law. Mário Pedrosa himself, in his text "Reflections Regarding the New Capital," points to a few contradictions in Lucio Costa's project and questions the placement of military barracks inside Brasília: "What are the specific functions of these troops . . . hundreds and thousands of kilometers away from the coast, protected from any sudden enemy attack by sea and reachable only by air?"¹³ As the critic was not able to find any military justification for the presence of ground troops, since the defense of the capital should be done by a network of radars, his conclusion is that the traditional armed forces are not in Brasília to defend the city from external enemies: "But, at certain opportune times, to parade their tanks in a fashion so familiar to us through the central axis of the city, in order to impress its dwellers and weigh, with their votes, upon their deliberations on one or more of the Republic's powers."¹⁴

This statement identifying contradictions in the modern utopia was made in 1957, even before the city's inauguration and seven years before the military coup of 1964, which ultimately killed the utopia of a modern Brazil represented by the new capital. And indeed in 2021, on the eve of celebrations of the 200th anniversary of the Independence of Brazil, precisely on September 7th, we saw a parade of tanks of the Armed Forces on the monumental axis of the Federal Capital in a clear attempt to intimidate citizens and the other branches of the government. Even though it consisted of trucks and old tanks and took place at a moment of great fragility and rejection of the president of the country, the parade still represented a menace to the people's sovereignty. The military maneuver can be classified as an attempt to destabilize democracy, an effort that began a year before the presidential elections.

Over sixty years after the inauguration of Brasília—this artificially created city full of promise—we can say that the future of those times is today's present. That is, that notion of *future* became an idea of failure and frustration that took over the country. Brazil, instead of being the country of the future, is far from a promise of happiness. What we see in the present time are fires, such as the emblematic blaze that consumed the National Museum in Rio de Janeiro in 2018, and the fires in the Pantanal and the Amazon, which have only increased over the last few years. Also, the fires consuming monuments

that celebrate colonial figures, such as *Borba Gato* by Júlio Guerra in São Paulo in 2021, which symbolizes the genocide of Indigenous Peoples and the whole of the colonial tradition.

It is as if we have lost our ability to project the future, to imagine utopias, as we are in the midst of a catastrophe, trying to put out fires and at the same time burning colonial symbols. However, for some archaic societies, the future is precisely in the past, in the relationship with ancestors, a perspective distant from the vision of the modern avant-garde of being ahead of one’s time. Despite the lack of a project for the future, we did not lose our ability to build our tomorrow. While the embers burn under the ashes, diverse artists retell stories, consider futures and ruptures based on their own experiences, their origins, their repertoires, earth, clay, rubber, drawing, everyday objects, ink and canvas, video, narratives, stories, art, maps, flags, monuments, and bodies. In art, the form is not only sterile formalism, it is not opposed to social life; artistic and poetic forms are also social and political forms.

The embers hiding under the ashes, under the razed land, under the ruins of this project of a country, still burn. In this sense, it is not possible to disregard the remnants of the dominant colonial logic nor the authoritarian and conservative political processes that still afflict Brazilian society. The different historical, political, and artistic intersections shape Brazilian society. On the other hand, both politics and art constantly return to the symbols of projects for social change.

If there are traces of colonial logic and conservative thought, resistance exists as well. This means that if the embers still burn what is left, that which has not yet been consumed, they also pulsate as a transforming power. And ashes, as we know, can be used as a fertilizer for art and for everything that is yet to blossom in this land.

Endnotes

1_ See Amaral, Aracy; Barros, Regina T. de. *Moderno Onde? Moderno Quando?*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021.

2_ Andrade, Oswald de. “Manifesto Pau Brasil.” In: Belluzzo, Ana Maria de Moraes. (ed.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina/ Editora da UNESP, 1990, p. 257.

3_ *Idem, ibidem*, p. 261

4_ *Idem, ibidem*, p. 257.

5_ Andrade, Mário de. “Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925.” In: Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 16.

6_ *Idem, ibidem*, p. 17.

7_ In: Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 70.

8_ Ricardo, Cassiano. “Verdeamarelismo.” *RASM: Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939.

9_ Chaui, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 35.

10_ Bueno, Eduardo. *Pau-brasil*. São Paulo: Axis Mundi, 2002, p. 266.

11_ It is relevant to remember that Mário Pedrosa wrote articles in the 1970s about the art and culture of the original or primitive peoples, and he also conceived, after the fire at MAM in Rio de Janeiro in 1978, the Museum of Origins, comprising five different museums, among them the Indigenous Museum, the Black Museum, and the Folk Arts Museum.

12_ Pedrosa, Mário. “Brasília, a cidade nova.” In: *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998, p. 412-3.

13_ Pedrosa, Mário. “Reflexões em torno da nova capital.” *Acadêmicos e Modernos*. Textos Escolhidos III. São Paulo: Edusp, 1998, p. 400.

14_ Pedrosa, *op. cit.*, p. 401.

ON EMBERS AND ASHES

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

Professor, curator, visual artist

Even in a setting that is frankly and historically adverse, the emergence, permanence, and eventual revitalization of institutions of art and culture in the country offer us striking proof of their resilience. Such resilience is a result of the urgent need for them. And, when those initiatives were not derailed by adversity, the accumulation of experiences assimilated by their managers allow them, sometimes, to interpret the demands of a society that, in its history’s dynamics, tries to improve itself by transgressing its past limits. We can conclude then, that this same sensibility for the demands of a society is one of the determinant factors for the survival of museums and other similar institutions.

It is worth considering, therefore, the unique details of the *Panorama of Brazilian Art* at the Museum of Modern Art of São Paulo in general, which has been taking place since 1969, now reaching its 37th edition in 2022. This institution is also included among those that have historically reinforced, to a greater or a lesser degree, the narratives that aim to be hegemonic, markedly excluding narratives because they are heteronormative, white, and upper class. But which, however, through the actions of sympathetic and empathic individuals or groups, never were completely impervious to the demands of subaltern sectors of society, absorbing more or less explicitly artistic and intellectual contributions of sensitivities born in bodies and territories that were previously considered alien to this space. Bodies that reclaimed visibility and presence and that are, through their democratic, organized actions, gradually less strange to the universe of Western art and of Brazilian contemporary art in particular.

The relevance of dates that became fundamental to a certain project of nationality, given that most of us are obliged to recognize

their importance, lead us to celebrate the 200th anniversary of the independence of Brazil and the 100th anniversary of the Week of Modern Art of 1922. These are unavoidable themes that inform our schedule of events that, however, are equally perceived with a critical eye by divergent social agents who would then invent gaps, silences, omissions, deletions, negligence, and finally, injustice that translate as epistemic genocide that affected those who only marginally appear, when they do appear in the historical and artistic canon centered in the South and Southeast regions of Brazil, particularly in São Paulo.

By divergent we mean those who are historically excluded, Indigenous Peoples, black men and women, and the whole spectrum of the LGBTQIA+ population, bodies that did not affirm an “ideal” standard and who did not sign, precisely because of that, manifestoes, decrees and proclamations that validated narratives confirming the power of a group ruled by white heteronormativity in detriment of these others.

“Educatorial”: intersections between critical curatorial work and educational actions.

We start from the notion that there are no fundamental contradictions between theories and practices opposing critical curatorial work to educational actions connected to them. In favor of MAM São Paulo and other museum-like institutions with the same importance, it is crucial to consider the actions of their educational departments, given that they have been promoting actions which, considering their gravity and amplitude, could only be conducted with the decisive support from the museums’ boards that, thus, present themselves as promoters and managers of education and its practices. Indeed, actions promoted by the Educational Unit at MAM São Paulo suggest, as emphasized by then-Director Milú Villela in an interview in 2018 to Daina Leyton and Washington de Carvalho Neves, that, “A museum cannot be only for some. A museum has to be for everyone. That means that each individual can have contact with art as thoroughly as possible.”

In the current *Panorama*, the intersectional dialogue proposed and established between the curatorial team and the Educational Unit was a priority and quite fruitful. Rather than just considering the group of projects and artworks, and the installation of the exhibition, curatorial decisions sought to absorb the daily work experiences of the educators and their coordinator.

This dialogue took into consideration the result of practices that get deeper through

the influence of knowledge that anticolonial sensitivities have constantly valued, and thinkers such as Achille Mbembe, Ana Mae Barbosa, bell hooks, Mário de Andrade, Mário Pedrosa, Nise da Silveira, Paulo Freire, and Simone de Beauvoir contribute through experiences filtered by the Educational Unit in building curatorial discourse. We can affirm that debates about inclusion, accessibility, antiracism, and feminism had already been taking place and being transformed into actions through the Educational Unit long before the museum's unprecedented decision to include in its Curatorial Board a black person, in this case a cisgender man from the periphery.

The understanding of the importance of education in the processes that imply the circulation of symbolic productions is more evident when sociological approaches are highlighted in the debate introducing concepts around ideas of decolonization. Approaches that are also established through (or from) the political and economic emergence of social actors who had been silenced up to now. Moreover, and in line with this sensitivity, it was the Educational Unit that coordinated activities aiming at taking into account that which we usually call “folk art” in a manner less committed to biased readings about the theme. In this and other senses the Educational Unit was often the ember under the ashes, it discreetly animated the democratic vocation of an institution that is always invited to reinvent itself.

Monument and monumentality.
Around concrete art and concretism.
Still folk art.

Afonso Henriques de Lima Barreto was born in Rio de Janeiro, suggestively on May 13, 1881. A writer and journalist, he did not sign manifestos; he was modern but not a modernist. Proletarian, suburban (but not provincial), and black, he resisted and protested through his works, which are pivotal, against biased, hollow academic knowledge of the intelligentsia of the time, which was also racist, eugenistic, and misogynist. The writer's death was premature and symbolic in 1922; this is why we remember the 100th anniversary of his death, which today is so full of meanings.

Literature and the arts are also projections and affirmations of economic and political power. In a setting of social exclusion and inequality, typical of an incipient and peripheral capitalism, they are also proof of the power of those who can consume them. The banning of Lima Barreto in the modern canon is also justified through the social place he occupied. In the same manner, productions we

call “folk” only acquired some relevance and attention with the Estado Novo¹ and the political use it made of manifestations such as samba in its quest to find symbols of national identity.

The moment in which we experienced the pandemic that took away hundreds of thousands of lives in our country, and that last year prevented the *Panorama of Art* from taking place, was the same that saw the emergence and welcomed, although not wholeheartedly, the multinational movement “Black Lives Matter.” Among us, this moment was the drive behind a key movement inaugurating a necessary critical and historical revision of curatorial collections and procedures that aim to make the actions of cultural institutions connected to visual arts and other art fields more diverse, democratic, and relevant.

The 37th edition of *Panorama of Brazilian Art* at Museum of Modern Art of São Paulo worked with a group of curators to consider poetic aesthetic, and ethical projects that revealed, within their limits, a production that does not “only” address this moment but also the recent past that shaped the path to the present, suggesting projections for the future.

There are, in some of the narratives present in the show, a suggestion of “reconciliation” between universes that embrace manifestations of that which we conventionally denominate, with a little bias, as “folk” (naive and primitive) and those with an “erudite” matrix.

Actually, in constructing a poetic repertoire consecrating abstract and concrete traditions of European and Brazilian matrices there is, within them, some incorporation of a certain aesthetic repertoire born from projections of folk architecture, notably from the northeastern region, and from the symbolic universe of ritualistic, ancestral societies, particularly of Indigenous Peoples, of descendants of Indigenous and Black Peoples, and more strongly, in this case, of Afro-Atlantic populations. This incorporation is not born from an appropriation but from an assimilation and the recognition of some biographical, ancestral legacy now brought to the fore or highlighted by the fractures in the social and political environment that demand the decolonization of semantics.

Also in this key, some narratives are powerful projections of history, provocations that once again take into account a certain ideal of modernism by criticizing its victories and failures in the architectural field.

In Brazil, projects of power intending to create some kind of “national identity” have existed since the inception of the First Empire. These projects generally neglected to give the excluded a central role and, as a

result, they promoted an epistemic genocide, subordinating their symbolic production, refusing to grant these productions any means by which to become more elevated. This is why it is interesting to consider the very materials that consecrate these productions like, for example, an abundance of ceramics and wood masterly used in the productions of the native, traditional, river-dweller, peripheral peoples.

It is also interesting to observe how ceramics are interpreted by today's sensibilities with projections of class, gender, and race that are quite different. In any case, its characteristic ancestral technique of burning remains. In fact, in some of the projects presented in *37th Panorama of Brazilian Art*, speculations about contemporary history do not cast aside the exploration of more remote history, suggesting archaeological operations. These investigations result sometimes in dystopian fictions presented as ruins of some failed architecture that has not fulfilled its function and objective, or that take the appearance of building sites in progress that became obsolete before completion.

However, if it is still pertinent to speculate about the contemporary usage of materials more commonly associated with folk and archaic artistic production, it is equally productive to ascertain how, in symbolic production about the meanings of our reality, some projects sometimes come to fray the languages they investigate. In these cases, the use of technology and advanced construction techniques do not signal the entry of artists into a universe of material exclusivity, but more often it presents itself as a criticism of the unscrupulous use of scientific production. A symbol of this manipulation of science was the ideological use of medicine since, at least, the advent of Enlightenment in Europe, when theories were introduced to try to justify a supposed white superiority, especially of men, over any other human group. This racist and frequently misogynist narrative did not forgo art in order to be enthroned.

Certain ideas regarding anthropology and geography also contributed and still contribute to construct excluding ideologies. Colonial imperialism created geographic charts and maps suggesting landscapes and territories artificially forged in order to benefit a certain political domination, a reality actually taken into account within the poetic perspective of projects present in the show.

If in some artists' poetic and ethical criticisms of a certain ideal of “progress” and of perverted uses of science (which, at the end of the day, derives from that ideal) is presented in the form of disruptive architecture and dystopian fictions, there is, on the other hand, a lyrical inclination of erotic character that

reinforces the instinctual resistance to death present in our society. Therefore, the concept of technology transcends the one that is intrinsically connected to the idea of utilitarian, pricey inventions. On the contrary, the idea of technology approximates an ideology organized around the ancestral wisdom of the Original Peoples. Thus remains the old, ambivalent symbolism of embers and ashes resulting from a propitiatory fire; symbolism, in fact, that was well elaborated in the cosmology of all those who came before, the primeval inhabitants of a country called Brazil.

Endnotes

1_ The Estado Novo designates the regime instigated by Brazilian President Getúlio Vargas from November 1937 to October 1945. Characterized by power centralization, nationalism, anti-communism, and authoritharianism, the regime aimed to strengthen and nationalize cultural traits of Brazilian identity, such as soccer and samba, from the seat of the national capital at the time, Rio de Janeiro.

BRAZIL: FIRE REGIMES AND FOREST PETRIFICATION

CRISTIANA
TEJO

Professor, curator,
researcher

“A MURTA TEM RAZÕES QUE O
MÁRMORE DESCONHECE.”

“THE MYRTLE HAS REASONS
MARBLE DOESN’T KNOW OF.”

Eduardo Viveiros
de Castro

In his article “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” [Marble and Myrtle: About the Inconsistency of the Savage Soul], Eduardo Viveiros de Castro analyzes the difficulties Jesuits had in catechizing the Tupinambá Indigenous people due to what Europeans called savage “inconsistency.” Despite the fact that they seemed eager and quite receptive to the Jesuit teachings, a return to their old habits such as cannibalism and vengeance was quick, something that would haunt the missionaries. The anthropologist starts his essay with the *Sermão do Espírito Santo* [Holy Ghost Sermon], 1657, by father Antônio Vieira, about the mutable nature of Indigenous people and their resistance to Christian doctrine in comparison to other peoples, using the metaphor of marble and myrtle statues:

A marble statue is hard to make, due to the material’s hardness and resistance; however, once it’s done, it’s not necessary to touch it again: it always retains and sustains the same figure; the myrtle statue is easier to form because the branches bend easily, but you have to continue to reshape and work on it so it is preserved. . . . Here’s the difference between different nations regarding the doctrine of faith. Some nations are naturally hard, sharp, and constant, they are hard to receive faith

and forsake the mistakes of their ancestors; they resist with weapons, they doubt through understanding, they repulse with their will, they close themselves, they are stubborn, they argue, they talk back, they require a lot of work until they surrender; however, once surrendered, once they have received faith, they remain firm and constant in it, like marble statues: it is not necessary to work on them any longer. There are other nations, on the other hand—which are those in Brazil—that receive everything that is taught to them with great docility and easiness, without arguing, without talking back, without doubting, without resisting; but they are myrtle statues that, when the gardener drops his hand and his shears, soon lose their new shape and return to their old, natural roughness, and become untamed just as they were before.¹

This contrast remarked upon by Father Vieira between nations of marble and nations of myrtle is a very important key to understanding the Portuguese colonial enterprise in Brazil. In contrast with the Spaniards, who encountered societies that had built settlements with impressive stone architectures such as the Mayas, the Incas, and the Aztecs, the Portuguese encountered civilizations organized through villages built with wood and straw—organic materials. Because in the eyes of Europeans great civilizations were associated to their concepts of resourcefulness and the sophistication of what they had built, autochthonous peoples did not cause such a great impression in this regard. They were not able to see the complexities of the relationships between human, animal, and plant life, much less the intricate cosmology of the Indigenous peoples in America. In search of gold, gems, and other materials that could enrich the Portuguese crown, the conquerors despised the great treasure offered by the Indigenous Peoples: their forests. Recent archaeological research² suggest that the Amazon is a result of human action. Meaning that, instead of constructing pyramids or elaborate buildings, these people were busy managing what today is considered the lungs of the world. However, we know that the parameters of the capitalist/colonial/extractivist efforts are different. In the process of transplanting and imposing their beliefs, technologies, institutions, and language to what would become Brazil, the forest was turned into stone. And even when the eagerly sought-after gold was found in Minas Gerais, it also became a stone through Portuguese alchemy. It paid for the construction of the National Palace of Mafra, the reconstruction of lower Lisbon after the earthquake of 1755, the colonization of the inner Brazilian territory, and the enrichment and organization of Brazilian colonial towns,

among other things, at the same time that the national State was being constructed.

Brazil is the only nation in the world named after a tree, a tree-nation. The *ibirapitanga* (*ybirá*—tree; *pitanga*—red), as it was called by the original people in Tupi, began the then-Portuguese colony’s cycle of exploration in South America. Abounding in the territory covering the coast from Rio Grande do Norte to Rio de Janeiro, in a different biome called Atlantic Forest, brazilwood started to be extracted in 1502 and thirty years later it was already hard to find.³ Despite this, its exploitation continued until 1875, causing the near extinction of the species. As we know, brazilwood was used to dye wool, silk, and cotton red, a color associated with nobility, and was subsequently used in the production of luxury furniture, navigation vessels, and the best violin arches. Even though the forest did not offer the expected precious metals, it did offer the first export product for the Portuguese Crown: a tree whose interior is as red as embers. In the 1500s, the people who extracted and sold brazilwood were called Brazilians, a designation later applied to those born in the country. “Were it not for the influence of brazilwood exploitation, the inhabitants of Brazil would have been called *Brasilienses* or *Brasilenses* . . . or even *Brasilianos*, *Brasilícos* or *Brasilios*.”⁴ We carry, therefore, unnoticed, in our nationality, the mark, the weight, the legacy, and the presence of extractivism. The power of the myrtle-nation, of the tree-nation, continues to follow the norms of the marble-nation. That is, despite the fact that it has not belonged to Portugal for exactly two hundred years, Brazil preserves, almost untouched, colonial ideas of power⁵ and knowledge, or internal colonialism, as referred to by Boaventura de Sousa Santos,⁶ defining Brazilian independence as conservative by offering the transfer of structures to oligarchic elites. The actors change, but the roles remain in the theater of coloniality now with neo-colonial clothing.

The *37th Panorama of Brazilian Art* happens within a quite unique context surrounded by anniversaries and important national and international events, which I list here as a record for future generations: the second year of the de COVID-19 pandemic (which, at the time of this writing, had killed over 650,000 Brazilians and infected over 29 million citizens), the 200th anniversary of Brazilian independence, the 100th anniversary of the Week of Modern Art of São Paulo, the 100th anniversary of Lima Barreto’s death, the 70th anniversary of the Grupo Ruptura Manifesto, the war in the Ukraine, and the Brazilian presidential election in a time of extreme institutional fragility and economic degradation. While we were discussing

our curatorial guidelines in 2021, we were confronted in the same week by two different fires: the attack on the statue of the pioneer *bandeirante* Borba Gato (on July 24) and a fire at the Cinemateca Brasileira Film Collection (on July 29), which destroyed around 1,000,000 documents among film copies, scripts, paper archives, and vintage equipment. The incident revived the trauma which we had been through years before when the National Museum, on celebrating its 200th anniversary year, burned and turned about eighty percent of its 20 million-item collection into ashes, the greatest museum tragedy to ever have taken place in Brazil. The building that houses the institution, Quinta da Boa Vista, where empress Leopoldina signed the Declaration of Independence of Brazil in 1822, was virtually destroyed: only the façade, the internal garden, and a staircase made of... *marble* remained. Among the surviving items were: the skull of Luzia (the oldest human fossil found in South America, dating from more than 12,000 years ago), the Bendegó meteorite (found in 1784 in the interior of the state of Bahia), the Angra dos Reis meteorite (found in 1869), and the charms belonging to the Sha-Amun-en-su mummy (from about 750 BCE, given as a gift in Egypt to emperor Dom Pedro II in 1876). Other than these items, only clay dolls by the Karajás and Marajoara ceramics remained, which seem to reaffirm forest societies’ long and tortuous path of resistance. How can we not reflect upon this painful, permanent, phoenix condition, in a movement of infinite loop of self-combustion/ashes/rebirth which our society seems to keep enduring?

Our perspective in this *Panorama* departs from the duality of embers and their ability to transform and destroy, but it aims to go beyond the perception of a razed land. Perhaps we can focus on the lessons learned from a third Brazilian biome: the Cerrado⁸, the second largest habitat in South America, which contains a complex and diverse ecosystem, displaying the greatest diversity in terms of endemic species, and which needs fire regimes in order to structure itself. “Most plant species in the Cerrado have deep pivotal roots. A great variety of plants in the Cerrado have *xilopódios*—wood-like underground organs set to protect the plants against fire — whose discovery led some scientists to conclude that the Cerrado vegetation would be a ‘fire climax’⁹ vegetation.” When it sprouts again after a fire, the vegetation attracts a number of herbivorous animals seeking new fodder, and some plants need a thermal shock in order to leave their vegetative dormancy and generate seed germination. The ashes fertilize the soil. Despite the importance of embers in the existence of the Cerrado, extraction has been

altering the regimes of fire in this biome and destroying huge areas for agribusiness. Ashes that take away nutrition from the soil. Walking on hot embers is a millenary tradition, practiced in different parts of the world, be it as a rite of passage or as a means to show the special powers of fakirs and shamans. During the feast of Saint John in the Brazilian Northeast, people walk on or jump over bonfires. However, in everyday Brazilian life such acts are arbitrary, without any intention or desire, for a population that is made to jump bonfires every day.

Under the Ashes, Embers has two cornerstones, or branches. The first is *O derrubador brasileiro* [The Brazilian Razer], 1879, by Almeida Júnior, evoked by Glauco Rodrigues in a homonymous work (1970). This historic painting portrays a mixed-race lumberjack resting with his hand leaning on his work tool. In the background, we see part of the forest upon the ground, opening the path for Brazilian “progress”. Almeida Júnior extolled the inhabitants of inner São Paulo State at a time of affirmation of national identity and the ascension of coffee as the third Brazilian economic cycle. Subjugated caboclos are a continuation of the colonial project of implementing single-crop farming on the territories of the Original Peoples, cutting down trees which were probably planted by their ancestors. In the version made by Rodrigues, the lumberjack occupies the center of the painting and is surrounded by characters/stereotypes that, to this day, are part of the international imaginary of what Brazil is about: cannibalistic indians, indigenous people, life on the beach, joy, lightness, violence, and lush vegetation. In this branch, there are works questioning national symbols, maps, monuments, historic narratives, and iconographies.

The second branch stems from the forest-artist¹⁰ Celeida Tostes (1929-1995),¹¹ an unavoidable name in Brazilian contemporary ceramics. With a degree in printmaking from the National School of Fine Arts at the Universidade do Brasil, where she studied with Oswald Goeldi, the artist discovered clay during her master’s degree in the United States (1958-1959) when she had the opportunity to study with Navajo ceramic artist Maria Martinez. This encounter completely changed her life and artistic interest. When she returned to Brazil in the late 1950s, she started a path of rigorous research and experimentation with ceramics, bringing ancestral techniques and knowledge to the center of contemporary art. It is important to note the organic interweaving between the artistic act and the act of teaching that marked the whole of Celeida Tostes’ path, seen in her involvement in the project of educator Anísio Teixeira at Inep, in public

schools in Rio de Janeiro, in the Federal University of Rio de Janeiro, in the School of Visual Arts at Parque Lage, and in the Project of Creation of Utilitarian Ceramics Centers in the communities of the urban periphery of Morro do Chapéu da Mangueira. Clay was a device of bodily, social, and material awareness; a collective gesture interlinking peoples, geographies, and times. Around Celeida Tostes’ forest we find works that start from earth and/ or use it to revere and question territories, territoriality, and corporeality.

Our exhibition does not intend to exhaust this theme (even if it was possible to exhaust it), but rather to present artists who open paths to face and understand some of the dimensions brought about by the *fire regimes* of our coloniality in Portuguese and its continuous march towards the transformation of the forest into stone. We tried to gather a plurality of poetics, origins, generations, and identities to offer a brief panorama of Brazilian production today, avoiding names who, despite their great importance, have been circulating in the main recent shows covering similar issues in Brazilian institutions and galleries. We hope, therefore, to join in this collective reflection and contribute to the destruction of Pindorama’s petrification.

Endnotes

1_ Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.184.

2_ See the investigation by archaeologists Charles Clement, William M. Denevan, Michael J. Heckenberger, André Braga Junqueira, Eduardo G. Neves, Wenceslau G. Teixeira, and William I. Woods published in the paper “The domestication of Amazonia Before European Conquest,” in: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2015.0813> Accessed on November 17, 2021.

3_ Rocha, Yuri Tavares. *Ibirapitanga: história, distribuição geográfica e conservação do pau-brasil (caesalpinia echinata LAM., leguminosae) do descobrimento à atualidade*. 2004. 396 f. (Scientific Doctoral) Thesis—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

4_ Rocha, *op. cit.*, p.181.

5_ About these concepts, see the studies by Anibal Quijano (Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142), Boaventura de Sousa Santos and Maria Paula Meneses (*Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.), and Walter Dignolo (*The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press, 2010.).

6_ Santos, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, v.2, n.66, p.23-52, July, 2003. Available at <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-66/>. Accessed on February 5, 2022.

7_ The Bandeirantes were Brazilian explorers who, from the 1500s to the 1700s, lead expeditions through the inner territories of South America in search of precious metal ore and imprisoning Indigenous People to be sold as slaves. Regarded as national heroes by the official historical record, today their role is questioned due to their part in the genocide and slavery of Brazilian Indigenous Peoples.

8_ I thank *cabocla* biologist-artist Ruth Albernaz Silveira who, immersed in and from the Cerrado, has been teaching me about this biome. I also thank Lais Myrrha for encouraging me to bring it to this essay.

9_ Nascimento, Itaboraí Velasco. *Cerrado: o fogo como agente ecológico. Territorium: Revista internacional de riscos*, Coimbra, #8, p.25-35, September 2001.

10_ I consider as forest-artists those who matriarchally organize their practices, involve themselves in building artistic communities, articulate teachings and their works beyond individual aesthetics.

11_ Costa, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel (Orgs). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2014.

PHOENIX RISING: FEMALE PIONEERS OF BRAZIL'S ARTISTIC REBIRTH

VANESSA K.
DAVIDSON

Curator, researcher,
professor

“THERE IS NO FORMULA FOR THE
CONTEMPORARY EXPRESSION OF THE
WORLD. SEE WITH FREE EYES.”¹

Oswald de Andrade,
“Pau-Brasil Poetry Manifesto,”
March 18, 1924

Over the course of the history of Brazilian art, pioneering women have waged quiet revolutions. The past is littered with failed utopias. Yet, beneath the cinders, embers glow and burn—kindling a Phoenix reborn in Brazilian women artists of today.

Viewing the present through the lens of the past reveals patterns of continuity and rupture that position contemporary female artists at the vanguard of Brazil's current seminal moment of rejuvenation and rebirth. From rebirth as a literal, performative experience; to revindication of Brazil's African heritage as a seminal component of national culture and identity; to celebration of indigenous roots and the persistence of traditional communities; to challenges to social amnesia founded on Constructivist myths; to explorations of taboo subjects of motherhood and female sexuality; these radical women build upon the innovations of their predecessors while also breaking fertile new ground. Taken together, these twentieth and twenty-first-century pioneers reinvent Brazilian art in varying media, sparking revolutions that have changed the course of art history, and whose reverberations are long and lasting.

■ ■ ■

In 1979, Celeida Tostes covered her nude body with liquid clay and, with the help of two assistants dressed in white, interred herself within a large unfired clay vessel, which was then completely sealed. The vessel was reminiscent of a womb or an indigenous funerary urn, as seen in the documentary photographs taken by Henry Stahl. Tostes referred to it as the “womb of the earth”² in which she had nestled in “an effort to return to the uterus of a mother that [she] never knew.” After a brief time, Tostes slowly broke through the side of this urn, and came to rest, reborn, on a mat on the floor. She titled this performance *Passagem* [Passage], a reference to her metaphorical rebirth and to an action that offered her the “opportunity in which I most belonged to my working raw material—clay, earth. The earth as a large womb, as a COSMOS.”

That year, Tostes wrote a poem about this experience, which addresses the themes of rebirth, renewal, and regeneration around which this exhibition, *Under the Ashes, Embers*, revolves. It reads, in part:

*I stripped.
I covered my body with clay and I went.
I entered the bulge of darkness, in the womb of
the earth.
Time lost its sense of time. [...] History no longer existed. [...] The dark, the sounds, the pain, mingled.
Transmutation.
Space shrank.
I left. I returned.*

In 1980, the year following this pivotal performance, Tostes carried out a monumental series creating eggs out of clay, which she exhibited in 1985 in the Lagoa Rodrigo de Freitas in Rio de Janeiro. She described her installation as follows: “Leaving a Great Vagina of red earth, situated between an enormous swamp and the lagoon, two thousand eggs became concentrated.” This focus on eggs and the wombs from which they came also materialized in her sculptural forms of breasts and cresting vaginas made of clay, which protrude from the walls on which they are hung, insisting upon their materiality. Not only was Tostes's emphasis on using clay as her preferred medium revolutionary in Brazil in the late 1970s and 1980s, but this recurrent focus on the female body's forms of sex, gestation, birth, and maternity was radical in Brazilian society. Art historian Luiz Áquila expressed Tostes' impact: “Her sculpture is unique. Celeida gave autonomy to clay, which stopped being utilitarian and became expressive and symbolic. Her work completely changed the notion of sculpture in Brazil.”³

FIG. 1_Lygia Pape,
O ovo [The Egg], 1967



Only ten years earlier, another radical female artist working in Rio de Janeiro had staged performances of rebirth relating to constructed “wombs” and eggs, but in the context of the legacy of Concretism. Lygia Pape's *O Ovo* [The Egg] of 1967 comprised three cubes built of wooden boards, with three sides covered with red, blue, or white plastic film. The artist or performer would enter the structure through the open bottom, dwell within it for a time, and then burst forth through one of the plastic sides in a dynamic action of rebirth. [FIG. 1] As Pape described this experience: “You are trapped inside, covered by a sort of membrane; when you push on it with your hand, the membrane starts to give and suddenly tears, and so you are born: you stick your head out of the hole and roll on out.”⁴

First performed on the Barra de Tijuca beach, Rio de Janeiro, in 1967, Pape's *The Egg* was an important precedent for Tostes's *Passagem*, but it was tied to the geometry of Rio's Concrete and Neo-Concrete avant-gardes in which Pape had played a seminal role. Using a primary-colored box rather than a uterus of earth, Pape transformed the geometries of the Concrete movement into a vehicle for symbolic regeneration and physical “rebirth,” tying the mathematical precision of the square to the affective associations of the inner workings of female bodies. Likewise founded on this urge for regeneration, Pape's 1959–60 *Livro da criação* [Book of Creation], sixteen “pages” of brightly colored geometric forms symbolizing the genesis of the world, was also meant

to be experienced outside of the confines of the gallery; years earlier, it had been photographed being manipulated outdoors on the beach, in the favela, at a bar. But it was the performance of *The Egg*, captured in photographs and on Super 8 film, that truly marked a watershed in Pape's practice, in its symbolism of breaking through the modernist cube to be reborn.

In the 1960s, Pape's Neo-Concrete collaborator in Rio Lygia Clark was also creating participatory artworks that culminated in her 1968 *A Casa é o Corpo* [The House is the Body]. This experiential installation was created as a plywood shelter: visitors enter into darkness, push through balloons into the light, make their way across a squishy floor, sit in a tent as air makes the floor vibrate, look for firmer ground amidst crisscrossing threads and rubber balls, and exit at last, reborn. [FIG. 2] With this artwork staged as a participatory exercise, Clark put into literal practice a fundamental tenet of Neo-Concrete art in Brazil, voiced by Ferreira Gullar in the “Neo-Concrete Manifesto”: “We do not conceive of a work of art as a ‘machine’ or as an ‘object’ but as a ‘quasi-corpus’ (quasi-body) [...] which can only be understood phenomenologically.”⁵ As Clark later reflected upon this work, “*The House* [...] was more than a skin, since it contained all of the contents of the body as well, and, therefore, was an organism as alive as our own!”⁶ The crucial difference between Clark's *House* and Pape's *Egg*, as well as Tostes's *Passagem*, was that Clark's experience of rebirth was intended for multiple audience participants, rather than expressly for the artist herself.

Reverberations of rebirth span twentieth-century Brazilian art. But these impulses were primarily voiced in its early decades as a call for “reinvention” of a conservative, academic tradition. This urge for renewal of esthetic forms resounded throughout Latin America during this period. Especially in Brazil, it spawned utopian ideals of fusing new artistic vocabularies with autochthonous subject matter in efforts to define a visual language of national identity.



FIG. 2_Lygia Clark, *A Casa é o Corpo*
[The House is the Body], 1968

In São Paulo, seeking to provoke rupture with a stagnating artistic scene, the *Semana de arte moderna* [Modern Art Week] was staged at the Teatro Municipal from February 11 to 18, 1922. As one of the participating artists and organizers Emiliano di Cavalcanti wrote in his autobiography, it was intended as a “week of literary and artistic scandals meant to put the spurs in the belly of the São Paulo bourgeoisie.”⁷

The original impetus for this event, however, was the cataclysmic scandal that arose over an exhibition of paintings simply titled *Exposição de pintura moderna* [Modern Painting Exhibition] by Anita Malfatti held in December 1917. Malfatti had studied in Berlin and New York in the early part of the decade, and the paintings she exhibited displayed her deeply personal fusion of Fauvism, Cubism, Expressionism, and Futurism. Met with vituperative criticism in the press, Malfatti’s works were defended and lauded by intellectual, writer, and poet Oswald de Andrade, who then became a chief organizer of the *Semana*. Malfatti’s avant-garde canvases thus became the catalyst for the event today perceived as marking the beginning of modernism in Brazil. This radical painter—and the effect of her artworks on audiences unaccustomed to vanguard artistic styles—effectively changed the game and sparked vociferous calls for an artistic rebirth in Brazil among her fellow modernists.

Malfatti would go on to participate in the *Semana*, and to integrate the central *Grupo de Cinco* [Group of Five] associated with the theorization of Brazilian modernism, along with the writers Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti Del Picchia, and the painter Tarsila do Amaral. Tarsila, as she is universally known, had missed the controversial happenings of the *Semana*, as she was then studying in Europe. But she would become one of the principal architects of a new, modernist language of Brazilian art in its search for *brasilidade*, or Brazilian-ness: the birth of an expression of culture and nation in modern terms.

As Tarsila wrote in 1923 in a letter to her family from Paris, where indigenous arts were being enthusiastically studied and their “primitive” expressions explored, emulated, and deconstructed: “I feel myself ever more Brazilian. I want to be the painter of my country. [...] Don’t think that this tendency is viewed negatively here. On the contrary. What they want here is that each one brings the contribution of his own country. [...] Paris has had enough of Parisian art.”⁸ It was this year that Tarsila produced the painting *A Negra* [The Black Woman], a work that marked a turning point in her practice and, indeed, a crucial pivot point in



FIG. 3_ Tarsila do Amaral, *A Negra* [The Black Woman], 1923

Brazilian art history. [FIG. 3] This image of an African woman with exaggerated anatomical features spotlighted against the backdrop of flat, linear bands of color and a banana leaf, was her first abstracted iteration of Brazilian culture. Tarsila’s distinct personal style had been reborn as a statement of *brasilidade*, an adaptation of Cubism into a distinctly modernist language with a central Brazilian subject: the nation’s African heritage.

In today’s world, this privileged white woman seeking to be the “painter of her country” by depicting a black woman might seem problematic. At that time in history, however, it was a tremendously important statement about multiracial inclusivity in the building blocks of Brazilian culture and the modern nation. Picasso appropriated African masks that were foreign to his Spanish roots; Tarsila had only to look to her own national heritage to forge a Cubist portrait that reflected the multi-ethnic diversity central to her vision of Brazilian-ness.

The *Grupo dos Cinco* had a quest to “discover” Brazil. They traveled across the country, spending time especially in the state of Minas Gerais, viewing the towns and lavishly decorated churches born of Brazil’s colonial past and popular culture, and sketching and writing about their discoveries. Reflecting on these times, Tarsila wrote: “We must have seemed like a bunch of lunatics shooting off everywhere in Oswald’s Cadillac, deliriously happy and out to conquer the world in order to renew it.”⁹ It was this urgent mission for renewal that sparked their most revolutionary contributions to Brazilian modernism.

Spurred by this spirit of regeneration, when the *Grupo* first came together, they founded *Klaxon: mensario de arte moderna* [Klaxon: Modern Art Monthly], a visual art and literary magazine with an international outlook. In its first issue of May 15, 1923, the group issued a manifesto: “KLAXON mainly thinks of art. But it wants to represent the 1920s onwards. That’s why it is polymorphous, omnipresent, restless, comical, irritating, contradictory, envied, insulted, happy.” It also proclaimed: “Revolt is justifiable.”¹⁰ And revolt they did.

Tarsila and Oswald de Andrade married and began an intense relationship of mutual influence and inspiration in art and writing that lasted until they separated in 1929. Energized by their cross-country trip, they created works relating to what each came to understand as the quintessential qualities of this *brasilidade* they sought. Tarsila stressed what she saw as a necessary “return to simplicity,”¹¹ whereas Andrade wrote his famous “Pau-Brasil Poetry Manifesto,” published in March 1924. Among the many pivotal points in this manifesto, which celebrates local Brazilian customs and traditions, Andrade also laid out the tenets of the artistic and literary rebirth he hoped would follow: he stressed “synthesis” and “equilibrium,” “invention and surprise”—“A new perspective.”¹² It was Tarsila who would spearhead this new perspective in painting.



FIG. 4_ Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, *Manifesto Antropófago* [Anthropophagite or Cannibalist Manifesto], May 1928, *Revista de Antropofagia* [Anthropophagy Magazine]

Beyond painting a series of landscapes and urban scenes of Brazil during this period, Tarsila created works such as *Abaporu* in 1928 that inspired Andrade’s “Manifesto Antropófago” [Anthropophagite or Cannibalist Manifesto], published in May 1928 in the first issue of the *Revista de Antropofagia* [Anthropophagy Magazine]. [FIG. 4] In this foundational text, Andrade proposed a different kind of rebirth, a different genre of reinvention: “Anthropophagy. The permanent transformation of taboo into totem. [...] Absorption of the sacred enemy.”¹³ This kind of cultural cannibalism—devouring the colonizer, usurping his strengths and transforming the resulting fused energies into a uniquely Brazilian output—also proclaimed the autonomy of Brazilian cultural forms and strategies, declaring derivative copies dead. But it was Tarsila’s *Abaporu* (from the Tupi-Guarani words *aba*, “man,” and *poru*, “who eats”) and her 1929 *Antropofagia* that would first inspire and then illustrate the movement’s aims. In her pared-down vocabulary, spare, overlapping figures fuse together, seated before a landscape of indigenous trees with a lemon slice sun. Tarsila’s artistic language perfectly theorized this rebirth of an autonomous Brazilian culture in a new, modern idiom, a renovation of aesthetics that superseded efforts by contemporaneous male painters at that seminal moment.

Beginning with *A Negra* and culminating in *Abaporu* and *Antropofagia*, Tarsila forged a language of inclusivity of African subjects and indigenous themes that reframed Brazilian culture by celebrating those on the margins and moving them into the spotlight. This was radical in its time. Today, contemporary women artists who likewise push the boundaries are rekindling and now demanding new, more diverse discourses in Brazilian art.

These contemporary pioneers do not explicitly recognize the influence of Tarsila, Malfatti, Clark, Pape, or Tostes. Lidia Lisboa, for example, referenced in a recent interview “Louise Bourgeois, Yayoi Kusama, Eva Hesse and, in Brazil, Rosana Paulino, Sonia Gomes and Janaina Barros” as her primary influences.¹⁴ But these twentieth-century pioneers undoubtedly opened new thresholds for their female successors to follow in their own quests to renovate Brazilian artistic language in the twenty-first century. From the ashes of failed utopias—Tarsila’s quest for racial inclusivity in defining national identity in the 1920s; the idealist aspirations of Concretism of the 1950s, linked to the Constructivist utopia of a Brazil “condemned to be modern,”¹⁵ as Mario Pedrosa would famously articulate—from these cinders, flames now burn bright.

Lisbôa is an apt example, for her practice involves alternative media in evocative articulations. She works not only with ceramics, as in the delicate *Cupinzeiros* [Termite Mounds] she molds with her fingertips—tiny otherworldly towers that seem to grow out of the gallery floor—but also with thread and textiles. Many of her works revolve around motherhood: her *Cordões umbilicais* [Umbilical Cords], made of ceramic beads and buttons fashioned into ropes, spill down the wall and pool on the floor; her evocative *Tetas que deram de mamar ao mundo* [Tits That Breastfed the World], created of sections of multicolored, hand-knitted fabric, form a series of breasts that hang downward along the wall, threads suspended from their nipples like dripping milk or perhaps blood. [FIG. 5] With this innovative artistic language, Lisbôa exhibits the messy, taboo aspects of motherhood previously neatly kept out of sight.

This kind of ingenious formal innovation in unexpected, undervalued, yet symbolic materials is also practiced by Lais Myrrha. Her 2016 *Dois pesos, duas medidas* [Double Standard] was included in the 32nd São Paulo Biennial. [FIG. 6] For this installation, Myrrha built two equally sized monumental towers by stacking construction materials, on one hand, used in indigenous dwellings (woody vines, straw, logs), and on the other, used for modern urban Brazilian construction (bricks, cement, steel, glass, pipes). These two exceedingly different building methods embody disparate societies and worldviews that, according to one curator, “even if they are possibilities for construction, already declare their forms of ruin.”¹⁶ They rise above the ground floor of Oscar Niemeyer’s Biennial Pavilion, providing closer looks on upper floors and insisting upon their obdurate presence. In formal terms, the rough, uneven texture of the wooden beams and unruly mats of straw are far more visually appealing than the cold cement and stacked hollow bricks. Myrrha synecdochally presents two Brazils, one traditional, the other industrial; she questions the value systems symbolized by the very raw materials that house these disparate societies, and the distinct opportunities for community that they foster.

Two years earlier, in 2014, Myrrha had created another installation with highly charged raw materials: her *Projeto Gameleira 1971* [Gameleira Project 1971], staged in the Copan building also designed by Niemeyer in downtown São Paulo. This was a symbolic recreation and partial physical reconstruction of one of Brazil’s biggest civil construction disasters. Known as “The Gameleira Tragedy,” it occurred on February 4, 1971, in the city of Belo Horizonte, when 69 workers died and



FIG. 5_Lidia Lisbôa, *Tetas que deram de mamar ao mundo* [Tits that Breastfed the World], 2014



FIG. 6_Lais Myrrha, *Dois pesos, duas medidas* [Double Standard], 2016

50 were injured—and, it is suspected, many more were lost in the rubble and their bodies never recovered—after the Gameleira Exhibition Pavilion that they were building at an accelerated pace collapsed. It too designed by Niemeyer, the Gameleira Pavillion was subsequently removed, its blueprints erased, and the accident itself swept into oblivion by the military dictatorship so that officials could evade accountability and the renowned architect could maintain an unscathed reputation as the builder of Brasília. Myrrha constructed a “large miniature model”¹⁷ of this accident inside the Copan building based on an aerial newspaper photograph of the site of the collapse. Her experiential installation involved a passageway over and through the haphazardly collapsed concrete blocks that had fallen upon the victims. The artist’s proposal was to rescue memory from social amnesia, not only to honor the dead, whose names were posted on the exhibition wall, but also to underscore

that gap in memory, that blank in history that was deliberately erased to preserve the Constructivist utopia of a Modern Brazil, a failed utopia that became dystopian in Gameleira. Myrrha allowed the silent materials to speak for themselves: 10,000 tons of concrete falling upon unsuspecting workers; row after row of concrete blocks in the installation seemingly having landed where they buckled and collapsed, with the Niemeyer Copan building forming the symbolic foundation below, within which the bodies were buried.

Maria Laet practices a different kind of complex conceptual operation, but also belied by a simplicity of raw materials. In her 2015 series *Terra (Parque Lage)* [Earth (Lage Park)], she uses only a needle and thick thread to “sew” together the earth between the roots of trees, often creating whorling patterns in the soft ground that stitch together fissures in the natural world. As Laet explained in an interview, she works from a place of “instinctive simplicity, which protects the process from closed concepts” and gives her “the freedom to experiment, to get involved with the work as in a freer (and more honest) relationship,” which thus becomes “an intuitive way of keeping the work even closer to life.”¹⁸ Connecting the root systems of trees with these threads that link one to another in delicate chains, she symbolically repairs the ruptured earth, leaving traces that read like repeated scars and make visible the damage waged by man upon the environment. At the same time, she transfers the feminine, domestic sphere associated with sewing and embroidery to the outdoor realm of land art.

Trans artist Tadáskia (Max Willã Moraes) also plays conceptually with elements traditionally associated with the feminine sphere, creating artworks out of such disparate elements as nail polish and hair extensions. But her most evocative pieces are perhaps her performances, which often take shape as feats of endurance with incisive symbolism. For *Corda dourada* [Golden Rope] at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro on January 6, 2019, she tied a golden rope to a doorknob painted black and sat some distance



FIG. 7A_Tadáskia, *Corda dourada* [Golden Rope], 2019

away. She placed its tip in her mouth so that she was “tethered” to the black doorknob. As she recounts: “I keep my eyes closed with it for 1h, tensioning it. The action ends as soon as the clock wakes me up and I leave the rope marked with the green dye that was on my tongue.”¹⁹ [FIG. 7A] An even more moving embodiment of being “roped” to blackness by the symbolic value of gold for which slaves were traded was her 2018 *Embaixo do ouro com Jandir Jr.* [Under the Gold with Jandir Jr.], from the series *Exercício elementar de vitalidade* [Elementary Exercise of Vitality]. She performed this piece with collaborator Jandir Jr. in Rio de Janeiro’s Praça da Carioca. As she narrated: “Appearing with four clay stones harvested near a river, with a golden fabric and without shoes. I propose to Jandir Jr. to lie down in a public square, in Largo da Carioca, Rio de Janeiro, a place where enslaved black people used to circulate. The golden fabric covers my eyes and the sun shines its light on the floor. The action lasts for a short time.” [FIG. 7B] Documentary photographs of the artist lying prone with the fabric covering her face show that passersby gape and stare but do not stop to offer assistance.

The legacy of slavery in Brazil runs deep. African slaves powered the motor of the Brazilian economy for 350 years, and it was the last country in the Western world to abolish the enslavement of human beings in 1888. Tadáskia’s performative framing of her own body’s metaphorical worth in terms of her African heritage—either tied to blackness with a cord of gold or by physically occupying the space of former slaves while obscuring her facial features with a golden veil, becoming anonymous—is a stinging indictment of the racial prejudices that persist in Brazil today. Slaves were bartered for gold pieces of the same hue with which she physically ties herself to this history of black bodies like her own; her transgender status is a potentially additional source of societal discrimination.

Eneida Sanches also directly confronts societal marginality and the issue of blackness in such works as her 2014 video installation *Sem título* [Untitled] from the



FIG. 7B_*Embaixo do ouro com Jandir Jr.*, da série *Exercício elementar de vitalidade* [Under the Gold with Jandir Jr., from the Elementary Exercise of Vitality Series], 2018

series *Eu não sou daqui* [I Am Not from Here]. Created with Tracy Collins, a multimedia artist living in Brooklyn, New York, this 3-D animation foregrounds the very notion of belonging in a racially diverse but divided society. Against a black background, an eerie, animated head with white skin and a golden mouth and eyes repeats the work’s title phrase in Portuguese with differing emphasis on each word. A diagram of exaggerated facial features identified as “1.) ancient, 2.) white race, 3.) black, and 4.) monkey” pinpoints distinct aspects of the face. Lifelike, the eyes move with the mouth; the result is disconcerting and haunting. The piece becomes even more troubling when one learns at the end that this overtly racist diagram was published in 1909 in the *Dicionário Enciclopédico Luso Brasileiro* [Brazilian Portuguese Encyclopedic Dictionary]. Beneath the definition of “facial angle,” the dictionary diagram specifies that “in savage races the facial angle is not very open.” Exposing the inherent racism in this unit of measure often used in comparative anthropology, Sanches simultaneously calls attention to the contemporary discrimination toward varying degrees of blackness in Brazilian society and its concomitant exclusion of non-whites.

These radical women artists are calling for a reckoning in the Brazilian art world. Their pioneering predecessors paved the way for this rebirth and regeneration, but Lisbôa, Myrrha, Laet, Tadaskía, and Sanches—among others—are raising their voices and clamoring to be heard, tackling issues not formerly so explicitly addressed in the arts in Brazil: the trials of motherhood; the traditions of “invisible” indigenous communities; the resurrection of erased memories as antidotes to social amnesia and collective complacency; damage to the natural environment; and the very notion of blackness and the weighty legacy of slavery. They use novel formal solutions that are revolutionary, such as Lisbôa’s *Cupinzeros*, the antithesis to the tradition of rationality and mathematical precision in Brazilian Concrete sculpture, or Laet’s stitches, a new, literal kind of earth art. Myrrha metaphorically resurrects the past in order to reveal open wounds and challenge the utopian mid-century Modern myth, whereas Tadaskía uses her very body to symbolically decry centuries of discrimination against enslaved black Others and its persistence in the present. Sanches also forces past and present to collide, juxtaposing overt turn-of-the-century racism with contemporary computer animation technology to question the very idea of inclusivity in Brazilian society. Tarsila’s celebration of a black woman in 1923 as a seminal component of *brasilidade* opened the door to rethinking multiracial relationships

and reconfiguring searing responses to racism in critical new conceptual artistic vocabularies that are today as diverse as they are potent.

The year 2022 marks the centennial of the *Semana de arte moderna* in São Paulo. As Oswald de Andrade first exhorted his modernist contemporaries nearly one hundred years ago, spurring them towards artistic and cultural rebirth: “There is no formula for the contemporary expression of the world. See with free eyes.”²⁰ These artists are doing just that, with fervor. Beneath the ashes, embers burn. The Phoenix rises.

Endnotes

1_ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil,” *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), March 18, 1924. In Dawn Ades, *Art in Latin America* (New Haven, CT: Yale University Press, 1989), 311.

2_ All Celeida Tostes citations are from Elaine Regina dos Santos, “Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea,” MA Dissertation, Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011, 122; 128; 118; 122; 130. <http://hdl.handle.net/11449/86935>.

3_ Ibid., 95.

4_ Statement on website for *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, Hammer Museum, University of California, Los Angeles. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/o-ovo-the-egg>.

5_ Ferreira Gullar, “Neo-Concrete Manifesto,” in *Geometric Abstraction: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 2001), 154.

6_ Cited in the audio guide for *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948, 1988*, The Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>.

7_ Emiliano di Cavalcanti, *Viagem da minha vida* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955), 114–15.

8_ Tarsila do Amaral, letter to her family in 1923. Cited in Edward Lucie-Smith, *Latin American Art of the 20th Century* (New York: Thames and Hudson, 1993), 42–44.

9_ Tarsila do Amaral, “General Confession,” in *Tarsila do Amaral* (Madrid: Fundación Juan March, 2009), 46–47.

10_ *Klaxon: mensario de arte moderna*, São Paulo, No. 1, (May

15, 1923). Accessed from the International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston: Documents of 20th-century Latin American and Latino Art.

11_ Cited in Marcos Marcondes, *Tarsila* (São Paulo: Arte Editora/ Círculo do Livro, 1986), 102.

12_ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil,” 311. Emphasis in the original.

13_ Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago,” *Revista de Antropofagia*, São Paulo, No. 1 (May 1928). In Ades, *Art in Latin America*, 312–13.

14_ Cited in Marina Dias Teixeira, “Vocation, Dedication and Respect: Lidia Lisbôa’s Artistic Creation,” Interview with Lidia Lisbôa for SP-ARTE 365, <https://www.sp-arte.com/en/editorial/vocation-dedication-and-respect-lidia-lisboas-artistic-creation/>.

15_ Cf. Mario Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1981), pp. 303–316, 321–327, 345–353.

16_ Cited on the 32nd São Paulo Biennial website, <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2657>.

17_ Cf. <https://www.pivo.org.br/en/exhibitions/lais-myrrrha-projeto-gameleira-1971/>

18_ Maria Laet, “Interview with Michael Asbury,” January 2008, accessed on 3+1 Arte Contemporanea website, www.3mlarte.com.

19_ Statement on artist website, <https://tadaskia.wixsite.com/portfolio/portfolio>.

20_ Oswald de Andrade, “Manifesto da poesia pau-brasil,” 311.

B SOB AS CINZAS A

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

CORREALIZAÇÃO
[CO-PRODUCTION]
Museu de Arte Moderna
de São Paulo
SESC

CURADORIA [CURATORSHIP]
Cauê Alves, Claudinei Roberto da
Silva, Cristiana Tejo e [and]
Vanessa K. Davidson

PROJETO EXPOGRÁFICO
[EXHIBITION DESIGN]
AFerrari Arquitetura
Anna Ferrari, Beatriz Teixeira,
Fernando Mauad, Larissa
Superti e [and] Pedro Lins

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
Estúdio Campo – Paula Tinoco e
[and] Roderico Souza

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Renato Schreiner Salem

EXECUÇÃO DO PROJETO
EXPOGRÁFICO [EXECUTION
OF EXHIBITION DESIGN]
Cenotech Cenografia

CONSERVAÇÃO
[CONSERVATION]
Fabiana Oda
Talita Noce
MONTAGEM [INSTALLATION]
Manuseio

TRANSPORTE [SHIPPING]
ArtQuality

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
[ENGLISH TRANSLATION]
Ana Ban

REVISÃO E PREPARAÇÃO DE
TEXTO [PROOFREADING AND
TEXT PREPARATION]
Mauricio Ayer e [and] Dominique
Makins Bennett

ASSESSORIA DE IMPRENSA
[PRESS OFFICE]
A4&Holofote

CATÁLOGO [CATALOGUE]

CORREALIZAÇÃO
[CO-PRODUCTION]
Museu de Arte Moderna
de São Paulo
SESC

CURADORIA
[CURATORSHIP]
Cauê Alves, Claudinei Roberto da
Silva, Cristiana Tejo e [and]
Vanessa K. Davidson

TEXTOS [TEXTS]
Cauê Alves
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
Estúdio Campo – Paula Tinoco e
[and] Roderico Souza

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Renato Schreiner Salem

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
EDITORIAL [EDITORIAL
PRODUCTION ASSISTANT]
Gabriela Gotoda

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS
[ENGLISH TRANSLATION]
Ana Ban

REVISÃO E PREPARAÇÃO
DE TEXTO
[PROOFREADING AND
TEXT PREPARATION]
Mauricio Ayer e [and] Dominique
Makins Bennett

FOTOS [PHOTOS]

Renato Parada

exceto [except]:

reprodução [reproduction]
© Projeto Lygia Pape
(p. 48 & 225, fig. 1)

Desconhecido [Unknown]
© Associação Cultural
“O Mundo de Lygia Clark”
(p. 51 & 225, fig. 2)

Desconhecido [Unknown]
(p. 56 & 227, fig. 4)

Romulo Fialdini © Tarsila do
Amaral Licenciamentos
(p. 54 & 226, fig. 3)

Gal Oppido (p. 59 & 228, fig. 5)

Everton Ballardín (p. 59 & 228,
fig. 6)

Gilson Plano (p. 61 & 229, fig. 7a)

Tadáskia (p. 62 & 229, fig. 7b)

Maria Laet (p. 168)

TRATAMENTO DE IMAGEM
E IMPRESSÃO [PHOTO
RETOUCHING AND PRINTING]
Ipsis

AGRADECIMENTOS
[ACKNOWLEDGEMENTS]

Acervo Projeto Celeida Tostes
Ana Mazzei
Andrea Carolina Holzer de Zagottis
André Ricardo
Beatriz Yunes Guarita
Bel Falleiros
Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin
Bruno Baptistella
Camila Sposati
Camila Yunes Guarita
Celeida Tostes, *in memoriam*
Chris Bicalho e [and] José Carlos Hauer Santos Jr.
davi de Jesus do nascimento
Denis Rodriguez
Dra. Florencia Bazzano
Éder Oliveira
Emanoel Araújo
Eneida Sanches
Erica Ferrari
Galeria Jaqueline Martins
Galeria Millan
Galeria Simões de Assis
Galeria Superfície
Giselle Beiguelman
Glauco Rodrigues, *in memoriam*
Gustavo Nóbrega
Gustavo Torrezan
Jaime Lauriano
João Carlos Veríssimo
Lais Myrrha
Laryssa Machada
Leonardo Remor
Lídia Lisbôa
Lucimara de Souza Lima Amaral
Luiz 83
Marcelo D'Saleta
Maria Laet
Marina Camargo
Museu Afro Brasil
No Martins
Norma de Estellita Pessoa
Orlando Maneschy
Patricia Asdourian Lapenta
Raquel Silva
Sé Galeria
Sergio Lucena
SESC São Paulo
Sidney Amaral, *in memoriam*
Simone AZ
Tadáskia
Tato DiLascio
Tracy Collins
Universidade Federal do Pará
Urbia Parques
Xadalu Tupã Jekupé

AGRADECIMENTOS DOS
ARTISTAS [ARTISTS'
ACKNOWLEDGMENTS]

ANA MAZZEI
Galeria Jaqueline Martins
Andrea Carolina Holzer de Zagottis

ANDRÉ RICARDO
Camila Yunes Guarita
Patricia Asdourian Lapenta
João Carlos Verissimo
Chris Bicalho e [and] José Carlos Hauer Santos Jr.
Galeria Estação

BEL FALLEIROS
Beatriz Falleiros
Flavia Aranha
Geoffrey Stone
Johnson Zacanini
Maria Beatriz Machado
Mariana Lorenzi
Massapê Projetos
Renata Cruz
Pedro Osnayo
Adriano Ferreira
Caue Pereira Alves
Pedro Osnayo Montano
José Arnobio Oliveira da Silva
Nair Cerqueira
Jussara Martins de Almeida
Elisa Gutierrez
Lina Puerta

CAMILA SPOSATI
EKWC European Ceramic Work Centre
Aldaiza Sposati
Diego Aquino
Fake Pisano

DAVI DE JESUS DO NASCIMENTO
ana josefa paixão
vovô João das queimadas
vó joaninha
eliane vieira do nascimento
véi do ri
nana
bicho carranca
coquin
teté
dindinha
fina
esmeril
tio neno
Sé Galeria
Galeria Periscópio

ÉDER OLIVEIRA
João Lucas Oliveira
Hebert Matias da Costa
Michel Pinho
Aldrin Moura de Figueiredo

ENEIDA SANCHES
Condomínio Cultural - Condô
Juliana Notari
Laura Corcuera
Gessica Arjona
Kako Guirado
Douglas Luna

ERICA FERRARI
MSTC, moradoras e apoiadoras
[residents and supporters]
André Calvente
Sato do Brasil
Cacá Mousinho
Giselle Beiguelman
Deucelia, Arquimedes e família
[and family]
Marcelo Leschinski

GISELLE BEIGUELMAN
Ariela Giuli
demonumenta/FAU-USP

GUSTAVO TORREZAN
Guilherme Gasparetto (Zang)
Bruna Sartini
Oficina Colaborativa
Jardim das Máquinas
Josias (Tico)
Jucelino Formas de Moldes
Gustavo Lourenção
Marcenaria Arvoredo
Marília Furman
Andrea Nogueira
Mauricio Trindade
Rosana Catelli

JAIME LAURIANO
Pablo Vieira
Carollina Lauriano
Camila Goulart
Equipe de produção do MAM
São Paulo [MAM São Paulo
production staff]

LAIS MYRRHA
Beatriz Yunes Guarita
Galeria Millan

LARYSSA MACHADA
Coletivo (71) Interferências
Lila Deva
viruscarinhoso
Talit Pereira
Eduardo Machado

LIDIA LISBÔA
Tecidos Kite

LUIZ 83
Claudinei Roberto da Silva
Luiz 83
Cauê Alves
Ateliê Fidalga
André Filur
Ck Martinelli
Michel Onguer
Galeria Tato
Ateliê Alê
Leny Silva
Equipe do MAM São Paulo [MAM
São Paulo staff]

MARCELO D'SALETE
Lúcia Amani
Alaide Souza

MARIA LAET
Galeria A Gentil Carioca
Manuel Águas
Juliana Asmir
Galeria Marília Razuk

MARINA CAMARGO
não indicou agradecimentos [did
not include acknowledgments]

NO MARTINS
Roger Venan
Thais Borges

RODRIGUEZREMOR (DENIS
RODRIGUEZ & LEONARDO
REMOR)
Dagmar Muniz de Oliveira
Elizete Oliveira Santos Farias
Jorge de Oliveira Santos
Paulo Roberto Oliveira Santos
Juliana Oliveira de Souza
Leandro Santos de Oliveira
Herculano Assis
Daniel Katz
Claudia Afonso
Tiago Bello
Bruno Carboni
Marco Antônio Nunes
Cassio Nobre
Tânia Mara Lopes
Daiju San
Thais Hilal
Karlla Girotto
ArteSol
Carina Levitan
Germano de Oliveira
Alice Ricci
Malu Pessoa Loeb
Marília Loureiro
Nat Scromov

SERGIO LUCENA
Aldemir Martins, *in memoriam*
Nanu Soares, *in memoriam*
Geralda e [and] Severino Lucena,
in memoriam
Simone AZ

TADÁSKIA
Elenice Guarani
Sé Galeria

TRACY COLLINS
Petra Seawell
Hansel e [and] Alicia Collins
Eneida Sanches
Equipe do MAM São Paulo [MAM
São Paulo staff]
Minha família brasileira [My
Brazilian family]

XADALU TUPÃ JEKUPÉ
Karai Mariano, comunidade
[community] Aldeia Tekoa
Koenju, São Miguel das
Missões, RS
Karai Tataendy Oca, comunidade
[community] Aldeia Araponga,
Paraty, RJ
Emilio Kallil, Fundação Iberê
Camargo
Vherá Poty Ralf, comunidade
[community] Aldeia
Tamandúá, Argentina
Kuaray Poty Gabriel, comunidade
[community] Aldeia Pindó
Mirim, Viamão, RS
Isabelle Foliatti
Bruna Rodrigues
Tiago Gregório
Marcelo Bardage
Vanusa Vigne
Yule Aureh
Paulo Herkenhoff
Frances Reynolds
Paulo Sartori
Aldones Nino
André Venzon

Museu de
Arte Moderna
de São Paulo

PRESIDENTE DE HONRA
[HONORARY PRESIDENT]
Milú Villela

DIRETORIA
[MANAGEMENT BOARD]
PRESIDENTE [PRESIDENT]
Elizabeth Machado
VICE-PRESIDENTE
[VICE PRESIDENT]
Daniela Montingelli Villela
DIRETORA JURÍDICA
[LEGAL DIRECTOR]
Tatiana Amorim de Brito Machado
DIRETOR FINANCEIRO
[FINANCIAL DIRECTOR]
José Luiz Sá de Castro Lima
DIRETOR ADMINISTRATIVO
[MANAGING DIRECTOR]
Telmo Giolito Porto
DIRETORES [DIRECTORS]
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Marina Terepins
Raphael Vandystadt

CONSELHO DELIBERATIVO
[ADVISORY BOARD]
PRESIDENTE [PRESIDENT]
Geraldo José Carbone
VICE-PRESIDENTE
[VICE PRESIDENT]
Henrique Luz
CONSELHEIROS
[BOARD MEMBERS]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Anna Maria Gouveia Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Carmen Aparecida Ruete de
Oliveira
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes (licenciado
para diretoria até assembleia
geral de 2024 [on leave to
management board until
general meeting in 2024])
Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Hello Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Leo Slezynger
Luís Terepins
Marcos Adolfo Fernamo Amaro
Maria Fernanda Lassalvia de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida

Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
Simone Schapira Wajman
Susana Leirner Steinbruch
Telmo Giolito Porto (licenciado
para a diretoria até assembleia
geral de 2022 [on leave to
management board until
general meeting in 2022])
Vera Sarnes Negrão

COMITÊ CULTURAL E DE
COMUNICAÇÃO [CULTURAL
AND COMMUNICATIONS
COMMITTEE]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
COMITÊ [MEMBERS]
Andrea Paula Barros Carvalho
Israel da Veiga Pereira
Caio Luiz Cibella de Carvalho
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Fernanda Lassalvia de Mello
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Raphael Vandystadt

COMITÊ DE GOVERNANÇA
[GOVERNANCE COMMITTEE]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Mário Henrique Costa Mazzilli
COMITÊ [MEMBERS]
Alfredo Egydio Setúbal
Andrea Chamma
Anna Maria Gouveia Guimarães
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Marcos Fernamo Amaro
Mariana Guarini Berenguer
Tatiana Amorim de Brito Machado
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

COMITÊ FINANCEIRO E DE
CAPTAÇÃO [FINANCIAL AND
FUNDRAISING COMMITTEE]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Francisco Pedroso Horta
COMITÊ [MEMBERS]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Hélio Seibel
José Luiz Sá de Castro Lima
Jean-Marc Etlin
Luís Terepins

COMITÊ DE NOMEAÇÃO
[NOMINATION COMMITTEE]
Alfredo Egydio Setúbal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

CONSELHO FISCAL
[FISCAL BOARD]
TITULARES [STANDING
MEMBERS]
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra
(presidente [president])
SUPLENTE [ALTERNATES]
Magali Rogéria de Moura Leite
Maria Cristina de Freitas Archilla
Walter Luís Bernardes Albertoni

COMISSÃO DE ARTE
[ART COMMISSION]
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Vanessa K. Davidson

COMISSÃO DE ÉTICA E CONDUTA
[ETHICS COMMISSION]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Henrique Luz
Mário Henrique Costa Mazzilli
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito Machado

ASSOCIADOS PATRONOS
[ASSOCIATE PATRONS]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setúbal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Carmen Aparecida Ruete de
Oliveira
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Hello Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Leo Slezynger
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Michael Edgard Perlman
Neide Helena de Moraes
Paulo Setúbal Neto
Peter Cohn
Raul Alves Pereira Netto
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

INCENTIVADORES DA ARTE
[ART SUPPORTERS]
EMBAIXADORA [AMBASSADOR]
Andrea Olympio Pereira
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Patrícia Chaccur
MEMBROS [MEMBERS]
Anita Kuczynski
Antônia Bergamin e [and]
Mateus Ferreira
Arthur Jafet
Cássio Cordeiro
Cinara Ruiz e [and] Catarina
Santiago
Daniela Diegoli Pipponzi
Ian Duarte
Karla Meneghel
Marília Chede Razuk
Sofia Ralston

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO
[CONTEMPORARY ART
NUCLEUS]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Camila Granado Pedroso Horta
ANALISTA [ANALYST]
Juliene Campos Braga Botelho
Lanfranchi
MEMBROS [MEMBERS]
Alaide Cristina Barbosa Ulson
Quercia
Alexandre de Castro e Silva
Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setúbal
Ana Lopes
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Andrea Johannpeter
Angela Akagawa
Anna Carolina Sucar
Antônio de Figueiredo Murta Filho
Antônio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes Távora
Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Camila Mendez
Camila Yunes Guarita
Carolina Alessandra Guerra
Filgueiras
Carolina Massad Cury
Cinara Ruiz
Cintia Rocha
Claudia Maria de Oliveira Sarpi
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela Bartoli Tonetti
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg Berger
Dany Saadia Safdie
Eduardo Mazilli de Vassimon
Esther Cuten Schattan
Esther D'Amico Constantino
Fabio Cimino
Fernanda Boghosian Rossi
Fernanda Mil-Homens Costa
Fernando Augusto Paixão
Machado

Flávia Regina de Souza Oliveira
Franco Pinto Bueno Leme
Gustavo Clauss
Ida Regina Guimarães Ambroso
Marques
Isabel Ralston Fonseca de Faria
Janice Mascarenhas Marques
José Eduardo Nascimento
Judith Kovesi
Juliana Neufeld Lowenthal
Karla Meneghel
Luciana Lehfeld Daher
Maguy Etlin
Marcio Alaor Barros
Maria das Graças Santana Bueno
Maria Julia Freitas Forbes
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Marina Lisbona
Maythe de Lima Birman
Milena Dayan Liberman
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Nadja Cecília Silva Mello Isnard
Natalia Jereissati
Neiva da Matta Trindade
Nicolas Wiener
Patrícia Barros Amorim de Souza
Patrícia Magano
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paula Regina Depieri
Paulo Proushan, *in memoriam*
Paulo Setubal Neto
Raquel Steinberg
Renata Nogueira Studart do Vale
Rosa Amélia de Oliveira Penna
Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de
Queiróz Visconde
Sabina Lowenthal
Samantha Abuleac Steinberg
Sandra C. de Araújo Penna
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sílvio Steinberg
Sônia Regina Grosso
Sônia Regina Opice
Suzana Rosa Mendes
Tais Dias Cabral
Teresa Cristina Bracher
Títiza Nogueira
Vanessa Monteze Amaral
Vera Lucia Freitas Haver
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi

COLABORADORES [STAFF]

CURADOR-CHEFE
[CHIEF CURATOR]
Cauê Alves

SUPERINTENDENTE EXECUTIVO
[CHIEF OPERATING OFFICER]
Sérgio Miyazaki

ACERVO [COLLECTION]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Patrícia Lima Pinto
ASSISTENTES
[ASSISTANTS]
Camila Gordillo de Souza
Bárbara Blanco Bernardes de
Alencar
TÉCNICO EM MANUSEIO
[ART HANDLER]
Igor Ferreira Pires

ADMINISTRAÇÃO
[ADMINISTRATION]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Danielle Leonor Pacheco Medina
(até 22/07 [until July 22nd])
Maria Eugênia Melo de Carvalho
(a partir de 18/08
[from August 18th on])
AUXILIAR [ADMINISTRATIVE
CLERK]
Roberto Honda Takao Stancati

COMPRAS [PURCHASES]
COMPRADOR [BUYER]
Fernando Ribeiro Morosini

FINANCEIRO [FINANCE]
ANALISTAS [ANALYSTS]
Diogo Silva Barros
Renata Noé Peçanha da Silva
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Mônica Gabriella Almeida
Mauricio Varella

ASSISTÊNCIA À CURADORIA
E SUPERINTENDÊNCIA
[CURATORSHIP AND
SUPERINTENDENCE
ASSISTANT]
Thaís Brito

ASSISTÊNCIA À PRESIDÊNCIA
[MANAGEMENT BOARD
ASSISTANT]
Daniela Reis

BIBLIOTECA [LIBRARY]
BIBLIOTECÁRIA [LIBRARIAN]
Léia Carmen Cassoni
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Renan Brigeiro Lima

COMUNICAÇÃO
[COMMUNICATIONS]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Eloise Zadig Pereira Gomes de
Martins
ANALISTAS [ANALYSTS]
Jamyle Hassan Rkain
Rachel de Brito Barbosa
DESIGNER
Caio César de Melo Raposo

PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE VÍDEO
[VIDEO MAKER]
Marina Paixão (PJ)
FOTÓGRAFO [PHOTOGRAPHER]
Bruno Leão/Estúdio Em Obra (PJ)

CURADORIA [CURATORSHIP]
MUSEÓLOGO [MUSEOLOGIST]
Pedro Nery
ASSISTENTE DE PESQUISA
[RESEARCH ASSISTANT]
Gabriela Gotoda

EDUCATIVO [EDUCATION]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Mirela Agostinho Estelles
ANALISTA [ANALYST]
Maria Iracy Ferreira Costa
EDUCADORES [EDUCATORS]
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Caroline Machado (PJ)
Gregório Ferreira Contreras
Sanches
Leonardo Sassaki Pires
Luna Souto Ferreira
Maria da Conceição Ferreira da
Silva Meskelis
Sansonai de Oliveira Rodrigues
Coutinho
PRODUÇÃO [PRODUCTION]
Anne Santos (PJ)
ESTAGIÁRIAS [INTERNS]
Fernanda Keico de Oliveira
Sugiyama
Milena de Oliveira Silva

JURÍDICO [LEGAL]
ADVOGADA [LAWYER]
Olívia Bonan (BS&A Borges Sales
& Alem Advogados)
ESTAGIÁRIA [INTERN]
Renata Cristiane Rodrigues
Ferreira

NEGÓCIOS [BUSINESS]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Laura Pinheiro Brunello
ESTAGIÁRIA [INTERN]
Mariana Saraceni Brazolin

CLUBE DE COLECIONADORES
[COLLECTORS' CLUBS]
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Monique Marquezin Alves

CURSOS [COURSES]
ANALISTA [ANALYST]
Giselle Moreira Porto

EVENTOS [EVENTS]
ANALISTA [ANALYST]
Juliene Campos Braga Botelho
Lanfranchi

LOJA [SHOP]
ANALISTA [ANALYST]
Gilberto Siqueira Paulino
ATENDENTE [SHOP CLERK]
Jéssica Caroline (Power System)

PROGRAMA DE SÓCIOS
[MEMBERS PROGRAM]
ANALISTA [ANALYST]
Daniela Reis

PARCERIAS E PROJETOS
[PARTNERSHIPS AND
PROJECTS]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Kenia Maciel Tomac

PARCERIAS [PARTNERSHIPS]
ANALISTAS [ANALYSTS]
Beatriz Buendia Gomes
Isabela Marinara Dias
PROJETOS CULTURAIS
[CULTURAL PROJECTS]
ANALISTAS [ANALYSTS]
Deborah Balthazar Leite
Valbia Juliane dos Santos Lima

PROJETOS INCENTIVADOS
[CULTURAL INCENTIVE LAW
PROJECTS]
Odara Assessoria Empresarial em
Projetos Culturais LTDA

PATRIMÔNIO [PREMISES AND
MAINTENANCE]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Estevan Garcia Neto
OFICIAL DE MANUTENÇÃO
[MAINTENANCE OFFICIAL]
Alekiçom Lacerda
TÉCNICO DE MANUTENÇÃO
[MAINTENANCE
TECHNICIAN]
Carlos José Santos
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Venício Souza (Formata
Engenharia)

BILHETERIA [TICKET OFFICE]
Caroline de Oliveira Lobão
(Tejofran)
Paola da Silveira Araújo
(Power System)

BOMBEIRO CIVIL
[FIRE BRIGADE]
André Luiz (Tejofran)
Marcelo Santos (Tejofran)

LIMPEZA [CLEANING]
Tejofran

SEGURANÇA PATRIMONIAL
[PROPERTY INSURANCE]
Power Segurança

PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES
[EXHIBITION PRODUCTION]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Luciana Nemes
PRODUTORAS [PRODUCERS]
Ana Paula Pedroso Santana
Iara Barbosa de Andrade (PJ)
Marina do Amaral Mesquita
ASSISTENTE [ASSISTANT]
Pedro Henrique Lopes

RECURSOS HUMANOS
[HUMAN RESOURCES]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Karine Lucien Decloedt
ANALISTA [ANALYST]
Débora Cristina da Silva Bastos

TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO
[INFORMATION
TECHNOLOGY]
COORDENAÇÃO
[COORDINATION]
Nilvan Garcia de Almeida
SUPORTE TÉCNICO [TECHNICAL
SUPPORT]
João Vitor Barbosa dos Santos
(INIT NET)

PATROCÍNIO
[SPONSORSHIP]



MANTENEDORES
[SPONSORS]



instituto
VOTORANTIM



PLATINA [PLATINUM]
PwC
Rede D'or

OURO [GOLD]
Banco Safra
Banco Votorantim
BMA Advogados
Carrefour
Cescon Barrieu
Concremat
CPFL
Credit Suisse
Dexco
EMS
Garde Asset
Grupo Ultra
KPMG
Leo Madeiras e Leo Social
Lojas Renner S.A.
Marsh McLennan
Montana Química
Pinheiro Neto Advogados
TozziniFreire Advogados
Verde Asset Management
Vivo

PRATA [SILVER]
Bloomberg Philanthropies
Grupo Comporte e Mobifácil
Guelt
ICTS
Turim MFO

PARCERIAS INSTITUCIONAIS
[INSTITUTIONAL
PARTNERSHIPS]
Africa
Aliança Francesa
BMA
BMI
Canson
Centro Universitário Belas Artes
de São Paulo
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
DoubleTree by Hilton
FIAP
Gomide & Co
Gusmão & Labrunie Propriedade
Intelectual
Hugo Boss
ICIB – Instituto Cultural
Ítalo-Brasileiro
Mercure Hotéis
Neovia
Saint Paul Escola de Negócios
Senac

PARCERIAS DE MÍDIA [MEDIA
PARTNERSHIPS]
Arte!Brasileiros
Arte que Acontece
Canal Arte 1
Eletromídia – Elemídia
Folha de S.Paulo
Inner Editora
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

PLAYER OFICIAL
[OFFICIAL PLAYER]
Spotify

PROGRAMAS EDUCATIVOS
[EDUCATIONAL PROGRAMS]

CONTATOS COM A ARTE
[CONTACTS WITH ART]
Dow
Grupo Ultra
Instituto Votorantim

DOMINGO MAM [MAM SUNDAY]
TozziniFreire Advogados

IGUAL DIFERENTE
[EQUAL DIFFERENT]
Banco Votorantim
Carrefour
Dow
Instituto Votorantim
Rede D'or

PROGRAMA DE VISITAÇÃO
[VISITATION PROGRAM]
Pinheiro Neto Advogados

MARCENARIA NO MAM
[CARPENTRY AT MAM]
Leo Madeiras e Leo Social

ARTE E ECOLOGIA
[ART AND ECOLOGY]
Unipar

FAMÍLIA MAM [MAM FAMILY]

—
Este livro foi composto na fonte
Founders Grotesk e impresso
em papéis Colorplus Cartagena
180 g/m² (capa), Offset 90 g/m²
e Eurobulk 150 g/m² (miolo), em
agosto de 2022, pela gráfica Ipsis.

—
O Museu de Arte Moderna de
São Paulo está à disposição das
pessoas que eventualmente
queiram se manifestar a respeito
de licença de uso de imagens
e/ou de textos reproduzidos
neste material, tendo em vista
que determinados artistas e/
ou representantes legais não
responderam às solicitações
ou não foram identificados, ou
localizados.

[The Museum of Modern Art of São
Paulo is available to people who
might come forward regarding the
license for use of images and/or
texts reproduced in this material,
given that some artists and/
or legal representatives did not
respond to requests or were not
identified or found.]

MUSEU DE ARTE MODERNA
DE SÃO PAULO

37º Panorama da Arte Brasileira
Sob as cinzas, brasa. Elizabeth
Machado (apresentação); Cauê
Alves, Claudinei Roberto da
Silva, Cristiana Tejo, Vanessa K.
Davidson (textos e curadoria);
Estúdio Campo (designer gráfico);
Ana Ban (tradução); Renato Salem
(coordenação editorial).

São Paulo: Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 2022.

240 p. : il.

Textos em Português e Inglês.
Exposição realizada no Museu de
Arte Moderna de São Paulo, de 23
de julho de 2022 a 15 de janeiro
de 2023.

ISBN 978-65-84721-04-3

1. Museu de Arte Moderna de São
Paulo. 2. Arte Contemporânea
Séculos XX e XXI - Brasil. I. Título.
II. Alves, Cauê. III. Davidson,
Vanessa K. IV. Silva, Claudinei
Roberto da. Tejo, Cristiana.

CDU: 7.09
CDD: 7.037(81)

ANA MAZZEI
ANDRÉ RICARDO
BEL FALLEIROS
CAMILA SPOSATI
CELEIDA TOSTES
DAVIDE JESUS DO
NASCIMENTO

ÉDER OLIVEIRA
ENEIDA SANCHES &
TRACY COLLINS
ERICA FERRARI
GISELLE BEIGUELMAN
GLAUCO RODRIGUES
GUSTAVO TORREZAN

JAIME LAURIANO
LAIS MYRRHA
LARYSSA MACHADA
LIDIA LISBÔA
LUIZ 83
MARCELO D'SALETE
MARIA LAET

MARINA CAMARGO
NO MARTINS
RODRIGUEZREMOR
SERGIO LUCENA
SIDNEY AMARAL
TADASKIA
XADALU TUPÃ JEKUPÉ

ISBN
978-65-84721-04-3

