

**BRA
SILI
DADE**

**PÓS-
MODER
NISMO**

2022

ADRIANA VAREJÃO ALEX FLEMMING ANDRÉ AZEVEDO
ANNA BELLA GEIGER ARMARINHOS TEIXEIRA ARNALDO ANTUNES
AUGUSTO DE CAMPOS BARRÃO BEATRIZ MILHAZES BERNA REALE
CAETANO DIAS CAMILA SOATO CILDO MEIRELES DAIARA TUKANO
DANIEL LIE DELSON UCHÔA EMMANUEL NASSAR ERNESTO NETO
FÁBIO BAROLI FARNESE DE ANDRADE FLÁVIO CERQUEIRA
FLORIANO ROMANO FRANCISCO DE ALMEIDA GÊ VIANA
GISELE CAMARGO GLAUCO RODRIGUES JAIDER ESBELL
JOAQUIM PAIVA JORGE BODANZKY JOSÉ DE QUADROS JOSÉ RUFINO
JUDITH LAUAND JULIO PLAZA LENORA DE BARROS LINA BO BARDI
LUIZ HERMANO LUZIA SIMONS LUCIO COSTA MARLENE ALMEIDA
MÁRCIA XAVIER MAXWELL ALEXANDRE MIRA SCHENDEL
NELSON LEIRNER OSCAR NIEMEYER PAULO NAZARETH
REJANE CANTONI RODRIGO BRAGA ROSANA PAULINO
ROSILENE LUDUVICO SHIRLEY PAES LEME TUNGA

RIO DE JANEIRO – 1º SETEMBRO A 22 NOVEMBRO 2021

SÃO PAULO – 15 DEZEMBRO 2021 A 7 MARÇO 2022

BRASÍLIA – 22 MARÇO A 12 DE JUNHO 2022

BELO HORIZONTE – 28 JULHO A 17 SETEMBRO 2022

Ministério do Turismo apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina a exposição

**BRA
SILI
DADE** POSTMODERNISM
BRAZILIANNES **PÓS-
MODER
NISMO**
1922 2022

TEREZA DE ARRUDA
curadora [curator]



Produção



Apoio



Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Ministério do Turismo apresenta e Banco do Brasil apresenta e patrocina *Brasilidade Pós-Modernismo*, mostra inédita que celebra o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

Com curadoria de Tereza de Arruda, a exposição aborda a arte contemporânea brasileira, cuja existência se deve, em parte, ao legado da ousadia artística cultural proposta pelo Modernismo. Dividida em seis núcleos, a exposição aborda temas relevantes à brasilidade como liberdade, futuro, identidade, natureza, estética e poesia, e apresenta pinturas, fotografias, desenhos, esculturas, instalações e novas mídias de 51 artistas representantes de diversas gerações e procedências geográficas.

Com a realização desse projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso com a promoção e com o acesso gratuito à arte brasileira.

The Ministry of Tourism and Banco do Brasil present and sponsor *Postmodernism Brazilianess*, an original exhibition that celebrates one hundred years of the Week of Modern Art of 1922.

Curated by Tereza de Arruda, the exhibition covers Brazilian contemporary art whose existence is owed, in part, to the legacy and artistic boldness proposed by Modernism. Divided in six cores, the exhibit covers relevant themes related to Brazilianess as freedom, future, identity, nature, aesthetics and poetry, and presents painting, photographs, drawings, sculptures, installations and new media from 51 artists representing several generations and geographic origins.

With the fulfillment of this project, Banco do Brasil Cultural Center (CCBB) reaffirms its commitment to the promotion and free access to Brazilian art.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

9 **BRA
SILI
DADE** PÓS-
MODER
NISMO
1922 2022

POSTMODERNISM
BRAZILIANNES

TEREZA DE ARRUDA
curadora | curator

14 **POSI
CIONA
MENTOS
DA PÓS-
MODER
NIDADE** POSTMODERNITY
POSITIONING

LEONOR AMARANTE

62 **Futuristas,
apenas porque
tendíamos
para um
FUTURO
construtor...**

Futurists,
only because
we were leaning
towards a
constructive
FUTURE...

JOAQUIM PAIVA
JORGE BODANZKY
LINA BO BARDI
LÚCIO COSTA
MÁRCIA XAVIER
OSCAR NIEMEYER

Sou um
TUPI
tangendo
um alaúde!
92

I am a
TUPI
playing
a lute!

ALEX FLEMMING
BERNA REALE
CAMILA SOATO
DANIEL LIE
FÁBIO BAROLI
FLÁVIO CERQUEIRA
GLAUCO RODRIGUES
MAXWELL ALEXANDRE

130 **AS ARTES
INDÍGENAS
CONTEMPO
RÂNEAS E
A REDESCO
BERTA DO
BRASIL**

IDJAHURE KADIWEL

INDIGENOUS
CONTEMPORARY
ART AND THE
RE-DISCOVERY
OF BRAZIL

174 **A nossa
ESTÉTICA
é de reação.
Como tal,
é guerreira.**

Our
AESTHETIC
is of reaction.
As such,
it is a warrior.

BARRÃO
BEATRIZ MILHAZES
CILDO MEIRELES
DAIARA TUKANO
DELSON UCHÔA
EMMANUEL NASSAR
ERNESTO NETO
FRANCISCO DE ALMEIDA
JAIDER ESBELL
JUDITH LAUAND
LUIZ HERMANO
MIRA SCHENDEL
NELSON LEIRNER

244 **OUSADIAS
LITERÁ
RIAS COM
SOTAQUES
BRASI
LEIROS**

BEL SANTOS MAYER

LITERARY
BOLDNESS WITH
BRAZILIAN
ACCENTS

22

22

24 **Minhas
reinvindicações?
LIBERDADE.
Uso dela; não abuso.**

ADRIANA VAREJÃO
ANNA BELLA GEIGER
FARNESE DE ANDRADE
GÊ VIANA
JOSÉ DE QUADROS
JOSÉ RUFINO
ROSANA PAULINO
TUNGA

My
reinvindications?
FREEDOM.
It's use;
not its abuse.

86 **RETRA
TOS
DO
BRA
SIL**

PORTRAITS
OF BRAZIL
ERNANI CHAVES

134 **Para o
artista a
NATUREZA
é uma
'fuga' perene
no tempo
imaginário.**

ARMARINHOS TEIXEIRA
CAETANO DIAS
GISELE CAMARGO
LUZIA SIMONS
MARLENE ALMEIDA
PAULO NAZARETH
RODRIGO BRAGA
ROSILENE LUDUVICO

For the artist
NATURE
is an 'escape'
perennial in
imaginary
time.

Não há mais
POESIA,
mas há artes
poéticas.

248

There isn't
POETRY
anymore, but
poetic art.

ANDRÉ AZEVEDO
ARNALDO ANTUNES
AUGUSTO DE CAMPOS
FLORIANO ROMANO
JÚLIO PLAZA
LENORA DE BARROS
REJANE CANTONI
SHIRLEY PAES LEME

282 **CRONOLOGIA
CHRONOLOGY**



BRA SILI DADE

PÓS- MODER NISMO

1922 2022

TEREZA DE ARRUDA

curadora | curator

A mostra *Brasilidade Pós-Modernismo* foi concebida para o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) para celebrar o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, por meio de traços, remanescentes e conquistas adquiridas nas artes plásticas nos últimos cem anos. A exposição conta com a participação de 51 artistas e apresenta várias características que norteiam a arte contemporânea brasileira atual, cuja existência se deve, em parte, ao legado da ousadia artística cultural idealizado pelo Modernismo. Seus protagonistas propunham a liberdade artística, a ruptura com o passado e a valorização da cultura nacional, respaldados na vanguarda estética e cultural a caminho do futuro.

A Semana de Arte Moderna ocorreu na capital paulista, entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. Uma conferência de Graça Aranha abriu o festival. No dia 15, dedicado à poesia, participaram Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Rubens Borba de Moraes, entre outros. No último dia, composições de Villa-Lobos foram interpretadas por Guiomar Novaes, Paulina d'Ambrosio, Hernani Braga, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos. Durante toda a semana, estiveram expostas no *hall* do teatro cerca de cem obras de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Antonio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Ferrignac,

POSTMODERNISM BRAZILIANNES

The exhibition *Postmodernism Brazilianness* was conceived for the Banco do Brasil Cultural Center (CCBB) to celebrate the Modern Art Week of 1922's centenary, through traces, remnants and achievements acquired in fine arts in the last hundred years. The exhibition includes the participation of 51 artists and presents several characteristics that guide current Brazilian contemporary art, whose existence is owed, in part, to the artistic legacy and boldness idealized by Modernism. Its protagonists proposed artistic freedom, rupture with the past and appreciation of national culture, supported by the aesthetic and cultural vanguard on its way into the future.

The Modern Art Week occurred in São Paulo between February 13th and 18th of 1922 at the Municipal Theater of São Paulo. A conference by Graça Aranha opened the festival. On the 15th, a day dedicated to poetry, participated Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Rubens Borba de Moraes, among others. On the last day, compositions from Villa-Lobos were interpreted by Guiomar Novaes, Paulina d'Ambrosio, Hernani Braga, Alfredo Gomes and Lucília Villa-Lobos. During the entire week, approximately one hundred works were exhibited in the hall of the theater from artists

Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Antonio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Ferrignac, Wilhelm Haarberg, Yan de Almeida Prado, Antônio Paim Vieira, Zina Aita, Martins Ribeiro, Antonio Garcia Moya and Georg Przyrembel. Paulo Prado, a member of the state of São Paulo’s coffee oligarchy, asserted himself as modern patron. Attentive to his time, he sought to understand and propel the country’s economic and cultural evolution. To him, it was important that intellectual development accompanied economic development.

VERY WELL-READ! VERY INSULTED! VERY FAMOUS!

Every forward, innovative, bold movement has a touch of radicalism. This is necessary to supply the effect of pre-established concepts which many times are seen as “rooted” in customs, traditions and precepts sponsored by conformism and convenience. Change is necessary as answers to new questions of global and continuous socio-political cultural evolution.

The Modern Art Week of 1922 was accomplished as one of these examples under diverse perspectives without delegating them to the fullness of the “beginning” of Modernism in Brazil or even its “peak” – this event occurred in the context of a progressive collective dynamic evolving and creating visibility for its ambitions. Its protagonists used the potentiality of the moment and of their private universes to risk taking large steps in achievements longed for in the name of a collective inspiration supported by the utopia of a new future for Brazilianness:

“We’ll be very beautiful! Very insulted! Very famous! We’ll have our names eternalized in newspapers and in the History of Brazilian Art.”. Excerpt from the invitation letter from Mário de Andrade to Menotti del Picchia to participate in the Modern Art Week.¹

Despite being one of the enthusiasts and collaborators of Modern Art Week, Mário de Andrade himself disclaims full responsibility for the event:

Who had the idea for Modern Art Week? I don’t know who it was, never knew, I can only guarantee it wasn’t me. (...) And somebody launched the idea of making a modern art week, with a fine arts exhibition, concerts, book readings and explanatory conferences. Was it Graça Aranha himself? Was it Di Cavalcanti?...However, what mattered was to be able to accomplish this idea, other than bold, very costly. And the true factor of “Modern Art Week” was Paulo Prado. And only a big figure like him and a big, yet provincial city like São Paulo, could make the modernist movement and aim this in the “Week”.²

The official programme concurrent to the exhibition, composed of literature events, music and dance happened on February 13th, 15th and 17th of 1922. The interval between the show days was intentional to make space for the resonance with the press. The event did not go unnoticed – both cheered and hated at the same time. There were euphoric compliments or noisy scandals. In this duality, allies were won and lost. “Moderns”, who longed to break with traditional ties and

1. ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22. A aventura modernista no Brasil.* São Paulo: Scipione, 1992. p. 28.

2. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu.* São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 24.H

Wilhelm Haarberg, Yan de Almeida Prado, Antônio Paim Vieira, Zina Aita, Martins Ribeiro, Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel. Paulo Prado, membro da oligarquia cafeeira paulista, afirmou-se como mecenas modernista. Atento a seu tempo, buscava entender e propulsionar a evolução econômica e cultural do país. Para ele era importante que o desenvolvimento intelectual acompanhasse o desenvolvimento econômico.

LIDÍSSIMOS! INSULTADÍSSIMOS! CELEBÉRRIMOS!

Todo movimento de frente, inovador, audacioso, tem um toque de radicalismo. Tal toque se faz necessário para suprir efeito sobre conceitos preestabelecidos e que muitas vezes se veem “enraizados” em costumes, tradições e preceitos apadrinhados por conformismo e por comodismo. Mudanças se fazem necessárias como respostas às novas perguntas da evolução sociopolítico-cultural de ordem global e continuada.

A Semana de Arte Moderna de 1922 se concretizou como um desses exemplos sob diversas perspectivas sem delegarmos a plenitude do “início” do Modernismo no Brasil ou mesmo o seu “auge” – esse evento ocorreu no contexto de uma dinâmica progressiva coletiva em evolução, gerando visibilidade a suas ambições. Seus protagonistas usavam da potencialidade do momento e de seus universos particulares para arriscar, em passos largos, conquistas almejadas em nome de uma inspiração coletiva respaldada na utopia de um novo futuro para a brasilidade: “Seremos lidíssimos! Insultadíssimos! Celebérrimos! Teremos nossos nomes eternizados nos jornais e na História da Arte Brasileira”. Trecho da carta-convite de Mário de Andrade a Menotti del Picchia para participar da Semana de Arte Moderna.¹

Apesar de ter sido um dos entusiastas e colaborador da Semana de Arte Moderna, o próprio Mário de Andrade se exime da responsabilidade plena pelo evento:

Quem teve a ideia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. (...) E alguém lançou a ideia de se fazer uma semana de arte moderna, com exposição de artes plásticas, concertos, leituras de livros e conferências explicativas. Foi o próprio Graça Aranha? Foi Di Cavalcanti?... Porém, o que importava era poder realizar esta ideia, além de audaciosa, dispendiosíssima. E o fator verdadeiro da “Semana de Arte Moderna” foi Paulo Prado. E só mesmo uma grande figura como ele e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivá-lo na “Semana”.²

A programação oficial concomitante à exposição composta de eventos de literatura, música e dança aconteceu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. O intervalo entre os dias de espetáculos era intencional para dar espaço à ressonância junto à imprensa. O evento não passou despercebido – ovacionado e odiado ao mesmo tempo. Havia elogios eufóricos ou escândalos ruidosos. Nessa dualidade, ganharam-se e perderam-se aliados. “Modernos”, que almejavam o

1. ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22. A aventura modernista no Brasil.* São Paulo: Scipione, 1992. p. 28.

2. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu.* São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 24.

heritage, allied themselves to aristocrats, who ended up financing and exalting the innovative and progressive spirit of the movement. A serene fusion in the new utopia!

A hundred years after its execution, the Modern Art Week remains a very well-read cultural performance! Its protagonists were, at the time and subsequent years, very insulted! However, great part of the participants figure in Brazilian Art History, because then they became very famous!

NOTICE – LOOK OUT! NOTICE – RENEW!

A centenary and a long acknowledgement, awareness, assimilation, integration and exploring process were necessary to arrive at the essence of Brazilian contemporary art presented in the exhibition *Modernism Brazilianness* with artists representing several ethnicities, generations and geographical origins. This exhibition is not idealized with a historical view, but focused on the present with works produced since the mid-1960s until today, some never before seen, that is, already with historical distancing from the beginnings of Brazilian modernity. Here we have productions in painting, photography, drawing, sculpture, installation, new media, among others, as advocates for national artistic diversity through the coverage of mediums and languages. Brazilianness shows itself diversified and miscigenated, regional and cosmopolitan, popular and erudite, folkloric and urban.

Divided in six different cores, the exhibition will approach themes such as freedom, identity, nature, future, aesthetic and poetry. Here is a current clipping to expand our questioning, understanding and discernment. Every time, new answers to reinvented questions. Notice: look out, observe, note! We are noticing: reviewing, restoring, renovating! The exhibition is not elaborated as a final point, but as a starting point, just like the Modern Art Week of 1922, to an innovative discussion answering the demands of our time, aware of the future course and guided by creating protagonists. Today, the attitude, the idea behind the artist, is decisive. There is a significant role not only in the search of the artist’s medium of expression, but also in opinion formation and its propagation. The purpose of art also supplies the metamorphosis of our time, as Mário Pedrosa would say: “In a society that prepares to live its second Industrial Revolution, flowing into the era of automation and leisure, the purpose of Art has changed. It is the catalyst of collective sensibility and shared emotion. A party of the spirit and of the senses, a collective metamorphosis for the benefit of the greatest number”.³

...A COLLECTIVE METAMORPHOSIS FOR THE BENEFIT OF THE GREATEST NUMBER!

This could have been the motto for the Modern Art Week of 1922.

This could be the motto for the celebrations of Brazil’s Independence to be celebrated in 2022.

This could be the motto for fighting the pandemic that has been devastating the world since 2020.

This could be the motto for the exhibition *Modernism Brazilianness*.

3. AMARAL, Aracy [org]. PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 239.

3. AMARAL, Aracy [org]. PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 239.

rompimento com laços e herança tradicionais, se aliaram aos aristocratas, que, por fim, financiaram e exaltaram o espírito inovador e progressivo do movimento. Uma serena fusão na nova utopia!

Cem anos após sua realização, a Semana de Arte Moderna permanece como uma atuação cultural lidíssima! Seus protagonistas foram, na época e nos anos subsequentes, insultadíssimos! Contudo, grande parte dos atuantes figuram na História da Arte Brasileira, pois aí tornaram-se celebérrimos!

REPARE – OLHE! REPARE – RENOVE!

Foi necessário um centenário e um longo processo de reconhecimento, conscientização, assimilação, integração e desbravamento para chegarmos à essência da arte contemporânea brasileira apresentada na mostra *Brasilidade Pós-Modernismo* com artistas representantes de diversas etnias, gerações e procedências geográficas. Essa exposição coletiva não é idealizada com o olhar histórico, mas sim focada na atualidade, com obras produzidas a partir da década de 1960 até a atualidade, sendo algumas inéditas, ou seja, já com uma maturidade e com um distanciamento histórico dos primórdios da modernidade brasileira. Temos aqui uma produção de pintura, fotografia, desenho, escultura, instalação, novas mídias, entre outras, como defensoras da diversidade artística nacional através da abrangência de meios e de linguagens. A brasilidade se mostra diversificada e miscigenada, regional e cosmopolita, popular e erudita, folclórica e urbana.

Dividida em seis núcleos, a exposição aborda temas relevantes à brasilidade como liberdade, identidade, natureza, futuro, estética e poesia. Eis um recorte atual para expandir nosso questionamento, entendimento e discernimento. A cada época, novas respostas às reinventadas perguntas. Repare: olhe, observe, note! Estamos reparando: revendo, restaurando, renovando! A exposição não é elaborada como um ponto final, mas como um ponto de partida, assim como foi a Semana de Arte Moderna de 1922, para uma discussão inovadora a atender a demanda de nosso tempo consciente do percurso futuro e guiada por protagonistas criadores. Hoje, a atitude, a ideia por trás do artista, é decisiva. Tem uma atuação significativa não somente na busca do meio de expressão do artista, mas também na formação de opinião e de sua propagação. A função da arte atende também a metamorfose de nosso tempo, como diria Mário Pedrosa: “Numa sociedade que se prepara para viver sua segunda Revolução Industrial, desembocando na era da automação e do lazer, a função da Arte mudou. Ela é o catalisador da sensibilidade coletiva e da emoção partilhada. Uma festa do espírito e dos sentidos, uma metamorfose coletiva em benefício do maior número”.³

...UMA METAMORFOSE COLETIVA EM BENEFÍCIO DO MAIOR NÚMERO!

Este poderia ter sido o mote da Semana de Arte Moderna de 1922.

Este poderia ser o mote das celebrações do bicentenário da Independência do Brasil a ser celebrado em 2022.

Este poderia ter sido o mote ao enfrentamento da pandemia que assola o mundo desde 2020.

Este poderia ser o mote da mostra *Brasilidade Pós-Modernismo*.

The collective metamorphosis experienced by Brazilian contemporary art in the last century is represented partially here in this immersion – result of the great challenge in the selection of the participants – it culminates in the participation of artists Adriana Varejão, Alex Flemming, André Azevedo, Anna Bella Geiger, Armarinhos Teixeira, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Barrão, Berna Reale, Beatriz Milhazes, Camila Soato, Caetano Dias, Cildo Meireles, Daiara Tukano, Daniel Lie, Delson Uchôa, Ernesto Neto, Emmanuel Nassar, Fábio Baroli, Farnese de Andrade, Flávio Cerqueira, Floriano Romano, Francisco de Almeida, Gê Viana, Glauco Rodrigues, Gisele Camargo, Jaider Esbell, Joaquim Paiva, Jorge Bodansky, José De Quadros, José Rufino, Judith Lauand, Júlio Plaza, Lenora de Barros, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, Luiz Hermano, Luzia Simons, Márcia Xavier, Marlene Almeida, Maxwell Alexandre, Mira Schendel, Nelson Leirner, Oscar Niemeyer, Paulo Nazareth, Rejane Cantoni, Rodrigo Braga, Rosana Paulino, Rosilene Luduvico, Shirley Paes Leme and Tunga. These are presented in dialogue in the following diverse cores conceived for this exhibition in order to build a transversal route and narrative in the universe of contemporary Brazilianness.

For the visitor of this exhibition and/or reader of this publication there are many ways of seeing and reading this context. The perception depends on the availability and openness of each individual when coming across and relating to the works and contexts of their insertion. Inquiring, interpreting and intermediating are indispensable attitudes. The plurality of voices, images and writings will guide this route. For such, we invite authors from distinct areas – Bel Santos Mayer, Ernani Chaves, Idjahure Kadiwel and Leonor Amarante – to participate and share with us, their experiences of Brazilianness.

A metamorfose coletiva vivenciada pela arte contemporânea brasileira no último século e representada parcialmente aqui nesta imersão – resultado do grande desafio na seleção dos participantes – culmina com a participação dos artistas Adriana Varejão, Alex Flemming, André Azevedo, Anna Bella Geiger, Armarinhos Teixeira, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Barrão, Berna Reale, Beatriz Milhazes, Camila Soato, Caetano Dias, Cildo Meireles, Daiara Tukano, Daniel Lie, Delson Uchôa, Ernesto Neto, Emmanuel Nassar, Fábio Baroli, Farnese de Andrade, Flávio Cerqueira, Floriano Romano, Francisco de Almeida, Ge Viana, Glauco Rodrigues, Gisele Camargo, Jaider Esbell, Joaquim Paiva, Jorge Bodansky, José De Quadros, José Rufino, Judith Lauand, Júlio Plaza, Lenora de Barros, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, Luiz Hermano, Luzia Simons, Márcia Xavier, Marlene Almeida, Maxwell Alexandre, Mira Schendel, Nelson Leirner, Oscar Niemeyer, Paulo Nazareth, Rejane Cantoni, Rodrigo Braga, Rosana Paulino, Rosilene Luduvico, Shirley Paes Leme e Tunga. Todos eles são apresentados em diálogo nos diversos núcleos concebidos para a mostra, a fim de construir um percurso e uma narrativa transversal no universo da brasilidade contemporânea.

Para o visitante da mostra e/ou leitor desta publicação há diversos modos de ver e de ler esse contexto. A percepção depende da disponibilidade e da abertura de cada indivíduo para se deparar e se relacionar com as obras e os contextos de sua inserção. Indagar, interpretar e intermediar são atitudes imprescindíveis. A pluralidade de vozes, imagens e escritas há de guiar esse percurso. Para tal, convidamos autores de áreas distintas – Bel Santos Mayer, Ernani Chaves, Idjahure Kadiwel e Leonor Amarante – para participar e compartilhar conosco, suas vivências de brasilidade.

POSI CIONA MENTOS DA PÓS- MODER NIDADE

LEONOR AMARANTE*

22 22

* Leonor Amarante faz parte do comitê editorial da revista *ARTE!Brasileiros*, foi curadora geral da Bienal de Curitiba (2009), da 1ª Bienal do Fim do Mundo – Ushuaia, Argentina (2007) e cocuradora da 2ª e da 3ª edições da Bienal do Mercosul (1999, 2001), entre outras exposições.

Leonor Amarante is part of the editorial committee for the *ARTE!Brasileiros* magazine, she was general curator of the Curitiba Biennial (2009), the First End of the World Biennial– Ushuaia, Argentina (2007) and co-curator of the 2nd and 3rd editions of the Mercosul Biennial (1999, 2001), among other exhibitions abroad.

Qualquer reflexão sobre brasilidade tangencia o devaneio poético de Macunaíma, que partiu sem rumo à procura de sua identidade. Nessa incerteza, análoga à formação da sociedade brasileira e suas disparidades, a arte refunda um lugar para si com uma produção autoral inspirada e inspiradora. A ampla narrativa de *Brasilidade Pós-Modernismo* faz um recorte na produção nacional desde os anos 1960, observando não só os artistas envolvidos com discursos alegóricos da brasilidade, mas também segmentos que tangenciam outras trocas. O tema, muito debatido na literatura, cinema e teatro, tem reforço nas artes plásticas, como exemplificam os conceitos identitários presentes nas obras que revelam rastros da transformação da arte e seus fantasmas ideológicos. Quando se inicia a desmaterialização da arte nos anos 1960 e 1970, Mário Pedrosa se recusa a escrever por não concordar com muitas obras pós-modernistas. No entanto, a identificação da arte produzida entre os anos 1970 e 1980, em pleno domínio da ditadura, mesmo vivenciando um clima desfavorável politicamente, revela que os artistas brasileiros construíram trabalhos singulares de confrontação ao sistema sem perder de vista o curso da brasilidade.

Glauco Rodrigues participa da Bienal de Veneza de 1964, quando conhece a *pop art* americana. Vê Robert Rauschenberg receber o Leão de Ouro e sagrar-se quase herói. Afinal, ele foi o primeiro artista norte-americano a receber o grande prêmio na Bienal mais antiga do mundo (1895). A *pop art* impacta Glauco e, ao voltar ao Brasil, ele começa sua mitologia brasileira, com estética *pop* futurista misturada a um tropicalismo crítico. Recria a história do Brasil com ícones da cultura nacional misturando em telas indígenas, passistas de escola de samba, jogadores de futebol e garotas de biquini, com ironia e ácidas críticas ao sistema.

POSTMODERNITY POSITIONING

Any reflection about Brazilianness touches upon the poetic reverie of Macunaíma, who left aimless in search of his identity. In this uncertainty, analogous to Brazilian society's formation and its disparities, art re-establishes a place for itself with an original inspired and inspiring production. The broad narrative of *Postmodernism Brazilianness* is a snippet of the national production since the 1960s, observing not only the artists involved in allegorical discourse of Brazilianness, but also in segments that touch upon other exchanges. The theme, much debated in literature, cinema and theater, is reinforced in fine arts, as exemplified by the identity concepts present in the works that reveal traces of art transformation and its ideological ghosts. When art dematerialization began in the 1960s and 1970s, Mário Pedrosa refused to write, for not agreeing with postmodernist works. However, the art identification produced between the 1970s and 1980s, during a full-fledged dictatorship, even living in an unfavorable political climate, revealed that Brazilian artists built singular works to confront the system without losing sight of the course of Brazilianness.

Glauco Rodrigues participated in the Venice Biennial of 1964, when he met American pop art. He saw Robert Rauschenberg receive the Golden Lion and be consecrated almost a hero. After all, he was the first North-American artist to receive the great prize at the oldest Biennial in the world (1895). Pop art impacted Glauco and, when he returned to Brazil, he started his Brazilian mythology, with a futurist pop aesthetic mixed with a critical tropicalism. He recreated the history of Brazil with national

cultural icons blending indigenous people, Samba school dancers, soccer players and girls in bikinis, with irony and an acidic criticism of the system. Along the same lines, Nelson Leirner worked with religious images of African origin, objects found by chance, toys, juxtaposing opposites, leaving everything suspended. Even his death, last year, kept the strangeness aspect, one of his memorable characteristics.

It is usually said that Brazil has a modernism of long duration, that hasn't ended, and that concretism tried to sanitize the art of its character identity with transience of local perception. The question of territory, that materializes as a place, word and thought discourse, is present in José Rufino e Marlene Almeida's research, in Paraíba, Delson Uchoa's, in Alagoas, and Emmanuel Nassar's, in Pará, who are contaminated by nature and their geographical circumstances. Recalling the time discourse, Adriana Varejão reorganizes the baroque scene in the series *Mares e Azulejos* [Seas and tiles], in which the landscape articulates itself in the reinterpretation of tradition. The artist crosses textuality by privileging visual elements in the subjective construction incorporated to Brazilian culture by colonization, having the painting of Portuguese tiles as reference. The rationalistic grammar of Mira Schendel's paintings have solutions that approach the experimental. Executed on rice paper, this set of monotypes, done between 1964 and 1966, and resumed in 1970, claims the originality and personal innovation as evaluative criteria.

With postmodernity, we arrive at the end of the utopias, of confrontations in which artists and critics redefine their roles in the art system. The market multiplies in fairs and expands virtually. With the fall of the Berlin Wall, the world reorganizes itself planetarily. The insertion of the peripheric artists on the stage of great international shows, previously eurocentric, changes the market rules. Touching Gilles Deleuze's, Gaston Bachelard's and Pierre Bourdier's proposals, the curatorship resorts to open epistemologies and incorporates them to the debate the indigenous production, still erased in the historiography of Brazilian art. Jaider Esbell, native of the Macuxi people (RR), fine artist, writer and activist, works the past, but thinks of the present. His narrative reflects the discourse ingrained in present demands, such as the preservation of culture and lands. Esbell's and Daira Tucano's proposals arouse external looks at this primordial universe that we know much more through films and documentaries and that only recently starts to circle outside the reservations. With them, art discovers a new purpose for the preservation of nature, previously decimated by the system, and teaches us to see and think about the theme as we had never done before.

A new paradigm is underway in the art field, a moment of decolonialism, and it resonates in many fields of science, education and sports. Ernesto Neto, consecrated contemporary artist, who since 2013 worries about the people of the forest, represented Brazil at the Venice Biennial in 2017, with a collaborative work involving the indigenous community of Huni Kuin, also known as Kaninawá, living in the state of Acre. His work in the collective is an interactive sculpture called *Alegria na Floresta* [Joy in the forest], a bass drum that lets the public get the best sound out of it. The installation, created with textile materials in a crochet technique, is part of the universe of their structures, actions and rituals that reveal their worries with the insertion of the body as an inseparable element from the mind and spirituality. *Post-modernism Brazilianness*, beyond the works, rescues the lesson, reflection and the debate about the notion of identity which is so present in the construction of the Brazilian social character.

Na mesma linha, Nelson Leirner trabalha imagens religiosas de matriz afro, objetos encontrados ao acaso, brinquedos, justapondo contrários, deixando tudo em suspenso. Até a sua morte, em 2020, mantinha a estratégia de estranhamento, uma de suas características marcantes.

Costuma-se dizer que o Brasil tem um modernismo de longa duração, que não acabou, e que o concretismo tentava higienizar a arte de seu caráter identitário com transitoriedade de percepção local. A questão do território, que se materializa como discurso do lugar, da palavra e do pensamento, está presente na pesquisa de José Rufino e Marlene Almeida, na Paraíba, Delson Uchoa, em Alagoas, e Emmanuel Nassar, no Pará, que são contaminados pela natureza e suas geografias circunstanciais. Lembrando o discurso temporal, Adriana Varejão reorganiza a cena barroca na série Mares e Azulejos, em que a paisagem se articula na releitura da tradição. A artista cruza a textualidade privilegiando elementos visuais na construção subjetiva incorporada à cultura brasileira pela colonização, tendo a pintura de azulejos portugueses como referência. A gramática racionalista das pinturas de Mira Schendel tem soluções que se aproximam do experimental. Executada em papel-arroz, o conjunto de monotipias, realizado entre 1964 e 1966 e retomado nos anos 1970, reivindica a originalidade e a inovação pessoal como critérios valorativos.

Com a pós-modernidade, chegamos ao fim das utopias, das confrontações em que artistas e críticos redefinem seus papéis no sistema de arte. O mercado se multiplica em feiras e se expande virtualmente. Com a queda do Muro de Berlim, o mundo se reorganiza planetariamente. A inserção de artistas periféricos no palco das grandes mostras internacionais, antes eurocêntricas, muda as regras do mercado. Tangenciando as propostas de Gilles Deleuze, Gaston Bachelard e Pierre Bourdier, a curadoria lança mão de epistemologias abertas e incorpora ao debate a produção indígena, ainda apagada na historiografia da arte brasileira. Jaider Esbell, nativo do povo Macuxi (RR), artista plástico, escritor e ativista, trabalha o passado pensando o presente. Sua narrativa reflete o discurso impregnado das demandas atuais, como a preservação da cultura e das terras. As proposições de Esbell e de Daira Tucano ativam olhares externos sobre esse universo primordial que conhecemos muito mais por meio de filmes e documentários e que só recentemente começam a circular fora das reservas. Com eles, a arte descobre um novo sentido de preservação da natureza dizimada pelo sistema e nos ensina a ver e a pensar sobre o tema como jamais havíamos feito antes.

Está em curso um novo paradigma no campo da arte, em um momento de descolonialismo e que tem ressonância em vários campos da ciência, da educação e do esporte. Ernesto Neto, artista contemporâneo consagrado, que desde 2013 se preocupa com os povos da floresta, representou o Brasil na Bienal de Veneza, em 2017, com um trabalho colaborativo envolvendo a comunidade indígena Huni Kuin, também conhecida como Kaxinawá, que vive no estado do Acre. Seu trabalho nessa coletiva é uma escultura interativa chamada *Alegria da Floresta*, um bumbo que deixa o público tirar dele o seu melhor som. A instalação, criada com materiais têxteis com técnica de crochê, faz parte do universo de suas estruturas, ações e rituais que revelam suas preocupações com a inserção do corpo como elemento indissociável da mente e da espiritualidade. *Brasilidade Pós-Modernismo*, além das obras, resgata a leitura, a reflexão e o debate sobre a noção de identidade tão presente na construção do caráter social brasileiro.

Minhas reinvindicações? LIBERDADE. Uso dela; não abuso.

Mário de Andrade
Paulicéia desvairada, 1922

22 22

ADRIANA VAREJÃO

ANNA BELLA GEIGER

FARNESE DE ANDRADE

GÊ VIANA

JOSÉ DE QUADROS

JOSÉ RUFINO

ROSANA PAULINO

TUNGA

As questões geopolíticas são incisivas para a história de nossa brasilidade. Neste primeiro segmento da exposição, são visíveis as inquietações e os questionamentos remanescentes do colonialismo dominante no Brasil entre 1530 e 1822, suas consequências e seu legado histórico imposto. Esses fatores foram decisivos para a formação das características do contexto sociopolítico cultural nacional, tornando-se temas recorrentes em grande parcela da produção cultural brasileira. Aqui os artistas dão vazão à abordagem de temas recorrentes em suas produções e que reveem a história brasileira desde os primeiros confrontos com os colonizadores, sua herança, seus vestígios e tentáculos em vigor até a atualidade representados, em partes, também pelo caráter autobiográfico de alguns trabalhos. A História não é unilateral. Ela não existe por casualidade, é construída pela pluralidade da ação de todos. Em 1922, pleiteou-se a ruptura dos padrões eurocentristas na cultura brasileira. Hoje as obras de arte aqui expostas buscam o revisionismo como ponto de partida de um diálogo horizontal enfatizando a diversidade, a visibilidade e a inclusão. As reivindicações à liberdade de pensamento, atuação e reação hão de ser usadas desmistificando personagens preestabelecidos de nossa história, como o “conhecedor” e o “selvagem”.

My reindications? FREEDOM. It's use; not its abuse.

Mário de Andrade
Hallucinated City, 1922

The geopolitical issues are incisive to the history of our brazilianess. In this first segment of the exhibition the concerns and questionings that remain from the dominant colonialism in Brazil between 1530 and 1822 are visible, its consequences and historical legacy imposed. These factors were decisive to shape the characteristics of the national sociopolitical context, becoming a recurring theme in great part of Brazilian cultural production. Here the artists vent, covering recurring themes in their production which review Brazilian history since the first conflicts with colonizers, their legacy, their traces and tentacles in force until this day, represented in part also by the autobiographical characteristic of some works. History is not unilateral. It doesn't exist by chance, but rather it's built by everyone's plurality of action. In 1922 a rupture with eurocentric standards in Brazilian culture was demanded. Today the artworks shown here seek revisionism as the starting point for a horizontal dialogue emphasizing diversity, visibility and inclusion. The claims to freedom of thought, action and reaction will be used to demystify characters pre-established in our history as “knowledgeable” and “savage”.





ADRIANA VAREJÃO

Nasceu em 1964, no Rio de Janeiro. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira nos anos 1980, tendo desenvolvido desde cedo uma linguagem vigorosa e muito singular. A artista alarga frequentemente os limites da pintura, utilizando-se das táticas barrocas de simulação, justaposição e paródia para criar obras híbridas, que dialogam constantemente com a arquitetura e com a escultura. Sua poética se constrói em termos de subjetividades descolonizantes que jogam luz sobre diversas referências culturais – não apenas aquelas da história oficial, mas também de muitas outras histórias escondidas ou obscurecidas, as “histórias às margens”.

Dentre as suas referências, o azulejo talvez seja o elemento mais constante. Pequena peça cerâmica que condensa em si uma multiplicidade de culturas, o azulejo tem sido apropriado pela artista das formas mais diversas, desde as paródias a painéis de azulejaria barroca de algumas obras dos anos 1990 até os imensos “azulejões”, como os presentes nesta mostra. Ao longo dos últimos vinte anos, essas pinturas quadradas, de superfície craquelada e vitrificada que procuram recriar fisicamente o objeto azulejo em variadas escalas, sempre muito aumentadas, ocuparam espaços tão distantes como este mesmo CCBB – onde a artista montou seu primeiro grande painel, no Rio de Janeiro, no ano 2000 – como o MoMA, em Nova York, a Fundação Cartier, em Paris, e o Instituto Inhotim, em Brumadinho (MG), que abriga a monumental instalação *Celacanto provoca maremoto*, em pavilhão de exposição permanente.

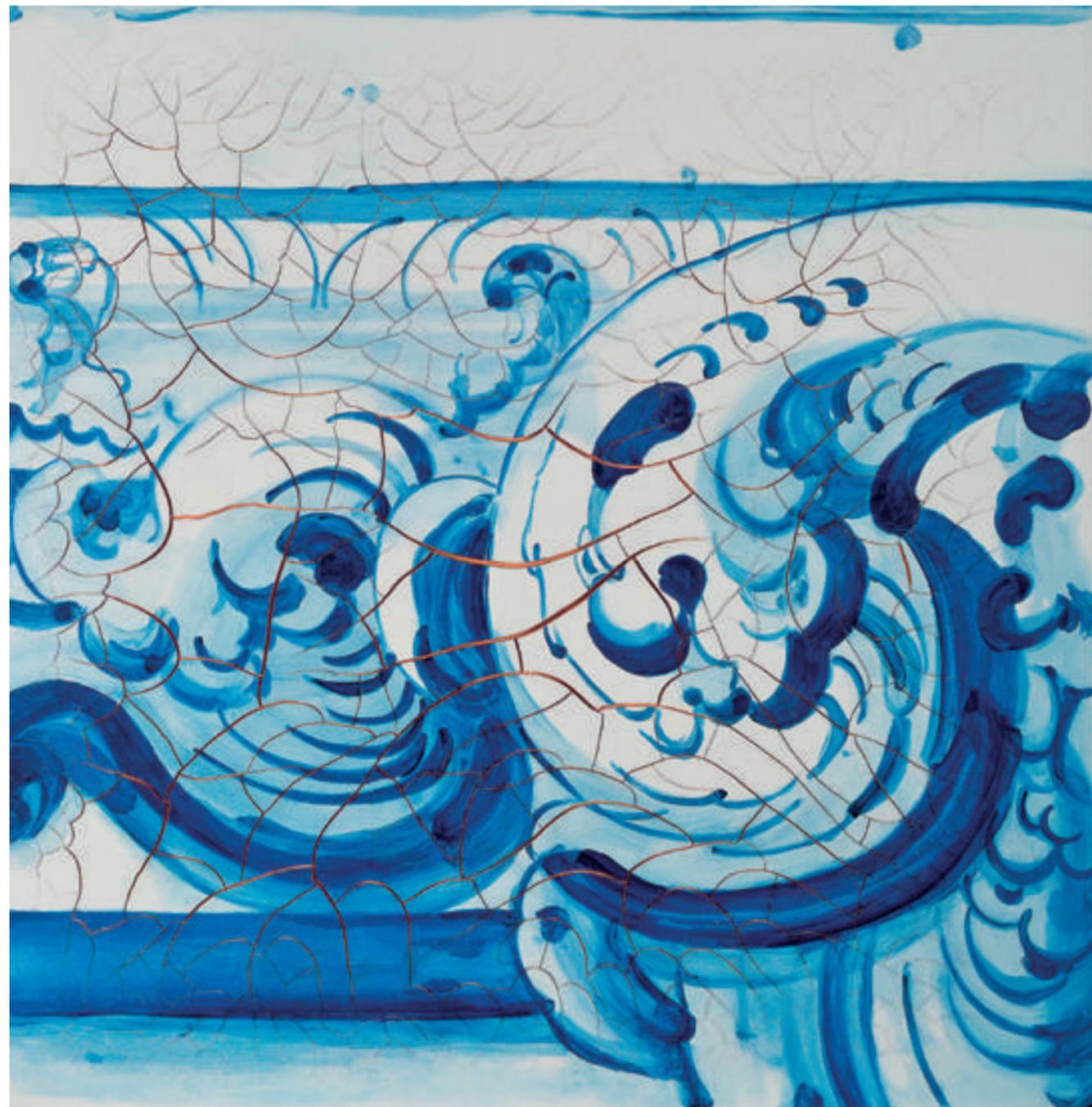
Born in 1964, in Rio de Janeiro. Works and lives in Rio de Janeiro. Started her career in the 1980s, having developed since the beginning a vigorous and very singular language. The artist frequently widens the limits of painting, utilizing baroque tactics of simulation, juxtaposition and parody to create hybrid works that constantly dialogue with architecture and sculpture. Her poetry is built in terms of decolonizing subjectivities that shed light on countless and diverse cultural references – not only those officially historical, but also many other unofficial stories hidden or obscured, the “marginalized stories”.

Among her references, the tile may be the most constant element. Small ceramic piece that condenses in itself a multiplicity of cultures, the tile has been appropriated by the artist in more diverse forms, from parodies to baroque tile panels from the 1990s to the immense *Azulejão* [Big tiles] such as the ones present in this show. In the last twenty years, these square paintings, of crackled and glazed surface that seek to physically recreate the tile object in various scales, always very enlarged, occupied spaces as distant as this CCBB – where the artists assembled her first great panel, in Rio de Janeiro, in the year 2000 – as well as the MoMA, in New York, the Cartier Foundation, in Paris, and the Inhotim Institute, in Brumadinho (MG), which houses the monumental installation *Celacanto provoca maremoto* [Coelacanth provokes seaquakes] in the permanent exhibition pavilion.



Azulejão (Neoconcreto)
[Big Tile (Neo-concrete)]
2016
Óleo e gesso sobre tela
[Oil and plaster on canvas]
180 x 180 cm
Coleção particular, Rio de Janeiro
[Private collection, Rio de Janeiro]

ADRIANA VAREJÃO
Voluta e Cercadura
[Volute and Border]
2013
Óleo e gesso sobre tela
[Oil and plaster on canvas]
150 x 150 cm
Coleção Particular, Rio de Janeiro
[Private Collection, Rio de Janeiro]



ANNA BELLA GEIGER

Nasceu em 1933 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Sua trajetória, marcada por rupturas e pela multiplicidade de meios e assuntos, começa na década de 1950 e primeiros anos da década de 1960, ligada sobretudo ao abstracionismo informal. Posteriormente, dedica-se à gravura em metal e ao uso do guache, momento em que cria sua fase *Visceral*. As imagens desse período têm o ser humano como referencial para representações geopolíticas. É quando o estudo da cartografia entra em definitivo para o seu campo de interesse, problematizando ideias de território, fronteira e hegemonia cultural. Nos anos 1970, sua produção assume um caráter experimental, rompendo com os nortes do período moderno e ingressando radicalmente nas práticas contemporâneas. Passa então a experimentar com meios distintos, como as fotomontagens, as fotogravuras, as fotocópias e o vídeo. Também aprofunda sua pesquisa na área da antropologia e do estudo da imagem, focando em uma geopoética e antecipando diversas pautas fundamentais ao debate público do país e do globo.

Born in 1933 in Rio de Janeiro, where she lives and works. Her trajectory, marked by ruptures and by multiplicity of mediums and subjects, started in the 1950s and early 1960s, connected, above all, to informal abstractionism. Later she dedicated herself to metal engraving and the use of gouache, moment in which she creates her *Visceral* phase. The images from this period have the human being as a reference for geographical representation. This is when the study of cartography enters her field of interest definitively, problematizing ideas of territory, border and cultural hegemony. In the 1970s, her production assumed an experimental character, breaking with the guides of the modern period and radically joining contemporary practices. So, she begins to experiment with distinct mediums such as photomontages, photo engravings, photocopies and video. She also deepens her research into anthropology and the study of image, focusing on a geopoetry and anticipating several current fundamental issues in the national and global public debate.

ANNA BELLA GEIGER
O Pão Nosso de cada dia
[Our daily bread]
1978

Saco de pão e seis cartões-postais
[Bread bag and six postcards]
73 x 83 cm
Acervo da artista
[Artist's collection]

Am. Latina (Amuleto)
[Latin Am. (Amulet)]
s/d [undated]

Frottage, grafite e lápis de cor
sobre papel [Frottage, graphite
and colored pencil on paper]
82 x 110 cm
Acervo da artista
[Artist's collection]





ANNA BELLA GEIGER
rRolo com disco amarelo
[rRoll with yellow disk]
2021

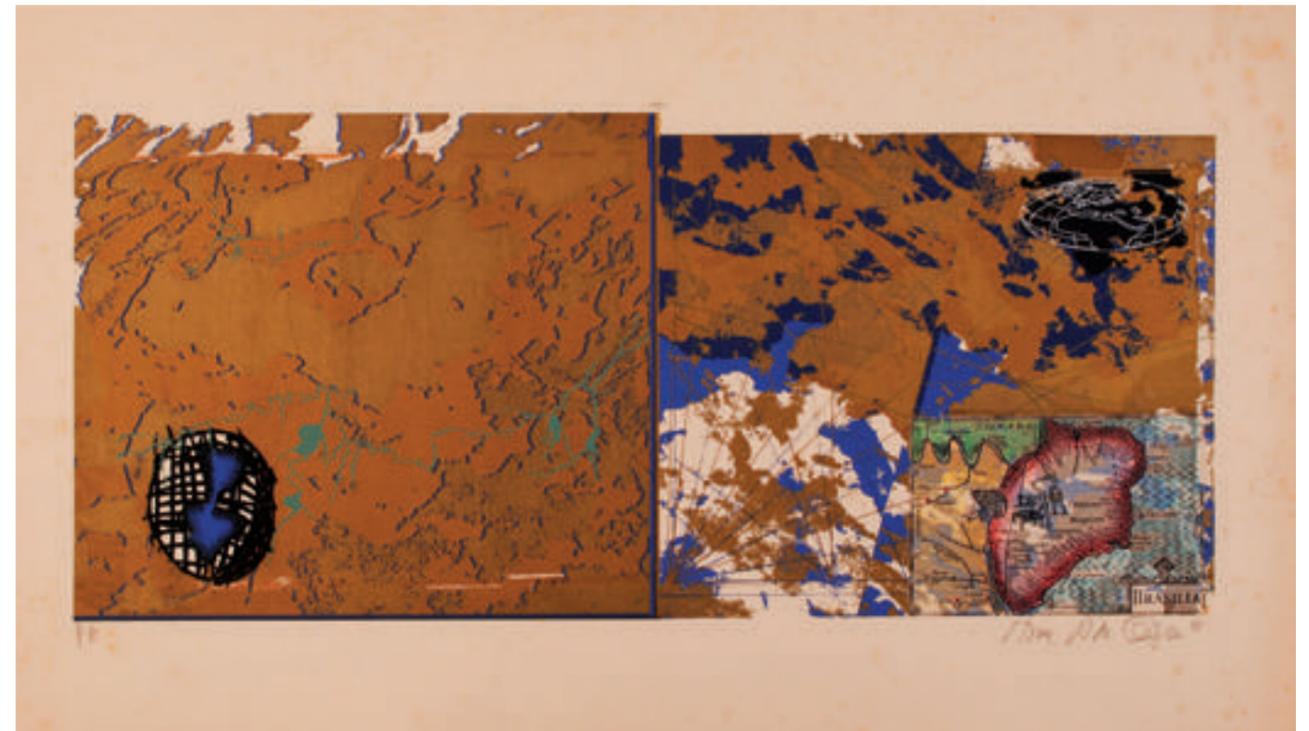
Papel pergaminho, lápis de cor,
 colagem e chumbo [Parchment paper,
 colored pencil, collage and lead]
 46 x 56 x 7,5 cm
 Acervo da artista
 [Artist's collection]

Brasil 1500-1995
[Brazil 1500-1995]
1995

Gravura em metal, serigrafia
 e colagem [Metal engraving,
 silkscreen printing and collage]
 55 x 85 cm
 Acervo da artista
 [Artist's collection]

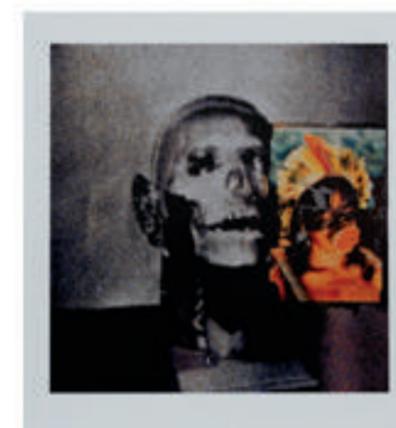
Brasil 1500-1996
[Brazil 1500-1996]
1996

Gravura em metal, serigrafia,
 folha de ouro e lápis de cor [Metal engraving,
 silkscreen printing, gold leaf and colored pencil]
 43 x 55 cm
 Acervo da artista
 [Artist's collection]





... com a gente não tem problema
 Ana B. Geiger-77



ANNA BELLA GEIGER
 Brasil nativo-Brasil alienígena
 [Native Brazil/Alien Brazil]
 1976/1977
 18 cartões-postais
 [18 postcards]
 142,5 x 62,5 cm
 Acervo da artista
 [Artist's collection]

ANNA BELLA GEIGER
 História do Brasil – Little Boys & Girls
 [History of Brazil – Little Boys & Girls]
 1975
 Fotomontagem
 [Photomontage]
 47,5 x 44,5 (cada) cm
 Acervo da artista
 [Artist's collection]

FARNESE DE ANDRADE

Nasceu em 1926, em Araguari (MG), e faleceu em 1996 na cidade do Rio de Janeiro. Farnese de Andrade foi um artista livre de rótulos. Sua vida e seu trabalho se entrelaçaram, porque suas obras têm muito a ver com sua vida e personalidade: Farnese era considerado um artista transgressor, de personalidade difícil e solitário. Além disso, revelou em suas obras memórias da infância e da vida em família. Em 1942, mudou-se para Belo Horizonte, onde estudou desenho com Alberto da Veiga Guignard – pintor e professor brasileiro famoso por retratar paisagens mineiras, na Escola do Parque. No fim da década de 1940, Farnese se mudou para o Rio de Janeiro, onde trabalhou como ilustrador e começou a expor seus desenhos. A partir de 1964, o artista passou a criar objetos ou *assemblages* (termo em francês usado para definir colagens com objetos tridimensionais) que marcaram sua carreira. Para criá-los, Farnese recolhia objetos nas praias, nas ruas e nos antiquários, acumulava-os em sua casa-ateliê e trabalhava lentamente em cada peça. Farnese trabalhava objetos com significados obscuros e, por isso, suas obras têm uma aura mágica e enigmática que, a princípio, pode causar estranhamento. Seus temas mais recorrentes são relacionados ao ciclo da vida abrangendo fecundação, germinação, nascimento e morte, indicada pela fragmentação dos corpos. Esse percurso existencial não pode deixar de ser acompanhado pela religiosidade muito presente em objetos referenciais de reliquiários e oratórios domésticos por ele criados. Aqui a crença é reforçada pelo uso de objetos extraídos do cotidiano e repletos de memória e idolatria cultuada pelo inconsciente associado a lembranças, como parte de uma autobiografia por ele construída. Como o próprio artista chegou a dizer “em arte, não existem regras ou dogmas definidos”, o que deixou transparecer em seus trabalhos, tornando sua obra singular e fortemente autoral. Aqui são expostos sete objetos individuais produzidos entre 1985 e 1997, sendo todos criados pela apropriação de objetos coletados. Nas composições inusitadas, esses objetos relatam o olhar atento do artista para o universo brasileiro de sua procedência – objetos antigos recuperados do desuso e carregados de histórias reveem e denunciam a relação da política, religião e laços familiares na sociedade.

Born in 1926, in Araguari, Minas Gerais and died in 1996 in Rio de Janeiro. Farnese de Andrade was an artist free of labels. His life and work were interlaced, this is because his works have much to do with his life and personality: Farnese was considered a transgressing artist, having a difficult personality and lonesome. Revealed in his works childhood and family life memories. In 1942, he moved to Belo Horizonte, where he studied drawing with Alberto da Veiga Guignard – a Brazilian painter and teacher famous for portraying landscapes in Minas Gerais, at Escola do Parque. In the late 1940s, Farnese moved to Rio de Janeiro, where he worked as an illustrator and began to exhibit his drawings. From 1964, the artist started to create objects or *assemblages* (French term used to define collages with tridimensional objects) that marked his career. To create them, Farnese collected objects in beaches, streets and antique stores, accumulated them in his house-atelier and worked slowly on each piece. Farnese worked on objects with obscure meanings and, because of this, his works have a magical and enigmatic aura that, at first, can cause some strangeness. His most recurring themes are related to the life cycle encompassing fertilization, germination, birth and also death, indicated by the fragmentation of bodies. This existential course can't help being followed by religiosity very much present in the shrine and domestic chapel references created by him. Here the belief is reinforced by the use of objects extracted from everyday life and filled with memory and idolatry worshipped by the unconsciousness associated with memories, as part of an autobiography built by him. As the artist himself has said “in art, there are no rules or defined dogmas”, which shone through in his works, making them singular and highly personal. Here, five individual objects are exhibited produced between 1985 and 1997, all created through the appropriation of collected materials. They describe in their unusual composition the attentive eye of the artist to Brazilian universe and its origins – old objects recovered from disuse and loaded with stories review and denounce the relation of politics, religion and family bonds in society.



FARNESE DE ANDRADE

Sem título

[Untitled]

1995

Busto de madeira,
imagem resinada e cadeira
[Wooden bust, resin
image and chair]

67,5 x 60,5 x 111 cm

Coleção [Collection]

Sebastião Aires de Abreu



FARNESE DE ANDRADE
 Sem título, 1996
 [Untitled]
 Oratório, imagem de São Sebastião, pintura de pássaro
 [Oratory, image of Sebastian, bird painting]
 48 x 27,5 x 64 cm
 Coleção [Collection]
 Sebastião Aires de Abreu

Anunciação
 [Annunciation]
 1987
 Oratório, pé de madeira, ex-voto
 [Oratory, wooden foot, ex-voto]
 23 x 17 x 4,5 cm
 Coleção [Collection]
 Sebastião Aires de Abreu

Discurso
 [Speech]
 1994
 Oratório, busto de madeira, fuzil, brasão e cabeça
 [Oratory, wooden bust, rifle, coat of arms and head]
 27 x 14 x 30 cm
 Coleção [Collection]
 Sebastião Aires de Abreu

Ecce Homo,
 [Ecce Homo]
 1993/1994
 Madeira, fotografia, pigmentos
 [Wood, photograph, pigments]
 59,5 x 24 x 16 cm
 Coleção [Collection]
 Sebastião Aires de Abreu

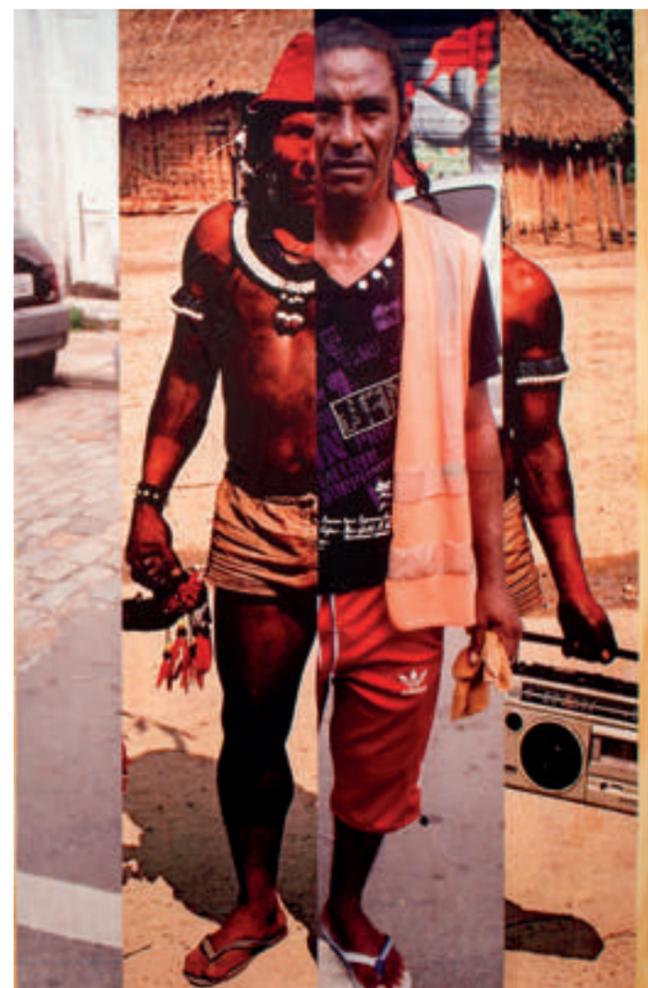
GÊ VIANA

Nasceu em 1986, em Santa Luzia do Tidi (MA). Vive em Paço do Lumiar, no Maranhão. Licenciada em Artes Visuais, a artista cria num trânsito entre o quintal de casa às ruas: “Uso imagens que ainda carregam traumas históricos do povo brasileiro, pensei em modo de apropriação para trazer outras narrativas, que trabalhem possibilidades mais felizes, pois sinto que nossa felicidade está em risco. Sigo inspirada pelos acontecimentos do cotidiano, em confronto entre a cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação, no ato de fotografar corpos, que assume vários recortes com a fotomontagem, colagem analógica e digital, retornando um segundo corpo, que é revelado nas ruas através do lambe-lambe, os suportes de impressão em sua maioria são materiais específicos para cada série, entendendo-os como um campo político e estético. Compreendo que esse movimento de devolver meus trabalhos para rua é um tipo de formação social, compartilhar com os indivíduos que retrato e a população em geral fazer se ver, refletir sobre corpos sapatão, pixação, ancestralidade”.

Apresentamos na mostra quatro obras da série *Paridades*, na qual a artista sobrepõe retratos de pessoas por ela fotografadas em diversas localidades do Maranhão. Tais retratos são colocados em paridade, em diálogo e confronto direto com fotografias de lideranças indígenas de tempos remotos, evidenciando a presença constante de fenótipos indígenas em centros urbanos e rurais. A obra tem um caráter de denúncia ao fortalecer e dar visibilidade a processos coletivos de reivindicação da identidade afro-indígena, viabilizando visibilidade aos povos e à cultura originais do território brasileiro e, nesse caso, especificamente o Maranhão. As obras são produzidas em formato monumental e usualmente expostas no espaço público informalmente na técnica do lambe-lambe, esta conhecida pela facilidade de aplicação nos muros. São expostas também quatro trabalhos da série *Atualizações traumáticas de Debret*, que são colagens digitais. Nelas, a artista faz releituras anticoloniais das aquarelas impressas em litogravura compostas entre os anos de 1834 e 1839, como parte do álbum *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de autoria do pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Foram propagadas e fixadas no imaginário, por meio do discurso histórico-colonial, por artistas viajantes como Debret. Gê Viana desconstrói, por meio de sua intervenção nessas imagens, esse discurso. A representação do cotidiano de negros, de indígenas e da corte portuguesa é revista e refeita dando vazão, mesmo que fictícia para a época, à libertação dos oprimidos proporcionando-os alegria, descanso e conquistas.

Born in 1986, in Santa Luzia do Tidi (MA). Lives in Paço do Lumiar, in Maranhão. With a degree in Visual Arts, the artist creates in a transit between her backyard and the streets. “I use images that still carry historical trauma for the Brazilian people. I thought of a way to appropriate it to bring new narratives that work with happier possibilities, because I feel that our happiness is at risk. I continue to be inspired by everyday events, in confrontation with hegemonic colonizing culture and its art and communication systems, in the act of photographing bodies, that take on various cuts with photomontage, analogue and digital collage, returning as a second body, which is revealed on the streets through lambe-lambe (pasted-up street posters), the majority of printing mediums are specific materials for each series, interpreted as political and aesthetic field. I see this movement of giving back my works to the streets as a type of social education, sharing with the pictured individuals that I portray and with the population in general, making themselves be seen and seeing themselves, reflecting about lesbian bodies, graffiti and ancestry”.

We present in the show four works from the series *Paridades* [Parities], in which the artist overlays people’s portraits photographed by her in many places of Maranhão. These are put in parity, in a dialogue and in direct confrontation with photographs of indigenous leaderships from remote times, evidencing the constant presence of indigenous phenotypes in urban and rural centers. The work has a denunciation character for strengthening and giving visibility to collective claim processes of Afro-indigenous identity, enabling visibility to the people and to the original culture of Brazilian territory, in this specific case, Maranhão. The works are produced in monumental form and usually exhibited in the public space informally through lambe-lambe technique, known for the ease in which it is applied on the walls. Four works from the series *Atualizações traumáticas de Debret* [Debret’s traumatic Updates] are also exhibited. They are digital collages. Here, the artist makes anticolonial reinterpretations of the print watercolors in litographs from between the years 1834 and 1839, as part of the album *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* [Picturesque and historical Voyage to Brazil], by French painter and illustrator Jean-Baptiste Debret (1768-1848). These were propagated and fixed in the imagination by historical colonial discourse by many travelling artists such as Debret. Gê Viana deconstructs the colonial discourse through his intervention in these images. The representation of black, indigenous people’s and the Portuguese court’s everyday lives is revisited and rebuilt providing an outlet, even though fictitious for the time, to the freedom of the oppressed providing them with joy, rest and achievements.



GÊ VIANA
Série [Series]
Paridades [Parities]
2017/2021
Fotografia / Fotomontagem
[Photography / Photomontage]
180 x 100 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]



GÊ VIANA
 Série [Series]
 Atualizações
 traumáticas de Debret,
 [Debret's traumatic updates]
 2019/2021
 Colagem digital [Digital collage]
 29,7 x 42 cm
 29,7 x 42 cm
 Coleção da artista
 [Artist's collection]



GÊ VIANA
 Série [Series]
 Atualizações
 traumáticas de Debret,
 [Debret's traumatic updates]
 2019/2021
 Colagem digital [Digital collage]
 29,7 x 42 cm
 42 x 59,4 cm
 Coleção da artista
 [Artist's collection]



JOSÉ DE QUADROS

Nasceu em 1958, em Barretos (SP). Vive e trabalha em São Paulo e em Kassel, onde se formou em 1998 na Faculdade de Artes Plásticas de Kassel. José de Quadros representa suas vivências do cotidiano, repleto de histórias que permeiam sua maneira atenta de enxergar o mundo que o cerca. Na obra *Mãos para São Paulo* faz referência à campanha Ouro para o Bem de São Paulo, mobilizada pelas forças contrárias ao governo de Getúlio Vargas no início dos anos 1930. Em uma arrecadação para financiar a Revolução de 1932, as forças paulistas convocavam a população a doar objetos de ouro para angariar recursos. Em troca, os doadores recebiam um certificado e um anel com a frase “Doei ouro para o bem de São Paulo”, gravada no metal. Restaurando memórias dessa época, José de Quadros selecionou trabalhadores vizinhos de seu ateliê no bairro de Itaim Paulista, em São Paulo – muitos deles, vítimas de acidentes de trabalho –, para gravar as mãos em obras realizadas com técnicas de monotipia que levam seus nomes, sobrenomes e naturalidade, em um registro que transfigura a mão de obra humana na construção de uma das maiores metrópoles do mundo.

Born in 1958, in Barretos (SP). Lives and works in São Paulo and Kassel, where he graduated in 1998 at the Fine Arts College of Kassel. José de Quadros represents his everyday life experiences, filled with stories that permeate his attentive way of seeing the world that surrounds him. In the work *Mãos para São Paulo* [Hands for São Paulo] he references the campaign Ouro para o Bem de São Paulo (Gold for the Good of São Paulo), mobilized by forces against Getúlio Vargas' government in the early 1930s. In a fundraiser to finance the Revolution of 32, Getúlio's opponents summoned the population to donate gold objects to raise funds. In exchange, donors would receive a certificate and a ring with the phrase "I donated gold for the good of São Paulo" engraved in the metal. Restoring memories from this time, José de Quadros selected workers from his atelier's neighborhood in Itaim Paulista, in São Paulo – many of them, labor accident victims–, to stamp their hands in works executed with monotype techniques which carry their names, last names and place of birth as a record that transfigures the work of the human hand in the construction of one of the biggest metropolis in the world.

JOSÉ DE QUADROS

Mãos para São Paulo
[Hands for São Paulo]
2011/2012

Monotipia com tinta dourada e
sanguínea sobre papel [monotype
with gold and blood paint on paper]
64 x 82 (cada) cm
Coleção do artista
[Artist's collection]



JOSÉ RUFINO

Nasceu em 1965, em João Pessoa (PA), onde vive e trabalha. A obra de José Rufino nasce de seu legado familiar. O avô paterno, de quem assumiu o pseudônimo de José Rufino, representa a oligarquia brasileira, tendo sido um senhor de engenho. O pai é comunista e defendeu a distribuição igualitária. Observador atento dessa dualidade, o artista cresce observando vestígios do conflito tanto ideológico como material. Utiliza de cartas enviadas a seu avô, correspondências de presos políticos, filmes documentais, móveis pesados e rígidos como testemunho do sistema burocrático e de poder, assim como ferramentas antigas utilizadas no campo. Esses objetos perdem seu valor utilitário e assumem uma áurea própria ao passar pelas mãos do artista, que as presenteia com postura e autonomia respeitadas. As intervenções que exerce sobre eles é de ordem psicanalítica, como nas séries de Hermann Rorschach, criadas sobre as cartas do avô e de presos políticos.

Born in 1965, in João Pessoa (PA), where he lives and works. José Rufino's work is born out of his family legacy. His grandfather on his father's side, from whom he got the pseudonym of José Rufino, represents the Brazilian oligarchy, having been a landlord. His father is communist and defended equal distribution. Attentive observer of this duality, the artist grew up observing traces of ideological and material conflicts. He uses letters sent to his grandfather, correspondence from political prisoners, documentary films, heavy and hard furniture as witnesses of the bureaucratic and power systems, as well as old tools used in the field. These objects lose their utilitarian value and assume their own aura when they pass through the hands of the artist which presents them with a respectful autonomy and posture. The intervention exercised on them is of the psychoanalytical order, like in Hermann Rorschach's series, created using his grandfather's letters and those of political prisoners.

Incertae sedis
[Incertae sedis]
2005
Papeleiro de madeira e raiz
modificada, metais e vernizes
[Wooden papermaker and
modified root, metal and varnish]
200 x 350 x 350 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho





JOSÉ RUFINO
Sem título [Untitled]
Memento Mori [Mori Memento]
2004
Monotípia à maneira de Rorschach,
em têmpera, sobre papéis antigos
[Rorschach monotype, in tempera,
on ancient paper]
136 x 120 x 5 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Sem título [Untitled]
Memento Mori [Mori Memento]
2004
Monotípia à maneira de Rorschach,
em têmpera, sobre papéis antigos
[Rorschach monotype, in tempera,
on ancient paper]
190 x 90 x 5 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



ROSANA PAULINO

Nasceu em 1967, em São Paulo, onde vive e trabalha. O trabalho e a pesquisa de Rosana Paulino abarcam questões sociais, étnicas e de gênero, com foco em particular nas mulheres negras na sociedade brasileira e nos diversos tipos de violência sofridos como consequência das marcas deixadas pela escravidão e pelo racismo. Desde os anos 1990, a artista explora a historicidade da imagem, o impacto da memória nas construções psicossociais, apresentando diferentes referências que cruzam a história pessoal da artista com a história fenomenológica do Brasil, tal como foi construída no passado e persiste até hoje. Sua pesquisa inclui a construção de mitos – não apenas como pilares estéticos, mas também como formadores de influência psíquica através de figuras femininas e seus respectivos elementos históricos, sustentados por traços que mapeiam as estruturas coloniais e seu impacto no tecido social e estético de nosso tempo.

Born in 1967, in São Paulo, where she lives and works. Rosana Paulino's work and research cover social, ethnic and gender issues, focused particularly on women of color in Brazilian society and on the several types of violence suffered as a consequence of the marks left by slavery and racism. Since the 1990s the artist explores the historicity of image, the impact of the memory in psychosocial constructs, presenting different references that cross the artist's personal history with Brazil's phenomenological history, as it was built in the past and persists until today. Her research includes the construction of myths – not only as aesthetic pillars, but also as psychic influencers through feminine figures and their respective historical elements, supported by traits that map colonial structures and its impact in the social and aesthetic fabric of our time.

Série [Series]
Autorretrato com máscara africana
[Self-portrait with African mask]
1997
Nanquim sobre papel
[Ink on paper]
32 x 24 cm
Cortesia da artista e de Mendes Wood DM,
São Paulo, Bruxelas e Nova York
[Courtesy of the artist and Mendes Wood
DM, São Paulo, Brussels and New York]





ROSANA PAULINO
Série [Series]
Paraíso tropical
[Tropical paradise]
2017

Impressão digital, ponta-seca e colagem sobre papel [Digital print, dry-point and collage on paper]

48 x 33 cm

Cortesia da artista e de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova York [Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels and New York]



ROSANA PAULINO
Série [Series]
A geometria à brasileira
chega ao paraíso tropical
[Brazilian-style geometry
reaches tropical paradise]
2021

Impressão digital, colagem e monotipia sobre papel [Digital print, collage and monotype on paper]

48,5 x 33 cm

Cortesia da artista e de Mendes Wood DM, São Paulo, Bruxelas e Nova York [Courtesy of the artist and Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels and New York]

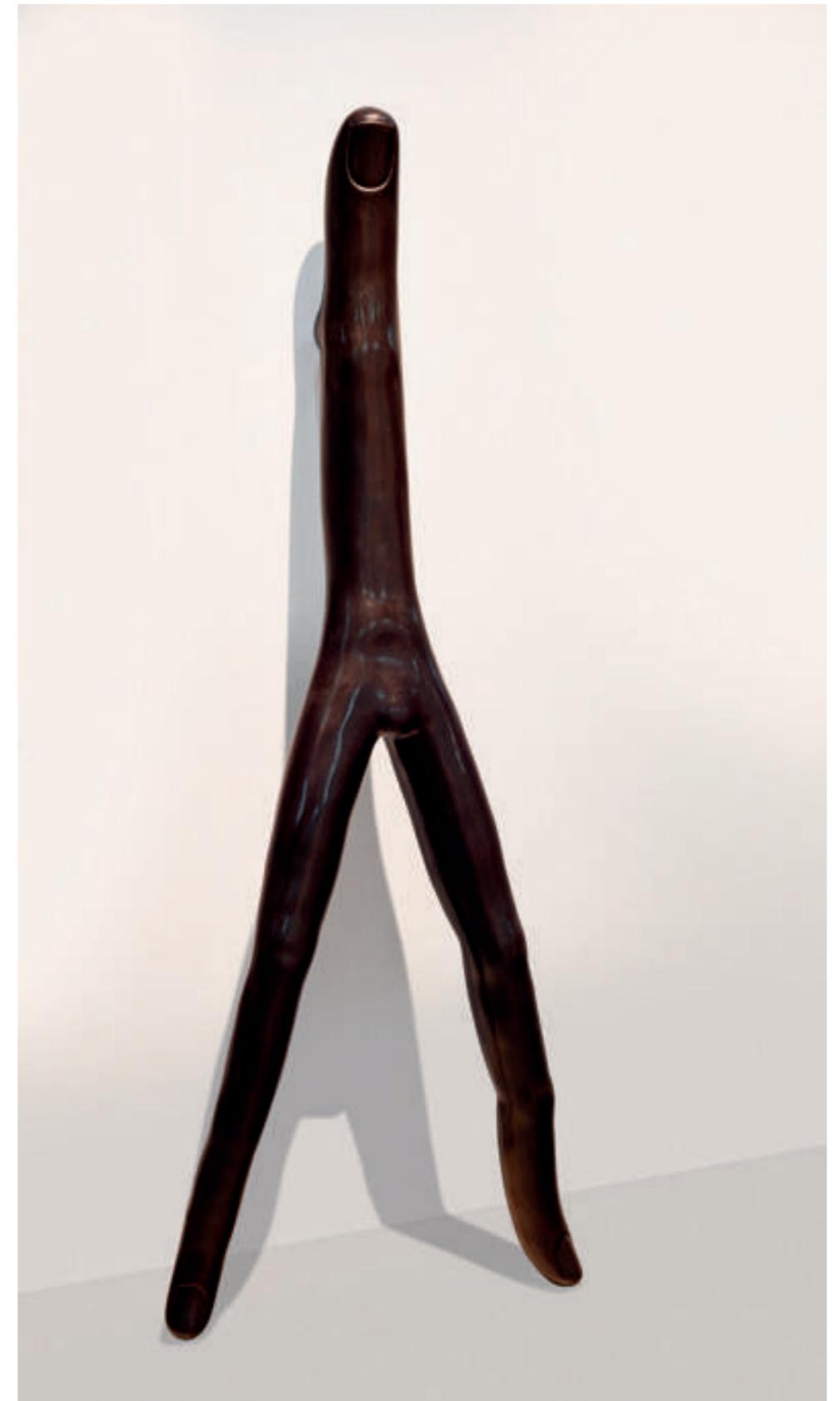


TUNGA

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão nasceu em 1952, em Palmares (PE), e faleceu em 2016 no Rio de Janeiro. Foi escultor, desenhista e artista performático. Grande parte dos objetos por ele criados eram utilizados como elementos de performance e continuam a existir como obras autônomas da atuação performática. A analogia entre corpo e escultura é recorrente em sua obra, assim como a relação entre corpo e psique, enaltecendo associações eróticas e inconscientes. Tunga propagava os sistemas contínuos de esculturas de sua criação como elementos que se desdobram no espaço, criando um envolvimento de corpo e mente a ser vivenciado pelo espectador. De forma consciente ou não, tal espectador passa a ser parte dessa dramaturgia espacial e sensorial. Como em um processo antropofágico, há troca e associação, como em um ato de assimilar e deglutir. A obra *Tesouro Besouro* enaltece tal processo: “Uma sobra do ser vivo pode ser chamada de excremento. Uma sobra do animal morto, de sabão. O besouro é atraído pelo odor de fezes, delas se alimenta, esculpindo uma esfera e a carrega com ele. Além disso, coloca seus ovos nela. *Tesouro Besouro* comprova uma experiência na qual a ausência do pútrido fez um besouro modelar sua esfera com sabão perfumado” (Texto adaptado de tungaoficial.com.br).

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão was born in 1952, in Palmares (PE), and died in 2016 in Rio de Janeiro. He was a sculptor, illustrator and performer artist. A great part of the objects created by him were used as performance elements and continue to exist as autonomous works in performance enactment. The analogy between body and sculpture is recurring in his work, as well as the relationship between body and psique magnifying erotic and subconscious associations. Tunga propagated the continuous systems of sculptures in his creation with elements that unfolded themselves in space, creating an involvement of body and mind to be experienced by the spectator. This, in a conscious way or not, becomes part of this space and sensory dramaturgy. As in an anthropophagical process there is an exchange and association, like in the act of assimilation and deglutition. The work *Tesouro besouro* [Beetle treasure trove] extols this process: “The remains of a human being can be called excrement. The remains of a dead animal, soap. The beetle is attracted by the smell of feces, it feeds on them, while sculpting a sphere and carrying it with it. Furthermore, it puts its eggs in it. *Tesouro Besouro* proves to be an experience in which the lack of the putrid makes the beetle model its sphere with fragrant soap” (Adapted from tungaoficial.com.br).

Sem título [Untitled]
2014
Bronze em pátina preta
[Bronze on black patina]
183 x 68 x 18 cm
Coleção [Collection]
Rose e Alfredo Setubal





TUNGA
Tesouros Besouros
[Treasures beetles]
1990
Cobre, alumínio, limalha
e pó de ouro [Copper, aluminum,
filings and gold powder]
44 x 44 cm
Coleção [Collection]
Conrado e Ronie Mesquita,
Rio de Janeiro

Futuristas, apenas porque tendíamos para um FUTURO construtor...

Oswald de Andrade

Relato feito em 19 de fevereiro de 1922

JOAQUIM PAIVA

JORGE BODANZKY

LINA BO BARDI

LÚCIO COSTA

MÁRCIA XAVIER

OSCAR NIEMEYER

22 22

O termo “futurista” foi destinado ao movimento modernista erroneamente. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), líder do movimento futurista, cujo manifesto foi publicado em 1909 em Paris, pregava a substituição da arte do passado por outra, porém de forma radical, alegando que a guerra seria a solução para a “higiene do mundo”. No entanto, a intenção do grupo vanguardista modernista brasileiro era a busca de algo novo, desconhecido, de ordem construtiva e não destrutiva.

Um exemplo de futuro construtor considerado como um dos maiores êxitos do Modernismo no Brasil foi a criação de Brasília, tida, inicialmente, como uma ideia utópica. Sua concepção, idealização e realização são uma das provas maiores da concretização de uma ideia futurista. A vertente modernista era urbanista. Neste segmento, focamos Brasília como exemplo de utopia futurista realista partindo de esboços de Lúcio Costa e seguindo para a vivência do dia a dia em uma nova metrópole, a partir da perspectiva de seus habitantes e criadores. Não nos delimitamos exclusivamente a Brasília, mas também a outros centros urbanos, pois a arquitetura e a cidade em si exercem, em geral, um grande papel como construtores de ideologias e ideais responsáveis pela consciência social. Exemplar é a obra de Lina Bo Bardi, que igualmente como arquiteta, foi futurista ao executar suas ideias inovadoras como a transformação de uma fábrica em um centro cultural, no caso do SESC Fábrica Pompeia.

Futurists, only because we were leaning towards a constructive FUTURE...

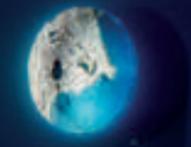
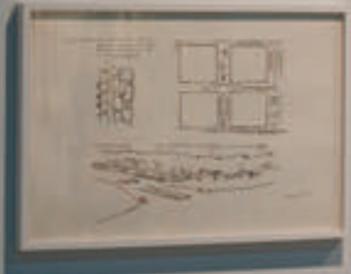
Oswald de Andrade

An account on February, 2nd, 1922.

The term “futurist” was wrongly destined to the modernist movement. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), leader of the futurist movement, whose manifesto was published in 1909 in Paris, preached the substitution of past art by another, however in a radical way claiming that war would be the solution for the “world’s hygiene”. The intention of the Brazilian avant-garde modernist group, however, was the search for something new, innovative, unknown, of a constructive and nondestructive order.

An example of a constructive future considered one of the greatest successes of Modernism in Brazil was the creation of Brasília taken initially as an utopian idea. Its conception, idealization and completion are one of the biggest proofs of the achievements of a futurist idea. The modernist strand was urbanist. In this segment we focus on Brasília as an example of a futurist realist utopia starting from Lúcio Costa’s sketches and followed by the everyday life experience in a new metropolis from the perspective of its inhabitants and creators. We do not limit ourselves here exclusively to Brasília, but also other urban centers, because architecture and the city itself exercise in general a great role as builders of ideologies and ideals responsible for social consciousness. Lina Bo Bardi’s work is exemplary in that it executes her innovative ideas equally as an architect and a futurist, like in the transformation of a factory into a cultural center, as in the case of SESC Pompeia Factory.





JOAQUIM PAIVA

Nasceu em 1946, Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Desde 2000, revisa portfólios fotográficos no FotoFest Houston, no Brasil e no exterior. Trabalhou em Ottawa, Caracas, Lisboa, Buenos Aires, Lima, Madri e São Francisco. Recebeu o Mérito Cultural da Fotografia concedido pela Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil (RPCFB), em 2020. Iniciou-se na fotografia em 1970 em Brasília, fotografando a cidade. Coleciona fotografia brasileira e estrangeira desde 1978, e sua coleção está quase toda no acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). Faz diários visuais e autobiográficos desde 1998. Este camaleão da cena fotográfica nacional e internacional foi pioneiro em atuações e em conceitos que norteiam a evolução e a propagação do imaginário e da imagem.

Para o artista, os temas da fotografia têm sido a cidade, as viagens, o dia a dia, as pessoas que passaram pela sua vida. As fotografias que fazem parte de seu fotolivro *Farsa truque ilusões*, ora expostas no CCBB, foram realizadas entre 1970 e 1978, quando o artista, por meio de seu corpo e de seu rosto, representa uma ação, uma performance, uma encenação. Na década de 1970, muitos artistas se utilizavam da fotografia como um “registro” de suas ações, inclusive no meio ambiente. São nesses contexto e período que se inicia a produção autoral de Joaquim Paiva, com obras como as aqui expostas. Vê-se o artista inserido na nova paisagem urbana ou com ironia a desmistificar a burocracia implantada no Centro-Oeste brasileiro, com a criação de Brasília idealizada para existir como a nova capital federal. Palavras também são usadas por ele de forma corriqueira como imagem visual e extraídas de seus contextos originais, a exemplo dos anúncios encontrados no espaço público. Fotos do *vernissage* de uma exposição de Paiva em Toronto, em 1976, incluídas nesta mostra, foram feitas como se fossem um *happening*, um acontecimento – lembranças de um mundo analógico em que o artista e seus convidados se encontram em uma simbiose e troca de ilusões.

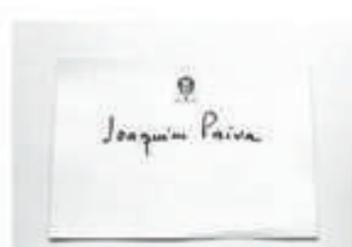
Born in 1946 in Rio de Janeiro, where he lives and works. Since 2000, he has revised photographic portfolios at FotoFest Houston, in Brazil and abroad. He has worked in Ottawa, Caracas, Lisbon, Buenos Aires, Lima, Madrid and San Francisco. Received the Cultural Merit of Photography award by the RPCFB, a Brazilian association of photographers and producers, in 2020. Started in photography in 1970 in Brasília, photographing the city. He has collected Brazilian and foreign photography since 1978, and almost all his collection is at the Museum of Modern Art (MAM-Rio). He has been making his visual and autobiographical diaries since 1998. This chameleon of the national and international photography scene was a pioneer in actions and concepts that guide the evolution and propagation of the imagination and of the image.

The photography themes for the artist have been the city, the travels, everyday life, people that go through his life. His photographs now exhibited in CCBB, part of this photobook *Farsa truque ilusões* [*Farse trick illusions*], were taken between 1970 and 1978, when the artist, through his body and his face, represents an action, a performance, an enactment. In the 1970s, many artists utilized photography as a “record” of their actions, including the environment. In this period and in this context in Brasília, Joaquim Paiva’s personal production begins with the works exhibited here. The artist is seen inserted in the new urban landscape or with irony demystifying the bureaucracy installed in the Brazilian Midwest with the creation of Brasília idealized to exist as the new federal capital. Words are also used by him in an ordinary way as a visual image and extracted from its original contexts, exemplified by the advertisements found in public space. Photos from Paiva’s exhibition vernissage in Toronto, 1976, included in this show, were made as if they were a “happening” – memories of an analogue world in which the artist and his guests find themselves in a symbiosis and exchange of illusions.



Série *Farsa truque ilusões*
[*Farse trick illusions*]
1970 a 1978

Jato de tinta sobre papel algodão Hahnemühle baryta
[Inkjet on cotton paper Hahnemühle baryta]
Conjunto de dimensões variáveis
[Variable dimension set]
Acervo do artista
[Artist's collection]



JOAQUIM PAIVA
 Série Farsa truque ilusões
 [Farse Trick Illusions]
 1970 a 1978
 Jato de tinta sobre papel
 Hahnemühle FineArt Baryta
 [Inkjet on cotton paper
 Hahnemühle baryta]
 Conjunto de dimensões variáveis
 [Variable dimension set]
 Acervo do artista
 [Artist's collection]

JORGE BODANZKY

Nasceu em 1942, em São Paulo. Formado em Cinema pela Escola de Design de Ulm, na Alemanha, iniciou sua carreira como fotógrafo, atuando em diversos órgãos da imprensa, entre eles a revista *Realidade* e o *Jornal da Tarde*. Sua estreia como diretor de cinema e sua ligação com a Amazônia aconteceram na década de 1970, com *Iracema - uma transa amazônica*, que denunciava a devastação da floresta e o modelo equivocado de ocupação. Esse documentário ficcional, um dos filmes brasileiros mais premiados da década em festivais nacionais e internacionais, abriu caminho para uma sólida carreira, que inclui mais de dez longas-metragens e dezenas de documentários para as redes de televisão brasileiras, alemãs, francesas e italianas, como diretor, fotógrafo e produtor.

Sua passagem para a internet se deu a partir de um *CD-Rom* sobre a Amazônia, encomendado pelo governo brasileiro para ser apresentado aos integrantes da reunião do G-7, na Alemanha, em 1997, além de vários outros trabalhos nessa área, assim como *sites* para Ibama, Unesco, Governo do Amapá e Parque Nacional do Itatiaia, e a série *Transamazônica uma estrada para o passado*, de seis capítulos, na HBO. Assina uma coluna em vídeo para a revista *Zum* do Instituto Moreira Salles (IMS) e escreve para a revista *Amazônia Latitude Rewiew* (amazonialatitude.com), da Florida State University.

Em 1964, foi aluno da Universidade de Brasília, onde estudou no antigo Instituto Central de Artes (ICA). Uma de suas atividades era registrar em fotos a cidade que estava sendo construída, sob orientação de professores como Luiz Humberto, Athos Bulcão, Amélia Toledo e Heinz Forthmann. Os três filmes aqui apresentados foram rodados em Super-8, foram feitos em planos-sequência, editados com a câmera, sem som. Os registros são de 1970, quando Brasília ainda se apresentava em sua forma original. Ficaram guardados por cinquenta anos e só recentemente foram digitalizados, fazendo parte do acervo do IMS. A trilha sonora foi composta pelo músico português David Maranhã.

Born in 1942, in São Paulo. Graduated in Film from the Ulm School of Design, in Germany, started his career as a photographer, working in many press agencies, among them *Realidade* magazine and *Jornal da Tarde*. His debut as a film director and his connection to the Amazon happened in the 1970s, with *Iracema - uma transa amazônica*, which denounced forest devastation and a wrong occupation model. This fictional documentary, one of the most awarded Brazilian films of that decade in national and international festivals, opened the way to a solid career, which includes more than ten feature films and dozens of documentaries for Brazilian, German, French and Italian TV, as director, photographer and producer.

His transition to the internet happened because of a *CD-Rom* about the Amazon, commissioned by the Brazilian government to be presented to the members of the G-7 meeting in Germany in 1997, in addition to other works in this area, such as websites for Ibama, Unesco, Amapá government and Itatiaia National Park, and the series *Transamazônica uma estrada para o passado* [Transamazon, a road to the past], in six episodes, for HBO. Currently he signs a video column for *Zum* magazine from Moreira Salles Institute (IMS) and works at *Amazônia Latitude Review* magazine (amazonialatitude.com) at Florida State University.

In 1964 he was a student at the University of Brasília, attending the former ICA (Central Institute of Arts). One of his activities was to register the city that was being built in photos, under the guidance of professors such as Luiz Humberto, Athos Bulcão, Amélia Toledo and Heinz Forthmann. These three Super-8 movies were shot in sequential shots, edited with the camera, without sound. The records are from 1970, when Brasília was still presented in its original form. They were kept for fifty years and were only recently digitized, forming part of the IMS collection. The soundtrack was composed by Portuguese musician David Maranhã.



Brasília em super-8
[Brasília in super-8]
1970
11'4" min
Arquivo do artista
[Artist's archive]
Jorge Bodanzky

LINA BO BARDI

Achillina Bo Bardi nasceu em 1914, Roma, Itália, e faleceu em 1992, em São Paulo. Foi a Arquiteta, designer, cenógrafa, editora e ilustradora. Em 1946, após o fim da Segunda Guerra Mundial, casa-se com o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi, com quem emigra para o Brasil, onde o casal decide fixar residência. Lina Bo Bardi, atenta para as novas possibilidades no “Novo Mundo”, extrapola os campos de sua formação como arquiteta. Ao se deparar com a cultura brasileira, vê-se imersa em um contexto antropológico, composto da diversidade entre vanguarda estética e tradição popular. Partindo de seu racionalismo estético e do pensamento marxista, atenta para o potencial da cultura popular nacional – eis aí o conteúdo para a fecundação da modernidade. Diversas atuações pelo Brasil lhe deram uma vasta bagagem de brasilidade. Este foi o ponto de partida para a integração entre a tradição popular pré-burguesa e o desenvolvimento industrial.

Aqui destacamos seu projeto para o Sesc Pompeia de 1977, cujo desafio foi transformar uma antiga fábrica de tambores em um centro cultural. A rigidez e a rudeza da construção original são mantidas tanto na arquitetura e no mobiliário como no contraste entre a madeira desse mobiliário e o concreto bruto da estrutura dos galpões e das novas paredes cegas. Contudo, a vitalidade alcançada em suas idealizações e implementação como local de convivência e troca é previsível desde os primeiros esboços dessa criação. Para esta mostra, selecionamos um conjunto de desenhos de Lina Bo Bardi que enaltecem facetas de sua atuação: a criação a serviço da indústria criativa, a concepção com aptidão para transformação e apropriação, a idealização e a implementação de atividades interdisciplinares e a perspectiva de futuro com o intuito de inclusão da diversidade cultural, uma das maiores características da brasilidade.

Achilina Bo Bard was born in 1914, in Rome, Italy and died in 1992, in São Paulo. She was an architect, designer, set designer, editor and illustrator. In 1946, after the end of the World War II, she married the critic and art historian Pietro Maria Bardi, with whom she emigrated with to Brazil, where the couple decided to reside permanently. Lina Bo Bardi, attentive to the new possibilities of the “New World”, extrapolated her fields of study as an architect. Faced with Brazilian culture, she saw herself immersed in an anthropological context, composed by diversity between avant-garde aesthetics and popular tradition. Through her aesthetic rationalism and marxist thought looked at the potential of national popular culture – where lies the content for the birth of modernity. Acting throughout Brazil, gave her a vast baggage in Brazilianness. This was the starting point for the integration between pre-bourgeois popular tradition and industrial development.

Here we highlight her project for Sesc Pompeia from 1977, whose challenge was to transform an old drum factory into a cultural center. The hardness and rudeness of the original construction are kept in the architecture, furniture, as well as in the contrast between the furniture’s wood and the rough concrete in the warehouse’s structure and the new blind walls. However, the vitality reached in its idealization and implementation as a place for living and exchange is predictable since the first sketches of its creation. For this show, we selected a set of drawings from Lina Bo Bardi that extol facets of her performance: creation in service of the creative industry, the conception with aptitude for transformation and appropriation, the idealization and implementation of interdisciplinary activities and the perspective of the future in order to include cultural diversity, one of the biggest characteristic of Brazilianness.



LINA BO BARDI
Layout para cartaz intitulado, Sesc Fábrica da Pompeia
[Layout poster, Sesc Pompeia Factory]
s/d [undated]
Hidrográfica, guache, grafite, nanquim, colagem, impressão sobre papel cartão e offset
[Felt-tip pen, guache, graphite, ink, collage, print on paperboard and offset]
Instituto Bardi/Casa de Vidro
[Bardi Institute/The Glass House]



LINA BO BARDI
Layout para cartaz intitulado
Mil brinquedos para a criança,
[Layout poster, a thousand
toys for the child]
s/d
Esferográfica, hidrográfica,
grafite sobre papel [Ballpoint
pen, felt-tip pen, graphite on
paper]
96 x 63,6 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro
[Bardi Institute/ The Glass House]



LINA BO BARDI
Futebol - Futebol! Inauguração
[Soccer - Soccer! Inauguration]
1985
Aquarela, hidrográfica, grafite, lápis
de cor sobre papel cartão e offset
[Watercolor, felt tip pen, graphite,
colored pencil on paperboard and
offset]
69,5 x 49,7 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro
[Bardi Institute/ The Glass House]



LINA BO BARDI
Pavilhão crianças,
rampa geral de acesso
[Children's pavilion,
general access ramp]
1977
Colagem, hidrográfica e grafite sobre
papel-cartão [Collage, felt-tip pen
and graphite on paperboard]
39 x 56,6 cm
Instituto Bardi/Casa de Vidro
[Bardi Institute/The Glass House]

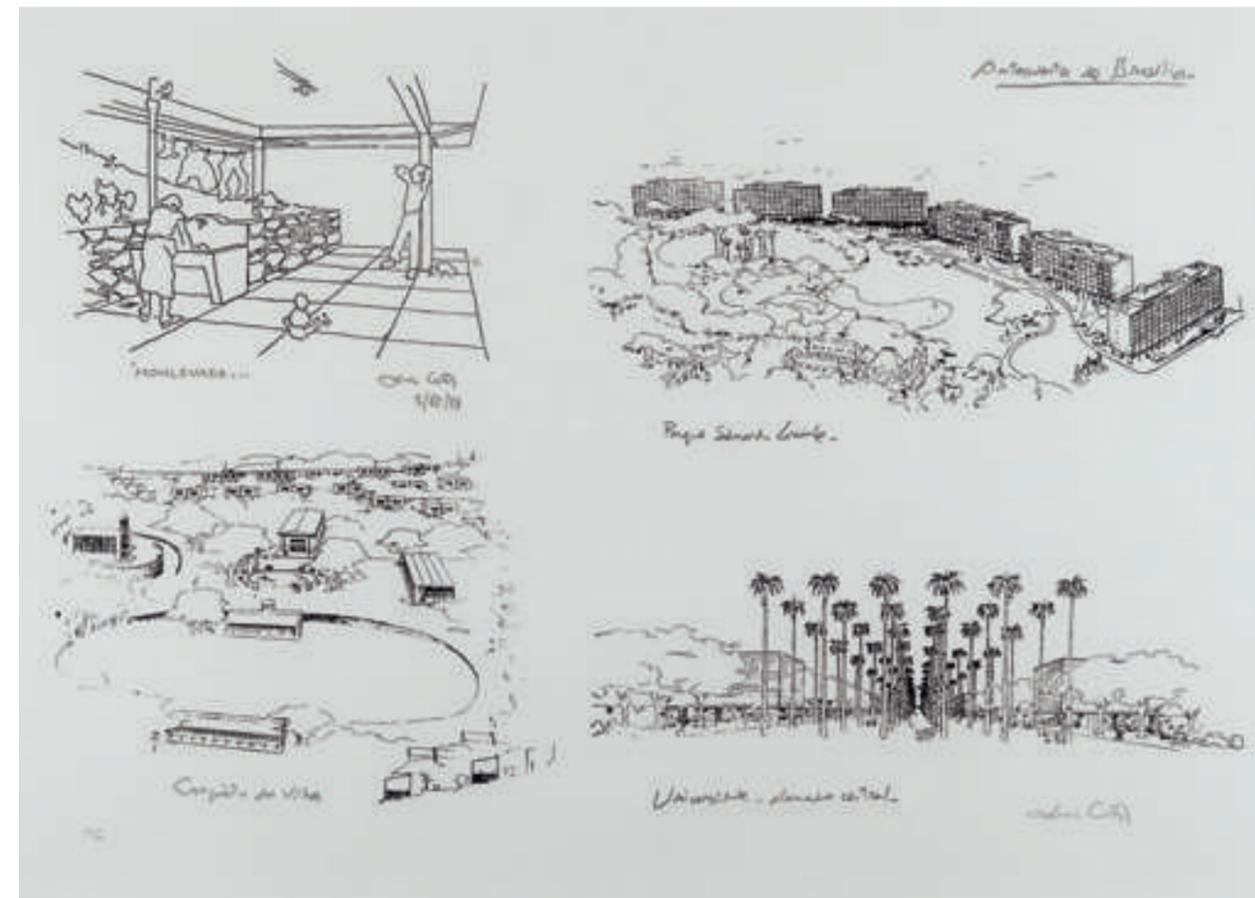


LINA BO BARDI
Lanchonete bloco esportivo,
Sesc Fábrica da Pompeia
[Sport area cafeteria,
Sesc Pompeia Factory]
1984
Aquarela, hidrográfica, grafite,
sobre papel-cartão
[Watercolor, felt tip pen, graphite
on paperboard]
50 x 70 cm
Instituto Bardi / Casa de Vidro
[Bardi Institute/ The Glass House]

LÚCIO COSTA

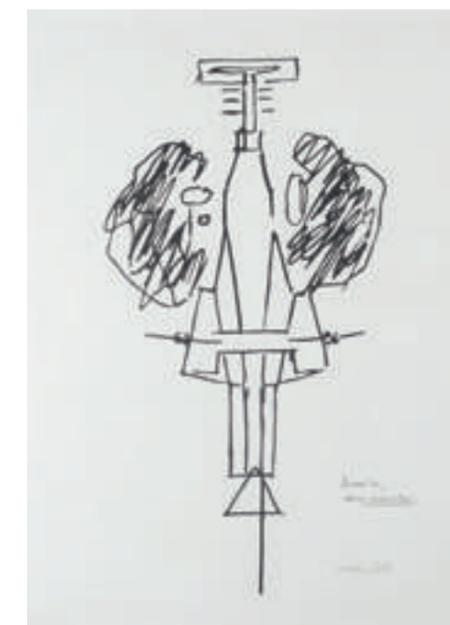
Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa nasceu em 1902, em Toulon, na França, e faleceu em 1998 no Rio de Janeiro. Foi arquiteto, urbanista e professor. Consagrou-se como um dos precursores da arquitetura modernista brasileira tendo concebido, entre outros, o projeto do Plano Piloto de Brasília. Nele, colocou em prática os conceitos modernistas de cidade: o automóvel, grande representante da evolução industrial da época, teve destaque na hierarquia viária e de mobilidade, facilitando o deslocamento na cidade. Os blocos de edifícios, tanto os residenciais como os administrativos, foram afastados e construídos sobre pilotis, dando-lhes leveza e elegância, espaçados sobre grandes áreas verdes. Enquanto isso, os edifícios governamentais ganharam uma dimensão monumental como representatividade de sua função. Seus rascunhos aqui expostos remetem à ideia inicial de Brasília consagrada como um dos maiores símbolos da modernidade.

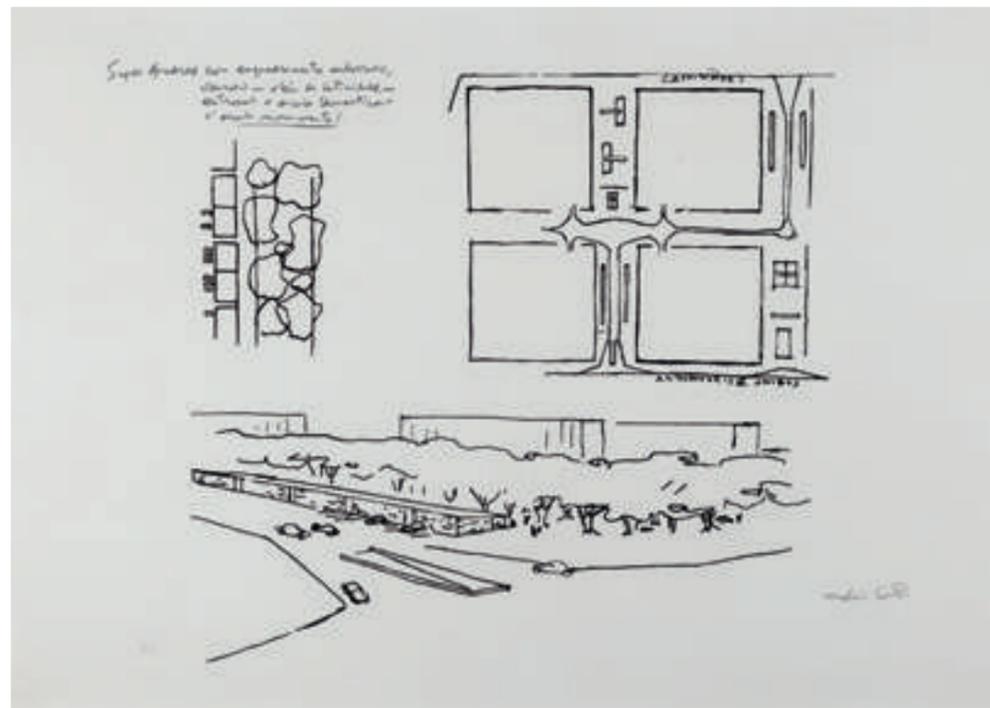
Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa was born in 1902, in Toulon, France, and died in 1998 in Rio de Janeiro. He was an architect, urbanist and professor. He was established as one of the precursors of Brazilian modernist architecture having conceived, among others, the project called Plano Piloto project of Brasília. In it he put into practice the modernist concepts for a city: the automobile, a big member of the industrial revolution of the time, was the spotlight in the roads' mobility hierarchy, facilitating the traffic within the city. The buildings' blocks, both residential and administrative, were separated and built on pilotis, giving them lightness and elegance, spaced out on great green areas. Meanwhile, governmental buildings took on monumental dimensions representing their functions. His sketches shown here refer to the initial idea of Brasília established as one of the greatest symbols of modernity.



LÚCIO COSTA
Antecedentes de Brasília –
Brasília para sempre
[Background for Brasília –
Brasília forever]
1997
Serigrafia [Silkscreen printing]
50 x 70 cm
Coleção Brasília – Acervo Izolete
e Domicio Pereira
[Brasília Collection – Izolete
and Domicio Pereira Collection]

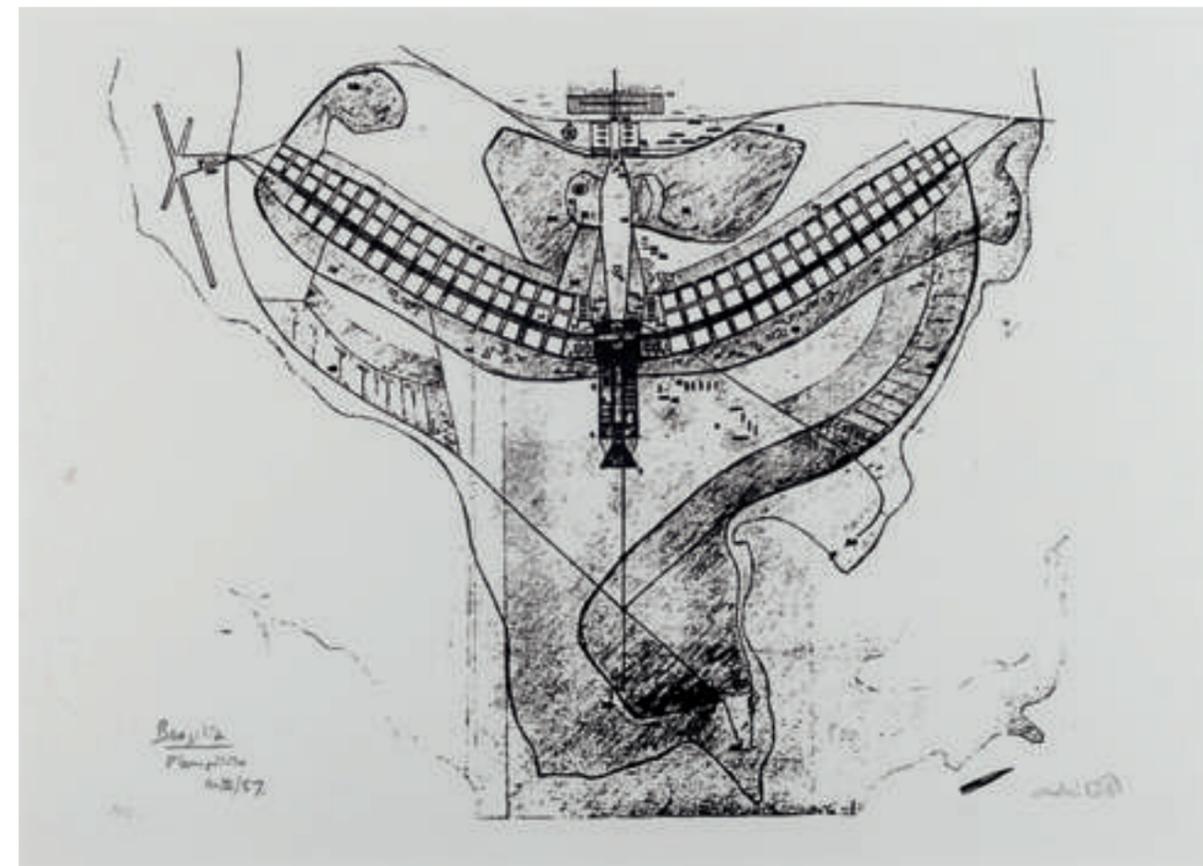
LÚCIO COSTA
Brasília, eixo monumental –
Brasília para sempre
[Brasília, monumental axis –
Brasília forever]
1997
Serigrafia [Silkscreen printing]
70 x 50 cm
Coleção Brasília – Acervo Izolete
e Domicio Pereira
[Brasília Collection – Izolete
and Domicio Pereira Collection]





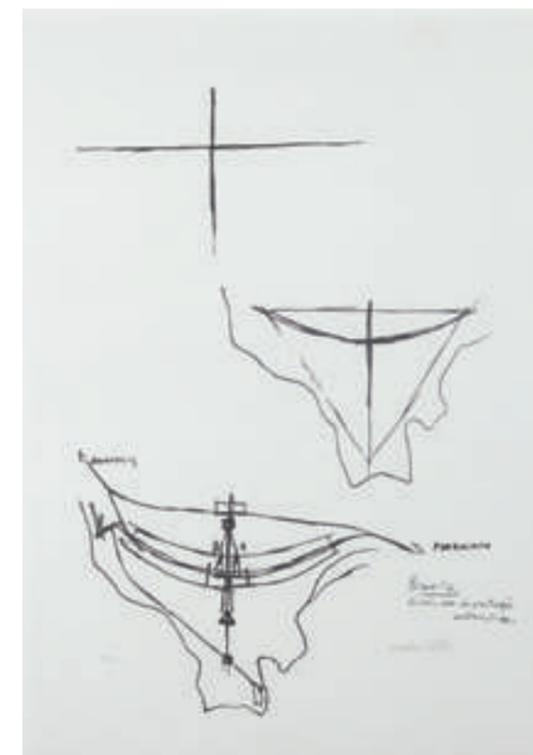
LÚCIO COSTA
 Superquadras com enquadramento arborizado, visando – além da intimidade – entrosar a escala “doméstica” e escala monumental – Brasília para Sempre [Superblocks with wooded framing, aiming – in addition to intimacy – to blend the “domestic” and the monumental scale - Brasília Forever] 1997
 Serigrafia [Silkscreen printing] 50 x 70 cm
 Coleção Brasília - Acervo Izolete e Domicio Pereira [Brasília Collection - Izolete and Domicio Pereira Collection]

LÚCIO COSTA
 Praça dos Três Poderes, risco original – Brasília para sempre [Three Powers Plaza, original risk – Brasília forever] 1997
 Serigrafia [Silkscreen printing] 70 x 50 cm
 Coleção Brasília – Acervo Izolete e Domicio Pereira [Brasília Collection – Izolete and Domicio Pereira Collection]



LÚCIO COSTA
 Brasília, Plano piloto, 10/III/57 – Brasília para sempre [Brasília, Pilot plan, 10/III/57 – Brasília forever] 1997
 Serigrafia [Silkscreen printing] 50 x 70 cm
 Coleção Brasília – Acervo Izolete e Domicio Pereira [Brasília Collection – Izolete and Domicio Pereira Collection]

LÚCIO COSTA
 Brasília, início da implantação urbanística [Brasília, beginning of urbanistic implementation] 1997
 Brasília para Sempre [Brasília Forever] Serigrafia [Silkscreen printing] 70 x 50 cm
 Coleção Brasília – Acervo Izolete e Domicio Pereira [Brasília Collection – Izolete and Domicio Pereira Collection]



MÁRCIA XAVIER

Nasceu em 1967, em Belo Horizonte (MG). Vive e trabalha em São Paulo. No início de sua carreira, durante os anos 1990, Márcia Xavier investigava a fotografia a partir do autorretrato. Durante os anos 2000, seu trabalho expande-se para uma busca sobre a imagem e as questões da distorção e da apresentação formal. Sua pesquisa artística tem foco no fenômeno do deslocamento da imagem no espaço e sua distorção gerando contextos, em partes, idealizados e, em parte, fictícios. Cria esculturas, aparelhos e dispositivos ópticos que convidam a participação do espectador e induzem ao desequilíbrio visual. Partindo da fotografia, cria trabalhos nos quais estão presentes investigações sobre a paisagem, o horizonte ou a arquitetura. Essa mescla faz surgir uma densa representação do universo que nos norteia. A isso, somam-se objetos ou caixas de luz, que resultam de soluções ou de especulações formais, a fim de preservar e delimitar o espaço de compartilhamento comum.

Born in 1967, in Belo Horizonte (MG). She lives and works in São Paulo. At the beginning of her career, during the 1990s, Márcia Xavier investigated photography from self-portraits. During the 2000s, her work expanded a search about image and questions of distortion as well as formal presentation. Her artistic research is focused on the displacement phenomenon of image in space and its distortion creating contexts, partly idealized and fictitious. She creates sculptures, optical apparel and devices that invite the participation of the spectator and induce visual imbalance. From photography, she creates works in which investigations about the landscape, horizon or architecture are present. This blend brings up a dense representation of the universe that guides us. This added to objects or light boxes, result in solutions or formal speculations that preserve and limit the common sharing space.

Baía de todos os Santos (azul)
[Bay of All Saints (blue)]
2013
Imagem em backlight e alumínio
[Image in backlight and
aluminum]
20 x 30 ø cm
Coleção [Collection]
Denize Cruz

Binóculo
[Binoculars]
2001
Alumínio e fotografia
[Aluminum and photography]
45 ø x 13 cm
Coleção [Collection]
Cleusa Garfinkel



OSCAR NIEMEYER

Nasceu em 1907 no Rio de Janeiro, onde faleceu em 2012. Em 1959, Mário Pedrosa e Oscar Niemeyer organizaram, em Brasília, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Entre os convidados estava André Malraux que, impressionado com os elementos arquitetônicos da futura capital brasileira, escreveu o primeiro grande texto analítico, intitulado “Brasília, capital da esperança”. Na ocasião, em conversa com Niemeyer, o crítico francês comentou “que as colunas de Brasília eram as colunas mais impactantes da arquitetura ocidental desde a época da Antiguidade clássica” e finalizou, dizendo, “fico imaginando que belíssimas ruínas Brasília legará ao homem do futuro”. Quando eclodiu o golpe militar de 1964, Niemeyer estava em Paris e foi aconselhado por seu advogado a não retornar ao Brasil. Preocupado com os seus amigos e desiludido com os rumos do país, Niemeyer então lembrou-se das palavras de Malraux e pintou duas telas, as únicas que realizou em toda sua vida, carregadas de tristeza e de forte apelo expressionista.

Born in 1907 in Rio de Janeiro, where he died in 2012. In 1959, Mário Pedrosa and Oscar Niemeyer organized in Brasília, the International Extraordinary Congress of Art Critics. Among the guests was André Malraux who, impressed by the architectural elements of the future Brazilian capital, wrote the first long analytical text entitled “Brasília, capital da esperança” [Brasília, capital of hope]. On this occasion, in a conversation with Niemeyer, the French critic commented that “Brasília’s columns were the most impacting columns in western architecture since the times of classical antiquity” and ended saying, “I can imagine the beautiful ruins Brasília will leave to the man of the future”. When the military coup of 1964 broke out, Niemeyer was in Paris and was advised by his lawyer not to return to Brazil. Worried about his friends and disillusioned by Brazil’s direction, Niemeyer remembered Malraux’s words and painted two canvases, the only ones in his entire life, loaded with sadness and a strong expressionist appeal.



Sem título
[Untitled]
1964
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
45,5 x 78,5 cm
Coleção particular
[Private collection]

RETRATOS DO BRASIL

ERNANI CHAVES *

22 22

* Professor da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará
Professor at the School of Philosophy at the Federal University of Pará

É lugar comum e conhecido pensar o Modernismo brasileiro como uma espécie de redescoberta do Brasil. Há um século, essa ideia de redescoberta aparecia de diversas formas e matizes, impregnada pelo espírito de renovação das vanguardas europeias. E durante as décadas seguintes, essa insistência de que uma tal redescoberta deveria ser perseguida e renovada sempre que necessário, continuava presente.

Oswald de Andrade, por exemplo, em 1928, na crítica ao *Retrato do Brasil*, de seu amigo Paulo Prado, enfatizava o caráter “pré-freudiano” desse *Retrato*, ou seja, mostrava o quanto esse livro, tão importante em diversos aspectos, naufragava em seu diagnóstico ao repetir todas as “monstrosidades” por meio das quais o olhar europeu, etnocêntrico *par excellence*, julgava a América. Desse modo, era a moral dos “conventos ignacianos”, trazida pelos jesuítas, que guiava o julgamento “pré-freudiano” da luxúria brasileira.¹ Apesar dos elogios ao livro, de sua descrição minuciosa e bela da paisagem brasileira, do uso preciso de uma vasta documentação, do reconhecimento da violência da colonização portuguesa, Oswald não deixa de apontar o quanto Paulo Prado acaba por sucumbir ao olhar português em um ponto preciso, o da moralidade, o que o leva a se comportar nessa matéria como um “visitador do Santo Ofício”, como mais um inquisidor a condenar o “pecado sexual”, reiterando assim sua confissão católica.

1. ANDRADE, Oswald de. “Um livro pré-freudiano”. In: *Obras completas*. Estética e política. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Globo, 2011.

PORTRAITS OF BRAZIL

It is commonplace and familiar to think about Brazilian modernism as a type of rediscovery of Brazil. One century ago, this idea of rediscovery appeared in many shapes and hues, impregnated by the renovation spirit of European vanguard. And for the following decades, the insistence that such a rediscovery should be pursued and renovated whenever necessary, was still present.

Oswald de Andrade, for example, in 1928, in the *Portrait of Brazil*'s critique, written by his friend Paulo Prado, emphasized the “pre-freudianism” feature of this *Portrait*, that is, it showed how much this book, so important in so many aspects, sank in its diagnosis by repeating all the “monstrosities” by which the European view, ethnocentric *par excellence*, judged America. Thus, it was the moral from “Ignatian convents”, brought by the Jesuits, that guided the “pre-freudianism” judgement of Brazilian luxury.¹ Despite the compliments to the book, his beautiful and detailed description of Brazilian landscape, of the use of expansive documentation, of the recognition of violence in Portuguese colonization, Oswald doesn't fail to point out how much Paulo Prado ends up succumbing to the Portuguese's view in a precise point, the one of morality, which makes him behave in this matter as a “visitor of the Holy Office”, and as one more inquisitor condemning the “sexual sin”, therefore reiterating his catholic confession.

1. ANDRADE, Oswald de. “Um livro pré-freudiano”. In: *Obras completas*. Estética e política. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Globo, 2011.

Shortly after this text, in the brief lines dedicated to *Cobra Norato*, from Raul Bopp, Oswald presents the poem from *gaucho* (inhabitant of the South America pampas region) poet as a type of radical portrait of Brazil, beyond Mário’s “tics” and “diverse” in relation to the *Pau Brasil* program, a type of “actualist third form”, which brings Brazil “to the mouth”. Without overly justifying his enthusiasm, Oswald assigns to Bopp the most innovative and deep rediscovery of Brazil, the true “beyond” from Golçalves Dias, what no other fellow modernist of his generation had been able to do. In an analogy to the Brazilian electoral system and its frauds, Oswald considers Bopp the one who broke with this system, a system that found accordance in the position of many poets and thus could venture out dangerously to be able to “bring Brazil back in his teeth”, adventure in the “high sense” and of full success.²

If I invoke here, from the start, through the critical and sarcastic look of Oswald, preferably, the contrasting examples of essays and literature, it’s because, as we know, the Brazilian modernist pictorial production is also crossed by these complex tensions. The scandal provoked by Anita Malfatti’s exhibition and Monteiro Lobato’s criticism are examples of a paradigm. Again here, the essays and art come into conflict on behalf of a “portrait” of Brazil. The national and the universal, the European influence and the deep Brazil, the assertion of cultural diversity and at the same time the attempts to establish reconciling strokes of an identity, as if a common underground vein ran through Brazil from Oiapoque to Chuí, indifferent to local manners of modernist expression, way beyond the South-Southeast axis.

It’s possible to say, with some caution, that the themes and conflicts opened by modernist experience continue to be present and current. On the other hand, time has passed and we haven’t been in the first decades of the 20th century for a long time. The smoke that elevated Auschwitz’ crematoriums transformed the world and its hopes that a time of transgression and revision of values, political criticism and the wish for a proletariat revolution, brought with it. The “contemporary” which is our contemporary arises from the ashes that were almost completely erased from a world reduced to ruins. However, the repeated attempts to build and rebuild “portraits” of Brazil continued to stand and always activated, always referred, in the art field, to the movements of renovation that came from Europe, but now also from the United States. It is quite true that the “cannibal” attitude continues, because we assimilated and swallowed in our own way and in our manner this mass of information received from the so-called “great centers” of the world.³

However, as a result of a type of seismic shock that certainly follows economic and political change as well as policies under the aegis of neoliberalism, we live in a time in which, one more time, we are compelled to rediscover Brazil. The certainty that we lacked what is called “mourning work”

2. Idem, p. 64.

3. For this “cannibalization” process, the reference is always NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Um pouco depois desse texto, nas breves linhas dedicadas ao *Cobra Norato*, de Raul Bopp, Oswald apresenta o poema do poeta gaúcho como uma espécie de retrato radical do Brasil, para além dos “cacoetes” de Mário e “diverso” em relação ao programa do Pau Brasil, uma espécie de “terceira forma atualista”, que traz o Brasil “na boca”. Sem justificar demasiadamente seu entusiasmo, Oswald atribui a Bopp a redescoberta mais inovadora e mais profunda do Brasil, o verdadeiro “para além” de Gonçalves Dias, o que nenhum outro companheiro da geração modernista havia conseguido. Em uma analogia com o sistema eleitoral brasileiro e suas fraudes, Oswald considera Bopp como aquele que rompeu com esse sistema, um sistema que encontrava correspondência na posição de muitos poetas e assim foi possível se aventurar perigosamente para poder “trazer o Brasil nos dentes”, aventura em um “alto sentido” e de pleno êxito.²

Se invoco aqui, de início, pelo olhar crítico e sarcástico de Oswald, preferencialmente, os exemplos contrapostos da ensaística e da literatura, é porque, como sabemos, a produção pictórica modernista brasileira também está atravessada por essas tensões complexas. O escândalo provocado pela exposição de Anita Malfatti e a crítica de Monteiro Lobato são um exemplo paradigmático. Novamente aqui, a ensaística e a arte entram em conflito em nome de um “retrato” do Brasil. O nacional e o universal, a influência europeia e o Brasil profundo, a afirmação da diversidade cultural e ao mesmo tempo as tentativas de estabelecer os traços reconciliadores de uma identidade, como se um veio subterrâneo comum percorresse o Brasil do Oiapoque ao Chuí, indiferente às maneiras locais das manifestações do Modernismo, muito além do eixo Sul-Sudeste.

É possível dizer, com alguma cautela, que os temas e os conflitos abertos pela experiência modernista continuam presentes e atuais. Por outro lado, o tempo passou e há muito não estamos mais nas primeiras décadas do século XX. A fumaça que se elevava dos crematórios de Auschwitz transformou o mundo e as esperanças, que uma época de transgressão e de revisão dos valores, de crítica política e de anseio pela revolução proletária, trazia consigo. O “contemporâneo” que é nosso contemporâneo surge assim das cinzas quase inteiramente apagadas de um mundo reduzido a ruínas. Mas as tentativas reiteradas de construir e de reconstruir “retratos” do Brasil continuaram de pé e sempre ativadas, sempre referidas, no campo das artes, aos movimentos de renovação que vinham da Europa, mas agora também dos Estados Unidos. É bem verdade que a atitude “canibal” continua, pois assimilamos e deglutimos do nosso jeito e da nossa maneira essa massa de informações recebidas dos chamados “grandes centros” do mundo.³

Entretanto, como resultado de uma espécie de abalo sísmico, que acompanha certamente as mudanças econômicas e políticas sob a égide do neoliberalismo, vivemos um tempo no qual, mais uma vez, somos compelidos a redescobrir o Brasil.

2. Idem, p. 64.

3. Para esse processo de “canibalização”, a referência é sempre NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

in relation to the colonial past based on violent, cruel and mortiferous exploitation of indigenous population and African people turned slaves, that ricochets in the way in which women, children and LGBTQIA+, for example, are treated, implies and demands, once again, another “portrait”. However modernist and contemporary tradition have always aimed at these issues and themes, an even more radical action is needed. An action that passed the “decolonial” to “non colonial”. It’s as if previous traditions still remained too tied to that first moment.

It’s not only about criticizing colonialism and fighting for independence processes and thus leaving the colony condition to a nation-state. It’s about opposing “colonialism” with a “non colonial” action, questioning the constitution of a subjectivity shaped in a colonial way, that is, a subjectivity that only recognizes itself as such through class, race and gender differentiation. It is those differentiations that start to decide who exists and who doesn’t, consequently, who lives and who dies, who one can let die so that we can live.⁴ Differentiations that constitute, here and elsewhere, in “State policies”. The cannibal gesture is now, in first place, referred to ourselves. In this way, Brazilian art, in all its expressions, is once again summoning itself and being summoned to rethink the portraits of Brazil.

4. For this theme, among others, see MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. São Paulo: n-1 Edition, 2018.

A certeza de que nos faltou o que se chama de “trabalho de luto” em relação ao passado colonial baseado na exploração violenta, cruel e mortífera das populações indígenas e dos povos africanos transformados em escravos, que ricocheteia nos modos pelos quais mulheres, crianças e a população LGBTQIA+, por exemplo, são tratados, implica e exige, mais uma vez, um outro “retrato”. Por mais que a tradição modernista e contemporânea sempre tivesse em mira essas questões e esses temas, se fez necessário um gesto mais radical ainda. Um gesto que passasse do “decolonial” ao “descolonial”. É como se essas tradições anteriores ainda permanecessem demasiado presas ao primeiro momento.

Não se trata mais de fazer apenas a crítica do colonialismo e de lutar pelos processos de independência e assim sair da condição de colônia para a de Estado-nação. Trata-se de se contrapor ao “colonialismo” por um gesto “descolonial”, ao questionar a constituição de uma subjetividade moldada de maneira colonial, ou seja, de uma subjetividade que só se reconhece enquanto tal por meio das diferenciações de classe, de raça e de gênero. São essas diferenciações que passam a decidir quem existe e quem não existe e, por consequência, quem vive e quem morre, quem se pode deixar morrer para que possamos viver.⁴ Diferenciações que se constituem, aqui e alhures, em “políticas de Estado”. O gesto canibal é agora, em primeiro lugar, referido a nós mesmos. Dessa maneira, a arte brasileira, em todas as suas manifestações, está mais uma vez se convocando e sendo convocada a repensar os retratos do Brasil.

4. Para esses temas, entre outros, ver MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

Sou um TUPI tangendo um alaúde!

Mário de Andrade
Paulicéia desvairada, 1922

ALEX FLEMMING

BERNA REALE

CAMILA SOATO

DANIEL LIE

FÁBIO BAROLI

FLÁVIO CERQUEIRA

GLAUCO RODRIGUES

MAXWELL ALEXANDRE

22 22

O indivíduo brasileiro enaltece em toda sua história a busca por um perfil, uma identidade, a qual existe imersa em contradição e em dualidade. Sabemos hoje que esta é diversificada e conseqüentemente envolto em desigualdade a partir de um europeísmo proveniente do período colonial a ofuscar o nativismo original, o popular e o regionalismo. As obras deste segmento apresentam uma brasilidade com diversas facetas da população brasileira e, em muitas representações, imersa em seu universo cotidiano que a molda. Essa população, é por vezes, desapercibida, ofuscada ou camuflada por ícones, padrões e tradições preestabelecidos. Falamos aqui do “Brasil profundo”, enfatizado em obras literárias emblemáticas e pré-modernistas como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), publicado em 1902. O que era para ser um relato sobre a Guerra dos Canudos na Bahia, revolta local daqueles que queriam novamente a monarquia, acabou se tornando um ensaio antropológico, sociológico e cultural do sertão do Brasil. Em três partes, relata sobre a terra, o homem e a luta. Já nesse período, o Brasil estava dividido em duas partes que prevalecem até hoje: as elites do eixo Rio-São Paulo, consequência de uma economia promissora proveniente do desenvolvimento financeiro e intelectual, e, conseqüentemente, berço da Semana de Arte Moderna realizada vinte anos após a publicação do livro, e o sertão, desconhecido, acometido pela precariedade e pelo desprezo de seu potencial.

I am a TUPI playing a lute!

Mário de Andrade
Hallucinated City, 1922

The Brazilian individual praises in all his history the search for a profile, an identity, that exists immersed in contradiction and duality. We know today that this is diversified and consequently involved in inequality derived from an europeanism from the colonial period which overshadows original nativism, the popular and the regionalism. The works in this segment present a Brazilianness with several sides of the Brazilian population and in many representations immersed in the everyday universe that shapes it. This population is at times unnoticed, overshadowed or camouflaged by pre-established icons, standards and traditions. We are talking here about the “deep Brazil”, already emphasized in emblematic and pre-modernist literary works such as *Os sertões* [Rebellion in the Backlands] by Euclides da Cunha (1866-1909), published in 1902. What was supposed to be an account of the War of Canudos in Bahia, a local rebellion of those who wanted monarchy back, ended up becoming an anthropological, sociological and cultural thesis of the Brazilian backlands. In three parts, it describes the land, the man, and the struggle. Already in this period, Brazil was divided in two parts that prevail until today: the Rio-São Paulo axis of the elites, consequence of a promising economy that comes from the financial and intellectual development, and consequently the cradle for the Week of Modern Art held two decades after this publication, and the backlands, unknown, stricken by precariousness and contempt for its potential.





ALEX FLEMMING

Nasceu em 1954, em São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo e em Berlim. Estudou Cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e Arquitetura na Universidade de São Paulo (USP), e é autodidata em pintura. Realizou vários curtas-metragens em Super-8, com participação em festivais. A partir do final da década de 1970 passa a se dedicar exclusivamente às artes plásticas. Realiza sua obra sempre em séries, e a primeira delas denuncia a violência da tortura nos porões da ditadura militar brasileira (série *Natureza morta*, 1978). Sua arte é basicamente política e vem, no decorrer dos anos, abordando temas como a guerra (série *Body builders*, 2000), o 11 de setembro (série *Flying carpets*, 2003) ou o terrorismo (série *Apocalypse*, 2015). Outro tema sempre presente é o corpo humano, “o homem como centro do universo”, como o próprio artista diz, e sua relação Eros-Thanatos ou Vida-Morte. Suas duas obras públicas mais conhecidas são os painéis da Estação Sumaré do Metrô de São Paulo e a fachada da Biblioteca Mário de Andrade, ambas retratando em lâminas de vidro a população anônima da cidade de São Paulo.

Born in 1954, in São Paulo. Lives and works in São Paulo and Berlin. Studied cinema at Armando Álvares Penteado Foundation (FAAP) and architecture at São Paulo University (USP), and is self-taught in painting. Concluded several short films using Super-8, with participation in festivals. Starting in the late 1970s, he began to dedicate himself exclusively to visual arts. He always creates his works in series, and the first of them denounces the violence of torture in the basements of Brazilian military dictatorship (*Still life series*, 1978). His art is basically political and, through the years, has been approaching themes such as war (*Body builders series*, 2000), September 11th (*Flying carpets series*, 2003) or terrorism (*Apocalypse series*, 2015). Another theme always present is the human body, “man as the center of the universe”, like the artist says, and his relation to Eros-Thanatos or Life-Death. His two most well-known public works are the Sumaré Metro Station in São Paulo and the facade in the Mário de Andrade Library, both picturing the anonymous population of São Paulo in glass blades.

**Série Biblioteca
[Library Series]
2016**

Fotografia em tinta cerâmica
sobre vidro [Photography
in ceramic paint on glass]
197 x 125 cm
Coleção [Collection]
Marcos Amaro



ALEX FLEMING
Série Biblioteca
[Library Series]
2016

Fotografia em tinta cerâmica
sobre vidro [Photography
in ceramic paint on glass]
197 x 125 cm
Coleção [Collection]
Marcos Amaro



BERNA REALE

Nasceu em 1965, em Belém (PA), onde vive e trabalha. Realiza instalações e performances, a partir das quais cria, como obra final, vídeos e fotografias. A artista é muitas vezes a principal protagonista de sua obra e a figura central de suas representações artísticas, incorporando atuações, gestos e mímicas de reflexão sociopolítico cultural. nos últimos anos a violência tem sido, o seu grande foco de atenção. Além de artista, Berna Reale é perita criminal do Centro de Perícias Científicas do Estado do Pará e vive, de perto, as mais diversas questões vinculadas a delitos e conflitos sociais. Suas performances são pensadas com o objetivo de criar um alerta de reflexão contra a banalidade do mal. A obra exposta nesta mostra foi produzida em 2019-2020, cobrindo um vasto leque dessas inquietações. Idealizadas e encenadas pela própria artista, suas obras revelam a urgência de se atentar para as questões sociopolíticas de uma sociedade em permanente transição.

Born in 1965, in Belém (PA), where she works and lives. Makes installations and performances, from which she creates, as the final work, videos and photographs. The artist is many times the main protagonist in her work and the central figure in her artistic representations, incorporating acting, gestures and mimes of sociopolitical reflection. The violence has been, in recent years, her great focus of attention. Besides being an artist, Berna Reale is a criminal expert at the Center for Scientific Expertise of the State of Pará and lives closely, with the many diverse issues linked to crime and social conflict. Her performances are thought out with the goal of creating a reflection alert against the banality of evil. The work exhibited in the show was produced in 2019-2020, covering a vast range of these concerns. Idealized and staged by the artist herself, the works reveal the urgency in paying attention to socio-political issues of a society in permanent transition.



Ginástica da pele
[Skin gymnastics]
2020
Vídeo [Video]
4'16" min
Coleção particular
[Private collection]



BERNA REALE
Ginástica da pele
[Skin gymnastics]
2020
Vídeo [Video]
4'16" min
Coleção particular
[Private Collection]

CAMILA SOATO

Nasceu em 1985, em Brasília (DF), onde vive e trabalha. Em sua pintura, Camila Soato enaltece cenas do cotidiano extraídas das novas mídias ou da realidade. *De fuleragem em fuleragem – brincadeira, trapaça, crueldade –*, é composto seu universo pictórico. A artista atenta às minúcias e alerta para os temas que norteiam a atualidade e traça um relato irônico, repleto de ousadia, focado nas mudanças sociais, questões de gênero, feminismo e estereótipos engravados no consciente coletivo. As obras da mostra revelam um traço incisivo formado por pinceladas brutas, massa pictórica, formas grotescas, representações intencionalmente inacabadas e aguçado ducto formal. Sua técnica singular relata de cenas familiares a extratos do diário de uma artista viajante a desbravar novos contextos, expandindo seu campo de atuação com uma agilidade característica da dinâmica e da intensidade de sua vivência. Detalhes e precisão à parte, pois a agilidade é incisiva contra a efemeridade do momento captado.

A pintura selecionada para esta mostra, *Mané, Manet e Monet*, é um retrato vivo de seu universo tanto pelo caráter pictórico como pelo conteúdo repleto de paralelos socioculturais característicos de sua produção. Em uma pintura monumental, a artista revê a história da arte baseada em uma pesquisa estética e política que ela desenvolve sobre dois pintores ícones da virada da arte moderna mundial no final do século XIX, os franceses Édouard Manet e Claude Monet. Camila revê suas obras impressionistas clássicas, sobretudo as representações pitorescas, como a aqui representada – *O almoço na relva*, datada de 1863, de Édouard Manet –, na qual membros de sua família se veem imersos em paisagens campestres bucólicas daquele tempo. Sob o foco de sua atuação, aqui como uma jovem pintora brasileira contemporânea, Camila afirma através do próprio trabalho seu papel como mulher e artista. Essa atuação é visível através de seu papel duplo nesta representação: criadora e protagonista representada em um autorretrato a sustentar um vaso de plantas como uma alegoria tropical a servir de extensão corporal ao seminu. Sua intenção, assim como a dos modernistas, é atentar para genuinidades da brasilidade sem se reduzir a modelos impostos pelo contexto eurocentrista.

Born in 1985, in Brasília (DF), where she lives and works. In her paintings, Camila Soato praises everyday scenes extracted from new media or from reality. *From fuleragem to fuleragem – playfulness, trickery, cruelty –* her pictorial universe is composed. The artist notices the details and alerts to the themes that guide the present and traces an ironic account full of boldness, focused on social change, gender issues, feminism and stereotypes fixed in the collective consciousness. The works from the show reveal an incisive trace formed by rough brush strokes, pictorial mass, grotesque forms, intentionally unfinished representations and a sharp formal duct. Her singular technique narrates from family scenes to diary excerpts of a travelling artist discovering new contexts, expanding her acting field with an agility characterized by her dynamic and intense experience. Details and precision aside, since agility is incisive against the ephemerality of the captured moment.

The painting selected for this show, *Mané, Manet and Monet*, is a living portrait of her universe for its pictorial character and for its content filled with sociocultural parallels, features of her production. In a monumental painting, the artist reviews art history based on an aesthetic and political research that she develops about two iconic painters at the turn of world's modern art in the late 19th century, the French Édouard Manet e Claude Monet. Camila reviews their classic impressionist works, mainly the pictorial representations, like the one represented here – *O almoço na relva* (Luncheon on the grass), dated from 1863, by Édouard Manet –, in which members of his family are seen immersed in rural bucolic landscapes from that time. Under the focus of her performance, here as a young Brazilian contemporary artist, Camila reaffirms her role as a woman and artist through her own work. This performance is visible through her double role in this representation: creator and protagonist represented in a self-portrait supporting a plant vase as a tropical allegory serving as a body extension to the half naked. Her intention, like other modernists, is to pay attention to Brazilianness' genuineness without reducing herself to the patterns imposed by the Eurocentric context.





CAMILA SOATO
Mané, Manet e Monet
[Mané, Manet and
Monet]
2015
Óleo sobre tela [Oil on
canvas]
125x 150 x 4 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

DANIEL LIE

Artista transgênero de origem indonésia, nasceu em São Paulo e vive atualmente em Berlim, Alemanha. No trabalho de Daniel Lie, o tempo é o pilar central de sua reflexão. Desde a memória mais antiga e afetiva – trazendo histórias familiares e pessoais – até o tempo das coisas no mundo; o período de uma vida, e a duração dos estados dos elementos. Por meio de instalações, objetos e hibridização de linguagens de arte, utiliza as coisas como elas são e baseia o trabalho em conceitos relacionados à arte da performance – uma arte baseada no tempo, na efemeridade e na presença. Para evidenciar essas três instâncias, são utilizados elementos que têm o tempo contido em si, como a matéria em decomposição, crescimento de plantas, fungos e o corpo. Em sua pesquisa, o olhar é voltado para tensões e tentativas de quebrar binaridades entre ciência e religião, ancestralidade e presente, morte e vida.

Brazilian-Indonesian, transgender artist, was born in São Paulo and lives in Berlin, Germany. In Daniel Lie's work, time is the central pillar of their reflection. From their oldest and most emotional memory – bringing personal and family stories – to the time of things in the world; the period of a lifetime, and the duration of the elements' states. Through installations, objects and language hybridization of art, they use things as they are and base the work on concepts related to performance art – an art based on time, ephemerality and presence. In order to point out these three instances, elements that have the time contained in them are used, such as decomposing matter, growing plants, fungi and the body. In their research, our view is turned to tensions and attempts to break the binary between science and religion, ancestry and present, life and death.



Notas sobre abusos: corpo, memória e território (Espera)
[Notes on abuse: body, memory and territory (Wait)]
2021
16,5 x 7,62 cm
Coleção artista [Artist's Collection]

Notas sobre abusos: corpo, memória e território (Foto do registro da performance Lindinalva e o Bálsamo)
[Notes on abuse: body, memory and territory (Photo record of the performance Lindinalva and the Balm)]
2015
Objetos, instalação
[Objects, installation]
Coleção artista [Artist's Collection]

Notas sobre abusos: corpo, memória e território (Homenagem às Chagas)
[Notes on abuse: body, memory and territory (Tribute to wounds)]
2017
Corda de sisal, tecido de algodão, tronco de madeira, costura e impressão em transfer sobre tecido de algodão [Sisal rope, cotton fabric, tree trunk, sewing and transfer printing on cotton fabric]
325 x 100 x 5 cm
Cortesia [Courtesy of] Casa Triângulo

Notas sobre abusos: corpo, memória e território (Homenagem às Chagas)
[Notes on abuse: body, memory and territory (Tribute to wounds)]
2017
Corda de sisal, tecido de algodão, tronco de madeira, costura e impressão em transfer sobre tecido de algodão [Sisal rope, cotton fabric, tree trunk, sewing and transfer printing on cotton fabric]
325 x 100 x 5 cm
Cortesia [Courtesy of] Carbone Galeria



FÁBIO BAROLI

Defensor da pintura nata, Fábio Baroli, nasceu em 1981, em Uberaba (MG). Vive e trabalha em São Paulo. Seu traço marcante é a representação regionalista que remete ao neoexpressionismo iniciado nas décadas de 1970 e 1980, identificado pelo resgate da figuração. A obra desta mostra é da série *Muito pelo ao contrário* com título enfatizante do conteúdo como *Meu matuto predileto* aqui exposta. Segundo o artista, os títulos também apontam para problemas da linguística, da fonologia, nos remetendo à redundância, à cacofonia. Sua pintura é fiel à representação do cotidiano com cenas fiéis à sua vivência no interior de Minas Gerais. Seu local de origem está enraizado em seu universo artístico. Todos os elementos essenciais da identidade local colocaram o artista em contato direto com o habitante nato, alusão à figura do matuto, o que o levou a denominar essa relação de “Antropomatutologia”.

Born in 1981, in Uberaba. Lives and works in São Paulo. Fábio Baroli defends native painting. His memorable stroke is the regional representation that refers to neo-expressionism which started in the 1970s and 1980s, identified by its rescue of figuration. This show's work is from the series *Muito pelo ao contrário* [In the contrary] with the emphasized title from content such as *Meu matuto predileto* [My favorite hick] exhibited here. According to the artist, the titles also point to linguistic and phonology problems, referring to redundancy and cacophony. His painting is loyal to the representation of daily life with reliable scenes from his experience in the countryside of Minas Gerais. His place of origin is rooted in his artistic universe. All the essential elements from local identity put him in direct contact with the native inhabitant, alluding to the figure of the “matuto” (hick), which led him to name this relationship “Anthropomatutology”.



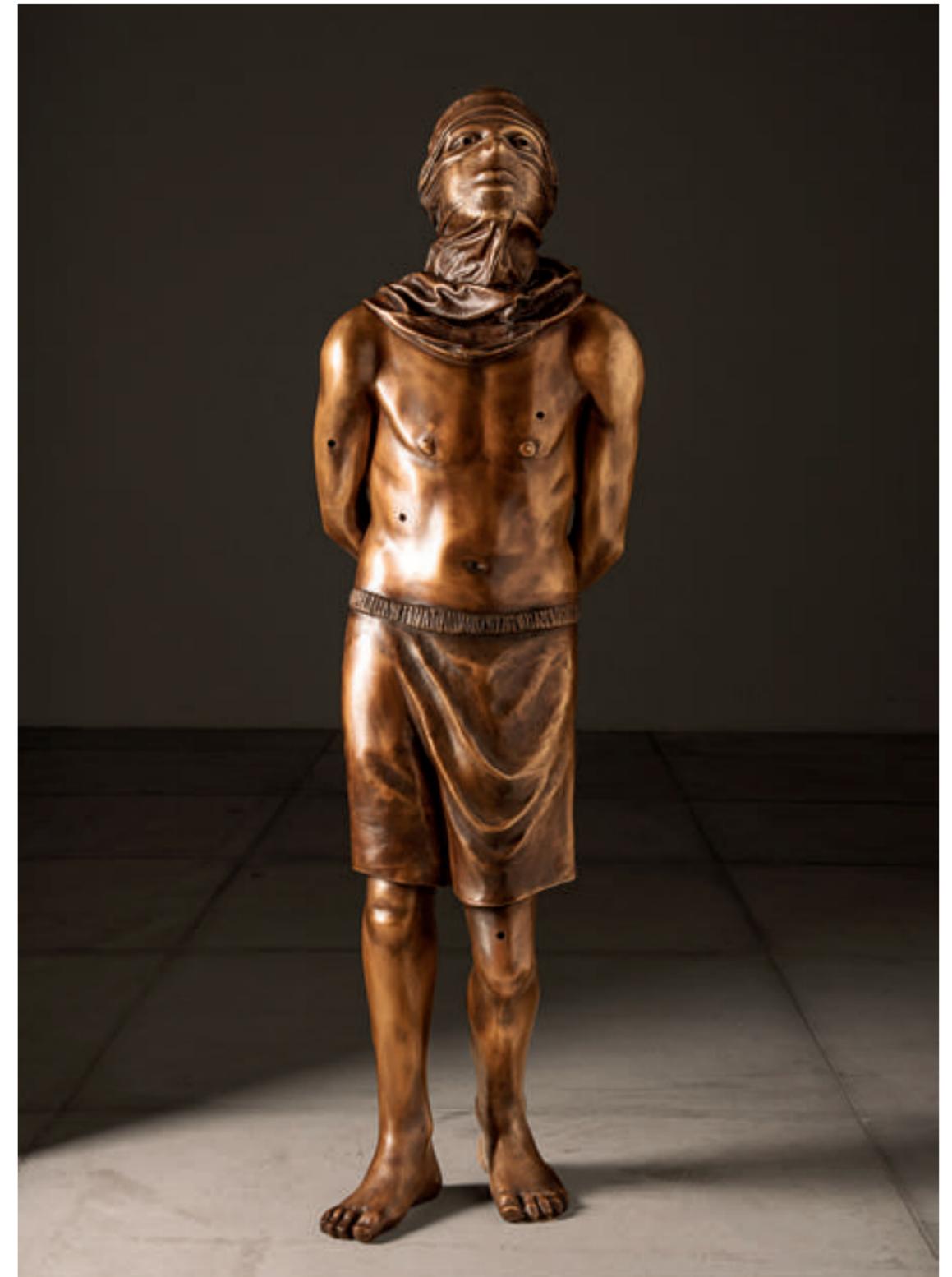
Meu matuto predileto
[My favorite hick]
2013
Óleo e carvão sobre tela
[Oil and charcoal on canvas]
150 x 260 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

FLÁVIO CERQUEIRA

Flávio Cerqueira nasceu em 1983, em São Paulo, onde vive e trabalha. É mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Trabalha com processo tradicional de escultura conhecido como fundição por cera perdida e fundição em bronze, e explora a figura humana como protagonista. Como artista / contador de histórias, Cerqueira cria vigorosas esculturas de bronze figurativas, focadas na construção de narrativas e representação de ações. Ele retrata seus personagens em situações cotidianas comuns e universais, como em momentos de introspecção, reflexão, concentração e ação. A presença de objetos do cotidiano cria tensão com as figuras humanas de bronze fora de escala. Esses cenários ocorrem dentro do cubo branco, que funciona como um pedestal, uma tentativa de desfocar as fronteiras entre a escultura e o mundo e entre a obra de arte e o espectador. Sua intenção é problematizar a relação entre espaço e espectador. Cerqueira usa a escultura como ferramenta para imobilizar o instante, o momento do fragmento de uma narrativa, onde o espectador se torna co-autor na produção de sentido para dizer que a história não tem fim, mas com vários finais as fronteiras entre fantasia e a realidade desaparecem.

Flávio Cerqueira was born in 1983, in São Paulo, Brazil where he lives and works. He earned a Master's Degree in Visual Arts from Universidade Estadual Paulista (UNESP). He works using traditional process of sculpting known as lost wax casting and bronze casting, and explores the human figure as the protagonist. As an artist/storyteller, Cerqueira creates vigorous figurative bronze sculptures focused on the construction of narratives and representation of actions. He depicts his characters in common and universal everyday situations such as in moments of introspection, reflection, concentration and action. The presence of everyday objects creates tension with the out of scale bronze human figures. These scenarios take place within the white cube which functions like a plinth, this is an attempt to blur the boundaries between sculpture and the world and between the artwork and the viewer. His intention is to problematize the relationship between space and the spectator. Cerqueira uses sculpture as a tool to immobilize the instant, the moment of the fragment of a narrative, when the spectator becomes a co-author in the production of meaning to say that history has no end, but with various endings the boundaries between fantasy and reality disappear.

Tiào [Tião]
Bronze [Bronze]
2017
120 x 35 x 35 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho





FLÁVIO CERQUEIRA
Iceberg [Iceberg]
2012
Bronze com pintura eletrostática [Bronze with electrostatic painting]
45 x 30 x 45 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Ex Corde [Ex Corde]
2010
Bronze com pintura eletrostática [Bronze with electrostatic painting]
56 x 28 x 18 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Mau me quer [Loves me not]
2011
Bronze com pintura eletrostática [Bronze with electrostatic painting]
60 x 19 x 23 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



A mulher fantasma, [The ghost woman]
2011
Bronze com pintura eletrostática [Bronze with electrostatic painting]
59 x 18 x 22 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

GLAUCO RODRIGUES

Glauco Otávio Castilhos Rodrigues nasceu em 1929, em Bagé (RS) e faleceu em 2004 no Rio de Janeiro. Foi pintor, desenhista, gravador, ilustrador e cenógrafo. Começou a pintar, como autodidata, em 1945. Em 1958, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou a primeira equipe da revista *Senhor*. Residiu em Roma entre 1962 e 1965. No fim da década de 1950, sua produção se aproxima da abstração. Voltou à figuração no início dos anos 1960, e produziu obras sob o impacto da *arte pop*, tratando, com humor, ironia e senso crítico, de temas nacionais ligados à brasilidade como a imagem do índio, o carnaval, o futebol, a natureza tropical e a história do Brasil, que inspiram séries ícones de sua produção, como as incluídas nesta mostra.

Glauco Otávio Castilhos Rodrigues was born in 1929, in Bagé (RS) and died in 2004 in Rio de Janeiro. He was painter, illustrator, engraver and set designer. He started painting as a self-taught artist in 1945. In 1958, he moved to Rio de Janeiro and joined the first team of *Senhor* magazine. Glauco lived in Rome between 1962 and 1965. In the late 1950s, his production got closer to abstraction. He went back to figuration in the early 1960s, and produced works under the impact of pop art, treating it with humour, irony and critical sense, national themes related to Brazilianness such as the image of the indigenous, carnival, soccer, tropical nature and the history of Brazil, which inspired iconic series of his production such as the ones included in this art exposition.

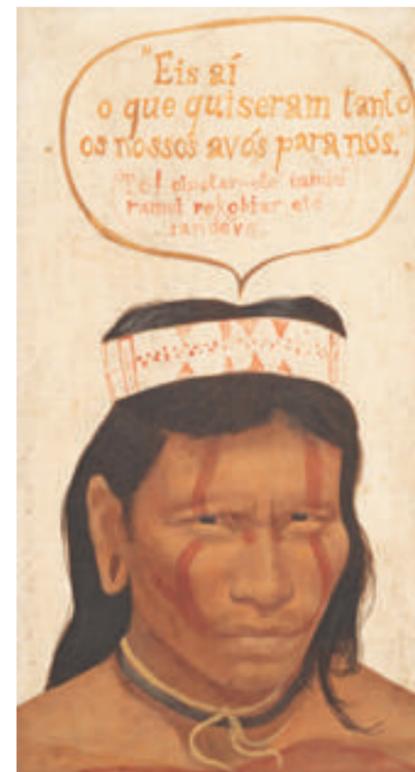
GLAUCO RODRIGUES
O Carnaval
[The Carnival]
1989
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
195 x 130 cm
Coleção [Collection]
Conrado e Ronie Mesquita,
Rio de Janeiro





GLAUCO RODRIGUES
A lenda do coatipuru,
A arara de faz de conta
[The legend of Coatipuru,
The pretend parrot]
1977
 Acrílico sobre tela
 [Acrylic on canvas]
 58 x 71 cm
 Coleção [Collection]
 Conrado e Ronie Mesquita,
 Rio de Janeiro

Copa do mundo, o futebol
[World cup, soccer]
1974
 Acrílico sobre tela
 [Acrylic paint on canvas]
 75 x 60 cm
 Coleção [Collection]
 Conrado e Ronie Mesquita,
 Rio de Janeiro



Eis aí
[There it is]
1971
 Acrílico sobre tela e placa
 [Acrylic on canvas and plate]
 31 x 17 cm
 Coleção particular
 [Private collection]

Flor do mar
[Sea flower]
1981
 Acrílico sobre tela
 [Acrylic on canvas]
 58 x 70 cm
 Coleção [Collection]
 Conrado e Ronie Mesquita,
 Rio de Janeiro

Quinta-feira,
23 de Abril de 1500
[Thursday, April 23rd of 1500]
1971
 Acrílico sobre tela
 [Acrylic on canvas]
 60,0 x 70,0 cm
 Coleção [Collection]
 Conrado e Ronie Mesquita,
 Rio de Janeiro



MAXWELL ALEXANDRE

Maxwell Alexandre nasceu em 1990, no Rio de Janeiro. Vive e trabalha na favela da Rocinha. Criado em berço evangélico, o artista serviu o exército e foi patinador profissional durante doze anos. Graduiu-se em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), em 2016, e se destaca hoje como um dos mais novos expoentes da arte contemporânea mundial.

Maxwell considera suas obras orações e seu ateliê um templo. Seu trabalho ressalta elementos e tradições da cultura popular, tornando-se mais um símbolo de resistência e de estética da identidade periférica. A complexidade de seu trabalho oferece e revela novas narrativas e conotações críticas que refletem a realidade social e política do país.

Aqui expomos uma obra da série *Festa de 500 Anos*. Esta propõe estudos semióticos a partir de imagens de internet, capas de revista e peças publicitárias que expõem o racismo estrutural e a relação de privilégios da elite branca no Brasil. As imagens são reproduzidas em pinturas sem mudanças bruscas em sua estrutura, as manipulações são feitas de forma sutil, apenas em símbolos, cores, ornamentos ou adjetivos. A finalidade dos estudos está em oferecer novas narrativas e também em revelar, por características inerentes ao campo pictórico, decisões críticas que refletem a realidade social e política do país.

A obra da série *Caravelas de Hoje* aborda o traslado do corpo preto, pobre e periférico nos meios de transporte públicos da atualidade. Assim como os antigos navios coloniais, ônibus, trens, metrô, ônibus, os próprios carros da polícia ou mesmo os caveirões oferecem precariedade, opressão e condições subumanas de transporte, seja para a mão de obra barata ou para o aprisionamento. Enquanto isso, o objeto composto de um lavatório de plástico e assento coberto com tecido pintado em látex à mão, fazendo uso de padrões estéticos típicos da piscina Capri, enaltece elementos do cotidiano da periferia onde esse tipo de piscina é muito popular. No local expositivo museológico, o lavatório remete à ideia de Marcel Duchamp de se tirar um objeto comum de seu cenário habitual e inseri-lo no contexto da arte. O tema também é abordado na obra do artista Nelson Leirner aqui exposta.

No caso de Maxwell Alexandre esse tipo de lavatório é usado para ações como a *Descoloração global pro fim de ano*, e assume assim a metáfora da pia batismal. As ações são divulgadas entre outras no Instagram do artista: “Amanhã, Igreja! Vamos descolorir o cabelo, geral, pra virada do ano. Das 14h às 16h na Pracinha da UPA, Rocinha. Fé da Noiva!”. Tais ações são um símbolo de ritos marcantes do cotidiano da periferia em um ato de reconhecimento, pertencimento e visibilidade na sociedade deficitária de estruturação igualitária.

Born in 1990, in Rio de Janeiro. He lives and works in a big slum community, called Rocinha. Raised as an evangelical, the artist served in the army and was a professional street roller skater for twelve years. He graduated in Design of Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-RJ), in 2016 and stands out today as one of the youngest representatives of contemporary art in the world. Maxwell views his works as prayers and his atelier as a temple. His work highlights popular culture elements and traditions, becoming one more symbol of the peripheral community's resistance and aesthetic identity. The complexity of his work offers and reveals new narratives and critical connotations that reflect the social and political reality of the country.

Here we exhibit a work for the series *Festa de 500 Anos* [500 year party]. It proposes semi-optical studies based on internet images, magazine covers and advertisement pieces that expose structural



MAXWELL ALEXANDRE
Sem título
[Untitled]
2019
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
140 x 214 cm
Coleção do artista [Artist's collection]

racism and the long list of white elite privileges in Brazil. The images are reproduced in paintings without abrupt changes in its structure, the manipulations are made in a subtle way, only in symbols, colors, ornaments or adjectives. The studies's objective is to offer new narratives and also to reveal, using characteristics intrinsic to the pictorial field, critical decisions that reflect the social and political reality of the country.

The work from the series *Caravelas de Hoje* [Today's caravels] covers the travelling of black, poor and peripheric bodies in current public means of transportation. Just like old colonial ships, buses, trains, subways, bus-rapid transit (BRT), police cars or even *caveirões* [bulletproof trucks used by police] offer precarious, oppressive and subhuman transportation conditions, be it for cheap labor or for imprisonment. Meanwhile, the object composed of a plastic lavatory and toilet covered with painted fabric in handmade latex using aesthetic patterns typical in Capri swimming pools, praise periphery everyday life where this type of pool is very popular. At the museum exhibition site this lavatory refers to Marcel Duchamp's idea of taking a common object from its habitual setting and inserting it in the art context. Theme also covered in artist Nelson Leirner's work *R.Mutt 1917* exhibited here.

In Maxwell Alexandre's case this type of lavatory is used in actions such as *Descoloração global pro fim de ano* [New year's eve global discoloration], and therefore assumes the baptismal sink metaphor. The actions are publicized among other places, on the artist's Instagram: "Tomorrow, Church! We will completely discolor our hair for New year's eve. From 2PM to 4PM at the UPA square, Rocinha. Bride's faith!". So these actions become symbol for memorable rituals of the periphery's everyday life in an act of recognition, belonging and visibility in a society deficient in egalitarian structure.



MAXWELL ALEXANDRE
Sem título
[Untitled]
2018
 Látex, graxa, betume,
 corante e acrílica sobre tela
 [Latex, grease, bitumen,
 dye and acrylic on canvas]
 80 x 199 cm
 Coleção do artista
 [Artist's Collection]

MAXWELL ALEXANDRE
Sem título
[Untitled]
2020
 Lavatório de plástico e assento
 coberto com canvas pintado em látex
 à mão com padrões piscina Capri
 [Plastic sink and seat covered
 in hand painted latex on canvas
 with Capri pool patterns]
 92 x 120 x 57 cm
 Coleção do artista
 [Artist's Collection]

AS ARTES INDÍGENAS CONTEMPO RÂNEAS E A REDESCO BERTA DO BRASIL

IDJAHURE KADIWEL*

* Idjahure Kadiwel é poeta e antropólogo indígena, pertencente às etnias Terena e Kadiwéu.

Idjahure Kadiwel is an indigenous poet and anthropologist of the Terena and Kadiwéu native people.

22 22

O florescimento de um movimento indígena a partir do último quarto do século XX, um movimento social de feições singulares, pautado e protagonizado pelos povos originários desta terra, é o mais fecundo acontecimento da história recente do Brasil. Pela primeira vez nessa história, povos indígenas de todas as regiões do país uniram-se – acuados diante do avanço da modernização e apropriando-se, ao mesmo tempo, dos meios e das mídias provenientes dessa experiência histórica – para protagonizar uma articulação unívoca de luta pelo reconhecimento de seus direitos à terra e aos seus modos coletivos de vida. Em favor da ampla mobilização coletiva dessa geração, testemunham a conquista de seus direitos civis, além do reconhecimento de seus modos diferenciados de organização social e de conhecimento e de seus direitos originários sobre suas terras tradicionalmente ocupadas, inscritos na Constituição da República de 1988 – inscrição do reconhecimento, aliás, de que seus direitos à terra preexistem ao próprio Estado nacional brasileiro, ao qual tão somente compete sua demarcação e respeito.

É porque “a luta pela terra é a mãe de todas as lutas”, conforme o brado que ribomba no coração desse movimento. Ao irromper com seus corpos sobre o palco da sociedade civil brasileira e interpelar o coro dos contentes com um grito polifônico e plurilíngue de vozes originárias, desde o princípio reivindicou-se igualmente o reconhecimento dessa terra chamada Brasil como um território plurinacional, como terra de origem de uma pluralidade multimilenar de nações indígenas – conforme, diga-se de passagem, há poucos anos se reconheceram os Estados do Equador e da Bolívia e para onde se encaminha o Chile.

INDIGENOUS CONTEMPORARY ART AND THE REDISCOVERY OF BRAZIL

The flourishing of an indigenous movement since the last fourth of the 20th century, a social movement with singular features, guided and led by the original people of this land, is the most fruitful occurrence in Brazil’s recent history. For the first time in history, indigenous peoples from all regions united – cornered by the modernization and appropriating advance at the same time, the means and media provenient from this historical experience – to protagonize an unequivocal articulation of resistance for the recognition of their rights to land ownership and their collective lifestyles. In favor of the ample collective mobilization of this generation, the conquering of their civil rights is witnessed, in addition to the acknowledgement of their differing methods of social organization and of the awareness of their indigenous rights over their traditionally occupied lands, registered in the Brazilian Constitution enacted in 1988 – as well as the registration of the acknowledgement that their rights to own land predate the national Brazilian State, which is only responsible for its demarcation and respect.

According to the cry that rumbles in the heart of this movement, it is because “the battle for land is the mother of all struggles.”. By bursting onto the stage of civil Brazilian society and challenging the choir of the content with a polyphonic shout of plurilingual originating voices, since the beginning the recognition of this land named Brazil as a plurinational territory was equally demanded, and as the original land of a multi millennial plurality of indigenous nations – all the while, by the way, the counties as Ecuador and Bolívia have been recognized just a few years prior, and Chile also steers in the same direction.

Even though this perspective has not been carried forward to this day in Brazil, given the conditions of reproduction of the colonial monoculture and monolingualism installed here, it is still relevant to emphasize this point – especially in a global context like today’s, the intense interaction and transformation of different border scales – in the face of a national project of a country restored two hundred years ago in which, in its majority, has always assumed itself as a starting point for extermination, religious conversion, evangelising, tutelage, assimilation or of a transitory condition of “indian”, when not reserved a symbolic position of honor – although of a domesticated, exclusionary and empty symbolism.

We have witnessed, in this 21st century, the power of the discovery of Brazil by indigenous peoples initiated in the 1970s and 1980s, to reclaim the interpretation of Ailton Krenak, one of its most prominent and eloquent protagonists, replacing the reproduction of the myth of Brazil’s discovery by whites in 1500. Present not only in a pulsating secular resistance but in a collective affirmation of physical and existential territories that are corresponding to the bodies and subjectivities of their history and social diversities of the indigenous populations of this country. All over, current times are stocked with the “agencying of indigenous peoples’ own actions and voices, be them individual or collective”, according to the terms of the artist, curator and professor Naine Terena, namely, be it by articulation of indigenous organizations and associations, by the entry and occupation of university spaces, by the use of media and information and communication technology, by means of authorial visual, audiovisual, musical and literary productions of indigenous contemporary art – in accordance with the strategic banner hoisted by the multi artist Jaider Esbell, of the Makuxi people, responsible for defining an ancestral-vanguardist front in the system of contemporary art and in the history of Brazilian art. Amongst villages and cities, this fertile artistic production has been intensifying in the last decade and finds itself in full-fledged expansion, blooming in artwork, canvases, films, songs and books that combine ancestral and contemporary indigenous references in the composition of their narratives and aesthetic.

For the indigenous peoples of Brazil, we are in an unprecedented era of agency, authorship and self-representation. On this conveyor and against the grain of the resounding hegemonic history lie horizons of references and layers of specific temporalities, unique to local histories, memories both ancestral and collective, and the particular cosmovisions of each people. In the general context of cultural production and Brazilian art, it is crucial to understand the works of indigenous artists from a perspective that is capable of acknowledging some of the local and global social political history with which the collective of their peoples are confronted, as well as the appreciation of languages and aesthetic of their works. In the face of the national anniversaries brought about by the centenary of the Modern Art Week of 1922 and the bicentenary of Brazilian Independence, it is necessary, above all else, to listen to their silences and blindspots: indigenous peoples have always been represented, but have only recently begun to represent themselves. Indigenous contemporary art, therefore, owes nothing to the modern art of the Brazilian State, even though they may make use of languages and concepts of these very systems. If these loans, appropriations, legacies or heritages can and should be revised, it is Brazilianness and Modernism that should recognize themselves as contributors, throughout the entire territory and for all the inspiration, to the originating peoples of this land named Brazil.

References

ALBERT, Bruce. Postscriptum: When I am another [and vice-versa]. In: Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. *The collapse of the sky*: Words of a yanomami shaman. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 512-549.

Popular amendments. National Constituent Assembly, v. 258. Federal Senate Graphic Center, 1988. Available at: <http://www.camara.gov.br/internet/constituicao20anos/DocumentosAvulsos/vol-258.pdf>. Accessed on: August 11th. 2021.

Esbell, Jaider. Contemporary indigenous art as the trap of traps. *Jaider Esbell Gallery*, Boa Vista, July 9th. 2020. Available at: www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/. Accessed on: August 11th. 2021.

Guattari, Félix. *The three ecologies*. Translated by Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 1995.

Krenak, Ailton. *Encounters*. Organized by Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015. Available at: https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/encontros_ailton_krenak_azougue/. Accessed on: August 11th. 2021.

Krenak, Ailton. *Ailton Krenak*. Organized by Idjahure Kadiwel and Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017. (Tembetá Collection)

Terena, Naine. Active lenses and indigenous arte. *ZUM Magazine*, São Paulo, no. 19, December 3rd, 2020. Available at:

<https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>. Accessed on: August 11th. 2021.

Referências

ALBERT, Bruce. Postscriptum: Quando eu é um outro [e vice-versa]. In: Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 512-549.

Emendas populares. Assembleia Nacional Constituinte, v. 258. Centro Gráfico do Senado Federal, 1988. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/internet/constituicao20anos/DocumentosAvulsos/vol-258.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Esbell, Jaider. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. *Galeria Jaider Esbell*, Boa Vista, 9 de jul. de 2020.

Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Guattari, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus, 1995.

Krenak, Ailton. *Encontros*. Organização de Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015. Disponível em: https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/encontros_ailton_krenak_azougue/. Acesso em: 11 ago. 2021.

Krenak, Ailton. *Ailton Krenak*. Organização de Idjahure Kadiwel e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

Terena, Naine. Lentes ativas e a arte indígena. *Revista ZUM*, São Paulo, n. 19, 3 de dez. de 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Mesmo que até hoje essa perspectiva não tenha sido levada adiante no Brasil, dadas as condições de reprodução da monocultura e do monolinguismo coloniais aqui instalados, é de relevância demarcar esse ponto – ainda mais em um contexto global como o atual, de intensa interação e transformação de diferentes escalas de fronteiras – diante de um projeto nacional e de país retomado há duzentos anos em que majoritariamente sempre se assumiu como ponto de partida o extermínio, a catequese, a evangelização, a tutela, a assimilação ou a transitoriedade da condição dos “índios”, quando não a reserva de um lugar simbólico de honra – embora de um domesticado, excludente e vazio simbolismo.

Presenciamos, neste século XXI, a potência da descoberta do Brasil pelos povos indígenas iniciada nas décadas de 1970 e 1980, para retomar a interpretação de Ailton Krenak, um de seus mais eminentes e eloquentes protagonistas, em lugar da reprodução do mito da descoberta do Brasil pelos brancos em 1500. Presença não somente de uma pulsante resistência secular, mas de uma afirmação coletiva de territórios físicos e existenciais que sejam correspondentes aos corpos e às subjetividades da história e da sociodiversidade das populações indígenas desse país. Por toda parte, a atualidade é povoada pelo “agenciamento dos próprios indígenas de suas ações e falas, sejam elas individuais ou coletivas”, segundo os termos da artista, curadora e professora Naine Terena, seja por meio da articulação de organizações e associações indígenas, do ingresso e ocupação dos espaços universitários, da utilização de mídias e tecnologias de informação e comunicação, seja por meio das produções autorais visuais, audiovisuais, musicais e literárias das artes indígenas contemporâneas – conforme a estratégica levantada pelo multiartista Jaider Esbell, do povo Makuxi, responsável por definir uma frente vanguardista-ancestral no sistema da arte contemporânea e na história das artes brasileiras. Entre aldeias e cidades, essa fértil produção artística vem se acentuando na última década e encontra-se em plena expansão, desabrochando em obras, telas, filmes, canções e livros que combinam referências indígenas ancestrais e contemporâneas para a composição de suas narrativas e estéticas.

Para os povos indígenas do Brasil, estamos em uma inédita era de agência, autoria e autorrepresentação. Nessa esteira e contra a correnteza da retumbante história hegemônica, situam-se horizontes de referências e camadas de temporalidades específicas, próprias às histórias locais, às memórias ancestrais e coletivas e às cosmovisões particulares de cada povo. No contexto geral da produção cultural e das artes brasileiras, torna-se imprescindível compreender os trabalhos dos artistas indígenas dentro de uma perspectiva que seja capaz de levar em conta algo da história sociopolítica, local e global com a qual estão confrontadas as coletividades de seus povos, além da a apreciação das linguagens e estéticas de suas obras. Diante das efemérides nacionais ensejadas pelo centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e do bicentenário da Independência do Brasil, é preciso, sobretudo, auscultar seus silêncios e pontos cegos: povos indígenas sempre foram representados, mas só muito recentemente estão representando a si próprios. Portanto as artes indígenas contemporâneas, nada devem à arte moderna ou ao Estado brasileiro, mesmo que possam lançar mão de linguagens e conceitos desses sistemas. Se empréstimos, apropriações, legados ou heranças podem e devem ser revisados, a brasilidade e o modernismo que devem se reconhecer tributários, por todo território e por toda inspiração, dos povos originários dessa terra chamada Brasil.

Para o artista a NATUREZA é uma ‘fuga’ perene no tempo imaginário.

Graça Aranha
*Conferência inaugural
Semana de Arte Moderna
em 13 de fevereiro de 1922*

22 22

ARMARINHOS TEIXEIRA

CAETANO DIAS

GISELE CAMARGO

LUZIA SIMONS

MARLENE ALMEIDA

PAULO NAZARETH

RODRIGO BRAGA

ROSILENE LUDUVICO

O território brasileiro é demarcado por sua vastidão, pluralidade de biomas e importância de caráter global. Os recursos naturais aqui existentes são invejáveis e cobiçados. A natureza – terra, água, ar e vegetação – é o maior legado da humanidade. Neste segmento, temos obras de artistas que norteiam questões de enaltação, sustentabilidade e alerta quanto à natureza e ao relacionamento do ser humano como corpo imerso nesse legado da Terra Brasilis.

A natureza em si é um bem cultural impregnado de tradições, simbologias, diferenças e regionalismo. O sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987) pronunciou no Congresso Regionalista de 1926: “Percebem-no os que, sendo da terra, têm olhos para ver e admirar o que é característico da região e para saber separá-lo do simplesmente pitoresco ou curioso. [...] Com toda a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e, por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimdo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes”.

A natureza tem que ser apreciada por sua multidimensionalidade, para pensarmos na singularidade com a localidade, com a temporalidade, para não esquecermos as totalidades integradoras sobretudo na vasta amplitude da brasilidade.

For the artist NATURE is an ‘escape’ perennial in imaginary time.

Graça Aranha
*Inaugural Conference,
Week of Modern Art
in 2/13/1922*

Brazilian territory is delimited by its vastness, plurality of biomes and importance on a global scale. The natural resources existent here are enviable and coveted, nature – earth, water, air and vegetation – is humanity’s greatest legacy. This segment contains works from artists that guide exaltation issues, sustainability and alert to nature and the relationship of human beings as a body immersed in this Terra Brasilis legacy.

Nature in itself is a cultural good saturated with traditions, symbologies, differences and regionalism. Sociologist Giberto Freyre (1900-1987) voiced in the Regionalist Congress, in 1926: “Those who, being from the land, perceive it have eyes to see and admire what is characteristic of the region and to know how to separate it from the simply pictorial or curious. [...] With all its primitiveness, the mucambo (fragile housing like a hut, built artisanally) is a regional value, and by extension, a Brazilian value, and, more than that, a tropic value: these slandered tropics that only now the European and North-American see rediscovering and finding in themselves values and not only ethnographic curiosities or pathological reasons for alarm”.

Nature has to be appreciated for its multidimensionality, so we can think about singularity with locality, temporality, so as not to forget the integrative entirety, especially in the vast extent of Brazilianness.

Para a
NATUREZA
e a
cultura
do
Brasil
e do
mundo
em
geral.
A
arte
é
uma
linguagem
universal
que
nos
conecta
e
nos
ajuda
a
entender
o
mundo
e
a
nós
mesmos.
A
arte
é
uma
linguagem
universal
que
nos
conecta
e
nos
ajuda
a
entender
o
mundo
e
a
nós
mesmos.

22_22



ARMARINHOS TEIXEIRA

Armarinhos Teixeira nasceu em 1974. É paulistano, vive e trabalha em São Paulo. Seu trabalho propõe identificar áreas que necessitam de estudos de proteção e conservação das geografias associadas a biomas e morfologias decorrentes e se divide em três momentos distintos, apresentados a seguir.

No primeiro, a identificação de territórios e biomas brasileiros, destacando aspectos culturais, geográficos e atmosféricos da biodiversidade. No segundo momento, a integração de estações de medições biológicas, chamada de *Tempestade eco-biológica*, título dado pelo artista às intermitências da generalidade para diversidade nas agrupações de todos os seres vivos e conservação das formas inferiores ao resultado da multiplicação indefinida, na qual se estabelecem as bases de um diálogo entre a ação humana e os fenômenos naturais. Por fim, o terceiro encontro, a evolução desse processo simbiótico entre arte e ecologia permite o surgimento de organismos vivos que se desenvolvem no interior e no exterior de seu trabalho, no qual atribuição da estação metálica serve à função híbrida e à surpreendente união da biodiversidade na paisagem natural.

A obra *Biomas* aqui apresentada tem o caráter de ineditismo. Trata-se de um marco na produção de Armarinhos Teixeira, pois o artista cria pela primeira vez um conjunto de vídeos como forma de expressão de sua prática artística, cujo foco nos alerta para o fato de que a manutenção dos biomas e a discussão em torno da sustentabilidade não é possível de ser feita sem arte e ciência. Os filmes concebidos para esta exposição nos mostram a ampla expansão da bioarte através de recursos visuais e sonoros a nos guiar para que esta seja aprendida e vivenciada a partir de reproduções do contexto original dos diversos biomas brasileiros – Cerrado, Amazônia, Caatinga, Mata Atlântica, Pantanal e Pampa.

Transições, soluções, modelos e contextos próprios de cada bioma fazem parte dos filmes criados pelo artista, tendo como ponto de partida imagens reais e fictícias em diálogo para exemplificar sua magnitude e diversidade. As incursões em estética e sustentabilidade idealizadas aqui demonstradas como práticas artísticas contribuem não somente para a preservação do planeta, mas para sua difusão e entendimento.



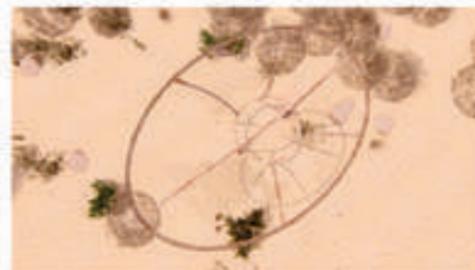
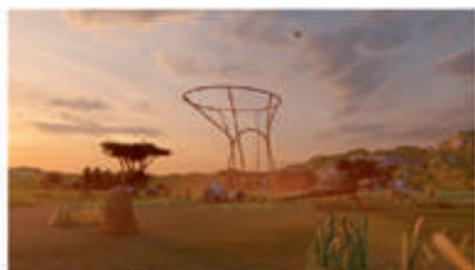
Armarinhos Teixeira was born in 1974. He's paulistano [from the city of São Paulo], works and lives in São Paulo. His work proposes identifying areas in need of protective and conservation studies in geography associated with arising biomes and morphology and that act on three distinctive moments presented below.

Firstly, identifying territories and Brazilian biomes highlighting cultural, geographical and atmospheric aspects of biodiversity. Secondly, the integration of biological measuring stations, called eco-biological storm, title given by the artist to the flashes of generality for diversity in groupings of all living beings and conservation of inferior forms resulting from indefinite multiplication, in which the basis for a dialogue between human action and natural phenomena are established.

Lastly, the third encounter, the evolution of the symbiotic process between art and ecology, allowing the emergence of living organisms that develop as much in the interior of the work, as in its exterior, in which the attribution of the metallic station serves a hybrid function and the surprising union of biodiversity in the natural landscape.

The work *Biomas* (Biomes) presented here has an original character. This is also a milestone in Armarinhos Teixeira's production, since the artist creates for the first time a set of videos as form of expression in his artistic practice, whose focus alerts us to the fact that the maintenance of biomes and discussion around sustainability is not only possible, but cannot be done without art or science. The works conceived for this exhibition show us the ample expansion of bioart through visual and sonorous resources which guide us so it is learned and experienced from reproductions in the original context of several Brazilian biomes – Cerrado, Amazon, Caatinga, Atlantic Forest, Pantanal and Pampa.

Each biome's own transitions, solutions, models and contexts are part of the films created by the artist, having as starting point real and fictitious images in dialogue to exemplify its magnitude and diversity. The incursions into aesthetics and sustainability idealized here demonstrate how artistic practices contribute not only to the planet's preservation, but to its diffusion and understanding.



ARMARINHOS TEIXEIRA

Série Biomas

[Biomes series]

2019/2020

Origem da variação amazônica

[Origin of Amazon variation]

Origem da variação caatinga/semiárido

[Origin of caatinga/semi-arid variation]

Origem da variação Mata Atlântica

[Origin of Atlantic Forest variation]

Origem da variação Cerrado

[Origin of Cerrado variation]

Origem da variação Pantanal

[Origin of Pantanal variation]

Origem da variação Pampa

[Origin of Pampa variation]

Desastre no conjunto das variações

[Disaster in the set of variations]

Vídeo [Video]

11'48"min

Coleção Instituto Iadê de Arte e Design

[Iadê Art and Design Institute Collection]

CAETANO DIAS

Nasceu em 1959, em Feira de Santana (BA) e vive e trabalha em Salvador. Sua obra se desdobra em vários meios, como pintura, escultura, objeto, instalação, performance, vídeo, cinema e fotografia, podendo migrar para outros suportes, dependendo dos contextos específicos. Boa parte de sua poética se desenrola em torno de questões raciais, de gênero e de identidade em suas complexidades. Desenvolve trabalhos com poéticas em relação à natureza dos materiais. Desde meados dos anos 1990, vem desenvolvendo trabalhos com o açúcar, como cabeças e labirintos etc. Realizou obras que mergulham na existência humana e suas extensões simbólicas que tangenciam questões ambientais, sociais, políticas e culturais. De modo geral, a obra de Caetano Dias se realiza apresentando incertezas sobre o que represamos em torno de nós e que em algum momento pode ser soterrado. Nos últimos trabalhos o artista entra com o próprio corpo em rituais que evocam as religiosidades afro-ameríndias e, por consequência, a mestiçagem brasileira, ao ter mais uma vez a natureza dos materiais como parte significativa do que constitui a nossa memória, identidade e corporeidade no tempo e no espaço.

Born in 1959, in Feira de Santana (BA) he lives. Lives and works in Salvador. His work unfolds itself in various mediums such as painting, sculpture, object, installation, performance, video, cinema and photography, being able to migrate to other different mediums depending on the specific contexts. A good part of his poetic style unwinds around gender, racial and identity issues in its complexities. He develops works with poetic style related to the nature of materials. Since the mid-1990s he has been developing works with sugar, such as heads and mazes. He accomplished works which dive into human existence and its symbolic extensions that touch on environmental, social, political and cultural issues. Generally, Caetano Dias' work takes place when putting into perspective our doubts about what is dammed up around us and how at some point it flows out into overwhelmedness. In his last works the artist enters his own body into rituals that evoke afro-amerindian religiousness and consequently, Brazilian miscegenation, having once again the nature of materials as a significant part of what constitutes our memory, identity and corporeality in time and space.

Águas [Water]
2010
Vídeo [Video]
3'17" min
Coleção do Artista
[Artist's Collection]



GISELE CAMARGO

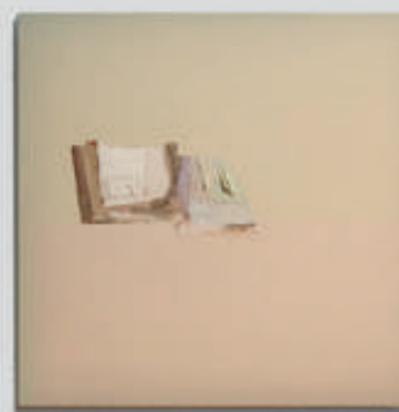
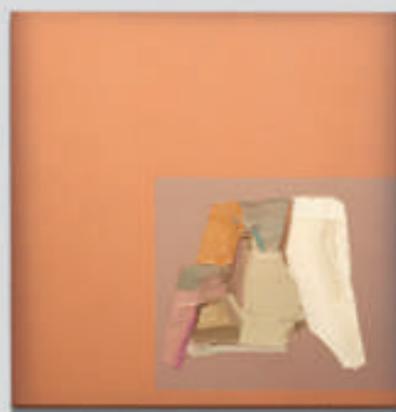
Nasceu em 1970 no Rio de Janeiro, mas vive e trabalha na Serra do Cipó em Minas Gerais.

A pintura de Gisele Camargo revela uma perspectiva formada por referências vivenciadas ou observadas. Os traços, espaços e vazios se unem pela linha do horizonte – ponto em comum das obras produzidas em série como cenas de um filme. Contudo, são isentas de personificações e focadas na percepção e reflexão da vida, seja no âmbito espiritual ou metafísico da figura humana. A tenacidade com que atua no plano pictórico acaba por criar paisagens inusitadas com raros vestígios visíveis de suas referências. A obra *Brutos cipó* é o resultado de um grupo de dez pinturas dominado por um fundo homogêneo do qual se salienta um volume de construções geológicas como relevos – naturais ou não – de uma vasta paisagem campestre. A paleta de cores sóbrias e quentes é uma alusão à natureza composta de rochas e montanhas a se perderem de vista, dando respiro e vazão para novos horizontes.

Born Born in 1970 in Rio de Janeiro. She lives and works in Serra do Cipó in Minas Gerais. Gisele Camargo's painting reveals a perspective formed by observed or experienced references. The strokes, spaces and emptiness are joined together by the horizon line – a common ground in her works produced in series like scenes from a movie. Scenes, however, which are exempt from personification and focused on the perception and reflection of life, in the spiritual or metaphysical level of the human figure. The tenacity with which she acts in the pictorial plane ends up creating unusual landscapes with rare visible traces of their references. The work *Brutos cipó* [Brutos vine] is composed by a group of ten paintings dominated by a homogenous background in which a volume of geological constructions stands out as reliefs – natural or note – of a vast rural landscape. The sober and warm color pallet is a allusion to the nature composed of rocks and mountains which we lose sight of, giving breath and output to new horizons.



Sem título [Brutos]
[Brutos Cipó paleta pedra]
Untitled [Brutos]
[Brutos Cipó stone palette]
2017/ 2018
Acrílica e óleo sobre madeira
[Acrylic and oil on wood]
60 x 60 x 6 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



GISELE CAMARGO
Sem título [Brutos]
Brutos Cipó paleta pedra
Untitled [Brutos]
[Brutos Cipó stone palette]
2017/ 2018
Acrílica e óleo sobre madeira
[Acrylic and oil on wood]
60,0 x 60,0 x 6,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

LUZIA SIMONS

Nasceu em 1953, em Quixadá, Ceará. Vive e trabalha em Berlim, Alemanha. A identidade como construção sociocultural é central nas obras de Luzia Simons desde que deixou o Brasil aos 23 anos. Suas perguntas são direcionadas à continuidade, à vulnerabilidade do indivíduo e a noções de transferências de cultura num mundo globalizado. Sua própria biografia serve de mola propulsora para os trabalhos que abrangem a fotografia, performance, vídeo e atualmente a aquarela e a tapeçaria. Sua fotografia botânica, feita a partir de um escâner de forma linear, sem ponto de vista ou foco central, é metáfora da identidade radicante, deslocada e transformada de sua origem natural. Em Índias Ocidentais a tapeçaria belga de Flandres, originada de um escanograma, aborda a tradição do millefleur e a estética do barroco flamengo. O verso, que tradicionalmente deveria ser oculto, é escancarado, revelando todo o resíduo e a consequência do processo da urdidura. Bordados inspirados na obra de Albert Eckhout e Frans Post permeiam a obra. Luzia Simons aponta para uma reflexão sobre as narrativas colonizadoras que também se dão a partir das formas de representação da natureza – relações de poder desiguais, aparentemente opostas, mas que compartilham aqui do mesmo fio criador.

Born in 1953, in Quixadá, Ceará. Lives and works in Berlin, Germany. The identity as a sociocultural construct is central in Luzia Simons' works ever since she left Brazil at 23. Her questions are directed to the continuity, vulnerability of the individual and the notions of cultural transfer in a globalized world. Her own biography serves as a springboard to her works which cover photography, performance, video and currently watercolor and tapestry. Her botanical photography, made from a linear form scanner, without perspective or central focus, is a metaphor for radiant, displaced, and transformed identity from its natural origin. In Índias Ocidentais [Western Indies] the Belgian tapestry of Flanders, originated from a scanogram, covers the millefleur tradition and the Flemish baroque aesthetic. The back, which should be traditionally hidden, is shown clearly, revealing all the residues and consequences of the warping process. Embroidery inspired by Albert Eckhout's and Frans Post's work permeate throughout her work. Luzia Simons points to a reflection about colonizing narratives that also happen as a type of nature representation – unequal power relationships, apparently opposing, but sharing here the same creating thread.

Índias Ocidentais
[West Indies], 2021
Poliéster, algodão, lã e
acrílico entrelaçados, bordado
em fio metálico
[Interlaced polyester, cotton,
wool and acrylic, natural,
metallic fiber embroidery]
900,0 x 150,0 cm
Coleção da artista
[Artist's Collection]





MARLENE ALMEIDA

Nasceu em 1942, em Bananeiras, na Paraíba. Artista graduada em Filosofia pela UFPB, onde fez cursos de desenho, pintura e escultura. Dedicou-se à pesquisa de materiais artísticos desde os anos 1970. Teve uma bolsa de apoio do CNPq e da UFPB para uma extensa pesquisa sobre pigmentos e aglutinantes naturais. Ministrou diversos cursos sobre manufatura de tintas naturais em quase todos os estados brasileiros e em alguns países. A terra tem sido seu meio técnico e poético. Em 1974, fundou o Centro de Artes Visuais Tambiá em João Pessoa, onde, durante dez anos, coordenou e participou de exposições e intercâmbios internacionais. Sua obra inédita aqui exposta, *Cartografia*, realizada entre 1981 e 2021, é um testemunho vivo de sua ação e ativismo genuíno desde os primórdios de sua produção artística. Como um atlas a demarcar seus elementos essenciais, esta instalação nos revela toda a essência de seu trabalho complexo: pesquisa, coleta, preparo e aplicação das riquezas naturais – base, tema, conceito e representação de sua cartografia pessoal e artística. Todo o seu universo é voltado para a Terra e sua importância essencial e temporal em nossa vida.

Seu trabalho é pioneiro no âmbito de pesquisa de materiais e pigmentos naturais. Elementos naturais como sementes, raízes, caminhos são recorrentes na sua obra, pois simbolizam o início da vida, como é o caso de sua produção pictórica. O olhar treinado de Marlene Almeida está sempre pronto para captar protagonistas silenciosos da natureza, e a artista os traz à luz através de sua obra. Dessa forma, o público capta a sensibilidade e seriedade da artista e seu empenho pela natureza e questões recorrentes de sustentabilidade. O elemento tempo é incisivo neste processo como ela mesma aqui descreve em seu poema:

“Tempo para o Destino

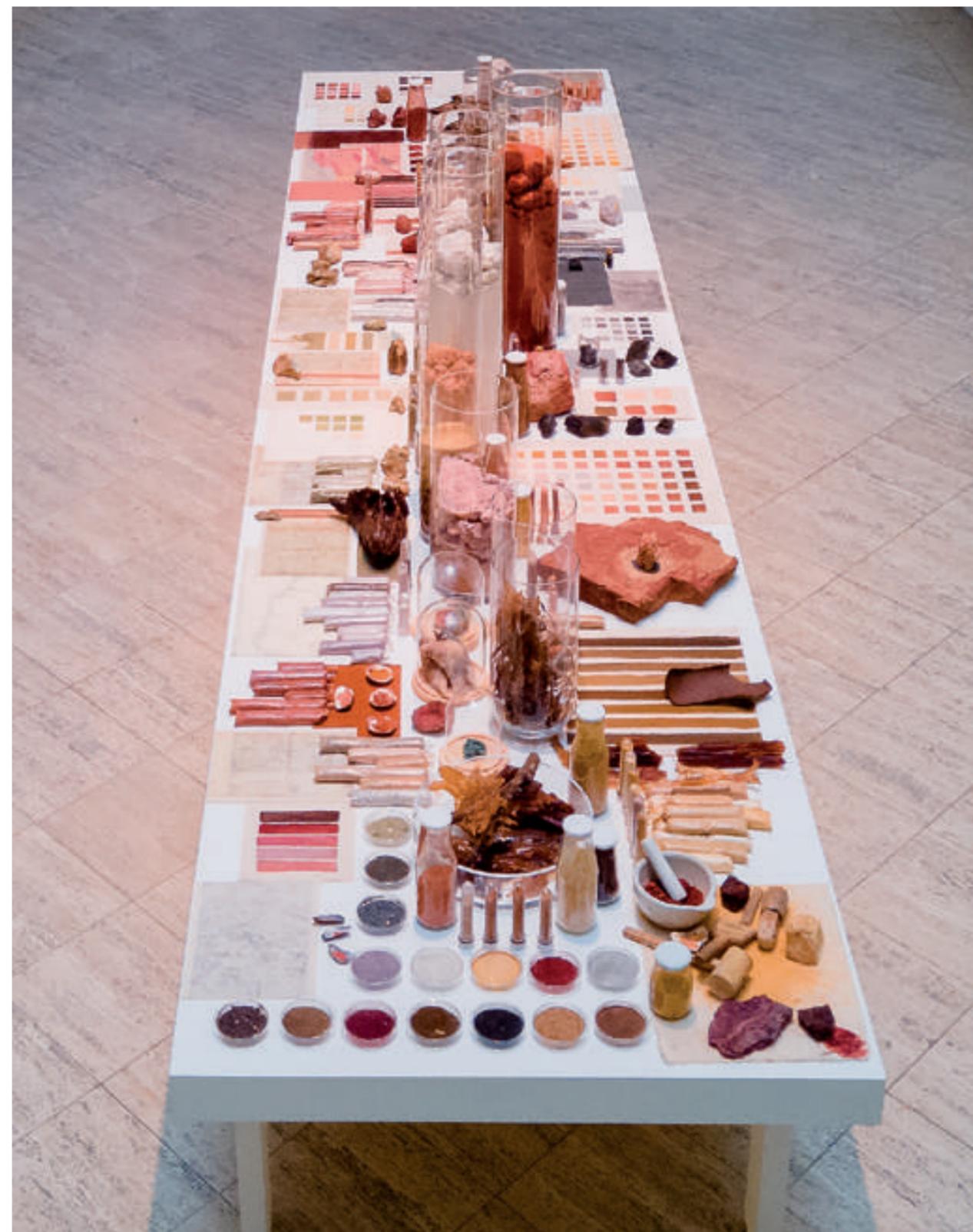
Como caminhar ao contrário, pisando nas mesmas marcas se o retorno é impraticável,
e os rastros se apagaram?

Como enganar o tempo, este inimigo invisível, e sair como louca, ocultando-me do mesmo, e virando tudo ao avesso, como um rio que estanca no desaguadouro natural, rejeita o mar e lança-se, não mais como um filete manso, mas como uma torrente caudalosa e voraz, em busca da sua nascente?
Afim não é esse nosso desejo mais intenso?

Revolver a vida ou pelo menos, parar ante o inevitável destino?”

(Tereza de Arruda)

Terra tão só
[Earth so alone]
1981/ 2021
Conjunto de desenhos, material de pesquisa, pigmentos, objetos
[Collection of drawings, research material, pigments, objects]
200,0 x 400,0 cm
Coleção da artista
[Artist's Collection]





Born in 1942, in Bananeiras, in Paraíba. The artist graduated in Philosophy from UFPB, where she took classes in drawing, painting and sculpture. She has dedicated herself to researching artistic materials since the 1970s. She received a scholarship from CNPq and UFPB to conduct an extensive research about pigments and natural binders. She taught several classes about manufacturing natural paints in almost all Brazilian states and in some countries. The earth has been her technical and poetic mediums. In 1974 she founded the Tambaí Visual Arts Center in João Pessoa, where for ten years, she coordinated and participated in exhibitions and international exchanges. Her new work exhibited here, Cartografia [Cartography], executed between 1981 and 2021, is a living testimony of her genuine action and activism since the beginnings of her artistic production. Like a world map delimiting its original elements, this installation reveals all the essence of her complex work: research, collection, preparation and application of natural riches – basis, theme, concept and representation of her personal and artistic cartography. All her universe faces the Earth and its essential and temporal importance in our lives!

Her work is pioneer in the field of materials and natural pigmentation research. Natural elements such as seeds, roots, are recurring routes in her work, because they symbolize the beginning of life, as is the case of her pictorial production. Marlene Almeida's trained vision is always ready to capture nature's silent protagonists, and the artist brings them to light through her work. In this way the public captures the sensibility and seriousness of the artist as well as her effort in nature and recurring sustainability issues. The time element is incisive in this process as she describes here in her poem:

“Time for Destiny

How to walk backwards, stepping on the same spots if the return is impracticable, and the trails have been erased?

How to trick time, this invisible enemy and run out like mad, hiding from it, and turning everything inside out, like a river that that stops in its natural course, rejects the sea and launches itself, but not as a tame thin streak, but as a mighty and voracious torrent, in search of its spring? After all, isn't this our most intense desire?

To turn life around or at least, stop it before the inevitable destiny?”

(Tereza de Arruda)

MARLENE ALMEIDA
 Terra tão só
 [Earth so alone]
 1981/ 2021
 Conjunto de desenhos, material de pesquisa, pigmentos, objetos
 [Collection of drawings, research material, pigments, objects]
 200,0 x 400,0 cm
 Coleção da artista
 [Artist's Collection]



PAULO NAZARETH

Nasceu em 1977, em Governador Valadares. Atua no circuito nacional e internacional de arte a partir de 2010, quando deixa a comunidade de Palmital, em Belo Horizonte, para participar da feira Miami Basel. Realizou o percurso de Minas Gerais até Miami, Estados Unidos, a pé, fotografando-se com cartazes e anúncios ao longo do trajeto na performance Notícias da América (2011-2012). Apresentou na feira a instalação Banana Market, uma perua Kombi repleta de bananas. Voltou a Palmital e reinaugurou sua barraca na feira da cidade, chamando-a de Paulo Nazareth Arte Contemporânea Ltda. O trabalho de Paulo Nazareth é demarcado e propagado por suas andanças ao redor do mundo, em que questiona os limites da performance como linguagem artística. De fato, seu trabalho não se constitui pelos objetos que produz, mas, sim, pelo comportamento do próprio artista, que define suas obras como uma “arte de conduta”, ocorrendo dentro de programações institucionalizadas do meio da arte.

Born in 1977, in Governador Valadares. Has acted in the national and international art circuits since 2010, when he left the Palmital community, in Belo Horizonte, to participate in the Miami Basel fair. He walked the route from Minas Gerais to Miami, in the United States, photographing himself with posters and advertisements along his trajectory in the performance Notícias da América [News from America] from 2011-2012. He presented at the fair the Banana market installation, a Kombi van filled with bananas. He went back to Palmital and re-inaugurated his stall at the city market, calling it Paulo Nazareth Contemporary Art Ltd. Paulo Nazareth's work is delimited and propagated by his walks around the world, where he questions the limits of performance as artistic language. Indeed, his work is not constituted by the objects he produces, but by the artist's own behavior, who defines his works as “conduct art”, happening inside institutionalized events in the art environment.

Sem título [Untitled]
Notícias da América
[News from America]
2010
Impressão fotográfica sobre
papel de algodão [Photographic
print on cotton paper]
67,5 x 90,0 cm (cada) [each]
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho





PAULO NAZARETH
Sem título [Untitled]
Notícias da América
[News from America]
2010
Impressão fotográfica sobre
papel de algodão [Photographic
print on cotton paper]
67,5 x 90,0 cm (cada) [each]
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

RODRIGO BRAGA

Nasceu em 1976, em Manaus. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. A produção de Rodrigo Braga é voltada para a fotografia e o vídeo, sendo ele a figura central de suas narrativas, ora envolto na natureza, ora em corpos animalescos, ora em ambos. Dessa forma, surgem imagens carregadas de uma beleza estranha, grotesca ou até mesmo dócil. Nessas narrativas, de caráter introspectivo em busca de autoconhecimento, Rodrigo Braga se isola no universo rural a fim de se redescobrir e se desvencilhar dos medos, das preocupações e inquietações do cotidiano. A série Paisagens foi executada no ano de 2008 durante a Residência Artística da Ecovila Terra UNA, Serra da Mantiqueira, Minas Gerais, financiada pelo edital Conexões Artes Visuais Funarte/MinC/Petrobras. Nesse projeto, o artista realizou intervenções inusitadas na paisagem e as documentou: de uma erosão em um barranco brotam frutas e legumes; em uma queda d'água surge entre pedras um couro de boi; no meio de uma mata vê-se pendendo de uma samambaia um cardume de insinua; do caule de uma árvore surge uma serra dentada. Além do valor estético inigualável, também permanece nesta série fiel a sua obra, ao atentar para aspectos geográficos, ambientais e para a violência humana e animal.

Born in 1976, in Manaus. Lives and works in Rio de Janeiro. Rodrigo Braga's production is turned to photography and video, him being the central figure in his narratives, whether involved in nature, in animalesque bodies, or both. In this way, images loaded with a strange, grotesque or even docile beauty arise. In these narratives of introspective nature in search of self-knowledge, Rodrigo Braga isolates himself in the rural universe in order to rediscover and rid himself of the fears, worries and restlessness of daily life. The series Paisagens [Landscapes] was executed in the year of 2008 during the Artistic Residency of Ecovila Terra UNA, Serra da Mantiqueira, Minas Gerais, financed by the Conexões Visual Arts Funarte/MinC/Petrobras government notice. For this project the artist created unusual interventions in the landscape and documented them: from an erosion in a ravine grow fruit and vegetables; in a waterfall an ox's leather skin arises from between the rocks; in the middle of the woods we see a school of fish hanging from a fern; from inside the stalk of a tree, a saw with teeth emerges. Besides the unparalleled aesthetic value, this series also remains loyal to his work, when it looks at geographical, environmental aspects and at human and animal violence.

RODRIGO BRAGA
Paisagem [Landscape]
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta
com pigmento mineral
sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral pigment
on bamboo paper]
80,0 x 120,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Fato - Série Paisagens
[Fact - Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta com pigmento
mineral sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral pigment
on bamboo paper]
120,0 x 80,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Segredo [Secret]
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta com pigmento
mineral sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral pigment
on bamboo paper]
120,0 x 80,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho





RODRIGO BRAGA
Mina [Mine]
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta
com pigmento mineral
sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral
pigment on bamboo paper]
80,0 x 120,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Magma
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta
com pigmento mineral
sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral
pigment on bamboo paper]
80,0 x 120,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Habitat
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta
com pigmento mineral
sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral
pigment on bamboo paper]
80,0 x 120,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Samambaia [Fern]
Série Paisagens
[Landscape Series]
2009
Impressão jato de tinta
com pigmento mineral
sobre papel de bambu
[Inkjet print with mineral
pigment on bamboo paper]
80,0 x 120,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

ROSILENE LUDUVICO

Nasceu em 1969, no Espírito Santo. Vive e trabalha em Düsseldorf, na Alemanha.

Com lápis bem apontados exercita o olhar, solidifica pensamentos e esboça ideias. Tudo passa pelo desenho antes de se transformar em pintura. Óleo sobre tela, colagens ou monumentais pinturas murais.

As obras lidam com a essência da natureza. Os motivos são pessoas dormindo, paisagens, particularmente árvores e florestas, a água e a chuva, mas também o vento e o ar.

Tudo é permeado por uma intensa luminosidade, o que é alcançado a partir da fatura das telas com gredas diferentes. A luz do fundo de greda penetra nas cores, aplicadas de forma pura e minimalista, tornando a correção quase impossível. As obras selecionadas para a mostra foram pintadas no Espírito Santo em 2018. A obra de Rosilene Luduvico exala contemporaneidade mesmo mantendo seus tentáculos na pintura romântica do século XIX. Ela vive sua época, da mesma forma como os artistas Casper David Friedrich e Eugène Delacroix entre outros, testemunhos de seu tempo e conscientes da história da arte de sua época – a qual já consistia na coalisão de diversos períodos. As paisagens nebulosas, fantásticas e solitárias de Rosilene Luduvico revelam em si características do romantismo – mesmo sendo vivências e representações dos trópicos – por permitirem ao espectador vivenciar uma atmosfera singular, na qual as pessoas, a paisagem e demais elementos são apresentados em sintonia e imersão.

Born in 1969 in Espírito Santo. Lives and works in Düsseldorf, Germany.

With sharpened pencils, she exercises her perspective, solidifies thoughts and sketches ideas. Everything goes through drawing before being transformed into painting. Either oil on canvas, collages or monumental mural paintings.

The works deal with the essence of nature. The motifs are people, landscapes, particularly trees and forests, water and rain, but also the wind and the air. All is permeated through an intense luminosity, which is reached by how the canvases are made with different chalks. The light with chalk background penetrates the colors, applied in a pure and minimalist way, making correction almost impossible. The works selected for the show were painted in Espírito Santo in 2018. Rosilene Luduvico's work exudes contemporaneity while keeping its tentacles in romantic 19th century painting. She lives her time, in the same way artists Casper David Friedrich and Eugène Delacroix among others, witnessed their time and were aware of the time's art history – which already consisted in the coalition of different periods. Rosilene Luduvico's nebulous, fantastic and solitary landscapes reveal in it characteristics of romanticism – even being experiences and representations of the tropics – for allowing the spectator to experience a singular atmosphere, in which people, landscape and further elements are presented in tune and immersion.



Silêncio [Silence]
2018
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190,0 x 170,0 cm
Cortesia [Courtesy of]
Rosilene Luduvico



ROSILENE LUDUVICO
Amoroso [Loving]
2018
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190,0 x 170,0 cm
Cortesia [Courtesy of]
Rosilene Luduvico

Saudade [Longing]
2018
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
190,0 x 170,0 cm
Cortesia [Courtesy of]
Rosilene Luduvico



A nossa ESTÉTICA é de reação. Como tal, é guerreira.

Menotti Del Picchia
Palestra na Semana de
Arte Moderna em 15.02.1922

22 22

BARRÃO

BEATRIZ MILHAZES

CILDO MEIRELES

DAIARA TUKANO

DELSON UCHÔA

EMMANUEL NASSAR

ERNESTO NETO

FRANCISCO DE ALMEIDA

JAIDER ESBELL

JUDITH LAUAND

LUIZ HERMANO

MIRA SCHENDEL

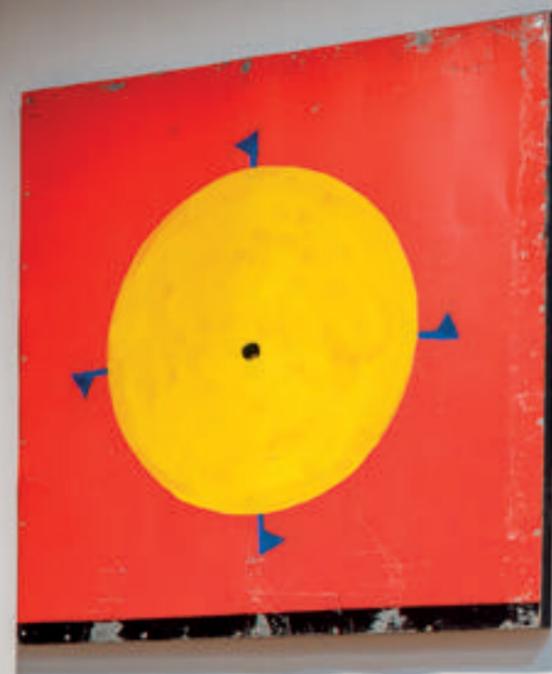
NELSON LEIRNER

O erudito europeu dominou por quase dois centenários a formação da estética brasileira. Movimentos como o antropofágico foram incisivos para o entendimento da essência da brasilidade. Este representou um marco na história da arte brasileira, porque, por meio dele, a identidade cultural nacional brasileira foi revista e passou a ser reconhecida. Isso se deu em 1928 com a publicação do Manifesto Antropófago publicado por Oswald de Andrade (1890-1954) na Revista de Antropofagia de São Paulo. O texto polêmico e radical do artista apresentava diversas metáforas e simbolismos. Havia uma associação direta à palavra “antropofagia”, referência aos rituais de canibalismo, cerimônia com a crença de que, após engolir a carne de uma pessoa, seriam concedidos ao canibal todo o poder, conhecimentos e habilidades da pessoa devorada. Na realidade, a ideia de Oswald de Andrade foi a de se alimentar de técnicas e influências de outros países – neste caso, principalmente a Europa colonizadora – e, a partir daí, fomentar o desenvolvimento de uma nova estética artística brasileira. Na atualidade, como aqui vemos, ela não está à sombra de uma herança e manifestações europeias, mas sim autônoma e autêntica, miscigenada com elementos que compõem a brasilidade dominada por cores, ritmos, formas e assimilação do dispar universo de linguagens e meios que a norteiam. Dinâmica, vital, excessiva e criativa. Essas características são representadas em conceitos e concretizações audaciosas, exuberantes e irônicas – assim como nossa realidade.

Our
AESTHETIC
is of reaction.
As such,
it is a warrior.

Menotti Del Picchia
Lecture at the Week
of Modern Art in 2/15/1922

The European erudite dominated for almost two centuries the shaping of Brazilian aesthetics. Movements like the anthropophagic were incisive for the understanding of Brazilianness’essence. It represented a milestone in Brazilian art history, because, through it, the national cultural identity was reviewed and started to be recognized. This happened in 1928 with the publication of the Anthropophagous Manifesto published by Oswald de Andrade (1890-1954) in the Revista de Antropofagia [Anthropophagy Magazine] in São Paulo. The artist’s controversial and radical text presented several metaphors and symbolisms. There was a direct association to the word “anthropophagy”, reference to cannibalism rituals, a ceremony with the belief that, after swallowing a person’s flesh, all the power, knowledge and abilities from the person devoured would be granted to the cannibal. In reality, Oswald de Andrade’s idea was to feed on techniques and influence from other countries – in this case, especially colonizer Europe – and, from there, promote the development of a new Brazilian artistic aesthetic. Presently, as we see here, it is not in the shadow of an Europe’s heritage and demonstrations, but it is autonomous and authentic, miscegenated with elements that compose Brazilianness dominated by colors, rhythms, shapes and assimilation from the disparate universe of language and mediums that guide it. Dynamic, vital, excessive and creative. These characteristics are represented in concepts and in bold, exuberant and ironic achievements – just like our reality.







BARRÃO

Jorge Velloso Borges Leão Teixeira nasceu em 1959 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Desenhista, pintor, escultor, artista multimídia. A obra de Barrão orienta-se pela lógica da bricolagem: reaproveitamento de restos e sucatas, conferindo-lhes novos sentidos. Desligados de seus contextos e usos originais, os objetos reaparecem transformados, embora tragam a memória do passado. Assim, itens cotidianos e domésticos figuram como peças de composições diversas. Um impulso lúdico e infantil parece animar sua produção; é possível identificar nela o espírito curioso do menino cuja brincadeira é desmontar os objetos, ver como são feitos para então arriscar novas construções. Diante dos resultados dessas operações de encaixe e desencaixe, não há como deixar de perceber a crítica implícita à sociedade contemporânea. O riso primeiro, inevitável, dá lugar a certa melancolia provocada pela identificação das peças desgastadas, parte de um mundo familiar, não tão distante, mas já completamente passado, morto.

Jorge Velloso Borges Leão Teixeira was born in 1959 in Rio de Janeiro, where he lives and works. Illustrator, painter, sculptor, multimedia artist. Barrão's work is oriented by the bricolage logic: reusing waste and scraps, giving them new meaning. Disconnected from their context and original purpose, the objects reappear transformed, though bringing their memory from the past. In this way, domestic and everyday items figure as pieces for diverse compositions. A playful and childish impulse appears to animate his production; In it, it's possible to identify the curious spirit of the boy whose game is to disassemble objects, see how they are made so he can then risk creating new constructions. Confronted with the results of these attaching and detaching operations, it's impossible not to notice the implicit criticism to contemporary society. First, the inevitable laughter, then a certain melancholy takes its place provoked by the recognition of the worn-out pieces, part of such a familiar not so distant world, but already completely in the past, dead.

Cada macaco no seu galho
[Each monkey on its branch]
2011
Porcelana e resina epóxi
[Porcelain and epoxy resin]
108,0 x 68,0 x 76,0 cm
Coleção [Collection] Sérgio
Carvalho





BARRÃO
Cabeça povoada
[Populated head]
2009
Escultura em porcelana e
resina epóxi [Porcelain and
epoxy resin sculpture]
25,0 x 57,0 x 29,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Moringa [Jug], 2014
Porcelana e resina epóxi
[Porcelain and epoxy resin]
25,0 x 40,0 x 23,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

BEATRIZ MILHAZES

Nasceu em 1960 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Com a visão do Jardim Botânico, desenvolve suas obras. Beatriz Milhazes é formada em Comunicação Social. Ingressou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1980, onde estudou até 1983. Como professora de pintura e coordenadora de projetos educacionais, lecionou até 1996. Artista da geração 80, período da arte brasileira que se caracterizou pelo retorno de jovens artistas à pintura. Considerada uma das mais importantes artistas brasileiras, consolidou sua carreira no circuito nacional e internacional de artes plásticas com participação nas Bienais de Veneza (2003), São Paulo (1998 e 2004) e Shangai (2006). A obra de Beatriz se caracteriza principalmente pelas cores vibrantes, movimentos óticos e cadência visual enérgica. Seu trabalho abstrato combina um repertório diverso de imagens e formas, que funde elementos da cultura brasileira com a abstração europeia. Na pintura, Beatriz Milhazes criou a técnica de monotransfer, baseada no processo de monotipia seca. Sobre uma folha de plástico transparente, são pintados em várias camadas de tinta acrílica os diversos motivos, elementos e áreas sólidas de cor criados individualmente. Essa técnica impõe um grande controle e distanciamento para a construção das imagens, assim como oferece um resultado painterly / pictórico para a superfície das pinturas. Em sua obra, Milhazes apresenta referências a tradições populares, arte decorativa, modernismo europeu e antropofagia.

Born in 1960 in Rio de Janeiro, where she lives and works. She develops her work with a view of the Botanical Gardens. Beatriz Milhazes graduated in Social Communication. She was admitted to the Lage School of Visual Arts in 1980, where she studied until 1983. As a painting professor and coordinator of educational projects, taught until 1996. Artist in the generation 80, a period in Brazilian art characterized by the return of young artists to painting. Considered one of the most important Brazilian artists, she consolidated her career in the National and International fine arts circuits participating in the Biennials of Venice (2003), São Paulo (1998 and 2004) and Shanghai (2006). Beatriz's work is characterized mainly by the vibrant colors, optical movements and energetic visual candor. Her abstract work combines a repertoire diverse in image and shape, that merge elements of Brazilian culture and European abstraction. In painting, Beatriz Milhazes created the monotransfer technique, based on the dry monotype process. On a transparent plastic sheet, many layers of acrylic paint are applied with the varied motifs, elements and solid areas of color individually created. This technique imposes great control and distancing for the construction of images, and it also offers a "painterly" result to the painting's surface. In her work, Milhazes presents references to popular traditions, decorative art, European modernism and anthropophagy.



Cor de Pele [Skin color], 2019
Colagem de papéis variados,
shopping bags, embalagens de
doces e recortes de gravuras da
artista sobre papel [Collage of
varied papers, shopping bags,
candy wrappers and cutouts
of the artist's prints on paper]
96,5 x 88,5 cm
Coleção Particular, Rio de Janeiro
[Private Collection, Rio de
Janeiro]



BEATRIZ MILHAZES
Dancing, 2007
acrílica sobre tela [Acrylic on
canvas]
247,0 x 350,0 cm
Coleção Particular, Rio de Janeiro
[Private Collection, Rio de
Janeiro]



BEATRIZ MILHAZES
 Aubergine V (red), 2003
 Colagem de papéis variados,
 embalagens de doces e tecido
 sobre papel [Collage of varied
 papers, candy wrappers and fabric
 on paper]
 74,0 x 57,0 cm
 Coleção Particular, Rio de Janeiro
 [Private Collection, Rio de Janeiro]

Praga [Prague], 2003
 acrílica sobre tela [Acrylic on
 canvas]
 299,0 x 137,0 cm
 Coleção Particular, Rio de Janeiro
 [Private Collection, Rio de
 Janeiro]



CILDO MEIRELES

Cildo Campos Meireles nasceu em 1948 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. É um artista multimídia, com ênfase conceitual em seu processo de criação. Trabalha com diversos meios, e, como um atento observador, relata o universo que o norteia com um grande senso crítico imerso em uma sutileza purista. Em toda sua carreira desenvolve séries de trabalhos com objetos do cotidiano utilizando, por exemplo, papel-moeda, como Zero Cruzeiro e Zero Centavo (ambas de 1974-1978) ou Zero Dólar (1978-1994). Nelas o valor do papel-moeda e a influência mercadológica global são fatores a ser reavaliados. Em algumas obras, explora questões abstratas e por nós vivenciadas acerca de unidades de medida do espaço ou do tempo como E9 – série 3A e 4B (1996) ou Jogo da velha (1997). Elementos estes que desapercivelmente delimitam o comportamento socio-político-econômico.

Cildo Campos Meireles was born in 1948 in Rio de Janeiro, where he lives and works. He is a multimedia artist, with conceptual emphasis in his creation process. He works with several mediums, and as a watchful observer shows the universe that guides him with a great critical sense immersed in a purist subtleness. In all his career he developed a series of works with everyday objects using, for example, paper money, such as Zero Cruzeiro and Zero Centavo (both from 1974-1978) or Zero Dollar (1978-1994). In them the value of the paper money and the global market influence are factors to be reevaluated. This can also be considered in the object Camelô (1998) [Street Vendor]. In some works, he explores abstract issues experienced by us about measurement units of space or time such as E9 – series 3A and 4B (1996) or Jogo da Velha [Tic Tac Toe] from 1997. Elements that unnoticeably limit socio-political and economic behavior.

Inserções em
circuitos ideológicos:

1 - Projeto Coca-Cola

[Insertions in ideological circuits:

1 - Coca-Cola Project]

1970

Dimensões variáveis

[Variable dimensions]

Coleção do artista

[Artist's Collection]

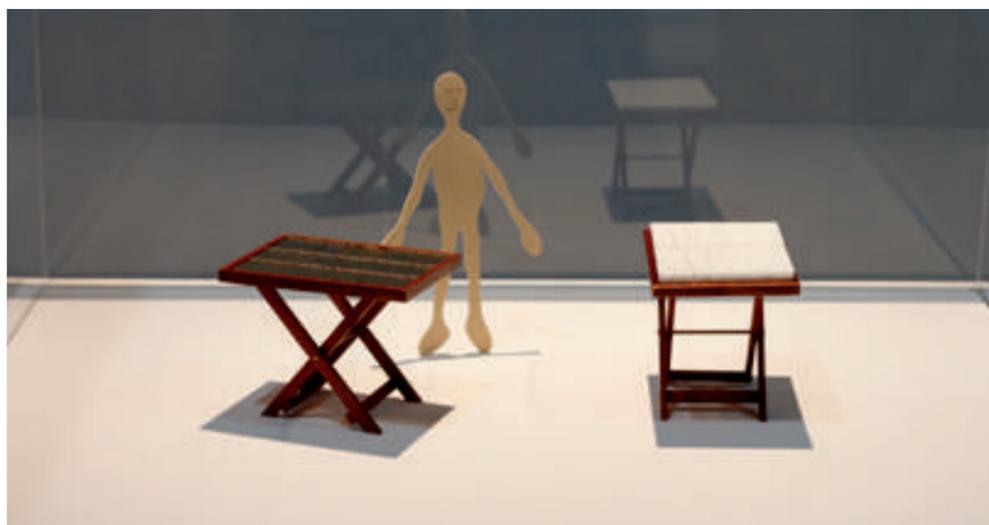
Gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno)
informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação.

Utiliza-se o processo de decalque (silkscreen) com tinta branca
vitrificada,

que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia,
pois então fica visível a inscrição contra o fundo.

[Engraving on (returnable) soda bottles information and critical
opinions, and returning them to circulation. The silkscreen process
is utilized with white glazed paint which is not seen when the bottle is
empty, but when it is full, so that the inscription becomes visible
against the dark of the Coca-Cola liquid.]





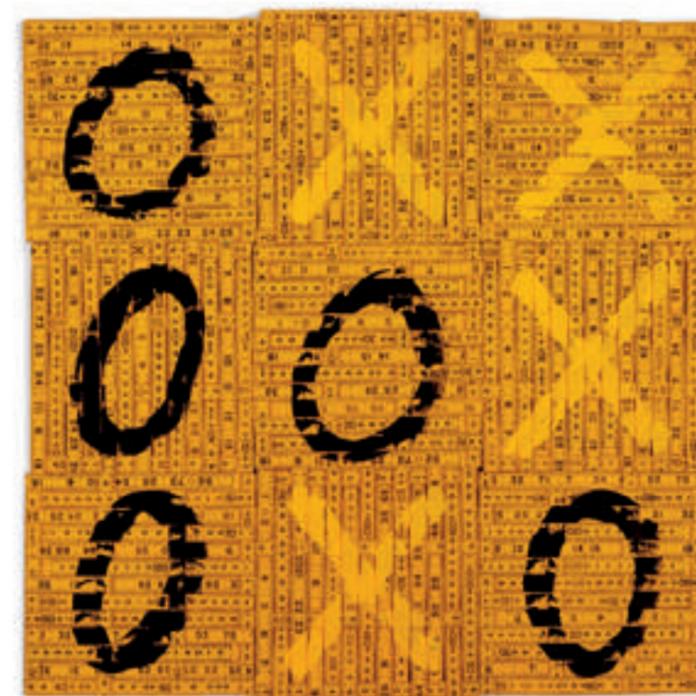
CILDO MEIRELES
Esfera Invisível
 [Invisible sphere]
 2014
 Alumínio [Aluminum]
 10,0 x 10,0 x 10,0 cm
 Galeria [Gallery] Luisa Strina

Camelô [Street vendor]
 1998
 Edição de 1000 alfinetes/ 1000
 barbatanas / 1 boneco / caixa de
 madeira e motor - voltagem 220
 [Edition with 1000 pins/ 1000
 barbatanas / 1 doll / wooden box
 and motor - 220 voltage]
 30,0 x 39,0 x 7,0 cm
 Galeria [Gallery] Luisa Strina



Ouro e Paus - engradados n. 10
 [Diamonds and Clubs - crates no. 10]
 1982-1995
 Madeira de pinho e pregos
 de ouro de 18k
 [Pine wood and 18k gold nails]
 17,0 x 200,0 x 11,5 cm
 Galeria [Gallery] Luisa Strina

Jogo da velha [Tic Tac Toe]
 1997
 Tinta acrílica sobre metros de
 carpinteiro colados em madeira
 [Acrylic paint on carpenter
 meter glued on wood]
 62,0 x 66,0 cm
 Coleção [Collection]
 Conrado e Ronie Mesquita,
 Rio de Janeiro





CILDO MEIRELES

Zero cruzeiro / Zero cent

1974-1978

Impressão offset sobre papel
[Offset print on paper]

Coleção do artista

[Artist's Collection]

Projeto que deriva do trabalho

"Árvore do dinheiro" e sintetiza justamente a reflexão sobre a diferença entre valor de troca e valor de uso. No âmbito específico da linguagem, à nota de zero cruzeiro pode ser atribuído o valor de uma síntese da história do objeto bidimensional (o quadro), enquanto à moeda

de zero centavo se atribuiria o mesmo sentido de síntese em relação ao objeto.

[Project that derives from the work "Money Tree" and synthesizes the reflection about the difference between the exchange value and use value. Under the specific scope of language, the zero cruzeiro bill can be attributed to the value of a historical synthesis of the two-dimensional

(the painting), while the zero cent coin could be attributed to the same meaning of synthesis in relation to the object.]



Zero Dollar

2019

Lito offset sobre papel
[Offset lithography on paper]
6,5 x 15,5 cm

Coleção do artista
[Artist's Collection]



Zero Real

2019

Impressão offset sobre papel
[Offset lithography on paper]
6,3 x 14,0 cm

Coleção do artista
[Artist's Collection]



DAIARA TUKANO

Daiara Hori, nome tradicional Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano. Nasceu em 1982, em São Paulo, é artista, comunicadora independente, ativista dos direitos indígenas e pesquisadora em direitos humanos. Seu trabalho artístico fundamenta-se na pesquisa sobre as tradições e a espiritualidade de seu povo, especialmente a partir do estudo sobre o Hori, que são as mirações produzidas pelo kahpi (ayahuasca). Para tanto, Daiara dedica-se a apreender as visões que alcança em sonhos e nos estudos que realiza em sua família, observando também as pinturas que se encontram nos objetos tradicionais de sua cultura, nas tramas das cestarias, nas cerâmicas, nos bancos, nas pinturas corporais, que fazem alusão à memória de uma mesma história da transformação, que é a história tukano da humanidade. Essa história nos conta que os primeiros humanos viajavam pelo cosmos na barriga da cobra-canoa, que é Pameri Yukese, esta, representada na obra aqui exposta, a cobra-grande da transformação, que nessa exposição nos guiará na busca de um diálogo entre culturas, um diálogo entre mundos. Essa pintura monumental assume um papel muito importante nesta mostra como elo entre as diversas tendências conceituais e estéticas da arte contemporânea brasileira aqui expostas e se expande para este complexo universo de forma geral.

Pameri Yukese se expande por toda a extensão da tela tendo seu corpo formado por pinturas que se encontram nos objetos tradicionais da cultura indígena – nas tramas das cestarias, nas cerâmicas, nos bancos, nas pinturas corporais – como referência à memória de uma mesma história da transformação. As cores vibrantes, as formas e o contraste de luz que compõem a imagem criam uma dinâmica vibrante e refletem sua vitalidade.

Daiara Hori, traditional name Duhigô, belongs to the Uremiri Hãusiro Parameri clan of the Yepá Mahsã people, better known as Tukano. Born in 1982, in São Paulo, she is an artist, independent communicator, Indigenous rights activist and human rights researcher. Her artistic work is based on research about traditions and spirituality of her people, especially on the study of the Hori, which are visions produced by kahpi (ayahuasca). Therefore, Daiara dedicates herself to seizing the visions she reaches in dreams and in studies she conducts with her family. She also observes paintings found in traditional objects of her culture, weaved baskets, ceramics, benches, body painting, that allude to the memory of the same history of transformation, the tukano history of humanity. This story tells us that the first humans used to travel through the cosmos in the belly of the canoe-snake, or Pameri Yukese, represented in the work here as the great-snake of transformation, which in this exhibition will guide us in search of a dialogue between cultures, a dialogue between worlds. This monumental painting assumes a very important role in this show as a link between several conceptual and aesthetical trends in Brazilian contemporary art exhibited here, and it expands into this complex universe in general.

Pameri Yukese exists throughout the extent of the canvas having its body formed by paintings that are found in the traditional objects of indigenous culture – either in weaved baskets, ceramics, benches or body painting as references to the memory of a mutual transformation story. The vibrant colors, shapes and light contrast that compose the image create a vibrant dynamic and reflect its vitality.





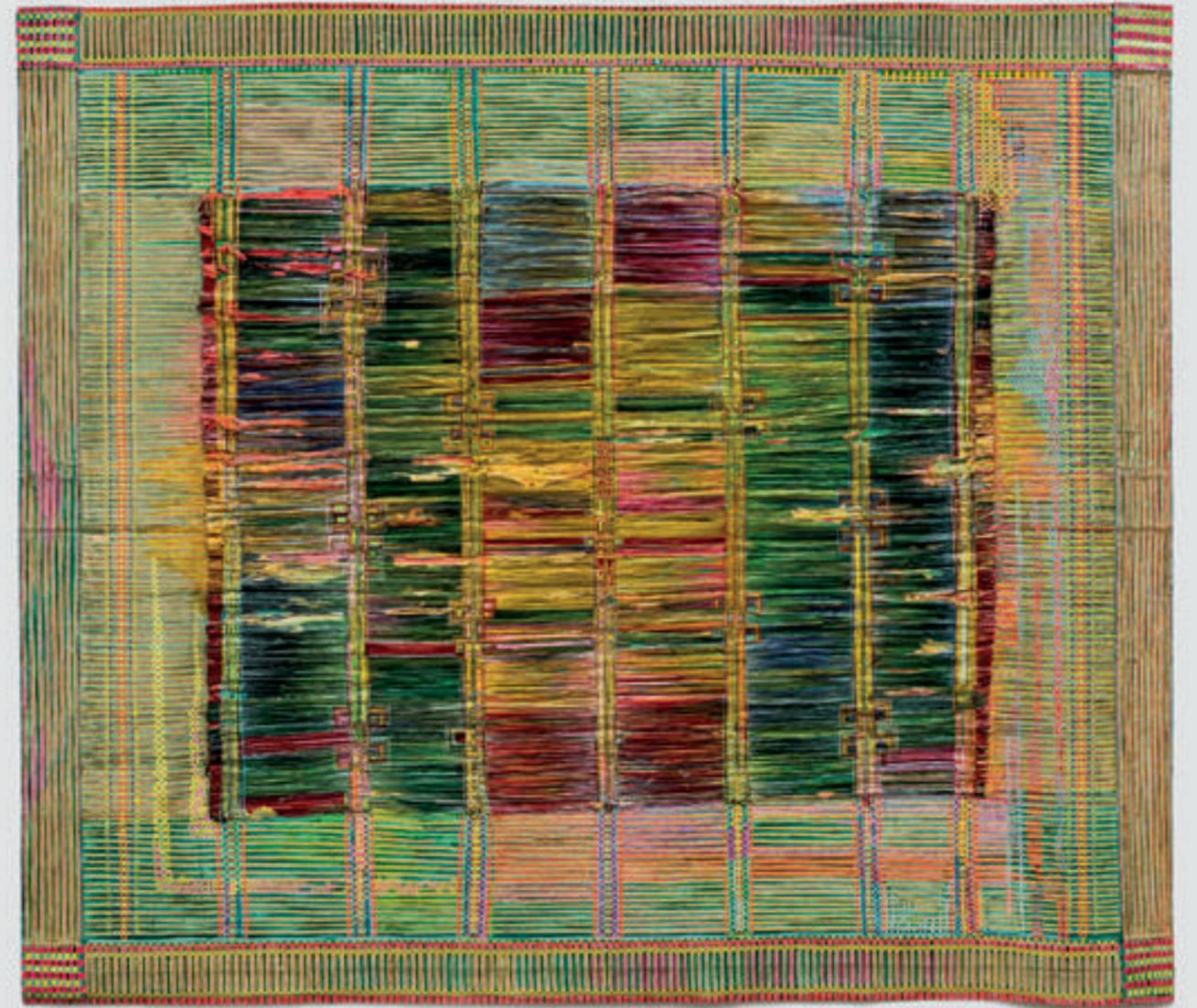
DAIARA TUKANO
Pameri Yukese
2020
Acrílica sobre tela
[Acrylic on canvas]
170,0 x 700,0 cm
Coleção da artista
[Artist's Collection]

DELSON UCHÔA

Nasceu em 1956, em Maceió, onde vive e trabalha. A pintura de Delson Uchôa extrapola as convenções pictóricas convencionais sobre o suporte informal por ele assumido. Sua característica estrutural é liberta de chassis, molduras e outras estruturas que possam impor uma rigidez. As obras em grande formato aludem ao mural monumental invadido por cores vivas e composições geométricas ornamentais meticulosamente elaboradas oferecendo inúmeros caminhos para o olhar. O suporte de lona sobreposto por inúmeras camadas matéricas com acabamento plástico concede à superfície da composição um brilho único e tentador. É sua vivência no Nordeste brasileiro com características únicas de cores, luz, ritmo e som que lhe concede a inspiração e vazão para tal vitalidade visual. As duas obras selecionadas são autênticas da pluralidade cultural e luminosidade vivenciada. São o elo de uma formação baseada na arte contemporânea internacional e na arte contemporânea regional.

Born in 1956, in Maceió, where he lives and works. Delson Uchôa's painting extrapolates traditional pictorial conventions about the informal medium assumed by him. His structural characteristic is free of chassis, frames and other structures that could impose hardness. The works in large format allude to the monumental mural invaded by lively colors and geometric ornamental compositions meticulously elaborated offering countless paths to view it. The canvas medium, overlapped by countless matter layers and plastic finishings, grants a unique and tempting shine to the composition's surface. It's his experience in the Brazilian Northeast with its unique light, rhythm and sound characteristics that grant him the inspiration and output for such visual vitality. Both selected works are authentic in cultural plurality and luminosity experienced. They are a link based on studies in international and regional contemporary art.

Leito - Papiro São Francisco [Bed - São Francisco Papyrus], 1994-2007
Acrílica sobre lona [Acrylic on canvas]
213,0 x 266,0 cm
Coleção [Collection] Sérgio Carvalho



DELSON UCHÔA
Descampado [Open land], s/d
Acrílica sobre lona [Acrylic on
canvas]
250,0 x 315,0 cm
Coleção [Collection] Sérgio Carvalho



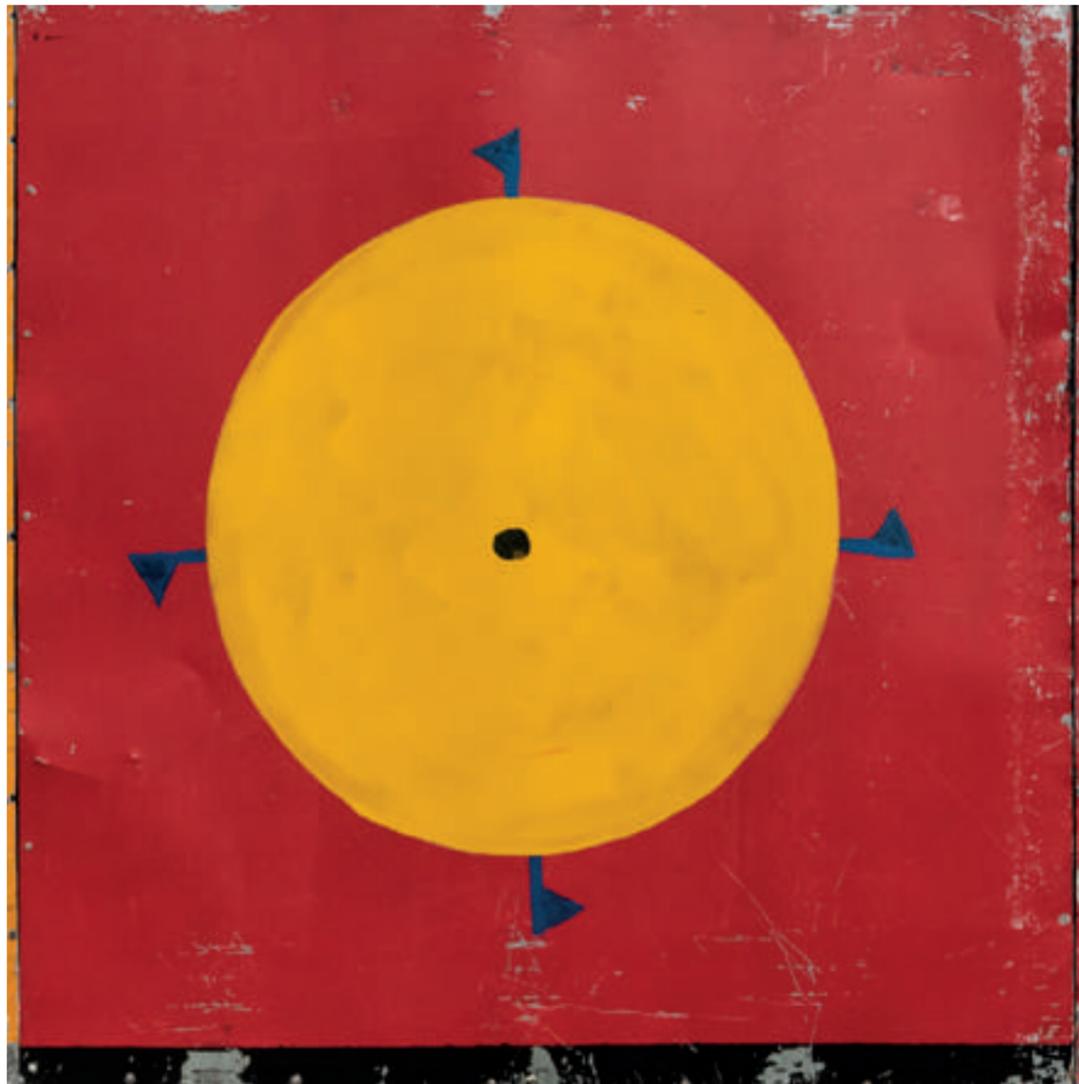
EMMANUEL NASSAR

Nasceu em 1949, em Capanema, no Pará. Vive e trabalha entre Belém e São Paulo. A obra de Emmanuel Nassar é proveniente do universo popular e amparada pelo formalismo erudito. Desta primeira faceta extrai as cores, formas, espontaneidade e improviso existentes no cotidiano das regiões mais desprovidas de tecnologia e recursos industriais. Da segunda extrai o olhar agudo para composições mecânicas e funcionais que passam a ser representadas não somente nas pinturas, mas também nos objetos e assemblages (termo em francês usado para definir colagens com objetos tridimensionais). Seu legado apresentado na mostra oscila entre pintura convencional e ready-made diante da apropriação de resíduos do desgaste urbano como placas de metal que em sua outrora faziam parte de outdoors pintados à mão para campanhas comerciais. Por meio da reapropriação e da recombinação em um construtivismo meticuloso, Emmanuel Nassar nos apresenta uma nova leitura da estética do cotidiano, remanescente das gambiarras, do improviso e do aperfeiçoamento de estratégias de sobrevivência em uma sociedade em mutação.

Born in 1949, in Capanema in Pará. Lives and works between Belém and São Paulo. Emanuel Nassar's work comes from the popular universe and is supported by erudite formalism. From the first facet he extracts colors, shapes, spontaneity and improvisation existent in daily life in regions most devoid of technology and industrial resources. From the second, he extracts the sharp perspective from mechanical and functional compositions that start being represented not only in paintings, but also in objects and assemblages (French term used to define collages with tridimensional objects). His legacy presented in the show fluctuates between traditional painting and ready-made opposite the appropriation of residues from urban wear and tear such as metal plates that once were part of hand painted outdoors for commercial campaigns. Through reappropriating and recombining in a meticulous constructivism, Emmanuel Nassar presents us with a new interpretation of everyday aesthetic, remains from gambiarras (workarounds or hacks), improvisation and from perfecting survival strategies in a mutating society.

EMMANUEL NASSAR
Chapa 157 [Plate 157]
2012
Tinta industrial sobre chapa de
aço [Industrial paint on steel
plate]
90,0 x 90,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho





EMMANUEL NASSAR
Chapa 155 [Plate 155]
2012
Tinta industrial sobre
chapa de aço [Industrial
paint on steel plate]
90,0 x 90,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



Chapa 166 [Plate 166]
2012
Tinta industrial sobre
chapa de aço [Industrial
paint on steel plate]
90,0 x 90,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

ERNESTO NETO

Nasceu em 1965 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Desde meados da década de 1990, a obra de Ernesto Neto sugere construções do espaço social e do mundo natural, atravessando os limites entre o corpo e a paisagem. Tensão, peso e espaços vazios são elementos determinantes em seus trabalhos, desdobrando-se em instalações, esculturas e desenhos que convidam à interação total e à experiência sensorial. Suas referências partem da arte povera à escultura minimalista, passando pelo neoconcretismo e outros movimentos da vanguarda brasileira, bem como pelo conhecimento oriental, dos povos indígenas e africanos. O artista incorpora formas e materiais orgânicos – entre eles especiarias, ervas e plantas –, que despertam os cinco sentidos, produzindo um novo tipo de percepção sensorial que redefine as fronteiras entre a arte e o espectador, o natural, o espiritual e o social. Abrindo constantemente novos desenvolvimentos formais e conceituais em sua obra, Neto percebe a escultura como um organismo vivo e transgressor, que se devora e se transforma constantemente e também àqueles que os observam.

Born in 1965 in Rio de Janeiro, where he lives and works. Since the mid-1990s, Ernesto Neto's work suggests constructions of social space and the natural world, crossing the limits between body and landscape. Tension, weight and empty space are determining elements in his works, unfolding themselves into installations, sculptures and drawings that invite total interaction and sensory experience. His references come from Arte Povera to minimalist sculpture, passing through neo-concretism and other Brazilian vanguard movements, as well as through eastern knowledge, from indigenous to african peoples. The artist incorporates form and organic materials – like spices, herbs and plants – that awaken the five senses, producing a new type of sensory perception that redefines the borders between the art and the spectator, the natural, the spiritual and the social. Constantly opening new formal and conceptual developments in his work. Neto sees sculpture as a transgressing, living organism that devours itself and is in constant transformation also to those who observe it.

TomBorTom
2012
Crochê de corda de polipropileno e poliéster, instrumento musical, bola de madeira e alfinete [Polypropylene and polyester rope crochet, musical instrument, wood and pin ball]
385,0 x 270,0 x 180,0 cm
Cortesia do artista e
[Courtesy of the artist and]
Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo / Rio de Janeiro.



FRANCISCO DE ALMEIDA

Nasceu em Crateús, sertão árido do Ceará em 1962. Vive e trabalha em Fortaleza onde, depois de ter se dedicado a estudos de diversas expressões artísticas, optou pela xilogravura. Inspirado pelas memórias de seu pai, ourives e fotógrafo, sua mãe, bordadeira e costureira, e sua avó, rendeira, e movido por vontades de transcender limites e tentar o novo, Francisco de Almeida ou Delalmeida, como é carinhosamente chamado, acabou por criar diversas técnicas que possibilitaram a execução das xilogravuras expandidas, ou apenas gigantes, como alguns preferem chamar. Muitas de suas obras são denominadas altares por enaltecerem o divino, outras vistas como surreais, ao mesmo tempo que misturam a realidade e a ilusão, frutos da inquietude deste herdeiro do cordel que se deixa levar em determinados momentos pela fé, fantasia e ilusão, que juntas criam mundos que ele diz viver em seus sonhos.

Sua obra elaborada para esta exposição é uma instalação com um conjunto de trabalhos de xilogravura suspensos no espaço como um móbil a flutuar no espaço arquitetônico. A suspensão do trabalho é aqui uma alusão à literatura de cordel que usualmente é composta de páginas soltas produzidas em xilogravura e expostas presas em varais no espaço público. Na Europa ela se pronunciou a partir do século XII e se popularizou porque muitos poetas vendiam seus trabalhos nas feiras das cidades. Essa manifestação artística foi introduzida pelos portugueses no Brasil em fins do século XVIII. Ela se transformou em uma manifestação literária tradicional da cultura popular brasileira, mais divulgada no interior nordestino principalmente entre 1930 e 1960. Francisco de Almeida se deparou com a literatura de cordel em sua infância. Sua narrativa extrapola a escrita original do cordel e se materializa em suas pinturas que enaltece características e elementos da cultura popular transpondo-os para a arte contemporânea. (Tereza de Arruda)

Born in Crateús, arid backlands of Ceará in 1962. Lives and works in Fortaleza, where, after having dedicated himself to studies in diverse artistic expressions, chose woodblock printing. Inspired by the memories of his father, a goldsmith and photographer, his mother, an embroiderer and seamstress, and grandmother, a lacemaker, and also moved by his desire to transcend limits and try something new, Francisco de Almeida ou Delalmeida, as he is affectionately called, ended up creating several techniques that enabled the execution of his expanded engravings, or just gigantic, as some prefer to call it. Many of his works are named altars for praising the divine, others seen as surreal. At the same time they mix reality and illusion, a result of the restlessness of this cordel (popular folk literature originated from the Northeast region) heir that at certain times lets himself go by faith, fantasy and illusion, which together create worlds in which he says he experiences in his dreams.

His work elaborated for this exhibition is an installation with a set of woodblock print works suspended in space like a mobile fluctuating in the architectonic space. The suspension of the work is here an allusion to the cordel literature which is usually composed of loose pages produced in woodblock print and presented attached to clotheslines in public spaces. In Europe it was found in the 12th century and it was made popular because many poets would sell their works in the city's markets. This artistic manifestation was introduced by the Portuguese in Brazil in the late 18th century. It was transformed into a traditional literary manifestation of Brazilian popular culture, most publicized in the Northeastern countryside especially between 1930 and 1960. Francisco de Almeida came across cordel literature in his childhood. His narrative extrapolates the original cordel writing and materializes in his paintings that extol popular culture characteristics and elements transposing them to contemporary art. (Tereza de Arruda)







CONFEITARIA
COLOMBIA



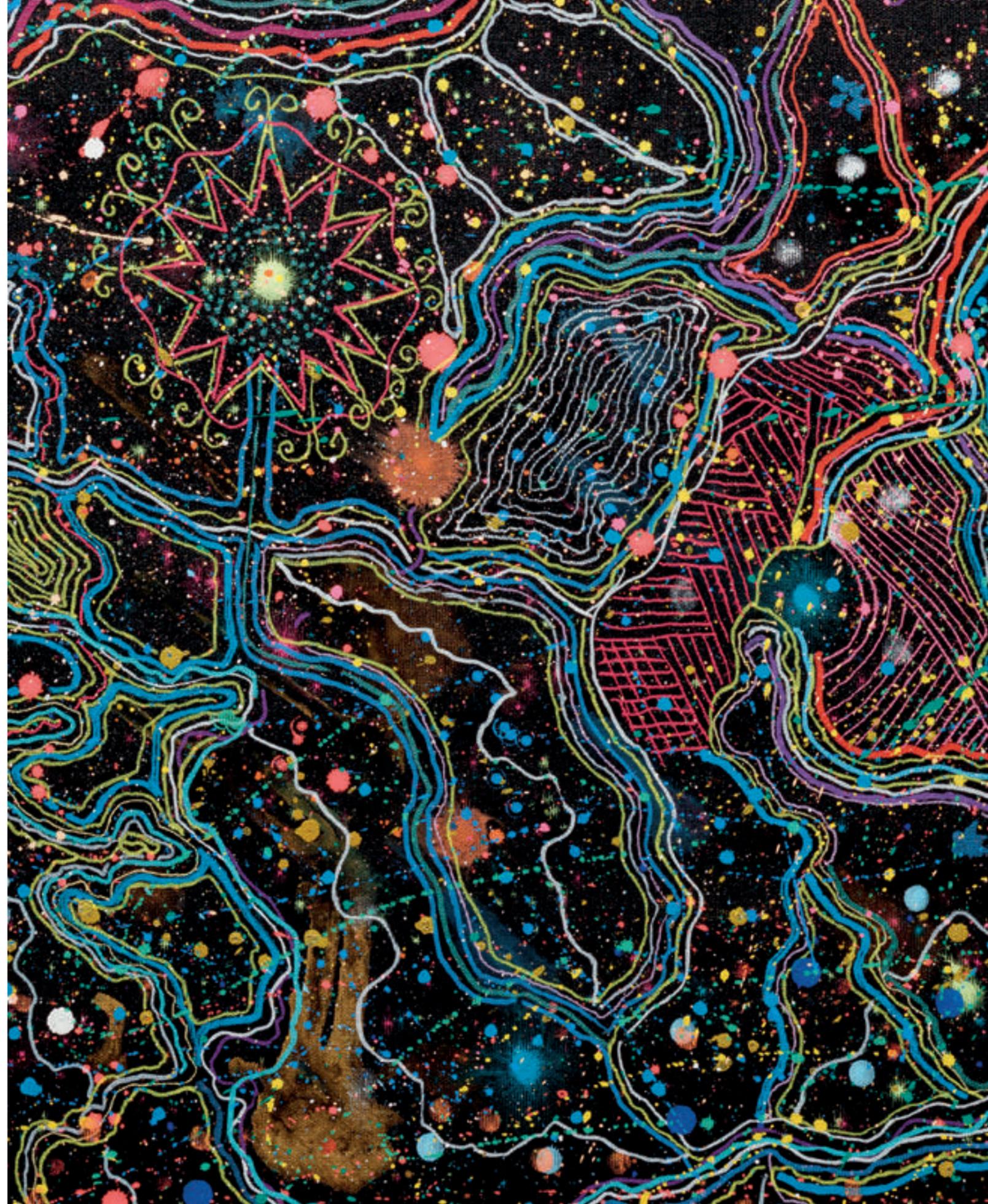
JAIDER ESBELL

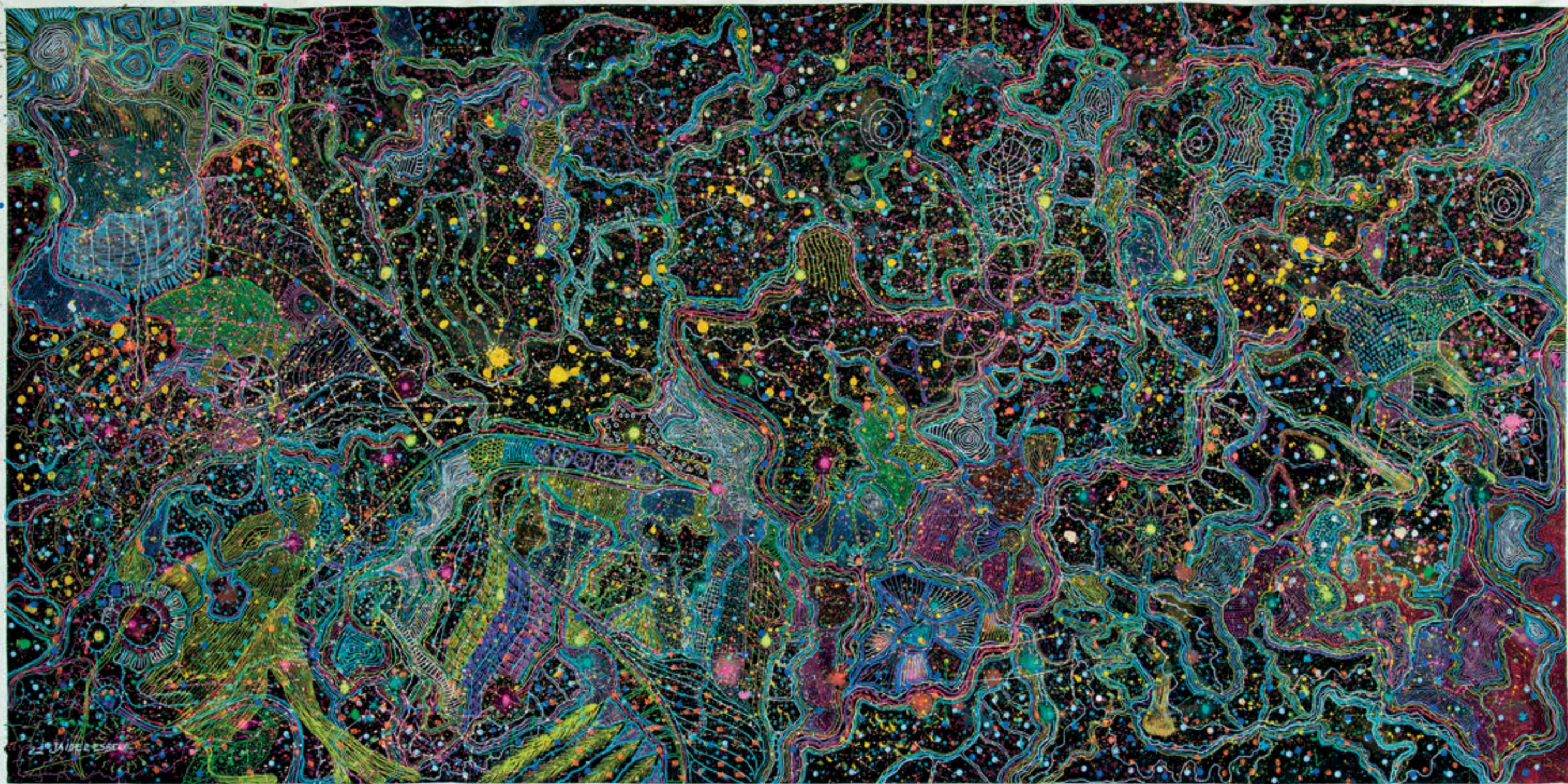
Jaider Esbell, do povo Macuxi, nasceu em 1979, em Normandia (RR). É artista multimídia e curador independente. A cosmovisão de seu povo, as narrativas míticas e a vida cotidiana na Amazônia compõem a poética de seu trabalho, que se desdobra em desenhos, pinturas, vídeos, performances e textos. Definindo suas proposições artísticas como ativismo, as pesquisas de Esbell combinam discussões interseccionais entre arte, ancestralidade, espiritualidade, história, memória, política e ecologia. Têm destaque suas elaborações sobre o txaísmo – modo de tecer relações de afinidades afetivas nos circuitos interculturais das artes pautadas pelo protagonismo indígena. No campo da crítica decolonial, sua trajetória e pesquisa prática evidenciam o que em geral se experimenta estritamente no plano do discurso. Realiza práticas de arte-educação em comunidades indígenas, quilombolas, ribeirinhas e urbanas periféricas, atuando especialmente em articulações junto a artistas indígenas da região circunroraimeense a partir de sua galeria de arte indígena contemporânea na cidade de Boa Vista – RR. Desde 2010, suas pinturas e desenhos circulam por exposições individuais e coletivas em várias cidades do Brasil e em países como Bélgica, Estados Unidos, França, Inglaterra e Itália. Em 2016, ganhou o Prêmio Pipa categoria Online e, em 2019, participou da mostra Vaivém no CCBB. Entre 2020 e 2021, participou da exposição Vêxoa: nós sabemos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. É artista convidado da 34ª Bienal de São Paulo e curador da Moquém – Surarî: arte indígena contemporânea, mostra que estará em cartaz no Museu de Arte Moderna de São Paulo no período de setembro a novembro de 2021.

Jaider Esbell, of the Macuxi people, was born in 1979, in Normandy (RR). He is a multimedia artist and independent curator. The cosmovision of his people, mythical narratives and daily life in the Amazon create the poetics of his work, which unfolds in drawings, paintings, videos, performances and texts. Defining his artistic propositions as activism, Esbell's research combines intersectional discussions between art, ancestry, spirituality, history, memory, politics and ecology. His elaborations on Txaism stand out – a way of weaving relationships of affective affinities in the intercultural circuits of the arts guided by indigenous protagonism. In the field of decolonial criticism, his trajectory and practical research evidence what is generally experienced strictly in terms of discourse. He performs art education practices in indigenous communities, quilombolas, riverside and peripheral urban areas, working especially in articulation with indigenous artists from the surrounding region from his contemporary indigenous art gallery in the city of Boa Vista – RR. Since 2010, his paintings and drawings circulate in individual and collective exhibitions in several cities in Brazil and in countries such as Belgium, United States, France, England and Italy. In 2016, he won the Pipa Prize in the Online category and, in 2019, he participated in the Vaivém show at CCBB. Between 2020 and 2021, he participated in the exhibition Vêxoa: we know, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. He is a guest artist at the 34th Bienal de São Paulo and curator of Moquém – Surarî: contemporary indigenous art, an exhibition that will take place at the São Paulo Museum of Modern Art from September to November 2021.

JAIDER ESBELL
A Visita aos Ancestrais
[A Visit to the Ancestors]
2021

Acrílico e caneta posca sobre tela
[Acrylic and posca pen on canvas]
111,2 x 225,7 cm
Coleção do Artista
[Artist's Collection]





JUDITH LAUAND

Judith Lauand nasceu em 1922, em Pontal. Pintora e gravadora, em 1950 formou-se em Pintura na Escola de Belas-Artes de Araraquara. Dois anos depois, mudou-se para São Paulo e estudou gravura. Trabalhou como monitora na 2ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1954, e entrou em contato com a pintura concreta, realizando sua primeira individual, na Galeria Ambiente em São Paulo. Em 1955, foi convidada a fazer parte do Grupo Ruptura, que reuniu sete artistas, entre brasileiros e estrangeiros, e marcou a consolidação do movimento da arte concreta no Brasil, sendo até o fim do grupo a única mulher integrante. No manifesto do Grupo Ruptura, propôs-se a “renovação dos valores essenciais das artes visuais” através das pesquisas geométricas, aproximando arte e indústria, e do desligamento da tradição abstracionista passada.

Judith Lauan was born in 1922, in Pontal. Painter and engraver, in 1950 graduated in Painting at the School of Fine Arts in Araraquara. Two years later, moved to São Paulo and studied engraving. She worked as monitor at the 2nd International Biennial of São Paulo, in 1954, and came in contact with concrete painting, executing her first individual, at the Ambiente Gallery in São Paulo. In 1955, she was invited to be part of the Ruptura Group, which joined seven artists, Brazilian and foreigners, and marked the consolidation of the concrete art movement in Brazil, having been the only female member until the end of the group. In Group Ruptura's manifesto, the “renewal of essential values in the visual arts” through geometrical research was proposed, approaching art and industry, and the shutdown of past abstractionist tradition.

Sem título [Untitled]
1974
Óleo sobre tela
[oil on canvas]
80 x 80 cm
Acervo da artista
[Artist's Collection]



JUDITH LAUAND
Sem título [Untitled]
1991
Óleo sobre tela | oil on canvas
80 x 80 cm
Acervo da artista
[Artist's Collection]



LUIZ HERMANO

Nasceu em 1954, em Preaoca, município de Cascavel, Ceará. No início dos anos 1970 estudou Filosofia na UFC. Começou sua trajetória artística em 1977. Em 1979, já na cidade do Rio de Janeiro, cursou gravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Transferiu-se para São Paulo e realizou a mostra Desenhos, no MASP. Em 1980 editou o álbum de gravuras intitulado O universo, dedicou-se à pintura e desenvolveu sua carreira internacional. A partir dos anos 1990, realiza obras tridimensionais utilizando materiais diversos extraídos do universo cotidiano. A instalação criada para esta mostra Agarrados ao poder, criada a partir de materiais triviais, abandona sua funcionalidade para assumir a representação e simbologia de questionamentos e observações emergenciais do cotidiano.

Born in 1954, in Preaoca, in the city of Cascavel, Ceará. In the early 1970s he studied Philosophy at UFC. He started his trajectory in 1977. In 1979, already in the city of Rio de Janeiro, studied engraving at the Visual Arts School at Parque Lage. He moved to São Paulo and executed the show Desenhos [Drawings], at MASP. In 1980 he edited the engraving album titled O universo [The universe] and dedicated himself to painting, developing his international career. Starting in the 1990s, he executed tridimensional works utilizing different materials taken from everyday life. The installation created for this show Agarrados ao poder [Clinging to power], made from trivial materials, abandoning their functionality to assume the representation and symbolism and emergency questioning and observation of everyday life.

Agarrados ao poder
[Clinging to power]
2021
Metal
300,0 x 400,0 cm
Coleção [Collection]
Luiz Hermano





MIRA SCHENDEL

Myrrha Dagmar Dub nasceu em 1919, em Zurique, Suíça, e faleceu em 1988, em São Paulo. Desenhista, pintora, escultora. Mudou-se para Milão, Itália, na década de 1930, onde estudou Arte e Filosofia. Abandonou os estudos durante a Segunda Guerra Mundial e fixou residência em Roma, em 1946. Em 1949 mudou-se para o Brasil. Primeiramente em Porto Alegre trabalhou com design gráfico, pintura, escultura de cerâmica, poemas e restauro de imagens barrocas. Participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951, obtendo reconhecimento nacional e internacional. A partir de 1953 viveu em São Paulo e assumiu o sobrenome de casada, Schendel. Defensora de uma vasta produção e uma das pioneiras do modernismo brasileiro, criou obras entre o concretismo e a abstração intensificando a relação entre palavra e imagem. Seu universo pictórico tinha o respaldo no contexto filosófico-religioso baseado em experiências corpóreas e espirituais. Suas obras são meditativas, fazendo uso de suportes como tela, papel e acrílico.

Myrrha Dagmar Dub was born in 1919, in Zurich, Switzerland and died in 1988, in São Paulo. She was an illustrator, painter and sculptor. She moved to Milan, Italy in the 1930s, where she studied Art and Philosophy. She abandoned her studies during the Second World War and went to live in Rome, in 1946. In 1949 moved to Brazil. Primarily in Porto Alegre, she worked with graphic design, painting, ceramic sculpture, poems and restoration of baroque images. She participated in the 1st International Biennial of São Paulo in 1951, obtaining national and international recognition. From 1953 she lived in São Paulo and assumed her married name, Schendel. Keeper of a vast production and one of the pioneers of Brazilian modernism, she created works between concretism and abstraction intensifying the relationship between word and image. Her pictorial universe was backed by the philosophical-religious context based on physical and spiritual experiences. Her works are meditative, making use of mediums such as canvas, paper and acrylic.

Sem título [Untitled]
1972
Série [Series] Toquinhos
Decalque e papel tingido sobre papel
[Decal and dyed paper on paper]
49,3 x 25,3 cm
Cortesia [Courtesy]
Mira Schendel estate e Hauser and Wirth



MIRA SCENDEL
Sem título [Untitled]
1972
Série [Series] Toquinhos
Decalque e papel tingido sobre papel
[Decal and dyed paper on paper]
49,3 x 25,3 cm
Cortesia [Courtesy]
Mira Schendel estate e Hauser and Wirth



NELSON LEIRNER

Nasceu em 1932, em São Paulo, e faleceu em 2020, no Rio de Janeiro. Nelson Leirner abandonou a pintura em 1964 para se dedicar a objetos e instalações compostos pela apropriação de produtos triviais e existentes na sociedade de consumo. Sempre atento ao contexto sociocultural, cria obras munidas de grande ironia e crítica ao seu entorno a exemplo de *R. Mutt 1917*. Essa obra é uma alusão ao mictório de porcelana que foi originalmente comprado pelo artista francês Marcel Duchamp em 1917. O artista simplesmente assinou o objeto com o pseudônimo R. Mutt e o inscreveu na exposição da Society of Independent Artists de Nova York, na qual não foi aceito. Surgiu aqui, porém, o conceito ready-made de se tirar um objeto comum de seu cenário habitual e inseri-lo no contexto da arte, novo e incomum. Este desafia as definições tradicionais da arte com controvérsias de materialidade e conceito e é parte usual da prática artística de Nelson Leirner.

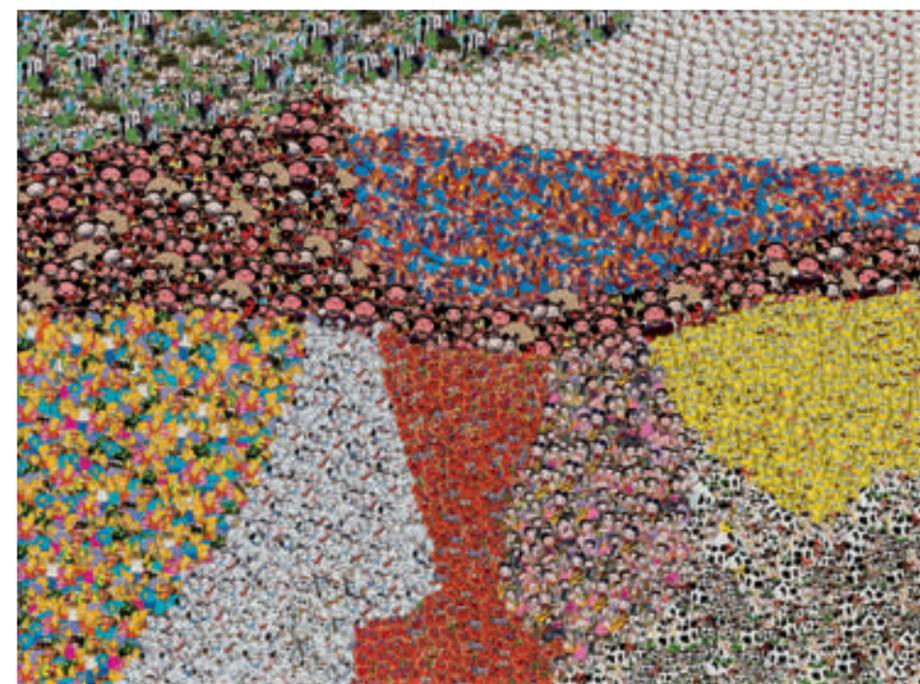
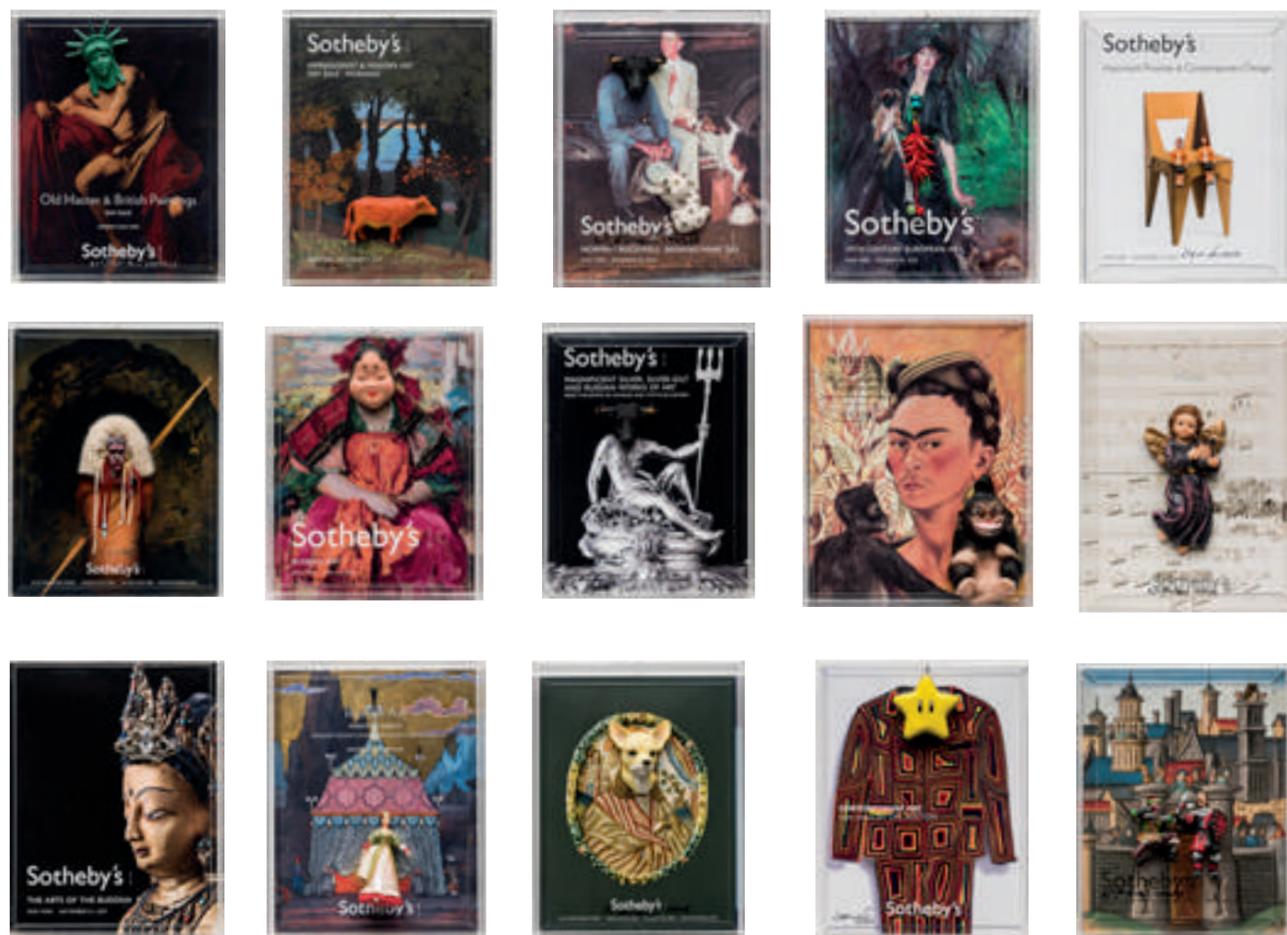
As obras selecionadas para a mostra sintetizam sua ampla atuação e observação como a série *Figurativismo Abstrato*, composta de colagens em cores vivas com imagens populares do imaginário infantojuvenil e outros a compor paisagens fictícias formadas pela sobreposição dos milhares de adesivos meticulosamente coletados e compostos de forma analógica. As obras da série *Missa Móvel* atentam para a diversidade no sincretismo composta por elementos provenientes de distintas crenças e costumes. Já a série *Sotheby's*, composta de colagens sobre a capa da tradicional casa de leilão *Sotheby's*, é ironicamente uma observação e crítica ao mercado de arte mundial a ditar preceitos e valores. (Tereza de Arruda)

He was born in 1932, in São Paulo, and died in 2020 in Rio de Janeiro. Nelson Leirner abandoned painting in 1964 to dedicate himself to objects and installations composed by appropriation of trivial and existing products present in consumerist society. Always attentive to the sociocultural context, he creates works armed with great irony and criticism to his surroundings as exemplified by *R. Mutt 1917*. This work is an allusion to the porcelain urinal that was originally bought by the French artist Marcel Duchamp in 1917. The artist simply signed the object with the pseudonym R. Mutt and registered it in an exhibition at the Society of Independent Artists of New York, in which it wasn't accepted. It occurred here, however, the "ready-made" concept of taking a common object from its habitual setting and inserting it into the art context, new and uncommon. He challenges traditional art definitions with controversies of materiality and concept and is a usual part of Nelson Leirner's artistic practice.

The works selected for the show synthesize his ample action and observation in the series *Figurativismo Abstrato* [Abstract Figurativism], composed of collages in vivid colors with popular images from the juvenile imagination among others, to compose fictitious landscapes formed by the overlapping of thousands of stickers meticulously collected and composed in an analogue way. The works from the series *Missa Móvel* [Mobile Mass] show the diversity in syncretism composed by elements from distinct beliefs and costumes. The series *Sotheby's*, composed of collages on the cover of the traditional auction house, is ironically an observation and criticism of the world art market that dictates norms and values. (Tereza de Arruda)



R. Mutt, 1917, 2011
Quem é quem? [Who is who?]
Vaso sanitário de plástico, assento de vaso sanitário acolchoado, imagem impressa, tinta [Plastic toilet, padded toilet seat, print image, paint]
41,0 x 41,0 (assento) [seat]
33,0 x 27,0 x 34,0 (vaso) [vase] cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



NELSON LEIRNER
Sem título
[Untitled]
2004/2011
Sotheby's
Interferências sobre
catálogo [Intervention
on catalogue]
28,5 x 22,0 x 9,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Figurativismo abstrato
[Abstract figurativismo]
2010
Adesivos sobre madeira
[Stickers on wood]
110,0 x 140,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Figurativismo abstrato
[Abstract figurativismo]
2010
Adesivos sobre madeira
[Stickers on wood]
80,0 x 110,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho



NELSON LEIRNER
 Sem título [Untitled]
 Missa móvel [Mobile mass]
 2011
 Skate, figuras de gesso, de plástico, de resina, tinta, borracha, metal [Skate, plaster, plastic, resin figures, paint, rubber metal]
 22,0 x 22,0 x 162,0 cm
 Coleção [Collection]
 Sérgio Carvalho

Missa móvel [Mobile mass]
 2011
 Skate, figuras de gesso, de plástico, de resina, tinta, borracha, metal, tecido [Skate, plaster, plastic, resin figures, paint, rubber, metal, fabric]
 39,0 x 22,0 x 80,0 cm
 Coleção [Collection]
 Sérgio Carvalho



OUSADIAS LITERÁRIAS COM SOTAQUES BRASILEIROS

BEL SANTOS MAYER ¹

22 22

1. Bel Santos Mayer é educadora social, mestra em turismo [EACH/USP]. Coordena o Instituto Brasileiro de Estudos e Apoio Comunitário (IBEAC) e é co-gestora da Rede LiteraSampa.
2. SILVEIRA, O. *Roteiro dos Tantãs*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1981, p.3.

Foi nos livros de Estudos Sociais que ouvi falar pela primeira vez sobre a Semana de 22. Na lembrança estão as imagens das obras “Abaporu” (1928) e “Operários” (1933), de Tarsila do Amaral, que poderiam ter gerado um debate sobre a condição em que viviam as famílias de trabalhadores braçais, compostas em sua maioria, por migrantes nordestinos, como a minha. Porém, passei pela aula entendendo pouco sobre os sentidos daquela Semana.

Sabia de cor a data da “Independência do Brasil”. Conhecia hinos, símbolos e rituais correlatos aos eventos cívicos. Na escola, em nome de uma “identidade nacional”, padrões de civilidade domavam nossos corpos, cabelos, comportamentos, sotaques, futuros.

Vivendo em uma casa simples, desprovida de livros, a história me chegava escolarizada, resumida, focada em efemérides e heróis. Estávamos nos anos 1970. As artes plásticas e a literatura, ao menos com esses nomes, não eram assunto para aqueles(as) que seguiam cavando a sobrevivência.

Eu, adolescente negra, sabia de cor e salteado as datas e os nomes das leis que garantiram que a abolição da escravidão no Brasil fosse “um processo lento, gradual e seguro”: Lei Feijó, 1831! Lei do Sexagenário, 1885! Lei do Ventre Livre, 1871! Lei Áurea, 1888! Os questionamentos sobre a estranha combinação independência-escravidão vieram bem mais tarde, com o poeta gaúcho Oliveira Silveira e seus versos ²:

LITERARY BOLDNESS WITH BRAZILIAN ACCENTS

It was in the Social Studies books that I heard for the first time about the Week of 22. In my memories, there are images of works “Abaporu”[from the Tupi language “man that eats people”] (1928) and “Operários”[Workers] (1933), from Tarsila do Amaral, which could have generated a debate about the conditions in which families of manual laborers lived, composed in its majority, of northeaster immigrants, such as mine. However, I went through the class understanding little about the meanings of that Week,

I knew by heart “Brazil’s Independence” date. I knew anthems, symbols and rituals related to the civic events. In school, in the name of a “national identity”, civilization standards tamed our bodies, hairs, behaviors, accents, and futures.

Living in a simple house, devoid of books, history arrived to me at school, summarized, focused on ephemeris and heroes. We were in the 1970s. Fine arts and literature, at list with these names, were not a matter for those who continued digging for survival.

Me, a black teenager, knew by heart dates and names of the laws that guaranteed that the abolition of slavery in Brazil was “a long, gradual and safe process”: Feijó Law, 1831! Sexagenarian Law, 1885! Free Birth Law, 1871! Golden Law, 1888! The questionings about the strange combination independence-slavery came much later, with the gaúcho poet Oliveira Silveira and his verses ²:

1. Bel Santos Mayer is a social educator and has a masters degree in tourism [EACH/USP]. She coordinates the Brazilian Institute of Studies and Community Support (IBEAC) and is co-administrator of Rede LiteraSampa.
2. SILVEIRA, O. *Roteiro dos Tantãs*. Porto Alegre: Author’s edition, 1981, p.3.

I found my origins
in old archives
books
I found
in cursed objects
trunks and shackles
I found my origins
in the east
on the sea in filthy tombs
I found
in sweet words
songs
in furious drums
rites
I found my origins
on the color of my skin
in the wool of my soul
in me
on my dark people
on my proud heroes
I found
I found them at last
I found myself

Knowledge is the daughter of time, listening, reading, research and conversation. It knows how to require “eyes to see” and an open heart for change and rupture. Knowledge was necessary to comprehend the Modern Art Week of 1922 and its innovative character, proposing the resilience of European paradigms and the acceptance of new parameters for national art, performing in a precious space for São Paulo’s elite: the Municipal Theater of São Paulo.

The contribution of modernists is commendable to a national artistic culture, but it’s also a fact that not only because of the geographical location of the event, the proposal of “national art” decolonization was marked by a centrality in São Paulo. If, on one side the provincialism of São Paulo’s inhabitants was criticized, on the other hand, the cultural production of other regions was left on the margins, treated as folklore or popular culture instead of being approached as part of the country’s cultural education. This perception is shared by the literature activists who, like me, see bibliodiversity as a strategy to understand Brazil.

The essential diversity of publications is reflected in the soirees and literary parties that multiply throughout the country: in open or closed spaces, in peripheral or central areas, in community libraries, bars or tents, literature and other languages meet. People from different corners tell, talk. Poetry, music, theater sketches and dance stop time, occupy what was once empty, expand what was once cramped. Poetry is breathed in. There is a polyphony of voices and texts, of experienced and novice authors, widening the national literary universe.

Encontrei minhas origens
em velhos arquivos
livros
encontrei
em malditos objetos
troncos e grilhetas
encontrei minhas origens
no leste
no mar em imundos tumbeiros
encontrei
em doces palavras
cantos
em furiosos tambores
ritos
encontrei minhas origens
na cor de minha pele
nos lanhos de minha alma
em mim
em minha gente escura
em meus heróis altivos
encontrei
encontrei-as enfim
me encontrei

A sabedoria é filha do tempo, da escuta, das leituras, das pesquisas e das conversas. Saber requer “olhos de ver” e coração aberto às mudanças e rupturas. Foi preciso sabedoria para compreender a Semana de Arte Moderna de 1922 e o seu caráter inovador, propondo a superação de paradigmas europeus e a acolhida de novos parâmetros para a arte nacional, performando um espaço precioso à elite paulista: o Theatro Municipal de São Paulo.

É louvável a contribuição dos(as) modernistas para uma cultura artística nacional, mas é fato, também, que não apenas pela localização geográfica do evento, a proposta de descolonização da “arte nacional” foi marcada por uma centralidade paulista. Se por um lado criticava-se o provincianismo dos(as) paulistas, de outro, deixava-se a produção cultural das demais regiões à margem, tratadas como folclore ou cultura popular ao invés de serem abordadas como parte da formação cultural do país. Esta percepção é compartilhada por ativistas da leitura que, como eu, veem a bibliodiversidade como estratégica para entender o Brasil.

A essencial diversidade das publicações se reflete nos saraus e festas literárias que se multiplicam pelo país: em espaço aberto ou fechado, de áreas periféricas ou centrais, em bibliotecas comunitárias, bares ou tendas, literatura e outras linguagens se encontram. Gente de diferentes cantos contam, conversam. Poesias, músicas, esquetes teatrais e danças suspendem o tempo, ocupam o que estava vazio, alargam o que estava abarrotado. Respira-se poesia. Há polifonia de vozes e de textos, de autorias experientes e principiantes, publicadas em editoras tradicionais e independentes, ampliando o universo literário nacional.

We can celebrate that two hundred years ago (or more?) literature stopped being an exclusively academic subject about immortals and their majestic libraries. Books have descended from the shelves; taken staircases, streets, lanes, alleys, crossed bridges; words that needed to be said, occupied black, indigenous and LGBTQIA+ bodies as canvases. And there are those who are scandalized and disapprove of these authorships.

Mário de Andrade's proposal of language and literature Brazilianization as forms of freedom and independence from Portuguese norms, caused strangeness until it was seen as a national contribution to national linguistics. His steps opened paths, in the 1970s, so that intellectual and activist Lélia Gonzales (1935-1994) could point out the Africanization of spoken Portuguese, especially by black women: the "pretuguês" [black Portuguese]³. In the 1990s, another black intellectual, Conceição Evarista, coined the term "Escrivências" [Written experiences] to talk about spoken life and life that is written in a society marked by racism. In other pathways, we find the efforts of researcher Noemia Kazui Ishikawa⁴ so that indigenous peoples can write and read literature in their native languages.

Thus, I look at the Week of 22 as a space of freedom and independence for research and artistic production of new aesthetics. I see in the modernist movement a legitimate questioning of the order, an exercise of thought provocation about nation and national culture. I owe this to the literary practices of Brazil's periphery, in particular to the community libraries, where the silenced and invisible from yesterday, read and (re)write the past, the present and the future in their many accents, besides creating the first literary shelves of their families.

3. GONZALEZ, Lélia. Culture, ethnicity and work: linguistic effects and policies of women's exploration. In: Annual Meeting Of The Latin American Studies Association, Pittsburgh, April 5-7, 1979. (Mimeo).
4. Doctor Noemia Kazue Ishikawa is a reference in projects with indigenous researchers and publications in originary languages. She received the 57th Jabuti prize in the Gastronomy category, for the book "Ana amopô - Cogumelos Yanomami", written in Sanôma and translated to Portuguese.

3. GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. In: Annual Meeting Of The Latin American Studies Association, Pittsburgh, 5-7 abr. 1979a. (Mimeo).
4. EVARISTO, C. A. Escrivência e seus subtextos. In: NUNES, I. R.; DUARTE; C. L. Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. São Paulo: Itaú Social/MINA Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.
5. A doutora Noemia Kazue Ishikawa é referência em projetos com pesquisadores indígenas e publicações em línguas originárias. Recebeu o 57º Prêmio Jabuti na categoria Gastronomia, pelo livro "Ana amopô - Cogumelos Yanomami", escrito em sanôma e traduzido para o português.

Podemos celebrar que há duzentos anos (ou mais?) a literatura deixou de ser assunto exclusivo de acadêmicos(as) sobre imortais e suas bibliotecas majestosas. Os livros desceram das prateleiras; tomaram escadarias, ruas, becos, vielas; atravessaram pontes; palavras que precisavam ser ditas, ocuparam corpos negros, indígenas e LGBTQIA+ como telas. E há os que se escandalizam e desaprovam essas autorias.

A proposta de Mário de Andrade de abasileiramento da língua e da literatura como forma de liberdade e de independência das normas lusitanas, causou estranheza até ser vista como contribuição à linguística nacional. Seus passos abriram caminhos para que, nos anos 1970, a intelectual e ativista Lélia Gonzales (1935-1994) apontasse a africanização no português falado, principalmente, pelas mulheres negras: o "pretuguês"³. Nos anos 1990, outra intelectual negra, Conceição Evaristo, cunha o termo "Escrivências" para falar da vida escrita e da vida que se escreve em uma sociedade marcada pelo racismo. Em outras veredas, encontramos os esforços da pesquisadora Noemia Kazui Ishikawa⁵ para que povos indígenas escrevam e leiam literaturas em suas línguas de origem.

Assim, olho para a Semana de 22 como um espaço de liberdade e independência para a pesquisa e produção artística de novas estéticas. Vejo no movimento modernista um legítimo questionamento da ordem, um exercício de provocação de pensamentos sobre nação e cultura nacional. Devo isso às práticas literárias das periferias do Brasil, em particular às bibliotecas comunitárias, onde os silenciados e invisibilizados de ontem, leem e (re)escrevem o passado, o presente e o futuro nos mais variados sotaques, além de criar as primeiras estantes literárias de suas famílias.

Não há mais POESIA, mas há artes poéticas.

Manuel Bandeira

“Os Sapos”. Lido na Semana
de Arte Moderna em 15.02.1922
por Ronald de Carvalho

22 22

ANDRÉ AZEVEDO

ARNALDO ANTUNES

AUGUSTO DE CAMPOS

FLORIANO ROMANO

JÚLIO PLAZA

LENORA DE BARROS

REJANE CANTONI

SHIRLEY PAES LEME

A Semana de Arte Moderna e o movimento modernista em si pleitearam a independência linguística do português do Brasil do de Portugal. O português brasileiro haveria de ser cultuado e propagado como idioma nacional. A “arte poética” aqui propagada é repleta de imagens, sons, valorizando e explorando os aspectos visuais da escrita com o emprego de caracteres tipográficos, desenhos, formas. Os aspectos sonoros dos vocabulários são explorados, a estrutura do poema torna-se visível, o caráter subjetivo é substituído por uma experiência coletiva.

Neste núcleo enfatizamos obras de poesia concreta, poesia visual e apoderamento da arte escrita – a escrita como arte independente, a escrita como elemento visual autônomo, a escrita como abstração sonora. Sua complexidade e potencialidade superam a necessidade da representação através da imagem. Como consequência expandimos para a arte sonora, arte verbal, poesia sonora até chegarmos a elementos de novas mídias a sintetizar e em parte substituir e/ou expandir o idioma falado. A FALA passa a ser compartilhada por simbologias e de forma autônoma – através de uma máquina de falar autônoma e interativa, desenhada para estabelecer comunicação e sincronização automáticas entre humanos e máquinas, e entre máquinas e máquinas. Eis o Futuro!

**There isn't
POETRY
anymore, but
poetic art**

Manuel Bandeira

“Os sapos (The Frogs)”.
read at the Week
of Modern Art in 02/15/1922
by Ronald de Carvalho

The Week of Modern Art and the modernist movement itself demanded the linguistic independence of Brazilian Portuguese from Portugal's. Brazilian portuguese would be worshipped and propagated as the national tongue. The “poetic art” propagated here is filled with images, sounds, valuing and exploring the visual aspects of writing with the use of typographic characters, drawings, shapes. The sonorous aspects from vocabularies are explored, the poem's structure becomes visible, the subjective feature is replaced by a collective experience.

In this core we emphasize works of concrete and visual poetry as well as the empowerment of written art – writing as independent art, as an autonomous visual element, as a sonorous abstraction. Its complexity and potentiality surpass the need for representation through image. As a consequence we expand to sonorous art, verbal art, sonorous poetry until we arrive at new medium elements to synthesize and in part to replace and/or expand the spoken language. The work SPEAK becomes shared by symbology and in an autonomous way – through an autonomous and interactive speaking machine, designed to establish automated communication and synchronization between humans and machines, and between machines and machines. Here is the Future!

Não há mais POESIA, mas há artes poéticas.

Marcos Bandeira
 do livro "Arte e Poesia"
 de Luís de Camões, 1527-1580
 por Manuel de Almeida

- ANTONIO DE CAMPOS
- ALDO PLAZA
- DAVID ET PAUL LUNA
- ANDRÉ AZEVEDO
- LIVIA DE BARROS
- ARNAUO ANTUNES
- FLAVIANO ROMANO
- DE JANI CARTANI

22 22

A palavra de arte moderna e o movimento modernista em si passaram a significar a ruptura definitiva de Portugal do contexto do Brasil de Portugal. É português brasileiro porque de seu contexto e propósito como língua nacional. A "arte poética" aqui propaga a ruptura de tempo e espaço, redefinindo e recriando os espaços físicos da poesia (em o espaço de construção linguística, fonética, fonema, do espaço físico das possibilidades das palavras, a estrutura da poesia torna-se total, a ordem subjacente é substituída por uma estrutura caótica).

Neste sentido, a palavra de arte moderna, a palavra caótica, a palavra total e a palavra de arte poética é escrita como arte independente, a palavra como elemento total autónoma, a palavra como abstração sonora. Sua complexidade e potencialidade superior à simplicidade da representação através da imagem. Como consequência, a palavra de arte sonora, arte verbal, a palavra sonora não é dirigida à dimensão da visão física e espacial, mas parte, substitui a visão e a palavra a imagem física. A arte poética é um movimento de paratextualidade e de forma autónoma - através de um diálogo de forma autónoma e literária, destinada para estabelecer comunicação e interconexão automática entre formas e mensagens, e entre mensagens e mensagens. É a poesia.

There isn't POETRY anymore, but poetic art

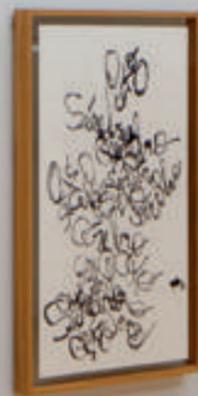
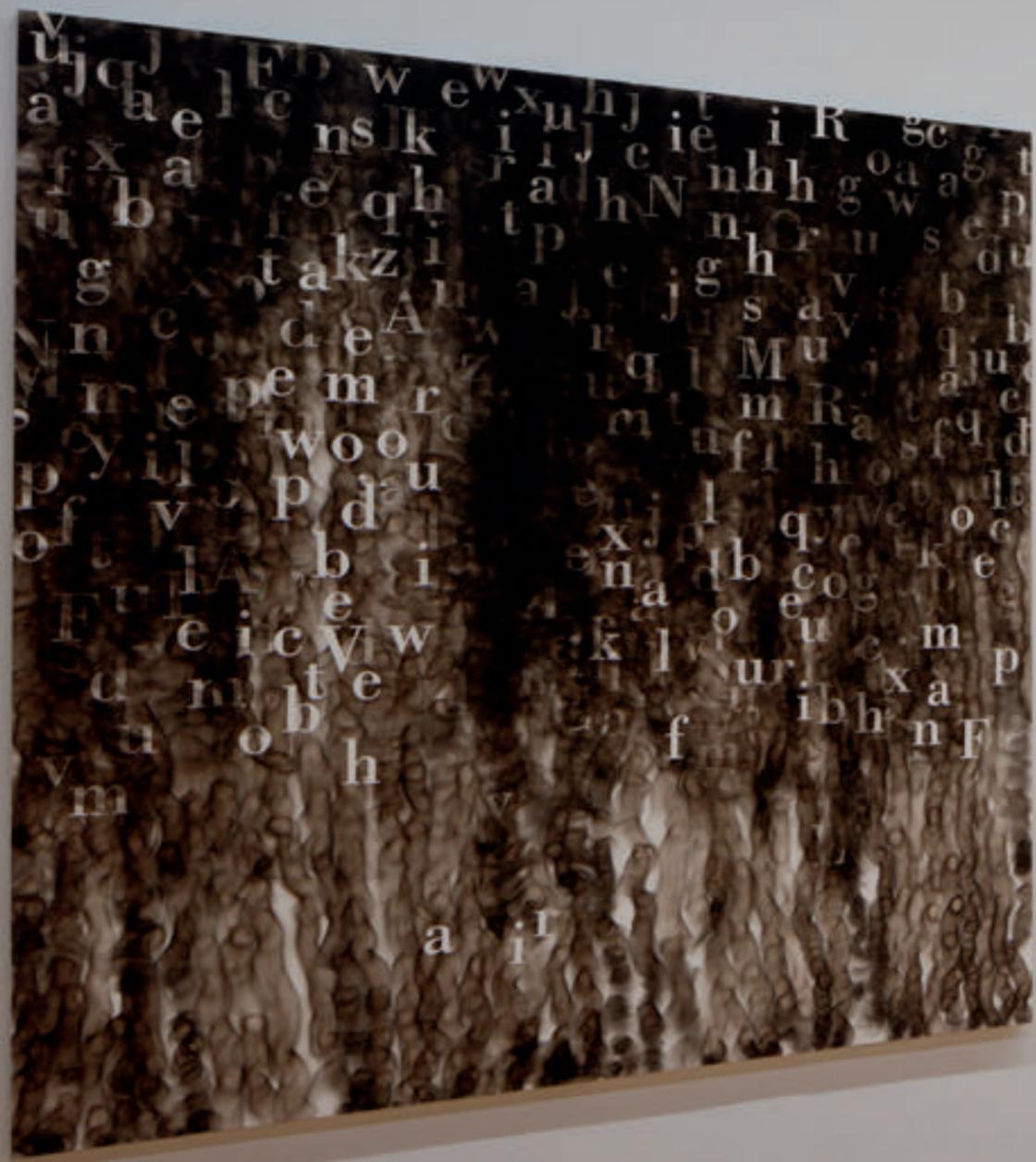
Marcos Bandeira
 do livro "Arte e Poesia"
 de Luís de Camões, 1527-1580
 por Manuel de Almeida

The word of modern art and the modern movement itself passed the rupture definitively of Portugal from Portugal. Brazilian Portuguese could be developed and propagated as the national language. The "poetic art" propagates the rupture of time and space, redefining and re-creating the physical spaces of poetry (in the space of linguistic construction, phonetic, phoneme, the physical space of the possibilities of words, the structure of poetry becomes total, the underlying order is replaced by a chaotic structure).

In this sense, the word of modern art, the chaotic word, the total word and the word of poetic art is written as independent art, the word as an autonomous total element, as a complex abstraction. Its complexity and potentiality superior to the simplicity of the representation through image. As a consequence, the word of artistic sound, verbal art, the word of sound is not directed to the dimension of physical vision and space, but part to replace and to substitute the physical image. The word of poetic art is a movement of paratextuality and of form autonomy - through a dialogue of form autonomy and literary, destined to establish communication and interconnection automatic between forms and messages, and between messages and messages. It is the poetry.





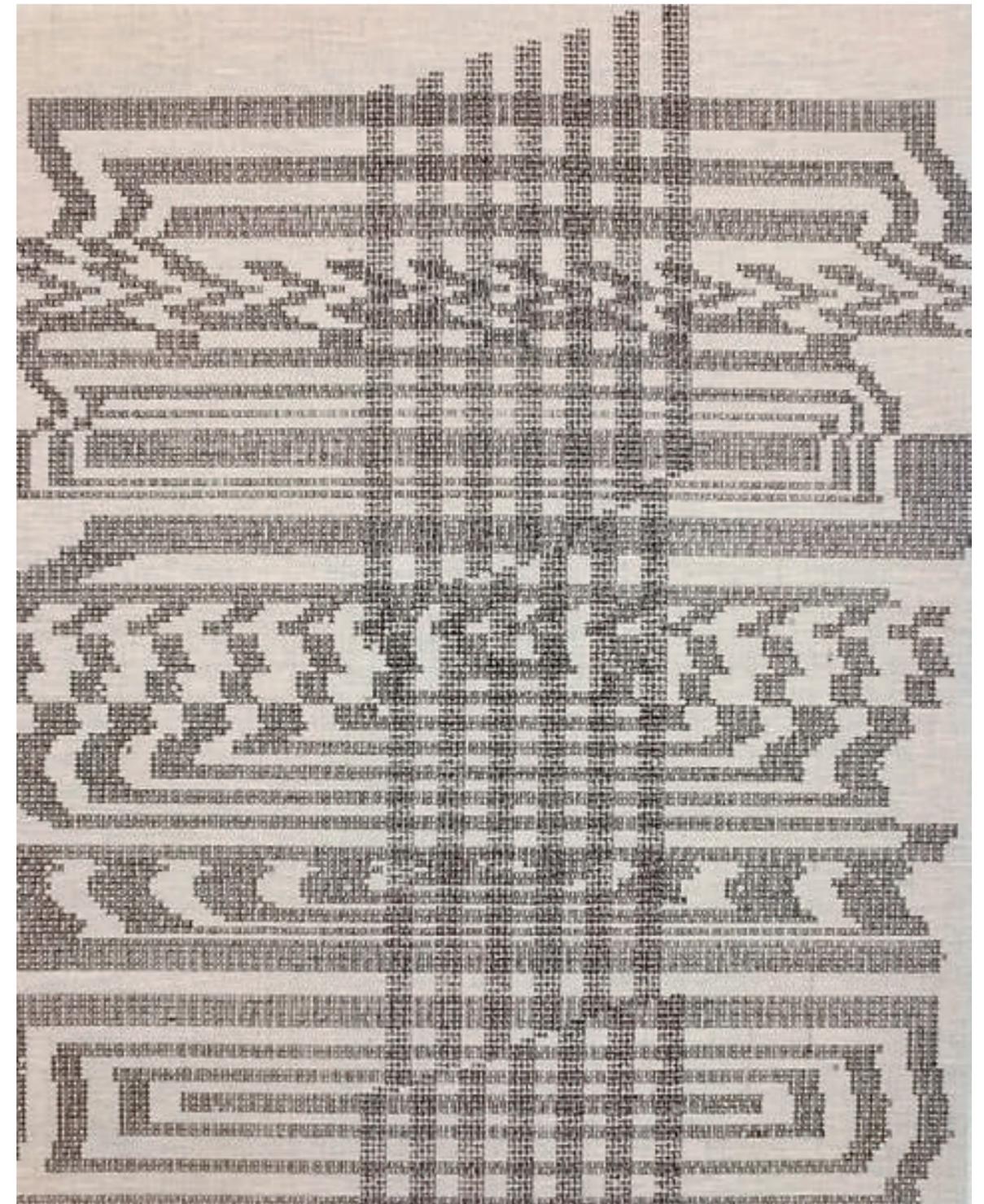


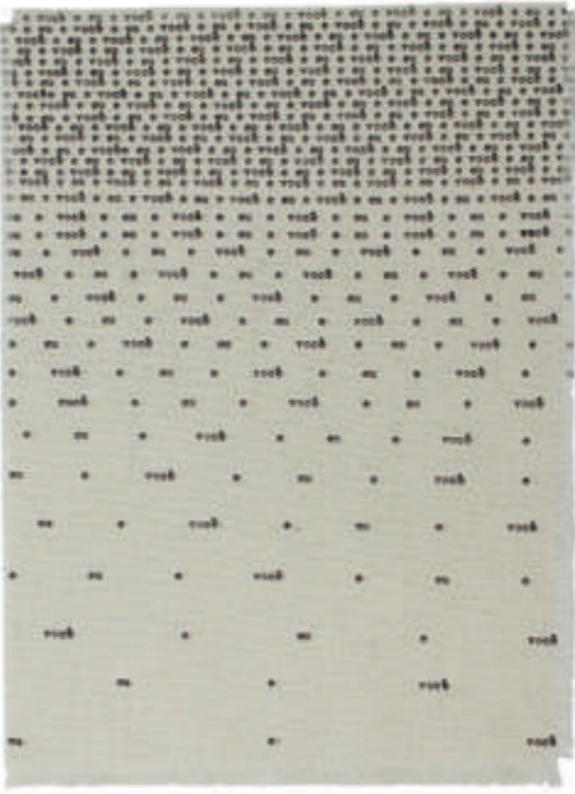
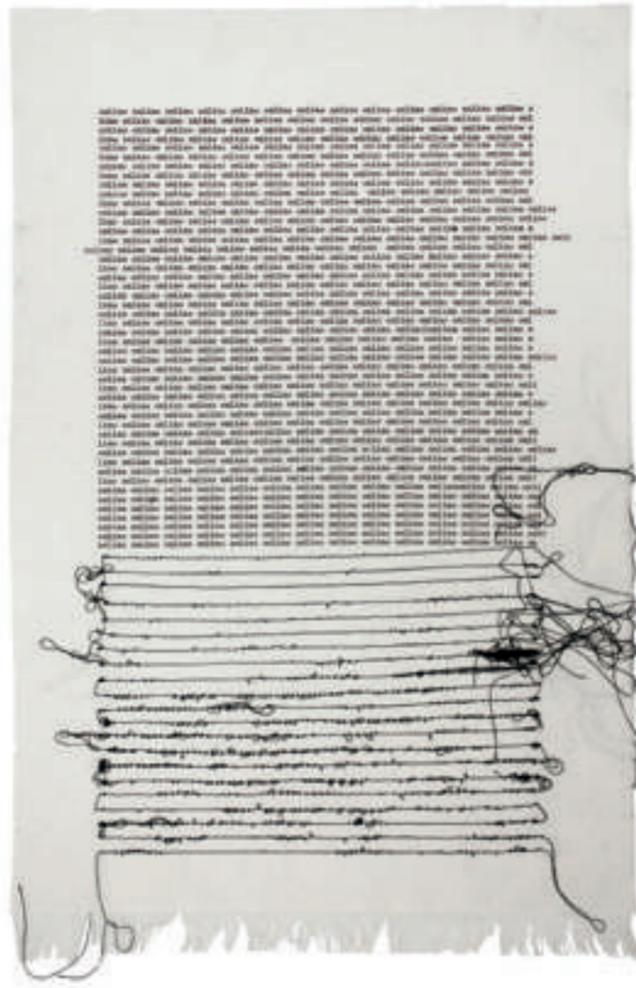
ANDRÉ AZEVEDO

Nasceu em 1977, em Curitiba. Vive e trabalha em São Paulo. Estudou Desenho Industrial na UFPR e graduou-se em Artes Visuais pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Sua pesquisa tem raízes na arte têxtil e se desenvolve em um contínuo experimento de técnicas construtivas. O seu trabalho é realizado sobre suportes maleáveis em que a máquina de costura e a máquina de escrever operam lado a lado. “O têxtil consegue ser ao mesmo tempo linguagem, conceito e materialidade e ele possibilita inúmeras formas de interação com o mundo”. Azevedo explora o tecido para ater-se à ideia de que as coisas se dão por entrelaçamento: que seguem fenômenos de repetição, transmitem processos e consequentemente reavivam imagens.

Born Born in 1977, in Curitiba. Lives and works in São Paulo. Studied Industrial Design at UFPR and graduated in Visual Arts by the College of Fine Arts of São Paulo. His research is rooted in textile art and is developed in a continuous experiment of constructive techniques. His work is executed on malleable mediums in which the sewing and writing machines operate side by side. “The textile can be language, concept and materiality all at once and it enables countless forms of interaction with the world”. Azevedo explores the fabric in order to stick to the idea that things occur through weaving: they follow repetitive phenomena, convey processes and consequently revive images.

Sem título [Untitled], 2021
Datilografia à máquina
sobre linho em chassi de madeira
[Typewriter typing on linen
on wooden chassis]
50,0 x 40,0 cm
Coleção [Collection]
Simões de Assis





ANDRÉ AZEVEDO
Online, 2020
Datilografia à máquina
de escrever sobre algodão
[Typewriter typing on cotton]
50,0 x 33,0 cm
Coleção [Collection]
Simões de Assis

Ar [Air]
2020
Datilografia à máquina de
escrever sobre algodão
[Typewriter typing on cotton]
22,0 x 21,0 cm
Coleção [Collection]
Simões de Assis

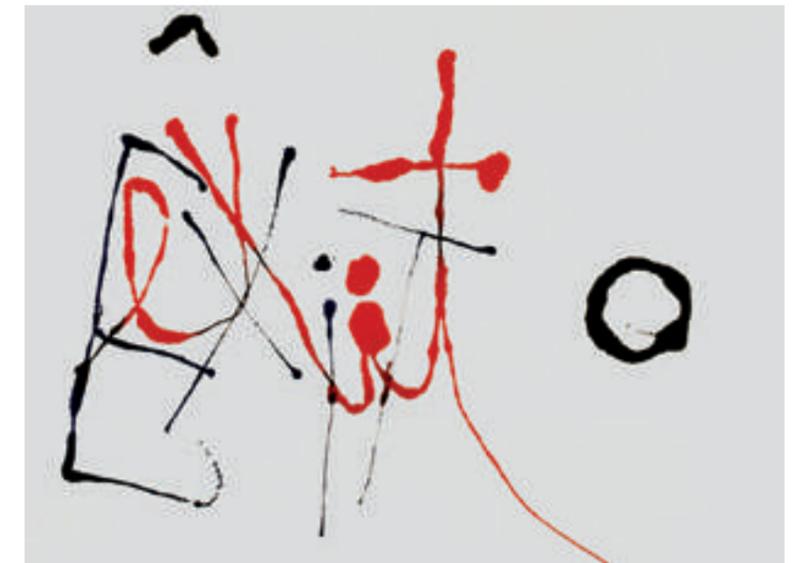
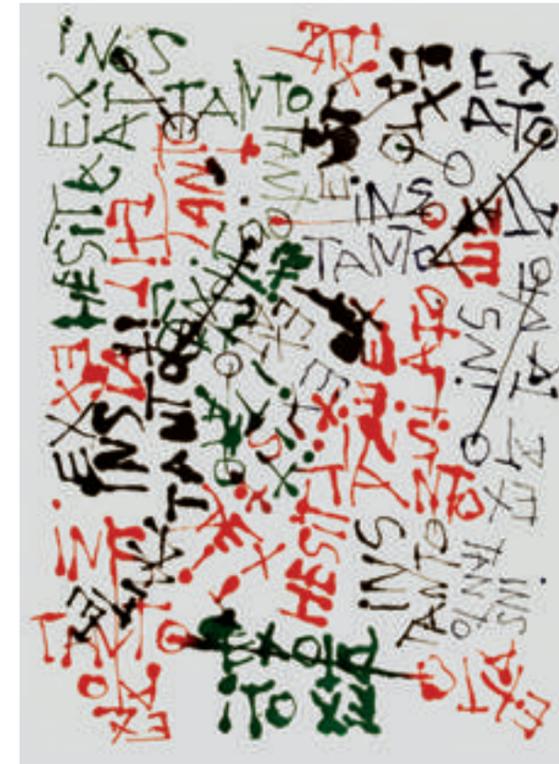
Conto um conto e aumento um
ponto [A tale never loses in the
telling]
2020
Datilografia à máquina
de escrever sobre algodão
[Typewriter typing on cotton]
27,5 x 20,5 cm
Coleção [Collection]
Simões de Assis

Eu e você [Me and you], 2020
Datilografia à máquina
de escrever sobre algodão
[Typewriter typing on cotton]
27,5 x 20,0 cm
Coleção [Collection]
Simões de Assis

ARNALDO ANTUNES

Nasceu em 1960, em São Paulo. É músico, poeta e artista visual. Integrou os grupos Titãs e Tribalistas. Em carreira solo desde 1992, já lançou 19 álbuns. Tem vários livros publicados no Brasil e em Portugal, Espanha, Argentina e Uruguai. Participou de mostras de poesia visual e realizou exposições individuais, entre elas Palavra em movimento, que reuniu trinta anos de sua produção gráfica. Antunes tem uma poética dinâmica e irônica revendo a realidade por meio da linguagem, quebrando regras formais, subvertendo a sintaxe e criando associações inusitadas. Influenciado pelas vanguardas modernas, em especial o concretismo paulista dos anos 1950, ele procura transformar o óbvio no inesperado. Em suas principais áreas de atuação artística, a música, a poesia e a arte visual, demonstra a influência de subgêneros modernistas ou pós-modernistas.

Born in 1960, in São Paulo. He's a musician, poet and visual artist. Integrated the bands Titãs and Tribalistas. As a solo artist since 1992, he has already released 19 albums. He has published many books in Brazil as well as in Portugal, Spain, Argentina and Uruguay. He has participated in visual poetry shows and has done individual exhibitions, among them Palavra em movimento [Word in Motion], which brought together thirty years of his graphic production. Antunes has a dynamic and ironic poetic style which reviews reality through language, breaking formal rules, subverting syntax and creating unusual associations. Influenced by the modern vanguard, especially São Paulo's concretism from the 1950s, he seeks to transform the obvious into the unexpected. In his main areas of artistic performance, music, poetry and visual arts, he demonstrates the influence of modern or postmodern subgenres.



INS TANTO EX ATO, 2003

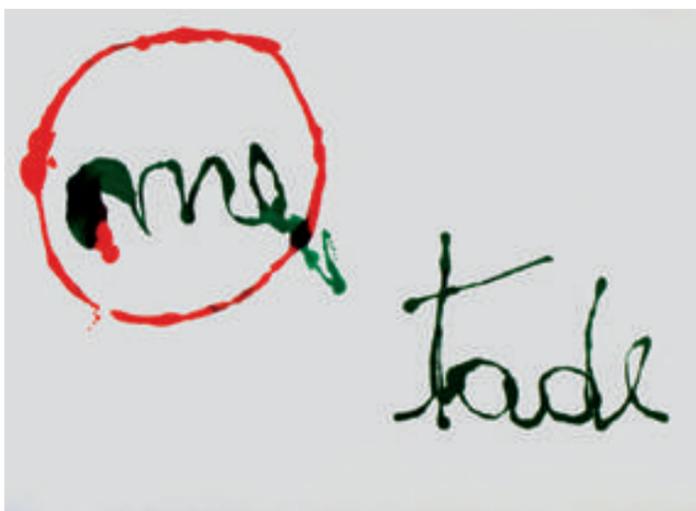
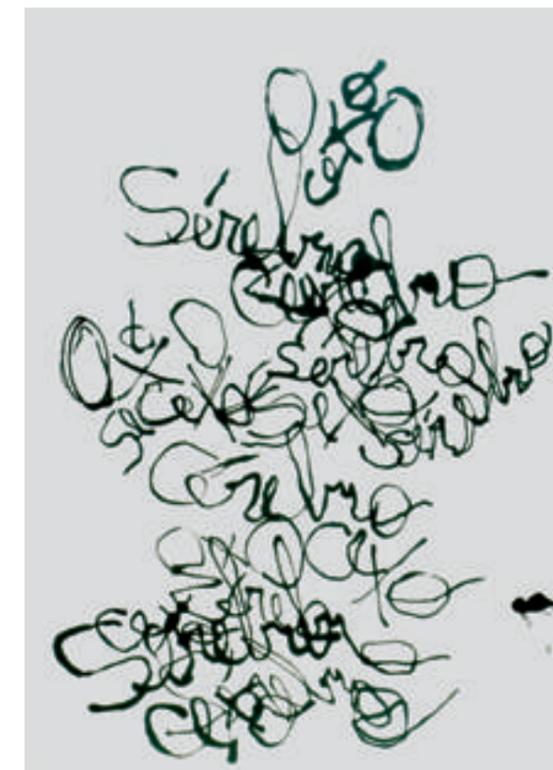
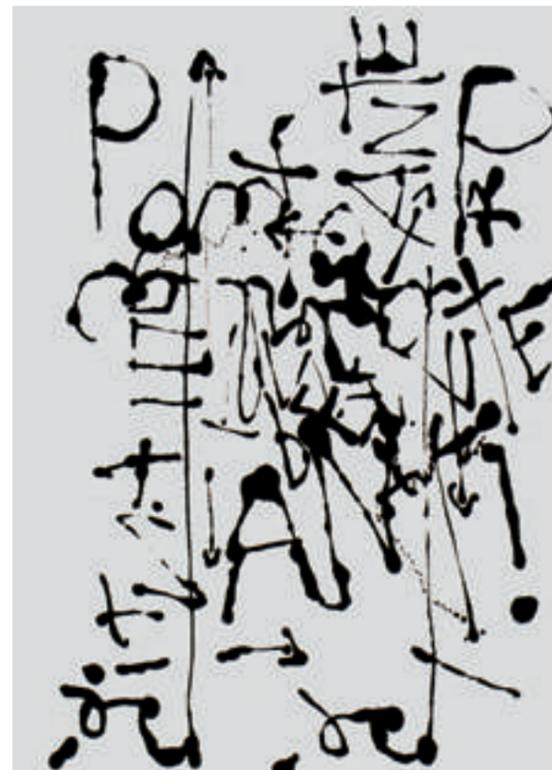
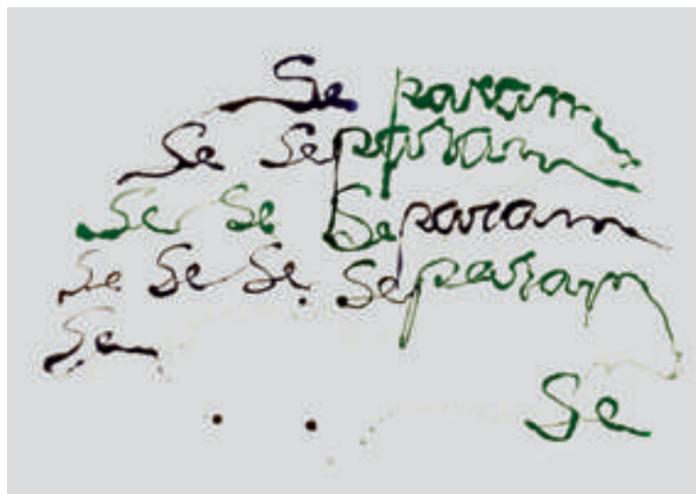
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura [Monotype with stamp paint on engraving paper]
107,0 x 79,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

INEXATO, 2003

Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura [Monotype with stamp paint on engraving paper]
107,0 x 79,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

EXIT, 2003

Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura [Monotype with stamp paint on engraving paper]
79,0 x 107,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]



ARNALDO ANTUNES
SE PARAM
2003
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura
[Monotype with stamp paint on engraving paper]
79,0 x 107,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

ME TADE
2003
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura
[Monotype with stamp paint on engraving paper]
79,0 x 107,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

PONTA PÉ
2003
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura
[Monotype with stamp paint on engraving paper]
107,0 x 79,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

MONSTRO
2003
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura
[Monotype with stamp paint on engraving paper]
107,0 x 79,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

SÉREBRO CEXO
2003
Monotipia com tinta de carimbo em papel de gravura
[Monotype with stamp paint on engraving paper]
107,0 x 79,0 cm
Coleção do artista
[Artist's Collection]

AUGUSTO DE CAMPOS / JÚLIO PLAZA

Augusto Luís Browne de Campos nasceu em 1931, em São Paulo, onde vive e trabalha. Poeta, tradutor, crítico literário e musical e ensaísta. Sua poesia situa-se no campo das vanguardas da segunda metade do século XX, como o concretismo. Em 1952, ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, criou o grupo Noigandres e editou uma revista de mesmo nome. Com eles, organizou o movimento da poesia concreta, propôs a criação de novas estruturas de composição poética, integrando recursos sonoros, visuais e verbais numa unidade “verbivocovisual”. Em 1956, participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, no MAM-SP.

No poema Cidade (1963), faz uma representação irônica do movimento caótico da vida urbana, aglutinando, numa única linha, fragmentos de palavras em diversos idiomas, formando uma frase quase impronunciável. Há diferentes possibilidades de leitura, pela combinação e permutação de prefixos e sufixos presentes na frase, aglutinados ao substantivo “cidade”, gerando significados como “atrocidade”, “caducidade”, “causticidade”, “ferocidade”. Poemóviles (1974), conjunto de 12, que manipula cada uma dessas peças, conduzindo a diferentes interpretações. Tanto Poemóviles quanto Caixa Preta (1974) são poemas-objeto coloridos tridimensionais que contam com a participação visual e tátil do leitor. Essas obras foram desenvolvidas em parceria com o artista plástico Júlio Plaza, que nasceu em 1938, em Madri, na Espanha, e faleceu em 17 de junho de 2003, em São Paulo. Foi artista, escritor, gravador e professor. Iniciou sua formação em Madri, na década de 1950, e chegou ao Brasil em 1967, para participar da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, integrando a representação espanhola.

Podemos aqui visualizar diferentes procedimentos de criação artística partindo da escrita, mesclando recursos da poesia, das artes visuais, da música e das tecnologias que as acompanham. (Tereza de Arruda)

Augusto Luís Browne de Campos was born in 1931, in São Paulo, where he lives and works. Poet, translator, literary and musical critic and essayist. His poetry is situated in the vanguard field of the second half of the 20th century, as with concretism. In 1952, next to Haroldo de Campos and Décio Pignatari, Augusto de Campos created the Noigandres group and edited a magazine by the same name. With them, he organized the concrete poetry movement, proposed the creation of new structures in poetic composition, integrating sound, visual and verbal resources in one “verbivocovisual” unity. In 1956, he participated in the 1st National Concrete Art Exhibit, at the MAM-SP.

In the poem Cidade [City] from 1963, he makes an ironic representation of the chaotic movement of urban life, agglutinating, in one line, word fragments in many languages, forming an almost unpronounceable sentence. There are different reading possibilities, by combining and exchanging the prefixes and suffixes present in the sentence, adding them to the noun “cidade” (city), generating meanings such as “atrocidade” (atrocidity), “caducidade” (forfeiture), “causticidade” (causticity), “ferocidade” (ferocity). Poemóviles [Poemobiles] from 1974, set of 12, manipulates each one of those pieces, leading to different interpretations. Both Poemóviles as well as Caixa Preta [Black Box] from 1974 are colorful tridimensional object-poems that count on the visual and tactile participation of the reader. These works were developed in partnership with the visual artist Júlio Plaza, born 1938 in Madrid, Spain, and deceased on June 17, 2003 in São Paulo. He was an artist, writer, engraver and professor. He started his studies in Madrid, in the 1950s and arrived in Brazil in 1967, to participate in São Paulo’s 9th International Biennial, integrating the Spanish representation.

We can visualize here, different procedures of artistic creation starting from writing, merging resources from poetry, visual arts, music and the technologies that accompany them. (Tereza de Arruda)



AUGUSTO DE CAMPOS
E JULIO PLAZA
Poemóviles
1985
Livro [Book]
21,0 x 15,0 cm
Coleção Particular
[Private Collection]

AUGUSTO DE CAMPOS
Cidade, City e Cité
1963
Vinil de recorte [Vinyl]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção Particular
[Private Collection]

AUGUSTO DE CAMPOS
E JULIO PLAZA
Caixa preta [Black box]
1975
Livro [Book]
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Coleção Particular
[Private Collection]

atrocaduca pac austiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade

city
cité



FLORIANO ROMANO

Nasceu em 1969 no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Floriano Romano é um dos pioneiros no Brasil da arte sonora no espaço público, fusionando instalação, performance e moderador de rádio. Ele cria desde o som, transforma e adapta os objetos que passam a ser interlocutores da narrativa em voz ou ruído concebidas para suas obras. O campo sonoro é organizador do espaço, principalmente o ruído por ser a coexistência de várias frequências simultâneas. O trabalho de baixa tecnologia proveniente de protótipos a serem produzidos em série, muitas vezes objetos antigos são recombinaados com tecnologia atual na dualidade entre tradição e inovação. As obras da série Radionovela são criadas e narradas pelo próprio artista, nas quais rádios antigos compõem a obra sonora. Eles são transmissores de uma narrativa existente entre o real e a ficção esbarrando no surreal do cotidiano. Percebemos nesta sonoridade o mundo que nos norteia isolado de seu contexto original e imerso em uma nova leitura da realidade.

Born in 1969 in Rio de Janeiro, where he lives and works. Floriano Romano is one of the pioneers in Brazil for sonorous art in the public space, making a fusion between installation, performance and radio moderator. He creates sound transforms and adapts objects that become narrative interlocutors in voice or noise narratives conceived for his works. The sonorous field is the space organizer, especially noise for being the coexistence of many simultaneous frequencies. The low technology work coming from prototypes produced in series, many times are old objects recombined with current technology in a duality between tradition and innovation. The works in the series Radionovela [Radio soap opera] are created and narrated by the own artist, in which old radios compose the sonorous work. They are the communicators of an existing narrative between reality and fiction with a touch of everyday surrealism. We notice this sonority in the world that guides us isolated from its original context and immersed in a new interpretation of reality.



FLORIANO ROMANO

Mar selvagem
[Wild sea]
2013
Rádionovelas [Radio Soap Operas]
Objeto sonoro [Sound object]
28,0 x 44,0 x 20,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Não envelhece [Doesn't age], s/d
Rádionovelas [Radio Soap Operas]
Objeto sonoro [Sound object]
37,0 x 39,0 x 18,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Revirar-se
[Overturning oneself]
2013
Rádionovelas [Radio Soap Operas]
Objeto sonoro [Sound object]
14,0 x 37,0 x 12,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

Esseh
2013
Rádionovelas [Radio Soap Operas]
Objeto sonoro [Sound object]
30,0 x 43,0 x 21,0 cm
Coleção [Collection]
Sérgio Carvalho

LENORA DE BARROS

Nasceu em 1953, em São Paulo, onde vive e trabalha. É formada em Linguística pela USP e iniciou sua trajetória artística na década de 1970, época de intenso experimentalismo na arte brasileira, marcada por uma forte tendência construtiva e vanguardista desde os anos 1950.

As primeiras obras criadas por Lenora podem ser colocadas no campo da “poesia visual” a partir do movimento da poesia concreta da década de 1950. Palavras e imagens foram os seus materiais iniciais. Em 1983, Lenora publicou o livro Onde se vê, um conjunto de “poemas” bastante incomuns. Alguns deles dispensaram o uso de palavras, construídos como sequências fotográficas, onde a própria artista representava diferentes personagens em atos performáticos. Este livro já anunciava o trânsito de Lenora de Barros para o campo das artes visuais, o que acabou por acontecer. Desde então, a artista segue seu caminho pessoal, marcado pelo uso de diversas linguagens: vídeo, performance, fotografia, instalação sonora e construção de objetos.

Born in 1953, in São Paulo, where she lives and works. She graduated in Linguistics through USP and started her artistic trajectory in the 1970s, a time of intense experimentalism in Brazilian art, marked by a strong constructive and avant-garde tendency since the 1950s. The first works created by Lenora can be put in the “visual poetry” field coming from the concrete poetry movement of the 1950s. Words and images were her initial materials. In 1983, Lenora published the book Onde se vê [Where it's seen], a set of very uncommon “poems”. Some of them dismissed the use of words, constructed as photographic sequences, where the own artist represented different characters in performance enactments. This book already announced Lenora de Barros' passage to the visual arts field, which turned out to happen. Since then, the artist follows her personal path, marked by the use of diverse languages: video, performance, photography, sonorous installations and the construction of objects.

Poema [Poem]
1979
Impressão jato de tinta sobre papel
algodão [Inkjet print on cotton
paper]
22,2 x 29,8 (cada) cm
Coleção Particular
[Private Collection]





LENORA DE BARROS
 Procu-ro-me
 [Looking for myself]
 2001
 Impressão jato de tinta sobre papel jornal
 [Inkjet print on newspaper]
 28,5 x 24,0 (cada) cm
 Coleção Particular
 [Private Collection]

REJANE CANTONI

Nasceu em 1959, em São Paulo, onde vive e trabalha. Concebe instalações interativas, site-specific, em grande escala. Convidada por instituições a criar obras em várias cidades em todo o mundo, desenvolve instalações inovadoras que oferecem mediações viscerais sobre como os indivíduos percebem e se comunicam nos espaços que habitam. Os resultados – a experiência física, fotografias e videodocumentação das instalações – muitas vezes se concentram no corpo e como ele é conectado, geralmente revelam novos caminhos para a experiência conectada, novos modos de compreensão dos fenômenos naturais e novas maneiras de fazer arte. Sua prática envolve a consideração dos parâmetros da própria exposição; estrutura temática, relevância social, outros artistas, curadores, educadores e equipe de apoio administrativo da mostra, que colaboram com a artista na produção da obra. A obra FALA, aqui exposta, é uma máquina de falar autônoma e interativa, desenhada para estabelecer comunicação e sincronização automáticas entre humanos e máquinas, e entre máquinas e máquinas. Sua concretização corporal é feita através de uma instalação composta de 40 celulares montados sobre tripé. Estes seres/objetos formam um coro.

Todos os aparelhos estão em estado de escuta para captar vozes e outras sonoridades do local expositivo. A máquina de falar autônoma analisa as informações e estabelece equivalências com sua memória. O resultado audiovisual tem um significado semântico similar ao som captado, ou seja, fala e reproduz nas telas uma palavra idêntica ou semelhante ao da palavra escutada. Caixas de som e visualização de palavras nas telas dos aparelhos celulares possibilitam a multiplicação da ação como em um diálogo coletivo. Os seres interlocutores são abstraídos do cenário dando propagação à máquina que mais e mais substitui o ser humano no diálogo cotidiano. (Tereza de Arruda)

Born in 1959, in São Paulo, where she lives and works. Conceives interactive site-specific installations, in large scale. Invited by institutions to create works in several cities around the world, she develops innovative installations that offer visceral mediations about how individuals perceive and communicate in the spaces they inhabit. The results – the physical experience, photographs and videodocumentation of installations – many times focus on the body and how it is connected, generally reveal new paths for connected experience, new ways to comprehend natural phenomena and new ways of making art. Her practice involves the consideration of parameters of the exhibit itself; thematic structure, social relevance, other artists, curators, educators and administrative support of the show, that collaborate with the artist in the production of the work. The work FALA (SPEAK) exhibited here is an autonomous interactive speaking machine, designed to establish communication and synchronization between humans and machines, and between machines and machines. Its corporeal concretization is made through an installation composed of 40 cellphones mounted on tripods. These beings/objects form a chorus.

All the devices are in a state of listening to capture voices and other sounds in the exhibit site. The autonomous speaking machine analyzes the information and establishes equivalences with its memory. The audiovisual result has a semantic meaning similar to the captured sound, that is, it speaks and reproduces in screens an identical or similar word to the word heard. Speakers and visualization of words on the cellphone screens enable the multiplication of the action as a collective dialogue. The interlocutor beings are abstracted from the setting propagating the machine that increasingly replaces human beings in daily life! (Tereza de Arruda)



REJANE CANTONI E
LEONARDO CRESCENTI
Fala [Speak]
2011
Site specific installation,
interactive, 2021/2022
Dimensões variáveis
[Variable dimensions]
Acervo [Collection]
Itaú Cultural



SHIRLEY PAES LEME

Nasceu em 1955, em Cachoeira Dourada, Goiás. Vive e trabalha em São Paulo. Escultora, gravadora, desenhista e professora. Na maior parte de suas esculturas e instalações da década de 1990, emprega galhos secos e ramos, que aparecem em feixes, criando ritmos lineares, formando massas em convergência ou expansão, ou ainda delineando estruturas leves que definem as formas de uma geometria imprecisa. Gradualmente, o metal vai sendo utilizado como elemento autônomo em sua produção tridimensional, combinado à madeira, como parte visível da escultura. A artista realiza ainda desenhos a partir de fumaça congelada, arames ou gravetos, nos quais estão presentes também elementos ligados à memória de sua infância. Com esse processo, que a artista denomina pirofitografia, faz do desenho um jogo que mescla acaso e vontade. Acompanhada pelo ímpeto da experimentação, aplica as técnicas por ela desenvolvidas ou incorporadas em novas criações como as pinturas Ar/Air a captar o invisível e essencial para subsistência. A palavra se tornou elemento marcante de sua narrativa a exemplo de esculturas verbais autônomas a representar frases e pensamentos de seu cotidiano e subconsciente.

Born in 1955, in Cachoeira Dourada, Goiás. Lives and works in São Paulo. Sculptor, engraver, illustrator and professor. In the majority of her sculptures and installations from the 1990s, uses dry branches that appear in bundles, creating linear rhythms, forming masses in convergence or expansion, or delineating light structures that define forms in an imprecise geometry. Gradually, metal is utilized as an autonomous element in its tridimensional production, combined with the wood, as a visible part of the sculpture. The artist also makes drawings from frozen smoke, wires or branches, in which elements connected to her childhood memories are also present. With this process, which the artist calls pyrofitography, the drawing becomes a game that combines chance and will. Accompanied by the momentum of experimentation, she applies techniques developed by her or incorporated in new creations as in the Ar/Air paintings to capture the invisible and essential for subsistence. The word became a striking element of her narrative exemplified by verbal autonomous sculptures that represent phrases and thoughts of her everyday and subconscious life.



Ásperos contrastes
[Rough contrasts]
2020
Bronze
Coleção Particular
[Private Collection]

Arte é para corajosos
[Art is for the brave]
2019
Bronze com pátina preta
[Bronze with black patina]
Coleção Particular
[Private Collection]



SHIRLEY PAES LEME
Ar / Air
1979 / 2015
Fumaça sobre tela
[Smoke on canvas]
200,0 x 193,0 cm (cada) [each]
Coleção Particular
[Private Collection]

1902

Euclides da Cunha publica *Os Sertões*.

1909

Publicação do *Manifesto Futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti.

1911

Inauguração do Theatro Municipal de São Paulo.

1914

Início da Primeira Guerra Mundial.

1916

Dadaísmo ou Dada, surge em Zurique, na Suíça, caracterizado por uma rejeição da arte “convencional” e das formas de arte – que eram frequentemente parodiadas – e dos ideais burgueses.

1917

Exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, é criticada por Monteiro Lobato no artigo “Paranóia ou mistificação” publicado em *O Estado de São Paulo*.

Gravação do primeiro samba: “Pelo telefone”, de Donga, no Rio de Janeiro.

1918

A gripe espanhola alastra-se pelo Brasil.

Fim da Primeira Guerra Mundial.

1919

Oito Batutas apresentam-se no Cine Palais, Rio de Janeiro.

Criação da Escola de Arte Bauhaus, em Weimar, Alemanha. Em 1925, foi transferida para Dessau e, em 1932, para Berlim. Foi uma das precursoras do modernismo. Fechada em 1933 sob pressão do governo nazista.

**BRA
SILI
DADE**
1922

**PÓS-
MODER
NISMO**
2022

CRONOLOGIA

1922

A Semana de Arte Moderna ocorre de 13 a 18 de fevereiro no Theatro Municipal de São Paulo. Conferência de Graça Aranha abre o festival. No dia 15, dedicado à poesia, participam Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Rubens Borba de Moraes, entre outros. No último dia, composições de Villa-Lobos são interpretadas por Guiomar Novaes, Paulina d’Ambrosio, Hernani Braga, Alfredo Gomes, Lucília Villa-Lobos. Paulo Prado afirma-se como mecenas modernista.

Durante toda a semana estiveram expostas no *hall* do teatro cerca de cem obras de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Antonio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Ferrignac, Wilhelm Haarberg, Yan de Almeida Prado, Antônio Paim Vieira, Zina Aita, Martins Ribeiro, Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel.

Centenário da Independência: Inauguração, em 7 de setembro, da *Exposição Universal*, no Rio de Janeiro. Participam 14 países, em 20 pavilhões, e 3 milhões de visitantes até encerramento em julho de 1923.

Mário de Andrade publica *Paulicéia Desvairada*, marco do Modernismo. A musa desses poemas é a cidade de São Paulo.

1923

Lasar Segall e Gregori Warchavchik chegam ao Brasil e fixam-se em São Paulo.

1924

Poeta francês Blaise Cendrars no Brasil: viagem para o carnaval no Rio de Janeiro e Semana Santa nas cidades históricas de Minas Gerais, acompanhado de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Olívia Guedes Penteadado, Gofredo da Silva Telles e René Thiollier.

Oswald de Andrade publica *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Graça Aranha faz a conferência “O espírito moderno”; meses depois desliga-se da Academia Brasileira de Letras.

O termo “Arte Concreta” foi introduzido por Theo van Doesburg neste ano e definido em manifesto de 1930, na fundação do grupo Arte Concreta, uma direção de arte baseada em fundamentos matemáticos-geométricos.

1926

Congresso Regionalista, organizado por Gilberto Freyre, em Recife.

Movimento Verde-Amarelo ou Escola da Anta: vertente conservadora do Modernismo.

1927

Mário de Andrade faz viagem etnográfica ao Norte e Nordeste.

Ismael Nery tem contato com o surrealismo na Europa.

1928

Portinari recebe Prêmio de Viagem à Europa.

Oswald de Andrade pública o *Manifesto Antropófago*, que propõe o ato de devoração ou deglutição somente do benéfico do colonizador e o acoplando à tradição e o primitivo do Brasil. Os modernistas acreditavam que finalmente alcançariam uma identidade cultural nacional.

Revista de Antropofagia, SP: colaboram Raul Bopp, Alcântara Machado, Antonio Gomide, entre outros.

1929

Crack da Bolsa de Nova York. Queda do preço do café e derrocada do plano financeiro de Washington Luís.

1930

Rego Monteiro organiza a exposição *A Escola de Paris*, com o poeta Géo-Charles, em Recife, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, apresentando pela primeira vez no Brasil obras de Picasso, Léger, Braque, Severini, Foujita, entre outros.

Exposição da Casa Modernista, na rua Itápolis, em São Paulo. Projeto de Warchavchik, expôs obras de Segall, Di, Anita, Tarsila, Gomide, Regina Gomide, John Graz e Mina Klabin.

Lucio Costa é nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), atualiza o currículo, o método de ensino e contrata novos professores.

1931

Núcleo Bernardelli surge como alternativa ao ensino acadêmico da ENBA. Integrantes: Ado Malagoli, Bustamante Sá, Joaquim Tenreiro, José Pancetti, Milton Dacosta e Quirino Campofiorito.

Flávio de Carvalho realiza a *Experiência nº 2*, primeira performance no Brasil.

Salão Revolucionário: artistas modernos participam pela primeira vez da *Exposição Geral de Belas-Artes* da ENBA. Cícero Dias apresenta *Eu vi o mundo...*, aquarela de 15 m com conteúdo provocativo. Após crise institucional; Lucio Costa é demitido da ENBA.

1932

Fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM): Lasar Segall, Anita, Tarsila, Paulo Prado, Camargo Guarnieri, Hugo Adami, John e Regina Graz, Vittorio Gobbis, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Mina Klabin, Jenny Klabin. Realiza exposições e emblemáticos bailes de carnaval em São Paulo.

Criação do Clube dos Artistas Modernos (CAM): Flávio de Carvalho, Carlos Prado, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Noêmia Mourão. Realiza exposições de cartazes russos, gravuras de Käthe Kollwitz; *Arte dos loucos e das crianças*. Conferências de David Siqueiros, Tarsila, Caio Prado Jr, Jorge Amado, Mário Pedrosa, entre outros.

1933

Gilberto Freyre publica *Casa-grande & senzala*, no Rio de Janeiro, RJ, com ilustrações de Cícero Dias; Caio Prado, *Evolução política do Brasil*, em São Paulo, SP; e Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, em São Paulo, SP.

Teatro da Experiência apresenta a peça *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho, em São Paulo, SP. Fechado pela polícia após três apresentações.

1934

Concurso para edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES RJ). Le Corbusier é convidado para esboçar um projeto moderno, ficando a cargo de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, entre outros, o detalhamento e execução.

Artistas de origem proletária e imigrante, como Mário Zanini, Rebolo, Volpi, Bonadei, Pennacchi, reúnem-se no edifício Santa Helena, em São Paulo, SP.

1936

Portinari inicia os painéis sobre os ciclos econômicos para o MES RJ.

Sérgio Buarque de Holanda publica *Raízes do Brasil*, no Rio de Janeiro, RJ.

1938

Início da Segunda Guerra Mundial.

1942

Mario de Andrade faz o discurso *O Movimento Modernista*, na Casa do Estudante, RJ, balanço sobre os vinte anos da Semana de Arte Moderna.

1944

Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte.

1945

Mário Pedrosa, crítico de arte, introduz o conceito de arte concreta, renovando o conceito sobre o papel da arte, e se opondo à proposta de figurativismo presente.

Fim da Segunda Guerra Mundial.

1947

Criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), iniciativa de Assis Chateaubriand auxiliado por Pietro Maria Bardi.

1948

Fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, iniciativa de Ciccilo Matarazzo, como uma sociedade civil de interesse público, sem fins lucrativos.

1949

Fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, iniciativa de Paulo Bittencout e Raimundo de Castro Maya.

Decreto de Fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) de Florianópolis, com coleção reunida em 1945.

1951

I Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

1952

Exposição e manifesto *Ruptura*, no MAM SP.

1953

I Exposição Nacional de Arte Abstrata, em São Paulo, SP.

1954

Comemoração do 4º Centenário da Cidade de São Paulo. Abertura do Parque Ibirapuera, em São Paulo, SP.

Criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, RS.

1955

O presidente brasileiro, João Café Filho, torna obrigatório incluir um curso de Tupi nas carreiras de Letras nas universidades.

Criação da mostra internacional Documenta de Kassel, na Alemanha.

1956

Início do movimento artístico *Pop Art*, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Uma característica elementar da *Pop Art* são os motivos triviais, do cotidiano, inseridos no contexto de arte.

Primeira exposição Nacional de Arte Concreta, MAM SP e MES RJ.

1957

Fundação do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, MG.

1958

Inauguração do edifício do MAM RJ, projetado por Affonso Eduardo Reidy, paisagismo de Roberto Burle Marx.

Surgimento da Bossa Nova.

1959

Manifesto Neoconcreto e exposição no MAM RJ.

Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em Brasília, organizado por Mário Pedrosa.

Fundação do MAM Bahia, em Salvador, projeto de Lina Bo Bardi.

1960

Inauguração de Brasília, nova capital do país, projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

1962

Ciccillo Matarazzo decide pela separação do MAM SP e da Bienal. Criação da Fundação Bienal.

1963

Fundação do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP, com a doação do acervo do MAM SP e coleção de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó.

Primeiro *happening* brasileiro, realizado por Wesley Duke Lee.

1965

Exposição *Opinião 65* no MAM RJ.

Criação do Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro, RJ.

Criação do MAC Campinas, SP.

1966

Fundação do MAC Pernambuco, em Olinda.

1967

Exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM RJ. Hélio Oiticica apresenta as obras *Parangolés* e *Tropicália*, de onde surge o movimento cultural e político Tropicalismo, popularizado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, expandindo a imagem e potencial da brasilidade.

1968

O Rei da Vela, peça de Oswald de Andrade, é encenada pela primeira vez, pelo Teatro Opinião, SP.

Inauguração da sede do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) na Avenida Paulista, projeto de Lina Bo Bardi, SP.

1969

Refundação do MAM SP, com sede no Parque Ibirapuera, e criação da mostra *Panorama da Arte Brasileira*.

Criação do Museu da Imagem e do Som, e do Paço das Artes, SP.

1970

Exposição *Do Corpo a Terra*, organizada por Frederico Moraes, em Belo Horizonte, MG.

Fundação do MAC Paraná, em Curitiba.

1971

Frederico Moraes organiza os Domingos da Criação no MAM RJ.

1972

Comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, SP.

1975

Criação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

Criação da *Art Cologne*, primeira feira de arte comercial.

1981

Construída a primeira câmera digital por uma equipe de cientistas da University of Calgary, Canadá.

1982

Inauguração do Sesc Pompéia, SP, projeto de Lina Bo Bardi.

1984

Exposição *Como vai você, Geração 80?*, Parque Laje, RJ.

1985

Fundação do Museu de Arte de Brasília (MAB), DF.

1987

Fundação do MAC Goiás, em Goiânia.

1988

O movimento negro contesta os festejos oficiais do centenário da Lei Áurea.

No Brasil, surgem os primeiros embriões de rede internet com a finalidade de ligar universidades do Brasil a instituições nos Estados Unidos.

1989

Queda do Muro de Berlim.

Garantia de ensino das línguas originárias indígenas por lei constitucional.

1991

Fundação do MAC Mato Grosso do Sul, em Campo Grande.

1992

MAC USP é transferido para nova sede na Cidade Universitária da USP.

Fundação do MAC Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Fundação do Museu de Arte de Ribeirão Preto, SP.

1993

Fundação da Bienal Internacional de Curitiba.

Fundação do Museu de Arte de Londrina, PR.

Inauguração do edifício projetado por Oscar Niemeyer para o MAC Niterói, RJ.

1997

Fundação da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, RS.

Fundação do MAM Aloísio Magalhães, em Recife, PE.

1998

24ª Bienal de São Paulo *UM E/ENTRE OUTRO/S*, conhecida como *Bienal da Antropofagia*.

2000

Protesto de movimentos sociais, sobretudo indígenas, contra a comemoração oficial dos 500 anos do “Descobrimento”, em Porto Seguro, Bahia.

Mostra *Brasil+500: Mostra do Redescobrimento*, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo.

2001

Realização da Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância (CMR), em Durban, África do Sul.

Criação da Comissão de Anistia para julgar pedidos de indenização de perseguidos políticos.

Mostra *Bienal 50 ANOS. 1951-2001*.

2002

Documenta 11, com curadoria de Okwui Enwezor, manifesta a necessidade de tematizar decolonização para se compreender a arte contemporânea.

2003

Criação do Estatuto do Idoso.

Criação do Estatuto da Igualdade Racial.

2004

Inauguração do Museu Afro Brasil, Parque do Ibirapuera, SP.

Lançamento, no Brasil, da rede social *Orkut*, que existiu até 2014.

2005

Criação da *SP-Arte* – Festival Internacional de Arte de São Paulo.

2006

Inauguração do Museu da Maré, no Rio de Janeiro, RJ.

Criação do Conselho de Direitos Humanos da ONU.

Criação do Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, SP.

2007

A 27ª Bienal de São Paulo suprime as representações nacionais em benefício de uma curadoria unificada.

Lançamento oficial da rede social *Facebook* no Brasil.

2008

Pichadores invadem a 28ª Bienal de São Paulo, conhecida como Bienal do Vazio.

2009

Rede social *WhatsApp* é disponibilizada em território brasileiro.

2010

Criação da *ArtRio* – Feira de Arte do Rio de Janeiro.

2013

Lançamento da rede social *Telegram*, com grande repercussão no território brasileiro a partir de 2015.

2019

Surgimento da Covid-19, doença causada pelo vírus SARS-CoV-2.

2020

Pandemia mundial de Covid-19 é declarada pela OMS, o que paralisa as atividades presenciais em todos os setores.

Deslocamento da vida presencial para a virtual e expansão dos meios de comunicação virtual.

2021

Uso de NFT (*non-fungible token*) para criação e comercialização de obras de arte em formato digital.

Reinauguração do Museu da Língua Portuguesa.

2022

Bicentenário da Independência do Brasil.

Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

1902

Euclides da Cunha publishes *Os Sertões* [Rebellion in the Backlands].

1909

Publication of *Manifesto Futurista* [Futurist Manifesto], from Filippo Tommaso Marinetti.

1911

Opening of São Paulo Municipal Theater.

1914

Beginning of World War I.

1916

Dadaism or Dada, emerges in Zurich, Switzerland, characterized by a rejection of “traditional” art and art forms – which were frequently parodied – and bourgeois ideals.

1917

Anita Malfatti’s exhibition, in São Paulo, is criticized by Monteiro Lobato in the article “Paranoia or mystification” published in the newspaper *O Estado de São Paulo*.

Recording of the first samba: “*Pelo telefone*” [“Through the telephone”], by Donga, in Rio de Janeiro.

1918

The Spanish flu spreads throughout Brazil.

End of World War I.

1919

The *Oito Batutas* play at Cine Palais, Rio de Janeiro.

Creation of the Bauhaus Art School, in Weimar, Germany. In 1925, it gets transferred to Dessau and, in 1932, to Berlin. It was one of the precursors of modernism. Closed in 1933 under pressure from the Nazi government.

1922 2022 CHRONOLOGY

1922

The Modern Art Week occurs from February 13th to 18th at the São Paulo Municipal Theater. Graça Aranha’s conference opens the festival. On the 15th, which was dedicated to poetry, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Rubens Borba de Moraes, among others participate. On the last day Villa-Lobos compositions are interpreted by Guiomar Novaes, Paulina d’Ambrosio, Hernani Braga, Alfredo Gomes and Lucília Villa-Lobos. Paulo Prado asserts himself as a modernist patron.

During the entire week, approximately one hundred works were exposed in the theater’s hall by artists Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Antonio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Victor Brecheret, Ferrignac, Wilhelm Haarberg, Yan de Almeida Prado, Antônio Paim Vieira, Zina Aita, Martins Ribeiro, Antonio Garcia Moya and Georg Przyrembel.

Independence centenary: Opening of the *Exposição Universal* [Universal exhibition] on September 7th. 14 countries participated in 20 pavilions, as well as 3 million visitors until its closing in July of 1923.

Mário de Andrade publishes *Paulicéia Desvairada* [Hallucinated City], a milestone for Modernism. The muse for these poems is the city of São Paulo.

1923

Lasar Segall and Gregori Warchavchik arrive in Brazil and settle in São Paulo.

1924

French poet Blaise Cendrars in Brazil: travels to Rio de Janeiro’s carnival and Holy Week in the historical cities of Minas Gerais, accompanied by Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Olivia Guedes Penteado, Gofredo da Silva Telles and René Thiollier.

Oswald de Andrade publishes *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* [Brazilwood Poetry Manifesto].

Graça Aranha does the conference “*O espírito moderno*” [“The modern spirit”]; months later he breaks from the Brazilian Academy of Letters.

The term “Concrete Art” was introduced by Theo van Doesburg that year and defined in the manifesto of 1930, with the foundation of the group Concrete Art, an art direction based on mathematical-geometric elements.

1926

Regionalist Congress, organized by Gilberto Freyre, in Recife.

Green-Yellow Movement or Anta School: conservative strand of Modernism.

1927

Mário de Andrade takes an ethnographic trip to the North and Northeast.

Ismael Nery comes into contact with Surrealism in Europe.

1928	Portinari receives the European Travel Prize. Oswald de Andrade publishes <i>Manifesto Antropófago</i> [Anthropophagist Manifesto], that proposes the act of devouring or deglutition of only what is beneficial from the colonizer and coupling it with tradition and what is original from Brazil. The modernists believed that they would finally reach a national cultural identity. <i>Revista de Antropofagia</i> [Anthropophagy Magazine], SP: Raul Bopp, Alcântara Machado, Antonio Gomide, among others, collaborate.	1931	Núcleo Bernardelli emerges as an alternative to the academic education of ENBA. Members: Ado Malagoli, Bustamante Sá, Joaquim Tenreiro, José Pancetti, Milton Dacosta and Quirino Campofiorito. Flávio de Carvalho concludes <i>Experiência nº 2</i> [Experience no. 2], the first performance in Brazil. <i>Salão Revolucionário</i> [Revolutionary Hall]: Modern artists participate for the first time in the <i>Exposição Geral de Belas-Artes</i> [General Fine Arts Exhibition] of the ENBA. Cícero Dias presents <i>Eu vi o mundo...</i> [I saw the world...], a 15 meter watercolor with provocative content. After an institutional crisis: Lúcio Costa is fired from the ENBA.	1933	Gilberto Freyre publishes <i>Casa-grande & senzala</i> [The Masters and the Slaves], in Rio de Janeiro, RJ, illustrated by Cícero Dias; Caio Prado, <i>Evolução política do Brasil</i> [Brazilian political evolution], in São Paulo, SP; and Oswald de Andrade, <i>O Rei da Vela</i> [The King of the Candle], in São Paulo, SP. <i>Teatro da Experiência</i> [Experience Theater] presents the play <i>O Bailado do Deus Morto</i> [Dance of the Dead God], from Flávio de Carvalho, in São Paulo, SP. Closed by the police after three shows.	1944	Celebration of the 4 th Centenary of the city of São Paulo. Opening of the Ibirapuera Park, in São Paulo, SP. Creation of the Museum of Art of Rio Grande do Sul, in Porto Alegre, RS.	1960	Inauguration of Brasília, the country's new capital, projected by Oscar Niemeyer and Lúcio Costa.
1929	New York Stock Market Crash. Coffee price drop and downfall of Washington Luís' financial plan.	1932	Establishment of the Pro-Modern Art Society (SPAM): Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, Camargo Guarnieri, Hugo Adami, John Graz, Regina Graz, Vittorio Gobbis, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Mina Klabin, Jenny Klabin. Executes exhibitions and emblematic carnival balls in São Paulo. Creation of the Club of Modern Artists (CAM): Flávio de Carvalho, Carlos Prado, Di Cavalcanti, Antonio Gomide and Noêmia Mourão. Executes exhibition of Russian posters, Käthe Kollwitz engravings; <i>Arte dos loucos e das crianças</i> [Art of the Children and the Insane]. Conferences from David Siqueiros, Tarsila do Amaral, Caio Prado Jr, Jorge Amado, Mário Pedrosa, among others.	1934	Contest for the Ministry of Education and Health (MES RJ) building. Le Corbusier is invited to sketch a modern project, with Lucio Costa, Oscar Niemeyer, among others being in charge of the detailing and execution.	1945	Creation of the Museum of Art of Rio Grande do Sul, in Porto Alegre, RS. Brazilian president, João Café Filho, makes the inclusion of Tupi courses mandatory in the language careers at universities.	1962	Ciccillo Matarazzo decides to separate the MAM SP from the Biennial. Creation of the Biennial Foundation.
1930	Rego Monteiro organizes the exhibition <i>A Escola de Paris</i> [The School of Paris], with the poet Géo-Charles, in Recife, in Rio de Janeiro and in São Paulo, presenting for the first time in Brazil works from Picasso, Léger, Braque, Severini, Foujita, among others. <i>Exposição da Casa Modernista</i> [Exhibition of the Modernist House], at Itápolis Street, in São Paulo. Warchavchik's project, exhibited works from Lasar Segall, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Antonio Gomide, Regina Gomide, John Graz and Mina Klabin. Lucio Costa is named director of the National School of Fine Arts (ENBA), updates the curriculum, the teaching method and hires new professors.	1933	Artists from proletariat and immigrant origins, such as Mário Zanini, Rebolo, Volpi, Bonadei, Pennacchi, meet at the Santa Helena building, in São Paulo, SP.	1946	Creation of the Art Museum of São Paulo (MASP), an initiative from Assis Chateaubriand aided by Pietro Maria Bardi.	1947	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.	1963	Establishment of the Contemporary Art Museum (MAC) at USP, with a donation from the MAM SP collection and the Ciccillo Matarazzo and Yolanda Penteado Collection.
		1936	Portinari begins the panels about economic cycles for the MES RJ. Sérgio Buarque de Holanda publishes <i>Raízes do Brasil</i> [Brazilian Roots], in Rio de Janeiro, RJ.	1948	Establishment of the Modern Art Museum (MAM) of São Paulo, an initiative from Ciccillo Matarazzo, as a non-profit public interest civil society.	1949	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.	1964	First Brazilian "happening", done by Wesley Duke Lee.
		1938	Beginning of World War II.	1949	Establishment of the Museum of Modern Art (MAM) of Rio de Janeiro, an initiative from Paulo Bittencout and Raimundo de Castro Maya.	1950	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.	1965	<i>Opinião 65</i> [Opinion 65] exhibition at MAM RJ. Creation of the Image and Sound Museum (MIS), in Rio de Janeiro, RJ.
		1942	Mario de Andrade makes the speech <i>O Movimento Modernista</i> [The Modernist Movement], at the Student House, RJ, taking stock of the twenty years of the Modern Art Week.	1951	Decree for the establishment of the Museum of Modern Art (MAM) of Florianópolis, containing a collection gathered in 1945.	1951	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.	1966	Establishment of MAC Pernambuco, in Olinda.
				1952	Exhibition and manifesto <i>Ruptura</i> [Rupture], at the MAM SP.	1952	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.	1967	Exhibition <i>Nova Objetividade Brasileira</i> [New Brazilian Objectivity], at MAM RJ. Hélio Oiticica presents the works <i>Parangolés</i> and <i>Tropicália</i> , from where the cultural and political movement Tropicalism emerges, popularized by Gilberto Gil and Caetano Veloso, expanding the image and potential of Brazilianness.
				1953	First National Exhibition of Abstract Brazilian Art, in São Paulo, SP.	1953	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1954	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1955	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1956	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1957	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1958	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1959	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		
						1960	Creation of the international exhibition <i>documenta</i> in Kassel, Germany.		

1968	1981	1992	2001	2006	2019
<i>O Rei da Vela</i> [The King of the Candle], play by Oswald de Andrade, is staged for the first time by the Opinion Theater, SP.	The first digital camera is built by a team of scientists from Calgary University, Canada.	MAC USP is transferred to its new headquarters at USP's University City.	Execution of the World Conference against Racism, Racial Discrimination, Xenophobia and Related Intolerance (CMR), in Durban, South Africa.	Opening of the Maré Museum, in Rio de Janeiro, RJ.	Emergence of Covid-19, illness caused by the SARS-CoV-2 virus.
Opening of the Art Museum of São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) headquarters at Paulista Avenue, project of Lina Bo Bardi, SP.	1982	Establishment of MAC Rio Grande do Sul, in Porto Alegre.	Creation of the Amnesty Commission to judge claims of the politically persecuted.	Creation of the United Nations Human Rights Council.	2020
1969	Opening of Sesc Pompéia, SP, project by Lina Bo Bardi.	Establishment of the Art Museum of Ribeirão Preto, SP.	Exhibition <i>Bienal 50 ANOS 1951-2001</i> [50 years of the São Paulo Biennial 1951-2001].	Creation of the Museum of Portuguese Language, in São Paulo, SP.	Covid-19 global pandemic is declared by the WHO, which paralyzes in-person activities in all sectors.
Reestablishment of the MAM SP, with headquarters at Ibirapuera Park, and creation of the exhibition <i>Panorama da Arte Brasileira</i> [Panorama of Brazilian Art].	1984	1993	2002	2007	Displacement of face to face life to a virtual one and expansion of virtual means of communication.
Creation of Image and Sound Museum and Paço das Artes, SP.	Exhibition <i>Como vai você, Geração 80?</i> [How are you, Generation 80?] Laje Park, RJ.	Establishment of the International Biennial of Curitiba.	<i>Documenta 11</i> , with curatorship by Okwui Enwezor, expresses the need to thematize decolonization to understand contemporary art.	The 27 th São Paulo Biennial suppresses national representation in favor of a unified curatorship.	2021
1970	1985	Establishment of the Art Museum of Londrina, PR.	2003	Official release of the social network Facebook in Brazil.	Use of NFT (non-fungible token) for the creation and commercialization of art works in digital format.
Exhibition <i>Do Corpo a Terra</i> [From Body to Earth], organized by Frederico Morais, in Belo Horizonte, MG.	Establishment of the Art Museum of Brasília (MAB), DF.	Opening of the building projected by Oscar Niemeyer for MAC Niterói, RJ.	Creation of the Elderly Statute.	2008	Reopening of the Museum of Portuguese Language.
Establishment of MAC Paraná, in Curitiba.	1987	1997	Creation of the Racial Equality Statute.	Graffiti artists invade the 28 th São Paulo Biennial, known as Bienal do Vazio [Void Biennial].	2022
1971	Establishment of MAC Goiás, in Goiânia.	Establishment of the Mercosul Biennial, in Porto Alegre, RS.	2004	2009	Bicentenary of Brazilian Independence.
Frederico Morais organizes Domingos da Criação [Sunday of Creation] at MAM RJ.	1988	Establishment of MAM Aloísio Magalhães, in Recife, PE.	Opening of the Afro Brazilian Museum, Ibirapuera Park, SP.	Social network WhatsApp is made available in Brazilian territory.	Centenary of the Modern Art Week of 1922.
1972	In Brazil, the first internet web embryos emerge with the purpose of connecting Brazilian universities to institutions in the United States.	1998	Release, in Brazil, of the social network Orkut, which existed until 2014.	2010	
Fiftieth anniversary celebration of the Modern Art Week of 1922, in São Paulo, SP.	1989	24 th São Paulo Biennial <i>UM E/ENTRE OUTRO/S</i> (ONE AND/AMONG OTHERS), known as the <i>Bienal da Antropofagia</i> [Anthropophagy Biennial].	Creation of <i>SP-Arte</i> – International Art Festival of São Paulo.	Creation of <i>ArtRio</i> – Rio de Janeiro's Art Fair.	
1975	Fall of the Berlin Wall.	2000		2013	
Creation of the National Art Foundation (FUNARTE).	Guarantee of original languages education is given through constitutional law.	Social movement protests, especially indigenous, against the official celebration of the 500 years of the "Discovery", in Porto Seguro, Bahia.		Release of the social network Telegram, with great repercussion in Brazilian territory in 2015.	
Creation of <i>Art Cologne</i> , first commercial art fair.	1991	Exhibition <i>Brasil+500: Mostra do Redescobrimento</i> [Brazil+500: Rediscovery exhibit], organized by the São Paulo Biennial Foundation.			
	Establishment of MAC Mato Grosso do Sul, in Campo Grande.				

BRA SILI DADE 1922 2022

POSTMODERNISM
BRAZILIANNES

PÓS- MODER NISMO

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO | ORGANIZATION AND PRODUCTION MAPA

Rodrigo Magalhães

Coordenação geral | General coordination

Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Ricardo Ribenboim

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadora | Curator

Tereza de Arruda

Coordenação geral |

General coordination

Base7 Projetos Culturais
Arnaldo Spindel
Ricardo Ribenboim

Diretoria-adjunta |

Deputy Directors

Planejamento e projetos |

Planning and projects

Renata Viellas Rödel

Produção | Production

Daniela Vicedomini Coelho

Administrativo e financeiro |

Financial and administrative

Carmen Maria de Sousa

Coordenação museológica |

Museological coordination

Daniela Vicedomini Coelho

Coordenação de conteúdo |

Content coordination

Rachel Vallego

Produção executiva |

Executive production

Waléria Dias

Tatiana Belli (RJ)

Assistentes | Assistants

Fabiola Antonio

Rebeca Hindrikson

Shirlene Lourenço

Projeto expográfico |

Expography design

Vlami Saturni

Assistente | Assistant

Ana Paula Garcia

Projeto de Iluminação |

Lighting design

Samuel Betts

Identidade visual |

Visual identity

Via Imprensa Design Gráfico

Carlos Magno Bomfim

Direção de arte | Art direction

Paulo Otávio

Preparação do espaço |

Space assembling

O Arqueiro Soluções Cenográficas

Registros audiovisual |

Audiovisual records

Avalonik

Tour 360º | Tour 360º

Gsias

WebApp e Áudio guia |

WebApp and Audio guide

UmParaTodos

Vídeos em Libras |

Libra sign language vídeos

Iguale Comunicação de Acessibilidade

Instalações audiovisuais |

Audiovisual installations

MMV Montagem audiovisuais

Projeto estruturas metálicas

instalação *site specific*

Paulo Masson

Laudos técnicos |

Condition reports

Brasília

Ana Frade

Goiânia

Werydianna Marques

Rio de Janeiro

Sandra Sautter e Verônica Cavalcante

São Paulo

Cecília Zuchi, Dulcinéia Paz, Helô Biancalana,

Raquel Jacob e Rogério Baldini

Vitória

Idésio Francischetto

Montagem fina | Exhibition setting

Coordenação | Coordination

MRenee Arte Produção e Montagem

K Bedim Montagens e Produção Cultural (RJ)

Assessoria de imprensa | Press office

A4&Holofote Comunicação

Neila Carvalho

Ane Tavares

Beatriz Caillaux (RJ)

Fotografia | Photos

Jaime Acioli

Acervo dos artistas

Sinalização | Plotters

ProfiSinal Programação Visual

Impressão de imagens | Fine Art Prints

Marcos Ribeiro Estúdio Digital (SP)

Thiago Barros Arte Lab. (RJ)

Molduras | Frames

Art Factory (SP)

Moldurax (RJ)

Molduras Atalaias (RJ)

AP Molduras - André Porto (RJ)

Seguro | Insurance

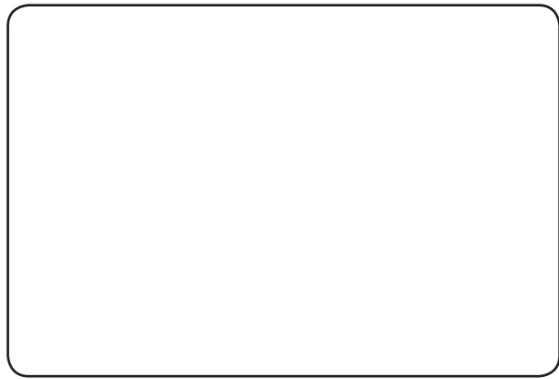
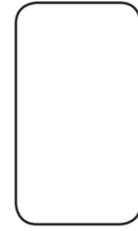
Dominici Corretora de Seguros

Transporte | Transportation

Aves Tegan

Agradecimentos | Acknowledgements

Adriana Varejão, André Azevedo, Anna Bella Geiger, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Beatriz Milhazes, Bel Santos Mayer, Berna Reale, Caetano Dias, Carbono Galeria, Cildo Meireles, Cláudio Pereira, Cleusa Garfinkel, Daiara Tukano, Daniel Lie, Denize Cruz, Ernani Chaves, Ernesto Neto, Francisco de Almeida, Galeria Bergamin e Gomide, Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, Galeria Gentil Carioca, Galeria Leonardo Leal, Galeria Luisa Strina, Galeria Mendes Wood DM, Galeria Simões de Assis, Gê Viana, Idjahure Kadiwel, Instituto Bardi / Casa de vidro, Itaú Cultural, Jaider Esbell, Joaquim Paiva, Jorge Bondanzky, José de Quadros, Lenora de Barros, Leonor Amarante, Luiz Hermano, Luzia Simons, Marcos Amaro, Marcus Lontra, Marlene Almeida, Maxwell Alexandre, Omar e Ana Luiza Mansour, Rejane Cantoni, Ricardo Ribenboim, Ronie e Conrado Mesquita, Rosana Paulino, Rose e Alfredo Setubal, Rosilene Luduvico, Sebastião Aires de Abreu, Sérgio Carvalho, Shirley Paes Leme e Sophia Mallmann.



Este livro foi desenhado
e editorado pela
Via Imprensa Design Gráfico
e Edições de Arte
fonte Din Condensed
papel Eurobulk 150 gr/m²
São Paulo, SP 2021

**POSTMODERNISM
BRAZILIANNES**

1922



Lei de Incentivo à
CULTURA

Produção



MAPA

Apoio



BDTVM



CENTRO CULTURAL

Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



**PÁTRIA AMADA
BRASIL**
GOVERNO FEDERAL